

**Novela chilena, mercado editorial transnacional y
configuración del capital cultural en el campo literario del
siglo XXI**

Dissertation

**zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades
an der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität**

Göttingen vorgelegt von

Ricardo Daniel Vega Neira

aus Valdivia, Chile

Göttingen 2022

Eidesstattliche Versicherung und Erklärung

Name: Ricardo Daniel Vega Neira

Anschrift: Los Manios #459, App. 306. 5950461 Coyhaique, Chile.

Hiermit versichere ich an Eides statt, dass ich die schriftliche wissenschaftliche Abhandlung (Dissertation) selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe und dass anderweitig keine entsprechende Promotion beantragt wurde und hierbei die eingereichte Dissertation oder Teile daraus vorgelegt worden sind.

Des Weiteren erkläre ich hiermit, dass diese digitale Fassung mit der schriftlichen wissenschaftlichen Abhandlung (Dissertation) übereinstimmt.

Coyhaique (Chile), 11. November 2022

Esta investigación contó con el patrocinio de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica CONICYT Chile, a través de su Beca de Doctorado en el Extranjero – Becas Chile, convocatoria año 2015.

Agradecimientos

A la biblioteca del Ibero-Amerikanisches Institut Berlín, cuyo material disponible ha permitido disponer de bibliografía esencial para el desarrollo de esta investigación.

A la Graduiertenschule für Geisteswissenschaften Göttingen (GSGG), que facilitó mi viaje de investigación bibliográfica en la Universidad de Barcelona y auspició la finalización del presente trabajo doctoral.

Al Seminar für Romanische Philologie, que generosamente permitió la realización de esta investigación y me incorporó como miembro de su vida cotidiana.

A Valentina, por creer en mí y construirnos un hogar durante estos años de aprendizaje.

A mis padres y hermanos, por su amor infinito y fundante.

A Annette Paatz, por su consejo, guía y paciencia que no deja de sorprenderme.

A Bruno, por aparecer en este proceso y convertirse en compañero de ruta.

A Luciano y Daniela, por su amistad y apoyo.

A todos los amigos y amigas de Göttingen y Alemania.

Índice

Zusammenfassung	8
Resumen	20
1. Introducción	31
2. Cualidades del campo literario	37
3. Antecedentes de la novela chilena en la formación del campo (1840-1860)	47
4. Novela y formación del campo (1890-1920)	57
4.1. Mercado	57
4.2. Repertorios en tensión	59
4.3. Institucionalidad	68
4.4. <i>Habitus</i> de la novela nacional	73
5. Novela en la crisis y reconfiguración del campo literario (1973-1990)	84
5.1. Panorama de la novela 1950-1973	85
5.2. Campo cultural y mercado editorial 1950-1973	90
5.3. Reestructuración del mercado (1973-1990)	94
5.4. Repertorios y tensiones 1973-1990	115
5.5. Motivos literarios	122
5.6. La renovación de la institucionalidad literaria	134
5.7. <i>Habitus</i> de la novela en dictadura	155
6. Novela del cambio de siglo: apertura del campo y mercado editorial transnacional (1990-2010)	165
6.1. Narrativa chilena en el proceso transicional (1986-1990)	168
6.2. Nuevo ciclo de expansión de la industria editorial española	173
6.3. Mercado editorial chileno, entre independientes y transnacionales	180
6.4. Modelo Planeta y Alfaguara	185
6.5. Modelo Anagrama	194
7. Repertorios: tres imágenes de la novela de la postdictadura	205
7.1. Marcela Serrano y la Nueva Narrativa Chilena	215
7.2. Roberto Bolaño y el camino propio	232
7.3. Alejandro Zambra y la Narrativa de los Hijos	257

8. El lugar de la institución literaria en la postdictadura	282
9. Habitus de la novela de la postdictadura	296
10. Conclusiones. Capital Cultural y Mercado Editorial en el Siglo XXI, una oportunidad	309
11. Bibliografía	318

Zusammenfassung

Novela chilena, mercado editorial transnacional y configuración del capital cultural en el campo literario del siglo XXI

„Chilenischer Roman, transnationaler Buchmarkt und kulturelles Kapital im literarischen Feld des 21. Jahrhunderts“

Die folgende Dissertation handelt von der Verknüpfung zwischen dem transnationalen spanischsprachigen Buchmarkt und der Entwicklung einer nationalen Literatur, wobei der Fokus hier auf der chilenischen Narrativik vom Ende des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts liegt. Die Arbeit untersucht die Funktionen, die der Buchmarkt ausgehend von den Prozessen der Restrukturierung der literarischen Praktiken ausübt, die während der zivilen Militärdiktatur von 1973 bis 1990 stattfanden, und ihre Entwicklung während der jüngsten post-diktatorischen demokratischen Periode. Für die Identifizierung der zeitgenössischen Funktion des Marktes in der literarischen Praxis wird ein Weg vorgeschlagen, der die konstituierenden Hauptaspekte des kulturellen Kapitals des literarischen Feldes rekonstruiert und sichtbar macht – von seiner Entstehung als spezialisierte Praxis bis zu den ersten Jahrzehnten der Post-Diktatur. Hierfür wird sich auf die Etablierung ihrer Inventare in Form von strukturierenden literarischen Motiven, die Qualität ihrer literarischen Institution und die Hauptaspekte des Habitus konzentriert, die die Romanpraxis charakterisiert. Ebenso wird der Bereich des Buchmarktes als eine fundamentale heteronome Dimension in der Einrichtung, Entwicklung und in Transformationen betrachtet, die im chilenischen literarischen Feld stattgefunden haben.

Dabei fokussiert die Forschung ein Korpus von drei repräsentativen Autoren der post-diktatorischen Periode der chilenischen Narrativik: Marcela Serrano, Roberto Bolaño und Alejandro Zambra, deren Werke im Rahmen des transnationalen Buchverlagswesens publiziert wurden. Das Werk jedes Autors/ jeder Autorin wird aus der Perspektive des Repertoires analysiert, zu dem sie mit der Erschaffung neuer literarischer Modelle beitragen und die in kollektiven Designs verankert sind, wie die *Nueva Narrativa Chilena* oder die

Narrativa de los Hijos, oder in individuelle Designs, wie es bei Bolaño der Fall ist. Ausgehend von dieser Praxis gibt die Arbeit einen spezifischen Überblick über die Verhandlungen zwischen Feld und Markt, die Neukonfigurierung des Literaturbetriebs nach der Diktatur sowie die Beziehung zu den Elementen des Habitus der chilenischen literarischen Tradition.

Die Dissertation ist insgesamt in 11 Kapitel gegliedert. **Kapitel Nr. 1** entspricht der „Einführung“ (*Introducción*), die wiederum um sechs Schlüsselkonzepte organisiert ist. Zunächst wird das Forschungsthema dargestellt, wobei die Aspekte, die mit der Beziehung zwischen dem Roman und dem Buchmarkt zusammenhängen, im Kontext der Entwicklung und Gegenwart des chilenischen literarischen Feldes erläutert werden. Zweitens wird das allgemeine Ziel der Forschungsarbeit dargestellt, wobei die Beziehungen zwischen verschiedenen Dimensionen des zu untersuchenden Phänomens anhand der Frage nach den Transformationen des chilenischen literarischen Feldes im Hinblick auf den zeitgenössischen Roman berücksichtigt werden. Drittens werden die theoretischen und methodischen Ansätze der Untersuchung festgelegt, indem die in Wechselwirkung stehenden disziplinären Perspektiven im Rahmen der Sozial- und Geisteswissenschaften aufgezeigt werden. Ebenso werden die Schlüsselkonzepte aufgezeigt, die zur Entwicklung der Ansätze für das Phänomen verwendet wurden. Viertens wird das Korpus der chilenischen Romanautoren einbezogen, das im Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Roman im Vergleich zwischen dem literarischen Feld und dem Buchmarkt untersucht wird. An fünfter Stelle wird der zeitliche Rahmen der Studie spezifiziert, der die Entwicklung des chilenischen Romans von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts umfasst. Schließlich enthält die Einleitung einen Abschnitt, der die Struktur der Kapitel beschreibt, um ihre Lektüre und Analyse zu erleichtern.

Das folgende **Kapitel Nr. 2** „Besonderheiten des literarischen Feldes“ (*Cualidades del campo literario*) behandelt die wichtigsten theoretisch-kritischen Leitlinien, der Arbeit, auch wenn einige Aspekte der Begriffe „Feld“, „Markt“ und „*Habitus*“ im Laufe der Studie wiederholt und präzisiert werden. In Bezug auf die Kategorie „literarisches Feld“ wird eine Reihe allgemeiner Eigenschaften betont: das Prinzip der Autonomie, die kulturelle Spezifität

des Feldes, die Existenz von zwei unterschiedlichen Einstellungen innerhalb des Feldes, Positionen und Dispositionen im Machtkampf, Typen von Kapital, kulturelles Kapital und die Rolle des Marktes im Zusammenhang mit ökonomischem Kapital. Ebenso wird der Begriff des „*Répertoire*“ aus der Polysystemtheorie entwickelt. Gleichfalls wird der Begriff des „*Habitus*“, als inkorporierte Bereitstellung der Teilnehmer des Feldes im sozialen Raum präzisiert.

Das **Kapitel Nr. 3** mit dem Titel „Vorgeschichte des chilenischen Romans in der Entstehung des Feldes (1840-1860)“ (*Antecedentes de la novela chilena en la formación del campo (1840-1860)*) stellt einige der allgemeinen Elemente des chilenischen sozialen Raums dar, in dem das literarische Feld aufgebaut wird. Dazu thematisiert das Kapitel die Entstehung des Romans aus dem politischen Projekt der liberalen kreolischen Elite, den oligarchischen Charakter der ersten Diskussionen über eine chilenische Literatur. Ebenso werden in diesem Zusammenhang die politischen Interessen dieser Elite beachtet, um das Narrativ in das Gründungsprojekt der Nation eingliedern. Dabei werden einige der ersten narrativen Projekte, die Autoren, die Veröffentlichungsmittel und die Verbindungen zu den künstlerischen Bewegungen Europas identifiziert.

Das **Kapitel Nr. 4** trägt den Titel „Roman- und Feldbildung (1890-1920)“ (*Novela y formación del campo (1890-1920)*) und fokussiert die Bedingungen, die die Autonomie des chilenischen literarischen Feldes, aus der Perspektive der Wertschätzung des Romans als Textualität von symbolischem Prestige, ermöglichten. In diesem Zusammenhang werden die Merkmale des Buchmarktes dargestellt, die etablierten *Répertoire* in der Anfangsphase und die Entstehung einer nationalen literarischen Institution verarbeitet durch Presse, Kritik und Literaturpreise. Dazu werden Feldforschung, Literaturgeschichte und Fachkritik in Betracht gezogen, um den Prozess zu rekonstruieren und die Hauptwerke, Autoren und ästhetisch-literarischen Programme zu identifizieren. Gleichzeitig werden in dieser Gründungsphase des Feldes die wichtigsten Besonderheiten des literarischen *Habitus* dargestellt. Dazu werden vier von seinen repräsentativsten Eigenschaften identifiziert: 1) der Roman als Dokument, aufgrund des darin enthaltenen referentiellen, öffentlichen und sozialen Interesses der Schreibpraxis; 2) die realistische Ästhetik des Romans als Merkmal der fiktiven Darstellung,

die auf dem Realismus des 19. Jahrhunderts basiert, diese Darstellung wandelt sich entweder in eine bildhafte Beschreibung der ländlichen Welt (*Criollismo*) oder in eine Beschreibung der städtischen Welt (*Imaginismo*) und entwickelt sich im folgenden Jahrhundert zum *Realismo social*; 3) der nationalistische Charakter des Romans im Kontext des Post-Emanzipationsbewegung in Spanien und der Konstruktion einer Identität, die die kulturelle Heterogenität des chilenischen Raums vereint, als Unterscheidungsmerkmal des lateinamerikanischen Raums; 4) ein paralleler „weiblicher *Habitus*“, also ein von Frauen ausgeübtes Feld der Schriftentwicklung außerhalb der Sozialisationsräume von Schriftstellern, ist zu erwähnen, das sich in neuen diskursiven Interessen, narrativen Stimmen thematischen Aspekten gegen den hegemonialen männlichen *Habitus* widerspiegelt.

Kapitel Nr. 5, „Der Roman während der Krise und Erneuerung des literarischen Feldes (1973-1990)“ (*Novela en la crisis y reconfiguración del campo literario (1973-1990)*), entwickelt die Merkmale des Buchmarktes, *Répertoire* und der literarischen Institution, sowohl vor als auch nach dem demokratischen Bruch in Chile (1973). Das Kapitel geht davon aus, dass die Diktatur eine tiefgreifende Veränderung der strukturellen Bedingungen für die nationale literarische Aufgabe, sowie eine Unterbrechung der programmatischen und ästhetischen Spannungen des 20. Jahrhunderts zugunsten der Zusammensetzung von zwei Makrogruppen von Schriftstellern, Werken und redaktionellen Netzwerken impliziert, aus der in der Makrogruppe der Opposition gegen die Diktatur die Hauptakteure der Neuordnung des literarischen Feldes seit Ende der achtziger Jahre entstanden. Die Untersuchung von Referenz- und Fachquellen ermöglicht es uns, die wichtigsten Veränderungsprozesse zu identifizieren, die das literarische Feld und den chilenischen Roman bis heute, sowie seine Beziehung zu einem Buchmarkt transnationalen Ursprungs bestimmen.

Für diese Aufgabe ist das Kapitel in sieben Abschnitte gegliedert, wobei sich die ersten beiden auf das Panorama des Romans vor dem Putsch beziehen, das den Zeitraum zwischen 1950 und 1973 thematisiert. Das dritte befasst sich mit der Neuordnung des Buchmarktes und der Entstehung von mindestens drei Kreisläufen: eine offizielle Literatur, gefördert durch das Militärregime, eine Literatur im Exil, aufständisch und aufbegehrend, und eine experimentelle Literatur, die sich innerhalb des Landes entwickelt hat. Die Studie beschreibt

die verschiedenen verlegerischen Artikulationen des Exils, die es ermöglichen, bestimmte Autorennarrative nach der Rückkehr der Demokratie in der internationalen Szene zu fördern und zu positionieren. Der vierte Abschnitt beschreibt die verschiedenen *Répertoires*, die während der Diktatur entstanden sind. Diese werden in zwei Makrogruppen organisiert: eine Protestbewegung gegen Pinochets Regime und eine konservatives, durch das Regime bestätigtes *Répertoire*, das von der Ideologie der zivil-militärischen Regierung unterstützt wird. Gleichzeitig wird vorgeschlagen, dass die ästhetisch-literarischen Programme, die das chilenische 20. Jahrhundert dominierten, größtenteils in die aufständische Makrogruppe integriert werden, aus der gegen Ende der achtziger Jahre die grundlegenden Figuren des literarischen Feldes hervorgehen werden. Als nächstes werden im fünften Abschnitt sechs der relevantesten literarischen Motive beschrieben, was der Kritiker und Spezialist Grínor Rojo (2016) den „literarischen Zyklus der Diktatur und der Postdiktatur“ genannt hat: 1) die Offenbarung des Untergangs; 2) das realistische Engagement, 3) die (Selbst-)Zensur, 4) der psychologische Raum, 5) Entfremdung und Exil und 6) die Figur des Folterers, des Gefolterten und der Folter. Der sechste Abschnitt befasst sich mit der Erneuerung literarischer Institutionen, den strukturellen Veränderungen, die die neuen politischen Orientierungen mit sich bringen, und den Folgen im Kanon und der Vermittlungstätigkeit von Kritikern und Spezialisten des chilenischen Romans. Schließlich befasst sich der siebte Abschnitt mit der Erneuerung der zuvor identifizierten Dimensionen des *Habitus* angesichts des neuen Szenarios unter den Akteuren des Feldes als Öffnung für den neuen literarischen Zyklus. Hier sticht die Kontinuität des referentiellen Merkmals und der realistischen Ästhetik des Romans hervor, der Prestigeverlust und die Aufgabe des Nationalismus als gültiger Diskurs unter Romanschriftstellern und die Fähigkeit des parallelen weiblichen *Habitus*, kritische Agenten neu anzuordnen. Dies erzeugt ein widerständiges politisches und intellektuelles Netzwerk die Reaktivierung der literarischen Tätigkeit des Inneren nach der restriktivsten Phase der Diktatur.

Das folgende **Kapitel Nr. 6** „Der Roman der Jahrhundertwende: Öffnung des Feldes und transnationaler Verlagsmarkt (1990-2010)“ (*Novela del cambio de siglo: apertura del campo y mercado editorial transnacional (1990-2010)*) besteht aus fünf Abschnitten, die sich mit dem politischen und kulturellen Prozess des Übergangs befassen und sich auf die

Entwicklung des Verlagsmarktes konzentrieren. Es wird durch die spanischen Verlage *Planeta*, *Alfaguara* und *Anagrama* vertreten. Das Kapitel enthält einige der wichtigsten Hintergrundinformationen im Zusammenhang mit dem Übergangsprozess und der Umsetzung der Politik des Neoliberalismus, die die Märkte für ausländische Investitionen öffnen und für die nächsten zwei Jahrzehnte ein wichtiges Gegenstück zum nationalen Literaturbereich darstellen. Der erste Abschnitt bezieht sich auf die dominierenden und aufkommenden chilenischen Erzählungen der Zeit unmittelbar vor der ersten demokratischen Regierung nach der Diktatur (1986-1990), sowie auf die in Europa veröffentlichten Titel, zusammen mit den Veränderungen der Existenzbedingungen der kritischen Aktivität als auch der Kontinuität von Literaturmagazinen und Zeitungsbeilagen gegen Ende der 1980er Jahre. Der zweite Abschnitt befasst sich direkt mit dem transnationalen Buchmarkt spanischer Herkunft und beschreibt die politischen und kulturellen Bedingungen des iberischen Kontexts, die letztendlich die Entwicklung eines Verlagskreislaufs für lateinamerikanische Romane begünstigen und gleichzeitig bedingen.

In diesem Zusammenhang wird ein Szenario dargestellt, in dem die Verleger mit der größten kommerziellen Präsenz in Lateinamerika eine vermittelnde Rolle bei den Zirkulationsprozessen von Werken spielen, insbesondere bei der Verbreitung in den nationalen *Répertoires*. Der transkontinentale Einfluss von Verlagen wird deutlich gemacht, insbesondere bezüglich der Laufbahn und Bedeutung von *Planeta*, *Alfaguara* und *Anagrama*. Im dritten Abschnitt wird der chilenische Kontext wiederaufgenommen, um dem transnationalen Buchmarkt einen neuen unabhängigen Verlagsmarkt gegenüberzustellen. Es handelt sich um einen vorzugsweisen lokalen Ursprung, der sich zunehmend Legitimationsräume innerhalb des Marktes und des literarischen Feldes erobert wird. In einem vierten Abschnitt werden diese Fortschritte den Geschäftsmodellen der beiden wichtigsten transnationalen Verlage gegenübergestellt. *Planeta* und *Alfaguara* setzen sich hauptsächlich für die Positionierung bestimmter Erzählungen während des ersten Jahrzehnts der Postdiktatur ein.

Die Forschung entwickelt die Überlegungen der Wissenschaftlerin Dunia Gras (2000) zu den zugrunde liegenden Geschäftsmodellen von Verlagen als relevantes Feld bei der

Interpretation ihrer Position im hispanoamerikanischen Bereich. In diesem Zusammenhang werden die Hauptqualitäten der „nationalen Zweigstelle“ des Modells identifiziert, wobei die Studie eine direkte Darstellung dieses kommerziellen Mechanismus in dem Phänomen der *Nueva narrativa chilena* präsentiert. Hier finden sich die wichtigsten Autoren und Werke, die beide Verlage veröffentlichen, auszeichnen und mit ihrem transnationalen Projekt eines einheitlichen hispanoamerikanischen Buchmarktes verlinken, welcher insbesondere im Rahmen des Projekts von *Alfaguara Global* eine größere Sichtbarkeit erreicht. Schließlich entwickelt der fünfte Abschnitt das Geschäftsmodell von *Anagrama*, indem seine Art der Verbindung mit verschiedenen spanischsprachigen Verzeichnissen, sein auf nationalen Distributoren basiertes Modell und seine spezifische Auswirkung auf Roberto Bolaños Position in der kritisch-kulturellen Verlagsszene in Chile und in Lateinamerika dargestellt werden.

Das **Kapitel Nr. 7** trägt den Titel „*Répertoires: Drei Bilder des Post-Diktatur-Romans*“ (*Repertorios: tres imágenes de la novela de la postdictadura*) und besteht aus drei Abschnitten, die sich auf die jeweils ausgewählten Autoren sowie deren jeweilige Produktions- und Rezeptionskontexte fokussiert. Das Kapitel beginnt einleitend damit, die Bedingungen der Heterogenität und Differenzierung zwischen den experimentellen Erzählungen der späten achtziger Jahre und den Erzählungen mit einer Ausrichtung auf ein breites Publikum festzulegen; letztere sind Schwerpunkte der Medien und transnationalen Verlage. Für diesen Zweck erkennt man drei Ausdrucksformen dieser Heterogenität, aus der die Korpora, die ein Teil der Analyse sind, abgeleitet werden. Erstens wird die *Nueva Narrativa Chilena* im postdiktatorischen Kontext, in Verbindung mit den redaktionellen Katalogen von *Planeta* und *Alfaguara* während der 1990er Jahre identifiziert. Die Analyse konzentriert sich auf das Werk von Marcela Serrano, die als eines ihrer Hauptmitglieder identifiziert wurde. Dann, im Laufe der ersten zehn Jahre des 21. Jahrhunderts konstituiert sich eine Gruppe von Autoren und Werken, die als *Literatura de los hijos* bekannt wurden und die eine Reihe von Übereinstimmungen aufweist, die den Aufbau eines auf der generationellen Zusammengehörigkeit basierenden *Répertoires* ermöglichen. In dieser Gesamtheit wird das Werk von Alejandro Zambra als einem der herausragenden Autoren dieser erzählerischen Vielfalt fokussiert. Abschließend wird das besondere literarische

Projekt von Roberto Bolaño hervorgehoben, das um die Jahrhundertwende sowohl über die Unterstützung der Fachkritik als auch des transnationalen Verlagsmarkts verfügt. Jeder Abschnitt verbindet den Autor mit einer Analyse der von Grínor Rojo postulierten literarischen Motive im Rahmen des Korpus seiner narrativen Hauptwerke. Sie werden chronologisch dargestellt und umgreifen drei Jahrzehnte chilenischer Literatur nach der Diktatur auf dem transnationalen Verlagsmarkt. Auf diese Weise wird in dem ersten Abschnitt, das Werk von Marcela Serrano mit jedem Motiv verknüpft; der zweite Teil verbindet Bolaños von chilenischen Themen handelnde Werke mit denselben Motiven. Schließlich wird Alejandro Zambra's Werk als Ausdruck der *Narrativa de los Hijos*, mit den oben genannten Motiven integriert und entwickelt. Das Ergebnis ist eine detaillierte Analyse der wichtigsten literarischen Motive des literarischen Zyklus nach der Diktatur auf der Grundlage der narrativen Projekte dieser drei Autoren.

Kapitel Nr. 8, „Der Platz der literarischen Institution in der Postdiktatur“ (*El lugar de la institución literaria en la postdictadura*) bietet einen Überblick über die wichtigsten Transformationen in Räumen, Medien, Kritik, Wettbewerben und Literaturpreisen seit der Rückkehr zur Demokratie im 21. Jahrhundert. Ziel ist es, die institutionelle Dimension des chilenischen literarischen Feldes einzubeziehen, um die wichtigsten sozialen Funktionen der literarischen Tätigkeit in der postdiktatorischen Gesellschaft zu verstehen. Zu diesem Zweck nimmt das Kapitel die Struktur von Abschnitt 6, Kapitel Nr. 5 wieder auf und setzt die beschreibende Darstellung der strukturellen Implikationen fort, die die ideologischen und politischen Definitionen der Diktatur für die literarische Aufgabe haben. Unter den genannten Achsen wird die Literaturkritik als duale Tätigkeit betrachtet; einerseits traditionell oder spezialisiert, andererseits mit den Medien verbunden und daher in akademischen Umgebungen und Fachzeitschriften sowie Beilagen, Fernsehsendungen und Feuilletons von Printmedien verbreitet. Gleichzeitig werden die neuen Möglichkeiten der Anerkennung von Werken und Autoren durch transnationale Verlagspreise thematisiert, die die im 20. Jahrhundert entstandene Szene um Fachpreise ergänzen und deren maximaler Ausdruck der *Premio Nacional de Literatura* (Nationale Literaturpreis) ist. Diesbezüglich deutet diese Arbeit auf eine Tendenz zur Gestaltung des eigenen Verzeichnisses durch transnationale Verlage an, bei denen weder die Zugehörigkeit zu einem Land noch der

Bekanntheitsgrad des ästhetischen Projekts eine besondere Relevanz haben. Diese neuen Vermittlungsformen stellen eine doppelte Komplexität dar, die sowohl mit dem Status der Kritik als auch mit dem Status des Marktes verbunden ist. Unter diesen Umständen betont diese Arbeit den Druck, der auf die institutionellen Netzwerke der Literatur ausgeübt wird, die auf diese Sinnkrise reagieren müssen, wobei die transnationalen Verlagen die Autonomie der nationalen literarischen Rede eventuell überschreiten und damit die Rezeption im Rahmen der etablierten nationalen Tradition beeinträchtigen könnten.

Das **Kapitel Nr. 9** trägt den Titel „*Habitus* des Romans nach der Diktatur“ (*Habitus de la novela de la postdictadura*) und untersucht die Qualitäten der sozialen Praxis des chilenischen Romans gegen Ende des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts. Es werden die Werke von Serrano, Bolaño und Zambra und ihre Beziehung zum *Habitus* des nationalen literarischen Feldes berücksichtigt, die in Kapitel Nr. 4 entwickelt wurde. In dieser Hinsicht schlägt die Studie vor, dass die Qualität des „Romans als Dokument“ sich in einer Vielfalt öffentlicher Einstellungen ausdrückt, die durch ihre Nähe bzw. Distanz zum transnationalen Buchmarkt bestimmt werden. Es handelt sich um eine Heterogenität von Verknüpfungsformen mit sozialgeschichtlichem Bezug, Strategien zur Einbeziehung metaliterarischer Aspekte und die Interaktion mit anderen Schriftstellern verschiedener Generationen. In gleicher Linie und in Bezug auf die „realistische Ästhetik des Romans“ wird darauf hingewiesen, dass die Darstellung weiterhin ein Leseschlüssel ist, der es erlaubt, den literarischen Zyklus, verbunden mit Problemen der chilenischen Gesellschaft während der Postdiktatur, zu identifizieren. Hinzugefügt werden die unterschiedlichen Erfahrungen mit staatlicher Repression und Gewalt, sowie verschiedener Interessengruppen wie zum Beispiel Exilanten, Frauen und Kindern. Hauptziel wird, die charakteristische Dichotomie zwischen Land und Stadt während des 20. Jahrhundert zu überwinden.

Was den „nationalistischen Charakter des Romans“ betrifft, wird dessen Bedeutungsentleerung nach der zivil-militärischen Diktatur bestätigt, er erweist sich als unfähig zur gesellschaftlichen Ausübung von Kunst und Literatur. Darüber hinaus fördern die Zirkulationsbedingungen des transnationalen Buchmarktes das *Répertoire* einer kosmopolitischen Ausrichtung, die die Grenzen des Lokal-Nationalen überschreitet, um sich

in eine Makroumgebung einzufügen, wodurch eine nationalistische Interpretation der Zugehörigkeit zum Territorium abgelehnt wird.

Schließlich wird im Abschnitt „weiblichen *Habitus*“ die Beteiligung von Schriftstellerinnen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts hinzugefügt, aufgebaut durch den politisch-künstlerischen Widerstand von Frauengruppen und Bewegungen gegen die Diktatur in den 1980er Jahren. Die Bereicherung des „weiblicher *Habitus*“ bei gleichzeitiger Prekarisierung der Partizipationsbedingungen des männlichen *Habitus*, lässt einen metadiskursiven, fragmentierten, polyphonen und politischen Ansatz, in der Arbeit von Frauen erkennen, die sich vor allem im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts als Hauptfiguren der Umgestaltung des chilenischen Literaturbereichs bestätigen.

Das folgende **Kapitel Nr. 10** „Schlussfolgerungen: Kulturelles Kapital und transnationaler Buchmarkt im 21. Jahrhundert: eine Chance“ (*Conclusiones. Capital Cultural y Mercado Editorial en el Siglo XXI, una oportunidad*) schließt die Forschung mit Hinweisen auf die wichtigsten Meilensteine und Postulate dieser Dissertation. Es werden 17 Analysekerne vorgeschlagen, mit denen es möglich ist, den Weg des chilenischen literarischen Feldes und des transnationalen Buchmarktes zu interpretieren und zu bewerten. Die Schlussfolgerungen kehren zur Bedeutung der historiographischen und pragmatischen Lesart des literarischen Feldes und der Rolle der Erzählung zurück, der theoretisch-kritische Teil befasst sich mit den soziologischen Begriffen des Feldes und des symbolischen Kapitals und integriert insbesondere die literarischen Analysen der Werke von Serrano, Bolaño und Zambra.

Die interpretativen Definitionen, mit denen diese Arbeit schließt, sind mit der Identifizierung sowohl autonomer als auch heteronomer Prozesse innerhalb des literarischen Feldes verbunden. Die Installation eines heteronomen Wert- und Prestigemodells, das seit Ende der 80er Jahre von transnationalen Verlagen vorangetrieben und zu Beginn des 21. Jahrhunderts durch die Aktion neuer kritischer und spezialisierter Agenten in chilenischen Romanen angefochten wurde. Ebenso die Anerkennung der Fähigkeit von Verlagen wie *Anagrama*, die „*prise de position*“ von Autoren auf diesem Gebiet zu beeinflussen, wodurch eine Koexistenz zwischen Bewertungen des Marktes und der Literaturwissenschaft erzwungen

wird. Auf erzählerischer Ebene kommt die Studie zu dem Schluss, dass Romane nach der Diktatur bereicherte literarische Motive, neue Charaktertypen und Modifikationen des nationalen Erzählrepertoires bieten, was sich in der fiktiven und metadiskursiven Komplexität widerspiegelt und durch die Werke von Autoren wie Roberto Bolaño repräsentiert wird. Auf transversale Weise tendieren die Romane stark zur Gesellschaftskritik, zur Anprangerung oder Aufdeckung von Ungerechtigkeit, zu formalen Experimenten und ihrer Verbindung mit der zeitgenössischen Geschichte.

Im Generationendialog treten die drei in der Studie behandelten Autorinnen und Autoren mit den ästhetisch-literarischen Programmen der Generationen der 50er und 60er Jahre in Kontakt, insbesondere mit deren urbanen Themen und dem fortschreitenden metadiskursiven Bewusstsein. Was ihren Ort auf dem Buchmarkt betrifft, wird eine allmähliche Flexibilität in der Beziehung festgestellt, die zwischen Autoren und Verlagen hergestellt wird, unabhängig davon, ob sie transnational sind oder nicht. Diese Flexibilität zeigt sich im Übergang vom *Planeta-Alfaguara*-Modell zum *Anagrama*-Modell und der jüngsten Diversifizierung durch die Stärkung unabhängiger Verlage.

Ebenso bieten die Romane der analysierten Autoren eine ausreichende thematische und formale Heterogenität, um sich an unterschiedliche Lesertypen anzupassen, mit mehr oder weniger deutlichen Bezügen zur chilenischen Realität. Die Studie betont die Rolle, die der Buchmarkt in verschiedenen Zeiträumen des nationalen literarischen Feldes hat, welches in der Postdiktatur eine wachsende Vielfalt annimmt. Diese dynamisiert die Möglichkeiten der Assoziation sowohl mit den von transnationalen Verlagen geförderten *Répertoires* als auch Anpassung an alternative Modelle des Verlagsmarketing, das auf Nischengruppen abzielt.

In allen Fällen bestätigt die Forschung die Verankerung der Erzählungen nach der Diktatur in der chilenischen Romantradition, die Aktualisierung ihres *Habitus* und die Erweiterung ihrer wichtigsten literarischen Motive, wie der *realistischen Darstellung* der politischen und sozialen Realität, über ihre unterschiedlichen Wege hinaus vertreten zu sein. In diesem Zusammenhang betrachtet die Arbeit die Verknüpfung mit der Tradition als Chance für eine

komplexere Analyse postdiktatorischer Romanerzählungen und ihre Öffnung für neue Lesarten.

Abschließend entspricht **Kapitel Nr. 11** der "Bibliographie", die alle primären und sekundären Referenzen enthält, die die Gestaltung dieser Arbeit ermöglicht haben.

Resumen

Novela chilena, mercado editorial transnacional y configuración del capital cultural en el campo literario del siglo XXI

La siguiente investigación aborda la vinculación entre el mercado transnacional del libro en lengua española y el desarrollo de una literatura nacional, para este caso centrada en la narrativa novelesca chilena de fines del siglo XX y principios del XXI. El trabajo indaga en las funciones que el mercado editorial ejerce a partir de los procesos de reestructuración de las prácticas literarias acontecidas durante la dictadura cívico-militar de 1973 a 1990, y su desarrollo durante el periodo democrático postdictatorial reciente. Para la identificación de la función contemporánea del mercado en la práctica literaria, se propone un camino que reconstruye y visibiliza los principales aspectos constitutivos del capital cultural del campo literario, desde su conformación como práctica especializada hasta las primeras décadas de la postdictadura, centrada para ello en el establecimiento de sus repertorios, en forma de motivos literarios estructurantes, las cualidades de su institucionalidad literaria y los aspectos principales del *habitus* que caracterizan a la narrativa novelesca. Del mismo modo, se incorpora el ámbito del mercado editorial como una dimensión heterónoma fundamental en la instalación, desarrollo y las transformaciones acontecidas en el campo literario chileno.

Junto a este recorrido, la investigación se focaliza en el corpus de tres autores representativos del periodo postdictatorial de la narrativa chilena: Marcela Serrano, Roberto Bolaño y Alejandro Zambra. Los tres comparten obras publicadas en el espacio editorial transnacional del libro. Se estudia la obra de cada autor desde la perspectiva del repertorio al cual colaboran en la configuración de nuevos modelos literarios, ya sean anclados a diseños colectivos, como la Nueva Narrativa Chilena o la Narrativa de los Hijos, o diseños individuales, como es el caso de Bolaño. En particular, el trabajo profundiza en los mecanismos de aproximación, actualización y distanciamiento de los motivos literarios estructurantes de la tradición narrativa chilena desde la perspectiva de la obra de los autores. A partir de este ejercicio, el trabajo propone una visión específica de las formas en que se ha constituido la negociación entre campo y mercado, su desenvolvimiento en la

institucionalidad literaria reconfigurada tras la dictadura y su relación con los elementos del *habitus* de la tradición literaria chilena.

La tesis se organiza en un total de 11 capítulos. El **Capítulo N°1** corresponde a la “Introducción”, ordenada a su vez en torno a seis ejes claves: En primer lugar, se plantea el tema de la investigación, en donde se precisas aspectos relativos a la relación entre novela y mercado editorial, en el contexto del desarrollo y la actualidad del campo literario chileno. En segundo lugar, se presenta el objetivo general de la tesis, considerando para ello las relaciones entre diferentes dimensiones del fenómeno a estudiar, en virtud de la interrogante sobre las transformaciones del campo literario chileno tras el estudio de su novela contemporánea. En tercer lugar, se establece el enfoque teórico y metodológico del estudio, señalando las corrientes disciplinarias de las ciencias sociales y humanidades que son puestas en interacción. Asimismo, se señalan los conceptos claves utilizados para desarrollar la aproximación al fenómeno. En cuarto lugar, se incorpora el corpus de novelistas chilenos que serán estudiados en la relación entre campo literario y mercado editorial, en el contexto de la novela contemporánea. En quinto lugar, se precisa el espacio temporal del estudio, que abarca el desarrollo de la novela chilena desde mediados del siglo XIX hasta el principios del siglo XXI, focalizado en las narrativas novelescas de este último periodo. Finalmente, la introducción incorpora un apartado que describe la estructura de los capítulos que organizan el estudio para de este modo facilitar su lectura y análisis.

El **Capítulo N°2** se titula “Aproximación al campo literario” y aborda las principales directrices teórico-críticas que articulan el trabajo, sin perjuicio de que algunos aspectos de las nociones de campo, mercado y *habitus* son reiteradas y precisadas en el transcurso del estudio. Con respecto a la categoría de “campo literario”, se puntualizan una serie de cualidades generales: el principio de autonomía, la territorialidad del campo, la existencia de polos dentro del campo, posiciones y disposiciones en la pugna de poder, tipos de capital, capital cultural y la función del mercado asociado al capital económico. Asimismo, desarrolla los conceptos de “repertorio” introducido desde la teoría de polisistemas de la cultura, y precisa el concepto ya mencionado de *habitus*, como disposición incorporada a los integrantes del campo en el espacio social.

El **Capítulo N°3** se titula “Antecedentes de la novela chilena en la formación del campo (1840-1860)” y presenta algunos de los elementos generales del espacio social chileno en el cual se edifica el campo literario nacional. Para ello, plantea su emergencia a partir del proyecto político de la elite criolla liberal, el carácter oligárquico de las primeras discusiones sobre una literatura chilena, y el interés por incorporar la narrativa en el proyecto fundacional de la nación, otorgándole un nuevo y mayor estatus público. Del mismo modo, se identifican algunos de los primeros proyectos narrativos, sus autores, los medios de publicación y sus vinculaciones con los movimientos artísticos de Europa.

El **Capítulo N°4** se titula “Novela y formación del campo (1890-1920)” y se centra en las condiciones que permitieron la autonomización del campo literario chileno desde la perspectiva de la valoración de la novela como una textualidad de prestigio simbólico. Al respecto, se presentan las características del mercado editorial, los repertorios que se establecen en la fase inicial y la emergencia de una institucionalidad literaria nacional, procesado a través de la prensa, la crítica y los premios literarios a las narrativas novelescas del periodo. Para ello, se revisan los estudios de campo, historiografía literaria y crítica especializada que permiten reconstruir el proceso e identificar las principales obras, autores y programas estético-literarios. Junto con ello, se presentan las cualidades más significativas del *habitus* literario en esta etapa fundacional del campo, desde donde se identifican cuatro de sus facetas más representativas: la novela como documento, debido al interés referencial, público y social incorporado en las prácticas escriturales; la estética realista de la novela, como cualidad de la representación ficcional que se funda en el realismo decimonónico, se transforma en descriptivismo pictórico del mundo rural (*criollismo*) o del mundo urbano (*imaginismo*) y avanza hacia el realismo social en el siguiente siglo; el carácter nacionalista de la novela, en el contexto del proceso post-emancipatorio de España y la construcción de una identidad aglutinadora de la heterogeneidad cultural del territorio chileno, como diferenciadora del espacio latinoamericano; finalmente, un *habitus* femenino paralelo, esto es, un ámbito de desarrollo escritural ejercido por mujeres, al margen de los espacios de socialización de los escritores, que se traduce en nuevos intereses discursivos, voces narrativas y temáticas frente al *habitus* masculino hegemónico.

El **capítulo N°5** se titula “Novela en la crisis y reconfiguración del campo literario (1973-1990)” y desarrolla de forma minuciosa las características del mercado, repertorios e institución literaria tanto previas como posteriores a la ruptura democrática de 1973 en Chile. El capítulo propone que la dictadura implica una profunda transformación en las condiciones estructurales para el quehacer literario nacional, así como una interrupción de las tensiones programáticas y estéticas del siglo XX en favor de la conformación de dos macrogrupos de escritores, obras y redes editoriales, de los cuales emergerán, en el macrogrupo de oposición a la dictadura, los agentes principales de la reorganización del campo literario desde fines de los años ochenta. El estudio de fuentes tanto referenciales como especializadas permite identificar los principales procesos de cambio que terminarán definiendo al campo literario y la novela chilena hasta el presente, así como su relación con un mercado editorial de origen transnacional. Para esta tarea, el capítulo se divide en siete subcapítulos, los dos primeros referidos al panorama de la novela previo al Golpe de Estado, que aborda el periodo entre 1950 y 1973. El tercero, focalizando en la reestructuración del mercado editorial y el surgimiento de al menos tres circuitos: uno “oficial”, promovido por el régimen militar, uno “del exilio”, contestatario y de denuncia, y otro “de productores”, experimental y vanguardista, desarrollado dentro del país. El estudio describe las diferentes articulaciones editoriales del exilio, las cuales permitirán potenciar y posicionar en el panorama internacional a ciertas narrativas de autor al retorno de la democracia. En el cuarto subcapítulo se describen los diferentes repertorios que emergen en la dictadura, organizados en torno a dos macrogrupos: uno “contestatario”, de oposición al régimen; otro “acomodado”, validado por el régimen y las ideas defendidas por el ideario del gobierno cívico-militar. Al mismo tiempo, se propone que los programas estético-literarios que han dominado el siglo XX chileno se integran mayoritariamente en el macrogrupo contestatario, del cual emergerán las figuras fundamentales del campo literario hacia fines de los ochenta. A continuación, en el quinto subcapítulo se describen seis de los motivos literarios más relevantes en lo que el crítico y especialista Grínor Rojo (2016) ha denominado como “ciclo literario de la dictadura y la postdictadura”: la revelación de la caída, la vocación realista, la (auto)censura, el espacio psicológico, la ajenidad y exilio, finalmente, la figura del torturador, los torturados y la tortura. El sexto subcapítulo aborda la renovación de la institucionalidad

literaria, las transformaciones estructurales que implican las nuevas orientaciones políticas y las consecuencias en el canon y la actividad mediadora de críticos y especialistas de la novela nacional. Finalmente, el séptimo subcapítulo aborda la reconfiguración de las dimensiones del *habitus* antes identificadas a la luz del nuevo escenario entre los actores del campo como la apertura al nuevo ciclo literario. Aquí destaca la continuidad del carácter referencial y la estética realista de la novela, el desprestigio y abandono del nacionalismo como discurso válido entre los novelistas y la capacidad del *habitus* femenino paralelo de reagrupar a los agentes críticos, generar una red política e intelectual contestataria y reactivar la actividad literaria del interior tras la etapa más restrictiva de la dictadura.

El **capítulo N°6** se titula “Novela del cambio de siglo: apertura del campo y mercado editorial transnacional (1990-2010)”, compuesto por cinco subcapítulos que abordan el proceso político y cultural de la transición, focalizando el desarrollo del mercado editorial representado por las editoriales de origen español, Planeta, Alfaguara y Anagrama. El capítulo entrega algunos de los principales antecedentes asociados al proceso transicional y la implementación de las políticas neoliberales que abren los mercados a la inversión extranjera y que constituyen una importante contraparte del campo literario nacional durante las próximas dos décadas. El primer subcapítulo se refiere a las narrativas novelescas chilenas dominantes y emergentes del periodo inmediatamente anterior al primer gobierno democrático tras la dictadura (1986-1990), así como aquellos títulos publicados en Europa, junto a los cambios en las condiciones de existencia tanto de la actividad crítica como de la continuidad de revistas de literatura y suplementos de periódicos hacia fines de los años ochenta. El segundo subcapítulo ingresa de forma directa en el mercado editorial transnacional de origen español, describiendo las condiciones políticas y culturales del contexto ibérico que terminan por favorecer y a la vez condicionar el desarrollo de un circuito editorial de novelas hispanoamericanas. Al respecto, se plantea un escenario en el cual las editoriales con mayor presencia comercial en Hispanoamérica estarían ejerciendo un rol de mediación de los procesos de circulación de obras, en particular de incidencia en los repertorios nacionales. Se explicitan las casas editoriales y su influencia transcontinental, particularmente en la trayectoria e importancia de Planeta, Alfaguara y Anagrama. En el tercer subcapítulo se retorna al contexto chileno para contrastar el mercado transnacional del

libro con un nuevo mercado editorial independiente, de origen preferentemente local y que progresivamente conquista espacios de legitimidad dentro del mercado y del campo literario. En un cuarto subcapítulo se contraponen estos avances con el modelo de negocios de las dos principales editoriales transnacionales que mayormente interceden en el posicionamiento de determinadas narrativas novelescas durante la primera década de la postdictadura: Planeta y Alfaguara. El estudio, desarrolla las consideraciones dadas por la académica y especialista Dunia Gras (2000) a los modelos de negocios subyacentes a las casas editoras como un ámbito relevante en la interpretación de su posicionamiento en el ámbito hispanoamericano. Al respecto, se identifican las principales cualidades del modelo de “filiales nacionales”, donde el estudio postula una traducción directa de este mecanismo comercial en el fenómeno de la *Nueva Narrativa Chilena*. Aquí se señalan los principales autores y obras que ambas editoriales publican, premian y vinculan a su proyecto transnacional de un solo mercado hispanoamericano del libro, que consigue mayor visibilidad en el proyecto Alfaguara Global. Finalmente, el quinto subcapítulo desarrolla el modelo de negocios de Anagrama, presentando su forma de vincularse con distintos repertorios de lengua hispana, su modelo en base a exportaciones con distribuidores nacionales y su incidencia específica en el posicionamiento de Roberto Bolaño en el panorama editorial, crítico y cultural tanto en Chile como en Hispanoamérica.

El **capítulo N°7** se denomina “Repertorios: tres imágenes de la novela de la postdictadura” y está compuesto por tres subcapítulos enfocados en cada uno de los autores seleccionados para su estudio, así como sus respectivos contextos de producción y recepción especializada. De forma preliminar, el capítulo inicia estableciendo las condiciones de heterogeneidad y diferenciación entre las narrativas experimentales de fines de los ochenta y las narrativas con vocación de públicos amplios; estas últimas foco del interés de medios de comunicación y editoriales transnacionales. Para ello, reconoce tres formas de expresión de esta heterogeneidad, desde donde se establecen los corpus autorales que forman parte del análisis. Primero, se identifica la *Nueva Narrativa Chilena* en el contexto postdictatorial, vinculada a los catálogos editoriales de Planeta y Alfaguara durante la década de los noventa. El análisis se focaliza en la obra y propuesta narrativa de Marcela Serrano, autora identificada como una de sus principales integrantes. Luego, avanzando hacia la primera década del siglo XXI, se

reconoce un conjunto de autores y obras abarcados bajo el nombre de *Literatura de los Hijos*, a partir de una serie de consensos críticos que permiten construir un repertorio asociado a la cuestión generacional. En este conjunto se focalizará el trabajo de Alejandro Zambra como autor representativo de esta diversidad narrativa. Finalmente, se pone en relieve el proyecto literario particular de Roberto Bolaño, ubicado en la bisagra del cambio de siglo y que dispone del respaldo de la crítica especializada como también del mercado editorial transnacional. Cada uno de los subcapítulos vincula al autor con un análisis en torno a los motivos literarios postulados por Grínor Rojo en el marco del corpus de sus obras narrativas principales. Se presentan de forma cronológica, abarcando tres décadas de literatura chilena de postdictadura en el mercado editorial transnacional. De este modo, el primer subcapítulo vincula la obra de Marcela Serrano desarrollada en la década del noventa en el contexto de la *Nueva Narrativa Chilena*, con cada uno de los motivos; el segundo asocia la obra de temática “chilena” de Bolaño con los mismos motivos, para finalizar integrando la obra de Alejandro Zambra en cuanto la *Narrativa de los Hijos* y las fórmulas con las cuales su obra desarrolla los motivos anteriores. El resultado de este capítulo es un análisis pormenorizado de los principales motivos literarios del ciclo literario de la postdictadura a partir de los proyectos narrativos de los tres autores.

El **capítulo N°8** se titula “El lugar de la institución literaria en la postdictadura” y ofrece un panorama de las principales transformaciones sufridas en los espacios, medios, crítica, concursos y premios literarios desde el retorno de la democracia hasta el siglo XXI. El propósito es incorporar la dimensión institucional del campo literario chileno para comprender las principales funciones sociales de la actividad literaria en la sociedad postdictatorial. Para ello, el capítulo retoma la estructura del subcapítulo seis, capítulo N°5, continuando con el relato descriptivo en torno a las implicancias estructurales que las definiciones ideológicas y políticas de la dictadura tienen para el quehacer literario. Entre los ejes mencionados, la crítica literaria es planteada como una actividad dual, tradicional o especializada por un lado, vinculada a medios de comunicación por otro, y por tanto, distribuida en entornos académicos y revistas especializadas como en suplementos, canales de televisión y columnas en periódicos masivos. Al mismo tiempo, el estudio aborda las nuevas posibilidades de reconocimiento de obras y autores a partir de premios editoriales

transnacionales, que complementan la escena desarrollada durante el siglo XX en torno a los premios especializados, cuya máxima expresión lo constituye el Premio Nacional de Literatura. Al respecto, el estudio sugiere una tendencia hacia la configuración de repertorios propios por parte de las editoriales transnacionales, en donde ni la adscripción a un país ni el grado de reconocimiento que tenga el proyecto estético tienen particular relevancia. Esta nueva fórmula de mediación presenta una doble complejidad, vinculada tanto al estatus de la crítica como al estatus del propio mercado. Ante estas circunstancias, el estudio enuncia la presión ejercida en las redes institucionales de la literatura, las cuales deben dar respuesta tanto a la crisis de sentido producto del debilitamiento del rol convencional de la crítica especializada, como a la influencia con la cual las editoriales transnacionales desbordan los límites del discurso literario nacional y el propósito de tales obras, en el marco de tradiciones establecidas.

El **capítulo N°9** se titula “*Habitus* de la novela de la postdictadura” y examina las cualidades que conforman la práctica social de la novela chilena hacia fines del siglo XX y principios del XXI, a partir de las obras de Serrano, Bolaño y Zambra y su relación con el *habitus* del campo literario nacional abordado desde el capítulo N°4. Al respecto, el estudio propone que la cualidad de “novela como documento” se expresa desde una diversidad de actitudes públicas, atravesadas por su cercanía o distancia con el mercado editorial transnacional, una heterogeneidad de formas de vinculación con el referente sociohistórico y de fórmulas para incorporar cualidades metaliterarias y de mediación con el resto de los escritores de diferentes generaciones. En la misma línea y con respecto a la “estética realista de la novela”, se señala que la representación ficcional sigue siendo una clave de lectura que permite identificar al ciclo literario, asociado a procesos, con mayor o menor vinculación a los temas y problemas de la sociedad chilena durante la postdictadura, incorporando la experiencia reciente de la represión y la violencia de Estado y a diferentes grupos de interés, como exiliados, mujeres e infantes, superando la dicotomía ruralidad-urbanidad característica del siglo XX. En cuanto al “carácter nacionalista de la novela”, se constata el vaciamiento de su significado tras la dictadura cívico-militar, presentándose incapaz de vincularse al ejercicio social de las artes y la literatura. Adicionalmente, las condiciones de circulación del mercado editorial transnacional fomentan repertorios de signo cosmopolita, capaces de cruzar las fronteras de

lo local-nacional para insertarse en un ámbito macro, desdeñando por tanto una interpretación nacionalista de la pertenencia al territorio. Finalmente, en el “*habitus* femenino paralelo”, se instala la participación de escritoras desde fines del siglo XIX, la consagración del espacio de reconstrucción del campo literario tras la dictadura y sobre todo es atendida como un constructo fundado en la resistencia político-artística a la dictadura, por parte de agrupaciones y movimientos de mujeres durante los años ’80. El enriquecimiento del “*habitus* femenino” al mismo tiempo de la precarización de las condiciones de participación de los agentes del *habitus* masculino, permite advertir una aproximación metadiscursiva, fragmentada, polifónica y política en la obra de mujeres, que desde la década del noventa y especialmente durante la primera década del siglo XXI se reafirma como protagonista de la reconfiguración del campo literario chileno.

El **capítulo N°10** se titula “Conclusiones: capital cultural y mercado editorial transnacional en el siglo XXI, una oportunidad” y permite cerrar el estudio señalando los principales hitos y postulados del trabajo de tesis. La investigación propone un conjunto de 17 núcleos de análisis con los cuales es posible interpretar y evaluar el recorrido dado por el campo literario chileno y el mercado editorial transnacional. Las conclusiones vuelven sobre la importancia de la lectura historiográfica y pragmática del campo literario y el rol de la narrativa novelesca en él, el apartado teórico-crítico elaborado en torno a las nociones sociológicas de campo y capital simbólico y particularmente integra los análisis literarios de las obras de Serrano, Bolaño y Zambra. Las definiciones interpretativas con las cuales cierra la presente tesis se asocian a la identificación de procesos tanto autónomos como heterónomos dentro del campo literario, particularmente en la práctica novelesca; la instalación de un modelo heterónimo de valor y prestigio impulsado por las editoriales transnacionales desde fines de los ’80, disputado por la acción de nuevos agentes críticos y especializados en novela chilena a comienzos del siglo XXI; asimismo, el reconocimiento de la capacidad que editoriales como Anagrama tienen al incidir en las “tomas de posición” de los autores en el campo, forzando a una convivencia entre valoraciones tanto de mercado como de los estudios literarios. A nivel narrativo, el estudio concluye que las novelas de la postdictadura ofrecen motivos literarios enriquecidos, nuevos tipos de personaje y modificaciones al repertorio narrativo nacional, reflejado en la complejidad ficcional y metadiscursiva que representa la obra de

autores como Roberto Bolaño. De forma transversal, las novelas se inclinan fuertemente por la crítica social, la denuncia o exposición de la injusticia, la experimentación formal y su articulación con la historia reciente. En términos generacionales, los tres autores que forman parte del estudio se dialogan con los programas estético-literarios de las generaciones del '50 y del '60, específicamente en torno a sus temáticas urbanas y la progresiva conciencia metadiscursiva. En cuanto su lugar en el mercado editorial, se identifica una paulatina flexibilidad en la relación establecida entre autores y casas editoriales, sean o no transnacionales. Esta flexibilidad se representa en el tránsito desde el modelo de Planeta-Alfaguara al modelo Anagrama, para luego diversificarse con el fortalecimiento reciente de las editoriales independientes. Asimismo, las novelas de los autores analizados ofrecen una heterogeneidad temática y formal suficiente como para ajustarse a distintos tipos de lector, con mayor o menor vinculación a la realidad chilena. El estudio enfatiza en el rol articulador que tiene el mercado del libro en diferentes periodos de existencia del campo literario nacional, que en la postdictadura adquiere una creciente diversidad, dinamiza las posibilidades de asociarse tanto a los repertorios promovidos por las editoriales transnacionales, como también ajustarse a modelos alternativos de promoción editorial asociada a nichos de lectores. En todos los casos, la investigación confirma el anclaje de las narrativas de la postdictadura a la tradición novelesca chilena, la actualización de su *habitus* y la extensión de sus principales motivos literarios, como la representación *realista* de la realidad política y social, más allá de sus diferentes formas de ser representada. Al respecto, la tesis considera la vinculación con la tradición como una oportunidad para complejizar el análisis de las narrativas novelescas de postdictadura y enriquecer sus posibilidades de lectura.

Para concluir, el **capítulo N°11** corresponde a la “Bibliografía”, que incorpora todas las referencias primarias y secundarias que posibilitaron el diseño y análisis de la tesis.

1. Introducción

El presente estudio indaga las formas de vinculación establecidas entre el mercado transnacional del libro en lengua española y el campo literario chileno, específicamente en torno a las repercusiones que la preponderancia de este mercado tiene para la construcción de repertorios en la narrativa novelesca nacional contemporánea. Para ello, el trabajo se aproxima interpretativamente a los procesos de construcción de valor y prestigio por parte de obras y autores identificados como pertenecientes a la tradición de la novela chilena de postdictadura, con obras editadas y puestas en circulación por editoriales de capital internacional y casas matrices en España para todo el ámbito hispanohablante. Para identificar los aspectos de mayor impacto de la actividad editorial y de construcción de referentes que propone este tipo de mercado, la investigación realiza una revisión exhaustiva de los procesos de formación, establecimiento, reestructuración y apertura del campo literario chileno acontecidos entre fines del siglo XIX y principios del siglo XXI, cuya continuidad permite reconstruir las estructuras que otorgan identidad y acervo a la práctica literaria nacional, así como posibilita explicar los mecanismos de inclusión y negociación de repertorios a la luz de sus propios procesos de autonomización, particularmente variables y heteróclitos en el transcurso de su historia.

El objetivo de esta investigación es analizar las principales dimensiones de interacción y transformación de la narrativa novelesca chilena de la postdictadura en el marco del campo literario nacional, reconociendo para ello la propia trayectoria del campo desde su conformación hacia fines del siglo XIX en adelante, focalizando en las transformaciones acontecidas tras el advenimiento de un escenario editorial transnacional, cuyas dinámicas de valor y prestigio disputan el espacio social y simbólico de la novela chilena. De este modo, la investigación ofrece una mirada histórica, sociológica y pragmática sobre los procesos de adquisición de capital simbólico en el campo literario, otorgando claves rastreables sobre los principios estructurantes que articulan las tensiones y disputas en la tradición literaria narrativa chilena, permitiendo en su trazado la identificación de aquellos elementos disposicionales transversales a la práctica social de la literatura en forma de *habitus*, así como formas de vinculación con una coyuntura colectiva en forma de motivos literarios

específicos, los cuales no sólo constituyen la historia del propio campo, sino además permiten revelar aquellos aspectos mejor anclados en la trayectoria de la novela, como rasgos estructurales presentes hasta la primera década del siglo XXI, y aquellos que en el tiempo fueron actualizados, transformados o bien discontinuados en virtud del propio desarrollo de la actividad literaria en su contexto.

Por otro lado, el enfoque diacrónico del trabajo permite incorporar la noción de mercado como una dimensión heterónoma necesaria para interpretar los procesos editoriales no sólo de fines del siglo XX, sino también aquellos acontecidos en la instalación, desarrollo y transformación de los repertorios durante la trayectoria del campo literario. Si bien se presenta ajeno a los principios estructurantes del quehacer literario estricto, el mercado del libro comparte una historia de profesionalización, perfeccionamiento técnico y autonomización en el campo económico que transcurre de forma paralela y complementaria, desde los albores de la ficción nacional. De este modo, es materia de interés observar cómo ha impactado la incorporación de un repertorio “externo” al campo y al mercado local a través de la acción de un mercado transnacional, con una trayectoria sólo rastreable a partir de la instauración del modelo neoliberal en los años ochenta en Chile, durante la dictadura cívico militar, periodo en el cual el campo literario, pero también la totalidad del campo cultura es diezmado, sus redes institucionales son intervenidas o desintegradas y los dispositivos de censura convierten a la actividad literaria en una práctica bajo sospecha.

En este contexto, tras la revisión histórica de los procesos de campo el estudio se focaliza en la obra de tres autores reconocidos en el ciclo narrativo de la postdictadura como representantes del corpus editado y puesto en circulación parcial o totalmente por editoriales transnacionales de capital español, como son Marcela Serrano, Roberto Bolaño y Alejandro Zambra. Cada uno de estos autores se incorpora de forma particular al repertorio del campo literario nacional del periodo, en diferentes momentos y bajo distintas premisas articuladoras. De este modo, la escritora Marcela Serrano constituye una representante de la denominada *Nueva Narrativa Chilena*, primer movimiento colectivo de autores y obras puestas en el espacio público tras la dictadura por acción interesada del mercado editorial transnacional (en específico, las editoriales Planeta y Alfaguara), cuya legitimidad se construye desde una

institucionalidad reestructurada durante la dictadura y donde las definiciones económicas resultan paulatinamente mejor cubiertas por los medios de comunicación que por las instancias tradicionales de transferencia de valor y prestigio, como la academia y la crítica especializada. Tras ella, el escritor Roberto Bolaño ingresa “desde afuera” del campo literario chileno como una singularidad que dinamiza y problematiza las relaciones entre mercado y campo literario, al contribuir con una obra promovida por la editorial transnacional Anagrama, al tiempo que resulta transversalmente valorado en Chile e Hispanoamérica por agentes especializados y reconocimientos de distinta índole. Finalmente, se incorpora la obra del escritor Alejandro Zambra, mejor involucrado en el campo literario nacional pero cuya eclosión narrativa inicia en Anagrama, ingresando a Chile por similares mecanismos que Bolaño, pero que integra un corpus de autores y autoras nuevo y diferenciado de lo realizado por la *Nueva Narrativa Chilena*, que la crítica literaria nacional forjada en la postdictadura comienza a identificar como una innovación en el repertorio del campo, bajo el concepto de *Narrativa de los Hijos*.

La mirada retrospectiva y reconstructiva del campo literario chileno que aquí se propone permite desplegar una investigación que se aleja de una mirada absoluta de los fenómenos que involucran las nociones de arte y mercado. Si bien el recorrido por diferentes estadios del campo en el tiempo incorpora elementos de la metodología generacional desarrollada por estudiosos como Cedomil Goic y José Promis, el estudio enfatiza la diversidad de modelos, programas estético-literarios y proyectos que habitan y tensionan los límites del campo literario durante momentos clave del desarrollo de las prácticas literarias en la sociedad chilena. Asimismo, el estudio repasa en cómo algunos aspectos de estos modelos, programas y proyectos se incorporan en el *habitus* de la novela y en las tomas de decisión de los escritores al momento de proponer nuevos textos literarios, mientras que otros aparecen de forma intermitente, entran en conflicto o bien son descartados a nivel de repertorio. La proyección hacia el siglo XXI de este ejercicio permite atender los procesos de adquisición de valor y prestigio como resultado de la interacción creativa y múltiple entre el campo y el mercado, que para el caso de cada autor y obra opera en base a disposiciones híbridas e historizables, actualizadas y continuamente renovadas en las dinámicas comunes del quehacer literario, que son a su vez aquellas que aseguran su existencia.

Para su cometido, la investigación recurre a la mirada teórica de la sociología de la literatura y la teoría de campo cultural inaugurada por los trabajos de Pierre Bourdieu, desde donde se abordan tres nociones fundamentales de su propuesta: el campo literario propiamente tal, como espacio en disputa y en el cual interactúan determinadas *posiciones*, *tomas de posición* y ciertas *disposiciones*; el *capital cultural*, que comprende un conjunto de dimensiones relativas a *bienes culturales*, *institucionalidad literaria* y el *habitus*, equivalente este último a las disposiciones del campo. Por su transversalidad, el estudio desarrolla de forma específica esta categoría disposicional de *habitus*, indagando en la relevancia cultural que han adquirido ciertas prácticas, miradas y creencias comunes a la actividad literaria en Chile, las que son puestas en juego por los criterios de valor y prestigio que ofrece el mercado editorial transnacional en el ciclo postdictatorial. En cuanto a la dimensión de los bienes culturales, el estudio introduce dos categorías provenientes de diferentes escuelas de análisis: por un lado, intercambia la noción de bienes por la de *repertorios*, concepto desarrollado por la teoría polisistémica de Itamar Even-Zohar, que incorpora una visión pragmática del fenómeno cultural y literario. Desde esta mirada, los bienes del campo literario constituyen a su vez una forma acumulativa de elementos que rigen la producción de modelos discursivos, sean estos obras literarias o formas de recepción e interpretación, que pueden o no disponer de condición canónica dentro del campo. La segunda noción incorporada en el estudio de los bienes culturales es la de *motivos literarios* en los términos desarrollados por el crítico Grínor Rojo, en el marco de la conformación de un corpus crítico de novelas que define como un “ciclo narrativo”, en este caso, de novelas “de la dictadura y la postdictadura”, establecidas por un horizonte común en el transcurso de cuatro décadas, a partir de 1974 y hasta 2015. Rojo establece un conjunto de motivos literarios que permitirían poner en conversación a obras disímiles en su valoración estética, de diferentes programas literarios y generaciones, editadas tanto en Chile como en otras latitudes del espacio hispanoamericano, reunidas por relaciones temáticas que forman a su vez distintas redes de obras y de diferente complejidad. De este modo, la investigación avanza desde la mirada sociológica del estudio del campo, todavía amplia y general respecto a las obras, hacia el análisis de las particularidades discursivas de la ficción narrativa, abriendo la puerta a un análisis narratológico.

Antes de establecerse en el escenario editorial transnacional desde donde se interpretan las obras de Serrano, Bolaño y Zambra, el estudio ahonda en tres momentos claves en la historia del campo literario y del mercado editorial, así como en tres momentos complementarios que favorecen sus definiciones. A partir de los estudios de campo, mercado y corpus literarios de Gonzalo Catalán, José Promis, Bernardo Subercaseaux, entre otros autores, se identifica un momento de *formación del campo*, desarrollado entre 1890 y 1920; un momento de *reestructuración del campo*, entre 1973 y 1990 y un momento de *apertura del campo*, que va desde 1990 hasta 2010. De forma complementaria, se incorporan antecedentes a la formación del campo en el periodo comprendido entre 1840 y 1860; el panorama del campo y el mercado previo a la dictadura, entre 1950 y 1973; finalmente, se precisan algunos procesos de campo y mercado, particularmente la instalación de las editoriales transnacionales, todos ellos acontecidos en los años de la transición a la democracia, entre 1986 y 1990, cuya eclosión será analizada en el marco de la postdictadura.

Finalmente, la investigación desarrolla de forma específica dos aspectos particulares en el transcurso de la descripción de los procesos mencionados, indagados a partir de la evidencia de su importancia para la comprensión de las interacciones campo-mercado. Por un lado, la presencia de un *habitus femenino*, el cual recorre de forma paralela al *habitus* histórico del campo literario nacional, el cual se revela de esta forma como una expresión de la organización patriarcal de la sociedad y la cultura. Al respecto, se incorporan algunos de los principales estudios que han permitido dar visibilidad y discusión contemporánea al rol de las mujeres en los procesos artísticos-literarios en Chile, pasando desde la marginalidad y exclusión pública hasta el centro del campo en el complejo periodo de reestructuración del campo durante la dictadura, en donde se pone en juego su experiencia histórica con la censura, el disfracismo y la metarreflexión, así como la conformación de redes de solidaridad y la acción política desde lo cotidiano. Por otro lado, el estudio otorga un espacio para la comprensión del proceso de expansión del mercado español del libro, desde el ciclo expansivo desarrollado desde los años ochenta hasta su establecimiento como industrial editorial transnacional a fines del siglo XX. Al mismo tiempo, se atienden los dos modelos

de negocios que mayor repercusión tienen para la expansión de la narrativa novelesca chilena desde el fin de la dictadura, representados por las editoriales Planeta, Alfaguara y Anagrama.

2. Cualidades del campo literario

El concepto de campo desarrollado por Bourdieu permite interpretar los fenómenos sociales en cuanto redes de posiciones estructuradas en la sociedad y jerarquizadas en torno a la distribución de un tipo particular de capital o valor, cuyas relaciones dinámicas establecen juegos de dominación y subordinación entre diferentes posiciones en disputa (Bourdieu, 1989.90:3-4). La cualidad fundamental de su teoría sociológica es, por tanto, la interpretación de la sociedad como un espacio compuesto por campos diferenciados, cada uno de ellos con relativa autonomía (Jurt, 2006:134). Para Bernard Lahire, Bourdieu ha asimilado la noción de espacio social a la de macrocosmos, en donde cada campo funciona como un microcosmos de relaciones específicas y estructuradas (Lahire, 2005:31). Por su parte, Enrique Martín Criado señala la necesidad de analizar los campos en la sociedad como estructuras en las cuales suceden luchas continuas que redefinen sus propias estructuras, en los cuales operan tipos específicos de capital en base a creencias compartidas que permiten la construcción de valor (Martín Criado, 2008:17).

En el ámbito literario, la complejidad de la noción de campo puede ser entendida esquemáticamente a partir de siete de sus cualidades generales. La primera de ellas establece que los mecanismos de articulación de la autonomía del campo dependerán de su capacidad por minimizar sus relaciones de dependencia con otros, en los cuales se podría construir el valor de sus prácticas, amenazando su especificidad. La aproximación de Bourdieu involucra considerar los tipos de asociación entre los campos que entran en juego en la práctica social de la literatura. Según Jorge Díaz Martínez, estas asociaciones podrían identificarse con formas de tangencialidad y/o superposición entre campos, pero sobre todo respondiendo a la denominada “ley de campos englobantes”, la cual considera un tipo particular de articulación consignada por la inscripción, total o parcial, de ciertos campos dentro de otros. De este modo, el campo literario estaría circunscrito al campo artístico, y este a su vez al campo intelectual, el cual compartiría de forma parcial su adscripción al campo del poder, político o económico, cuya acción ocurriría en el espacio social, tanto regional o nacional, entre otras modalidades territoriales (Díaz Martínez, 2014:97). En consideración de esta modalidad, Pascale Casanova advierte que la literatura conseguiría convertirse en una práctica social

autónoma en la medida que pudiera deshacerse de su dependencia del ámbito político, validando así su propia autoridad sin necesidad de su imposición exógena (Casanova, 2001:58). Sin embargo, el dinamismo con el cual un campo establece relaciones más o menos autónomas de ámbitos diferentes, como el ámbito político, dependerá, en palabras de Martín Criado, del grado de autonomía que se identifique en el análisis empírico del mismo, evaluando para ello las luchas e interacciones tanto internas como externas del campo (Martín Criado, 2008:17-8). Del mismo modo, sería posible considerar que en un mismo campo, en un mismo periodo de tiempo, se desarrollen dinámicas con diverso grado de autonomía y heteronomía. En cuanto a la práctica social de la literatura, Jurt señala la amenaza constante que prevalece a la autonomía del campo literario en los grados de dominación establecidos por el poder económico frente los escritores, que si bien detentan el poder y prestigio de la práctica literaria como agentes productores de obras, pueden ser dominados por los mecanismos que establece el mercado y que aseguran, de forma material, su éxito y existencia (Jurt, 2006:226). Esta complejidad político-económica permite identificar una interacción compleja y dinámica entre los escritores y los actores de los campos que intentan controlar los parámetros que construyen el prestigio en la práctica literaria, para quienes las dimensiones política y económica van adquiriendo diferentes significados en el tiempo, así como van acumulando o perdiendo su propio valor. Como ejemplo para el caso latinoamericano, Casanova observa cómo las narrativas del *Boom* han logrado sobrepasar el valor de las prácticas políticas de los países de la región en el cual se originan, demostrando que “hay una autonomía relativa del hecho literario así que el patrimonio literario acumulado (las obras, el reconocimiento universal, la consagración internacional de los escritores designados como <<grandes>>...) permite a los creadores escapar a la influencia político-nacional” (Casanova, 2001:60), pudiendo encontrar un importante desarrollo de una literatura particular y un mercado internacional para ello, al tiempo que se acentúa un progresivo deterioro del campo político y económico en la región.

La segunda cualidad del campo implica que su autonomía respecto a otros campos o directrices organizadoras de la sociedad se encuentra circunscrita a un territorio y una historia, en donde su condición relacional con otros campos se hace posible, estableciendo así un campo rastreable en su influencia, fuerza y poder simbólico en un espacio social

específico (Jurt, 2006: 134). La noción de campo se encuentra ligada al desarrollo histórico particular de una sociedad en un contexto situado, en donde ciertas prácticas han profundizado los niveles de complejidad, especificidad e interdependencia con que se construye el valor de, por ejemplo, la literatura para esa sociedad. De acuerdo con Martín Criado, el concepto de campo se instala en un proceso de autonomización de la capacidad con la cual que los especialistas de una práctica social – agentes específicos de una sociedad y en un momento concreto – logran establecer criterios de valor propios con los cuales se juzgan las mismas prácticas (Marín Criado, 2008:16). Para identificar estos criterios, Bourdieu considera necesario que el estudio de un campo reconstruya el contexto histórico donde ocurren los fenómenos, dado que no existiría la posibilidad de homologar los procesos de producción de valor ocurridos en campos situados en diferentes espacios sociales (Jurt: 2006:149).

El estudio de una literatura territorializada ha estado tradicionalmente asociado al análisis de las literaturas nacionales. Sin embargo, la noción de campo obliga a abrir los límites interpretativos del ámbito nacional a las interacciones posibles y emergentes entre diferentes productores y diferentes mercados, no necesariamente ceñidos a los criterios político-culturales del estado nación. Al respecto, Bourdieu señala que la incorporación de las condiciones sociales en la producción y recepción de una obra permiten profundizar la experiencia literaria (Bourdieu, 1995:13). En la misma dirección, una mirada nacional de la literatura exige ensayar una historiografía de la práctica social literaria en el marco de la nación, sin perjuicio de que sus interacciones puedan desarrollarse en múltiples direcciones que sobrepasen sus barreras. Este análisis implicaría, en palabras de Antón Figueroa “designar todo un proceso: la constitución histórica de un imaginario social, de un sentido común cultural con fronteras ‘naturalizadas’, con repertorios diferentes y ‘difirientes’, con un sistema de hábitos incorporados socialmente y entrelazados en una tradición genérica y con un origen considerado específico y, en muchos casos, con una lengua socializada como propia” (Figueroa, 2004:526). Finalmente, Casanova advierte dos aspectos claves para la comprensión del campo como territorio: en primer lugar, que el origen diferenciador que caracteriza al campo literario es compartido por el origen del propio estado; esto es, que cabría considerar que tanto la formación de una literatura como la formación del estado

nacional en el que se circunscribe compartirían la necesidad de autonomía de otras fuerzas dominantes previas (Casanova, 2001: 55). Esto resulta especialmente patente en el caso de los países con tradición colonial, como los estados latinoamericanos frente al reino de España a comienzos del siglo XIX. En segundo lugar, Casanova identifica el desarrollo de al menos dos polos en pugna en la práctica literaria nacional; por un lado el sector más dependiente de las condiciones del campo y el poder político, y por ello “más nacional” y menos autónomo, frente al sector cosmopolita y desprendido de las condiciones locales, por ello “menos nacional”, autónomo y, al vincularse con otros repertorios, “más literario” en su entendimiento de la práctica social. Esta dualidad generaría rivalidades entre escritores “nacionales” y escritores “internacionales” en distintos grados (Ibíd.:148).

La tercera cualidad del campo literario reside en la estructura de las tensiones y pugnas que la conforman, cuya comprensión demanda el reconocimiento de las fuerzas en oposición y las manifestaciones de tales tensiones en la misma práctica social de la literatura. Para Jorge Díaz Martínez, la estructuración del campo literario propuesto por Bourdieu considera una configuración centrada en la oposición de tipos de capital, representados en las luchas entre escuelas de escritores, valores y nociones sobre la propia literatura, que en último término oponen capital económico frente a diversos tipos de capital, como literario, artístico, cultural, entre otros (Díaz Martínez, 2014:96). Al respecto, los estudios de campo establecen que su red se compone de *posiciones* [sic] por parte de los productores que lo conforman y *disposiciones* como condiciones sociales y culturales preexistentes a la acción de los productores y que lo hacen posible. Cada movimiento de un productor involucraría una *toma de posición* dentro del campo, traducidos a acciones concretas, tales como innovaciones en textos, temas, motivos literarios, pero también manifiestos y críticas (Figuroa, 2004:524). Las acciones estarían orientadas a disputar el poder del centro del campo, lo cual equivale al control de los parámetros de establecimiento de valor y prestigio social de la práctica literaria para la sociedad en donde se encuentra contextualizado el campo. En todos los casos, las *tomas de posición* estarían mediadas por una *disposición* de existencia, que en la teoría de Bourdieu es denominado como el *espacio de los posibles* o *caso particular de lo posible* (Bourdieu, 1997:16). Díaz Martínez aproxima esta noción con la de tradición literaria, aunque advierte que la abstracción del sociólogo incluiría al conjunto hipotético de obras “no

escritas” pero con posibilidad de existir dentro del campo, dadas las disposiciones existentes en sus productores; una suerte de “lugar intermedio” entre posiciones y tomas de posición (Díaz Martínez, 2014:104).

Este entramado de acciones y posibilidades otorga al campo escenarios intercalados de equilibrio y de cambio, así como interrupciones, retornos, rupturas e incluso desintegraciones posibles. Bourdieu observa que en las denominadas fases de equilibrio del campo literario la correlación de fuerzas es dominada por las *posiciones* de los productores de bienes, en este caso obras e interpretaciones de obras, las cuales definen el *espacio de los posibles* para el ingreso de *tomas de posición* que no alteren el lugar, el valor y el prestigio de cada agente. Para romper esta condición resultaría indispensable una revolución artística o literaria, cuyo eventual éxito implicaría el reordenamiento de las posiciones dominantes, la apertura del *espacio de los posibles* y una transformación de las relaciones de poder dentro del campo, potenciado por la acción de un público lector e intelectuales favorables al cambio (Bourdieu, 1989-90:4).

En cuarto lugar, el campo literario, al igual que el resto de los campos en el espacio social, estaría asociado a un capital específico que procesa las formas de valor y prestigio entre sus agentes. Bourdieu utiliza la metáfora economicista de “capital” para construir una fórmula de reconocimiento de este valor para su estudio y análisis desde la ciencia social. De acuerdo a lo señalado por Alicia Gutiérrez, el capital sería resultado de un consenso dentro del campo, articulado en principio en forma de capital económico, cultural, social y simbólico (Gutiérrez, 2005:36 a partir de Bourdieu, 1986). De ellos, el capital cultural constituiría el interés de las disputas por el poder dentro del campo, organizado por ello y de acuerdo a Bourdieu en al menos tres estados interdependientes: un *estado incorporado* de las prácticas de los agentes del campo en forma de conocimientos, ideas, valores, entre otros, es decir, en forma de *disposiciones*, el cual recibe la denominación de *habitus*; como *estado objetivado* de tales prácticas, y por ello representado por libros, documentos, periódicos, etc.; finalmente, como *estado institucionalizado*, el cual permite afianzar las reglas internas del campo y los roles desempeñados por cada uno de sus agentes en la construcción del capital en el espacio social (Ibid.:37). Los tres estados del capital cultural permiten dar forma a los modos de valor y

prestigio dentro del campo, esto es, un nuevo tipo de capital, simbólico, que según José Manuel Fernández no constituiría un agregado, sino una forma de enfatizar ciertos aspectos vinculantes del capital en general (Fernández, 2013:35).

En el campo literario, el capital simbólico constituiría un mecanismo relacional de producción de valor, el cual recorrería transversalmente los estados en disputa del capital cultural. Los elementos disposicionales del *habitus*, los bienes culturales específicos de la literatura, como las obras literarias, textos críticos, crítica periodística y estudios especializados, así como los espacios institucionales serían sólo diferentes ámbitos en los cuales se desarrolla una gran lucha de poder. Bourdieu advierte la importante magnitud de la influencia del capital cultural incluso en el propio capital económico, al constatar que las propiedades que otorgan valor a una obra por sobre otra escapan, en último término, a las explicaciones económicas restrictivas (Bourdieu, 1987). En su aplicación, Casanova identifica que cada escritor ingresa al campo portando una historia literaria que encarna y actualiza su propio significado frente a las disposiciones preexistentes, convirtiéndose así, con o sin éxito, en portavoces del mismo campo, incluyendo las obras más internacionales y menos vinculadas a las fronteras territoriales o nacionales del mismo (Casanova, 2001:62). De este modo, el análisis de un campo literario requeriría explorar los tres estados del capital cultural, sus disposiciones, bienes e institucionales, las que en última instancia construyen el valor y prestigio con el cual se define el capital simbólico de una obra literaria.

La quinta cualidad del campo literario se asocia al rol del capital económico en la construcción de capital simbólico, especialmente bajo la figura del mercado del libro como institución heterónoma al campo literario. Al respecto, el campo literario funcionaría con una complejidad que permitiría diferentes polos internos, más o menos proclives a interactuar con el mercado de bienes en la construcción de valor y prestigio, pese a las latentes diferencias de criterio. Tempranamente, Bernard Lahire identifica cierto desdén en la incorporación interpretativa del mercado económico para el análisis de la creación de valor y prestigio. El autor considera que su acción no sólo es específica en la forma de una institución propia sino sobre todo como práctica transversal en la sociedad, donde la “lógica económica” o el “razonamiento económico” se encontrarían omnipresentes en diferentes

grados, incluso para el caso de campos tradicionalmente más autónomos, como el académico y el literario (Lahire, 2005:39). Bourdieu también precisa que el mercado puede funcionar como garante de capital simbólico para aquellas obras y autores que se encuentran en el polo más heterónimo del campo literario; esto es, aquellas cuyo prestigio depende de las reglas internas y lógicas del mercado económico del libro, y con ello, su orientación a la venta por sobre el valor literario propiamente tal (Bourdieu, 1995:223-4). Lahire precisa que, tanto para el polo autónomo como heterónimo del campo, es finalmente en el encuentro de la obra con sus receptores donde se produce el sentido del texto, y por ello, critica la homologación o invisibilización de la palabra del lector como un nuevo productor de sentido y capital simbólico (Lahire, 2005:60).

Complementariamente, Mabel Moraña señala que la diferenciación entre dos polos internos en el campo literario frente al capital económico permitiría incorporar en el análisis los procesos de negociación comunicativa y los roles de la función intelectual frente a las exigencias del mercado (Moraña, 2014:157-8). La identificación del rol asumido por el mercado del libro en la construcción del valor y prestigio de las obras literarias, podría otorgar señales sobre la organización, complejidad y multiplicidad de bienes producidos por el campo literario, así como revelar el predominio momentáneo del polo autónomo o heterónimo de generación de capital simbólico.

La sexta cualidad precisada en el campo literario corresponde al tipo de bienes culturales que produce, como *estado objetivado* del capital cultural del espacio social. Para ello, una aproximación que considera las dimensiones autónoma y heterónoma del campo permite incorporar el concepto de repertorio de la teoría de polisistemas de la cultura, desarrollada principalmente por Itamar Even-Zohar (1990). Para el autor el repertorio constituye un agregado tanto de reglas como de elementos que rigen la producción de textos (Even-Zohar, 2017:10), el cual puede ser comprendido en el sistema literario como el conjunto de obras en diferentes estados de canonización, con la potencialidad de convertirse en modelos del sistema, y con ello, factores determinantes de las relaciones sistémicas internas y externas (Ibid.:11). En términos de Bourdieu, cada texto, como toma de posición en el campo literario, tiene la potencialidad de integrar una posición con valor y prestigio suficiente como para

participar en los procesos de estructuración del campo. Asimismo, Even-Zohar advierte que un texto nuevo en el sistema literario puede ser incorporado al canon pero no necesariamente generar las condiciones – o incluso, ser rechazadas – para dar paso a nuevos textos (Ibid. 11). De este modo el repertorio de obras en un campo literario puede presentar diversas tendencias integradas o disidentes en un mismo espacio, donde algunos textos serían aceptados como bienes específicos y como modelos estructurantes, pero otros serían aislados, de forma parcial o total, de sus programas estético-literarios, determinados motivos literarios o bien cierta visión ética del rol de la literatura en la sociedad.

Tres ventajas para el análisis permiten interpretar los bienes culturales del campo literario como repertorio de un sistema: en primer lugar permite incorporar al análisis la complejidad de los procesos de conformación de determinados corpus, programas estético-literarios, considerando la influencia de factores externos al campo en la evolución de la trayectoria de uno o varios escritores. Para ello, el repertorio constituye una categoría relacional, cuyo entendimiento demanda la incorporación de aspectos contextuales, políticos, de mercado, entre otros. En segundo lugar, permite introducir en el estudio a obras que no necesariamente han generado modelos literarios que definan provisionalmente el capital simbólico del campo, independiente de su nivel de canonización, sino que más bien han sido parte constitutiva de las relaciones sistémicas entre diferentes ámbitos de la cultura en distintos grados. En palabras de Even-Zohar, la mirada conceptual del repertorio no es la composición de “obras maestras” en un sistema literario, sino que su estudio acotado a sus funciones históricas (Ibid.:5). En último lugar, la noción de repertorio favorece un análisis que constata la masividad de miradas, proyectos y discursos como dimensiones habituales de la práctica social de la literatura, limitando así una interpretación que podría transitar hacia la homologación de los fenómenos de repertorio con la propia existencia del campo literario. Las tensiones y pugnas inherentes al desarrollo de la actividad, que pueden significar reemplazos de ciertas obras o modelos de escritura ficcional, son atendidos como fenómenos de repertorio, necesarios para asegurar la continuidad de la práctica social de la literatura en un contexto determinado. Esto incluye las posibles crisis y “catástrofes” que podrían ser motivadas por campos englobantes o externos, como el político y el económico, cuya resistencia depende, en palabras del autor, de la capacidad del sistema literario por controlar

(y con ello, preservar en grado relevante su autonomía) el procesamiento de tales fenómenos (Ibid., 19).

Finalmente, la séptima y última cualidad del campo literario construida por la teoría de Bourdieu es la especificidad del concepto de *habitus* como *estado incorporado* o disposición en el espacio social. En palabras del autor, el *habitus* constituye una “estructura estructurante” en el marco de una práctica cultural, un principio clasificatorio, de visión, valores y gustos, capaz de producir diferencias dicotómicas sobre lo valioso y lo vulgar, lo bueno y lo malo, etc. (Bourdieu, 1997:32). Como principio, el *habitus* se ancla en disposiciones de orden duradero, producto de las condiciones sociales de producción existentes en la sociedad, como también en las condiciones a esas disposiciones, que se encuentran en las lógicas específicas del campo, sumado a las presiones coyunturales o estructurales que existen en estos demandados por su propia autonomía (Ibid. 1990:70). El *habitus*, por tanto, es un concepto igualmente relacional, interdependiente del campo y no resultado de éste, pues considera a los agentes y productores de la práctica social específica como herederos de historias, valoraciones y estructuras que manifiestan de manera “incorporada”, y sobre las cuales establecen los juicios sobre el campo particular.

Establecida su relevancia, resulta significativo precisar que el *habitus* también constituye un espacio generativo. Según Jurt, los agentes incorporados al campo no son “meros portadores cegados de estructuras objetivas”, sino activos constructores de valoración social, esto es, de formas de capital simbólico (Jurt, 2006:134). Para Lahire, la noción de novedad, en tal caso, considera un despliegue de interacciones tanto de lo social como de la persona o grupo humano (Lahire, 2005:194-5). Si bien el *habitus* se define mejor por la durabilidad de las disposiciones estructurantes en el campo, tales definiciones no implican su inmutabilidad. Al respecto, Gutiérrez señala que ante el cambio de las condiciones fundantes de un *habitus*, ya sea por nuevos contextos socioculturales o transformaciones de las condiciones objetivas del campo (por ejemplo, un cambio en su autonomía respecto a su propio capital simbólico), las disposiciones pueden reformularse (Gutiérrez, 2005:75). Por estas razones el *habitus* del campo literario constituye un conjunto de estructuras que ordenan el comportamiento de los agentes y repertorios, así como la mirada interpretativa y evaluativa de los expertos y los

lectores. El *habitus* puede encarnarse en sujetos sociales particulares (escritores, críticos, editores, etc.), permitiendo disponer de aquellas características que dominan el comportamiento, la socialización y las funciones de cada agente. Asimismo, puede traducirse en los mecanismos con los cuales se han determinado aquellos “lugares comunes” desde donde se validan o desplazan ciertas formas de escribir, leer e interpretar el texto. El estudio de un campo literario es, al mismo tiempo, la historia de estas disposiciones o *habitus* elevados a categoría de “lugar común” desde donde los agentes se comunican entre sí y los modelos de escritura y programas estético-literarios adquieren rango institucional y con ello valor y prestigio.

3. Antecedentes de la novela chilena en la formación del campo (1840-1860)

En el caso chileno, las reglas de conformación de un campo cultural son, en un principio, aquellas que derivan de la conformación de las élites hegemónicas en su proceso de autonomización política y económica no sólo de España, sino del conjunto de nuevas naciones del subcontinente americano. Por tanto, la puesta en valor de la actividad literaria, y en particular de una novela nacional, emerge como un aspecto secundario o bien una consecuencia derivada de los discursos que gozan mayor imbricación con los intereses de estas élites.

Si bien el proceso chileno comparte un contexto regional de emancipaciones republicanas, éste se piensa desde la cultura oligárquica de manera excluyente, en una discusión específica y situada, asociada a la preexistencia de un espacio social colonial, con una sociedad demográficamente pequeña, mayoritariamente analfabeta y rural, compuesta de grupos sociales altamente diferenciados, así como de relaciones en todo ámbito asimétricas entre los centros metropolitanos (Santiago, Valparaíso y Concepción, respectivamente) con el conjunto de las provincias. En este escenario, el discurso hegemónico del campo de poder diferencia altamente el proceso chileno de otros de la región. Como ha mencionado Bourdieu, muchos de los “malentendidos” en los ejercicios interpretativos de un campo literario nacional “vecino” derivan de la lectura realizada con categorías del propio proceso nacional o incluso del propio campo artístico. En el espacio social chileno se instala e intenta perpetuar una visión de la constitución del tejido cultural que, en palabras de Gonzalo Catalán, “todavía tiende a subsistir una imagen de la vida cultural y literaria ... que la identifica casi totalmente con la obra de los grandes intelectuales de la época”, los cuales son, en realidad, “portadores de un proyecto político-cultural alternativo” (Catalán, 1985:78), frente a un escenario en el cual “son las tendencias conservadoras y antiintelectualistas las que dominan el panorama ideológico-cultural [...] que tienen su sustento en las prácticas materiales y orales que se levantan bajo el triple andamiaje de la familia, la religión y la esfera socio-laboral desarrollada bajo el tipo de la hacienda patriarcal” (Ibid.: 96). En este contexto, para poder comprender el quehacer literario, y en particular la producción narrativa, Joseph Jurt remarca la necesidad de reconstruir “primero el contexto histórico y la estructura del campo del país en cuestión en donde surgen las obras” (Jurt, 2006: 149). Por tanto, el punto de partida

involucra poner de manifiesto algunos de los aspectos centrales del espacio social en el cual emerge el campo literario chileno y la tradición novelística que se extiende hasta el siglo XXI.

El primer aspecto relevante para esta reconstrucción implica atender a las relaciones entre el campo literario con otros campos del espacio social chileno, instalado como un escenario de campos englobantes. Al respecto, no es sino hasta la década de 1840 en que la generación que Catalán denomina “proyecto político-cultural alternativo” comienza a articularse en el seno de la élite nacional. Una generación de jóvenes liberales coloca dentro de los círculos culturales de la oligarquía la primera agenda de reformas que apuntan a establecer las condiciones de entendimiento de la cultura como una dimensión relevante del campo de poder, llevando a cabo la difusión de sus ideas mediante todos los mecanismos disponibles a su clase, ya sean la escritura de manifiestos y proclamas, como también la promoción de ciertas obras literarias, con la autoridad de ser tanto escritores como políticos (Subercaseaux, 1997: 50). En efecto, los escritores consagrados del Chile del siglo XIX son hombres múltiples, realidad ejemplificada por Catalán de la siguiente manera: “de los 36 literatos que reúne Eduardo del Solar Correa en su libro *Escritores de Chile S.XIX* -y que incluye a las figuras más prominentes del mundo de las letras- se cuentan 19 parlamentarios, 12 ministros o intendentes y 13 diplomáticos” (Catalán, 1985:90). Dado que el campo cultural chileno es hasta ese momento el campo desarrollado por la elite para sí misma, Brunner ha caracterizado este proceso inicial como una de las “querellas intraoligárquicas [...] resultantes de una lucha que está referida casi de modo exclusivo a los propios agentes productores del campo cultural” (Brunner, 1985:28). Si bien han existido importantes trabajos de impronta letrada y periodística anteriores a la década de 1840 – asociados directamente a la obra de Andrés Bello – no se han articulado ni instituciones, ni un corpus propio de obras, ni una crítica-académica ni círculos culturales que pudieran instituir un quehacer literario nacional propiamente tal. Por lo demás, todas las prácticas culturales dominantes hasta la época albergan propósitos de diferenciación social, que “responden por completo a las ritualidades del buen tono y, por tanto, son funcionalizados como medida de la exclusividad, distinción y superioridad social” (Catalán, 1985:82). En otras palabras, aún no se ha alcanzado ni se ha pretendido que la cultura o que la literatura como práctica obtenga un grado de autonomía que permita hablar de literatura chilena.

La creación de la Sociedad de Escritores de Chile, en 1842, supone la primera apertura hacia una discusión programática que establece en su metarrelato la necesidad de un arte y una literatura propia. En un comienzo, el mecanismo fundacional por excelencia será el discurso político y la crítica cultural, en donde sus principales actores, pertenecientes a la élite pero desde posiciones inicialmente marginales al poder, critican y levantan severos cuestionamientos a las ideas que imperan en el Chile autoritario de las primeras décadas de la independencia. Tal situación no es anecdótica, pues este tipo de textos, si bien polemiza con las estructuras hegemónicas de la cultura oligárquica, constituye la base del campo intelectual del siglo XIX que engloba el desarrollo del campo literario en las siguientes décadas. En palabras de Claudia Rodríguez, y en relación a este tipo de textos en la historia literaria chilena, “la noción de metatexto fundacional ayuda a comprender que la cultura, en tanto campo ideológico en disputa [...] se reconoce en determinados momentos a partir de ejes o ideas matrices que generan identidades y repertorios en los procesos de emergencia que se proyectan y legitiman en largos períodos de vigencia” (Rodríguez, 2007:2).

Sin embargo, el repertorio discursivo de la generación de 1842 no está particularmente enfocado en textos literarios sino más bien en obras referenciales. Subercaseaux identifica que “por lo menos hasta 1848, las cuestiones historiográficas tienen en Chile mayor importancia que las cuestiones estético-literarias” (Subercaseaux, 1997:79). No obstante, que la generación querellante de jóvenes intelectuales liberales desarrolle una carrera política permite insertar en el interés nacional (entendido exclusivamente como una mirada de la élite sobre la cultura) el interés en la literatura como estrategia de manejo de la agenda política. De este modo los intelectuales liberales se congregan en lo que Catalán ha denominado un “partido político-literario” (Catalán, 1985:98). Allánadas las bases para una literatura y una novela nacional, los liberales incorporan en ella la discusión sobre el futuro de la República, que de acuerdo a Pinto Rodríguez, apunta a tres tareas concretas de largo plazo: “en primer lugar, establecer una estructura de poder que les permitiera reemplazar al viejo sistema colonial; en segundo lugar, insertar a la economía nacional en el concierto de la economía mundial; y, por último, identificar un modelo de país y nación al cual adherir” (Pinto Rodríguez, 2008:169). Son, con matices, las tareas de los idearios nacionalistas y liberales que germinan en Europa, particularmente en la Francia de la primera mitad del siglo XIX. Se adhieren a una premisa: “en el momento en que se difunde el concepto de <<nación>>, las

instituciones nacionales servirán, en cierto modo, de fundamento del espacio literario. Debido a su dependencia estructural, el espacio literario mundial se construye, pues, también a través de las rivalidades internacionales inseparablemente literarias y políticas” (Casanova, 2001:56). En Chile, novela y política estarán entrelazadas en la mirada sobre la nación “hacia adentro” durante todo el siglo, cimentando de paso las condiciones para la novela chilena del siglo XX.

Los integrantes del “partido político-literario” concuerdan en elaborar una imagen idealizada sobre la oportunidad histórica de la emancipación, presumiendo encontrar en Chile el material suficiente para avanzar hacia el futuro de forma independiente al resto de los países latinoamericanos, con los cuales se habían construido, en otras circunstancias, proyectos de unión y solidaridad (Pinto Rodríguez, 2008: 172). La tarea liberal apunta a colocar al país en un escenario de mayor relevancia que al de su situación regional, no sólo mostrando su especificidad como valor intrínseco, sino procurando que sea la literatura la que permita corregir los vicios de la población, a los ojos de ellos, moralmente corrupta y perdida. Esta mirada paternalista sobre el progreso se entiende mejor como un plan ecléctico en el que coinciden el iluminismo dieciochesco con una serie de claves tardorrománticas, tal como advierte Subercaseaux (1997:97). Así, se entiende el desarrollo como la capacidad de las clases dirigentes por encauzar en el camino *correcto* a la población del país, desde todos los campos del espacio social. La novela que se inaugura tendrá como propósito, por tanto, “colaborar al mejor conocimiento y a la corrección de los errores y desequilibrios humanos y sociales que el novelista descubría en la realidad de sus lectores” (Promis, 1993:9). Más que en un campo literario, la novela opera casi sin discrepancias durante el siglo XIX como una dimensión de los discursos públicos que discuten y polemizan sobre cuáles son los mejores caminos para el futuro de la nación chilena.

Sin embargo, hacia mediados del siglo XIX, las novelas aún constituyen un género sin prestigio, aun cuando la actividad lectora constituye una práctica minoritaria y concerniente sólo al pequeño sector dirigente y letrado de la sociedad. De acuerdo al Censo General de 1854, sólo un 15% de los hombres y 9% de las mujeres del país saben leer y escribir (Serrano; Ponce de León, 2012). Como actividad restringida, las novelas se publican a modo de folletines en la pequeña prensa local o bien son importados por librerías desde Europa, junto

con otros géneros de entretenimiento, como constata Sarmiento en 1849 (Poblete, 2003:55). Las novelas en circulación “no son ni ‘útiles’ ni ‘morales’ en un sentido liberal” (Subercaseaux, 2010:68), y por tanto no gozan de estatus literario, frente a otras obras de carácter religioso y práctico. El incipiente posicionamiento del “partido político-literario” en el campo del poder en Chile permite dar los primeros pasos en vías de integrar la novela chilena en el proyecto liberal, que es ahora la creación de una literatura chilena. Su carencia de valor simbólico constituye rápidamente uno de los ejes de discusión y transformación (Poblete, 2003:55).

La participación de los liberales en el Parlamento (relevante a partir de 1849, año en que se conforman como partido político) y luego en el Gobierno chileno (por tres décadas a partir de 1861) coloca su agenda en el centro del campo de poder por primera vez, promoviendo desde allí algunas de las políticas de alfabetización y fomento a la publicación nacional más relevantes del periodo, las cuales tendrán, entre múltiples efectos, importantes repercusiones en la valoración social de la novela. En cuanto a la alfabetización, el foco está inicialmente puesto en la cobertura, para lo cual se crea la Sociedad de la Instrucción Primaria (1856), entidad que de forma privada y con fondos estatales asume la tarea de crear múltiples establecimientos educacionales; de forma paulatina el Estado termina asumiendo el rol directivo de la educación pública, asunto que se consolida en la Ley de Instrucción Primaria de 1860.

En cuanto a las publicaciones nacionales, establecer las bases de infraestructura y manejo profesional de una industria del libro constituye un desafío que, de acuerdo a Subercaseaux, abarca al menos 40 años, desde 1840 a 1880, y que se desarrolla en diferentes ejes: la producción, entendida como insumos, el parque impresor, los editores y tipógrafos; el producto, la materialidad del libro y el periódico; la circulación, que involucra su importación, comercio y mercado y finalmente la lectura, que se enlaza con los esfuerzos institucionales en torno a la educación y la creación de bibliotecas (Subercaseaux, 2010:76-7). En cuanto a su producción, vale mencionar que hacia 1840, los libros editados en Chile no alcanzaban al 1% (Ibid.:90). Con la mejoría de las condiciones en el campo de poder, la tecnología de la imprenta moderna comienza a ser importada junto a profesionales idóneos, de origen principalmente alemán y francés. Esto abrirá las puertas para que hacia la segunda

mitad del siglo se instalen editores y casas editoriales de actividad general y especializada. Con respecto al producto, Carol Arcos constata que la creación de los periódicos nacionales *El Progreso* (1842-1853), *El Ferrocarril* (1855-1900) y *La Voz de Chile* (1862-1864), entre otros, implica la creación de espacios formales y económicos para la difusión de obras literarias, europeas e incipientemente chilenas, destacando allí la novela (Arcos, 2010). En *El Progreso* se publican las novelas-folletín francesas de autores como Victor Hugo, Lord Byron. Alejandro Dumas y George Sand, así como también ve la luz *Facundo* (1845), del escritor argentino Domingo Faustino Sarmiento; en *El Ferrocarril* se publica en una serie de folletines *Los Miserables* de Victor Hugo y en *La Voz de Chile* algunas de las principales novelas del escritor e intelectual chileno Alberto Blest Gana: *Martín Rivas*, *La venganza*, *Un drama en el campo* y *El ideal de un Calavera* (Arcos, 2010:37). Blest Gana, discípulo de José Victorino Lastarria y escritor de convicciones liberales, se convierte en el autor que responde al problema político de la construcción de la nación desde la óptica liberal mediante una creación literaria y novelesca, que a través del folletín encuentra repercusión en los sectores medios de la sociedad chilena, aquellos que paulatinamente tendrán mayor acceso a la lectura gracias al periódico y la educación (Poblete, 2003:51). En cuanto a su circulación, estamos ante un escenario fundamentalmente controlado por los periódicos, aunque se comienzan a instalar, con dificultades y muchas veces frustradas experiencias, librerías y fondos de colección literaria. El primer antecedente constituye la instalación de la “Librería Española de Valparaíso” en 1840, del empresario español José Santos Tornero, y luego su sucursal “Librería Española de Santiago”, en 1842. Ambas son las primeras tiendas de libros existentes en Chile. En pocos años, Santos Tornero compra el periódico nacional *El Mercurio* y su imprenta (que edita libros, pero dadas las limitaciones tecnológicas se especializa en folletines de obras europeas románticas), expandiendo las *Librerías de El Mercurio* en ciudades como Copiapó, La Serena y San Felipe (Subercaseaux, 2010:90). Décadas después, en 1863, *El Mercurio* de Valparaíso crea la *Biblioteca de Amena Lectura*, la cual constituye la primera colección chilena de textos literarios (Subercaseaux, 2010:84).

En este escenario de instalación de las bases para la novela chilena, la obra de Alberto Blest Gana constituye uno de sus ejes fundacionales, en donde la figura del escritor es, para Cedomil Goic y en el marco de la novela hispanoamericana del periodo romántico, “el novelista más completo del siglo XIX” (Goic, 1997:46). La amplia cantidad de reediciones,

estudios, ediciones críticas, entre otras formas de posicionamiento, implica que la obra de Blest Gana constituya el paradigma inicial del canon literario chileno. Pese a producirse en una sociedad con una tasa de analfabetismo predominante, novelas de Blest Gana como *Martín Rivas* (1862), ponen en valor de forma eficaz al relato literario como mecanismo de formación de lectores y ciudadanos. Destaca su fuerte carácter referencial, en el cual se alude a un contexto socioeconómico específico de la historia chilena, que Jaime Concha ha identificado como el “prodigioso desarrollo de crecimiento capitalista en Chile [...] nos presenta, perfectamente diferenciados y enlazados, dos momentos en la constitución de la burguesía chilena” (Concha, 1972:20). Más elocuente es la perspectiva desarrollada por Manfred Engelbert, donde sobre la instalación de un imaginario ideológico y cultural observa la contundencia de su afirmación: “la novela de Blest Gana corresponde no al final de una formación social ni a las dificultades de un intento más o menos tímido de modernización liberal sino a la realización relativamente exitosa de tal proyecto. El casamiento de Leonor y de Martín, los dos protagonistas de *Martín Rivas*, que valen por sí mismos, representando los mejores valores de sus respectivas capas sociales (oligarquía burguesa y nueva burguesía de clase media alta), es la expresión simbólica de la fusión liberal-conservador con la cual, a partir de los 60 y de la presidencia de José Joaquín Pérez “la clase media emergente” comenzaba a “conquistar su espacio político” (Engelbert 2000: 47).

La obra de Blest Gana, y en particular *Martín Rivas*, constituyen un hito en la representación de la sociedad chilena en un texto ficticio moderno y si bien no constituye el paso definitivo hacia la autonomización del campo literario, sí abre el camino para la valoración social de la actividad literaria y específicamente la novela. Constituye, en palabras de Iván Carrasco, “la primera gran obra canónica no solo de su generación sino de la literatura nacional de Chile” (Carrasco, 2008:150). *Martín Rivas* logra su materialización no sólo por su exitoso planteamiento formal, sino por traducir, en clave literaria, las aspiraciones programáticas de la agenda liberal iniciada veinte años antes. Una de las cualidades que se proyecta en los textos centrales de la tradición novelística chilena posterior es su conciencia del campo de producción y de consumo. La representación ficcional de ideas y miradas sobre la sociedad y la historia son, en palabras de Juan Poblete, “resultado de una cierta formación discursiva” (2003:22). Esta conciencia de los discursos sociales que la preceden hace que el valor simbólico de la obra esté mejor vinculado a su conexión con los debates sociales, políticos y

morales de su época que con una estricta valoración artística, que, de todos modos, no podría llevarse a cabo ante la ausencia de agentes críticos. En este temprano momento de la tradición literaria chilena, Blest Gana reproduce literariamente lo que ha declarado en discursos y críticas durante toda su vida pública, asunto que será una actitud constante en los escritores canónicos del siglo XIX y del XX, pese a la paulatina instalación de un aparato de recepción literaria profesional. Al respecto, José Promis ha demostrado cómo las querellas entre diferentes programas narrativos no sólo constituyen posiciones ideológicas sobre la sociedad en que se habita y aquella que se pretende construir, sino que se concretiza una y otra vez en autores como Pedro Prado, Mariano Latorre y Manuel Rojas, entre otros, quienes polemizan activamente en los medios de circulación nacional de forma previa a la publicación de sus novelas más emblemáticas (Promis, 1993).

Por otro lado, las novelas de Blest Gana articulan la mirada intelectual liberal con una recepción que aspira a ser transversal y popular. Blest Gana opta por organizar su corpus de textos a través del modelo folletinesco. De acuerdo a Poblete, el folletín posibilita incorporar a las mujeres entre sus lectores, al estar asociado tradicionalmente a la lectura femenina (Poblete, 2003: 34). En su análisis de la estructura ideológica de la novela *La aritmética en el Amor*, Lucía Guerra comprueba que Blest Gana hace uso de las estructuras discursivas del folletín para, en realidad, proponer una fuerte crítica de carácter moral y política que se mueve en otras direcciones: “La intriga folletinesca sigue una típica estructura sinusoidal y se nutre de un variado número de triángulos amorosos [...] Sin embargo, a diferencia del amor folletinesco que siempre triunfa por sobre toda barrera social o económica, en *La aritmética del Amor*, las fluctuaciones de cada triángulo responden a las ambiciones materialistas de los personajes [...] En consecuencia, el folletín en su carácter intertextual debe comprenderse como un índice de inautenticidad, como máscara eufemística que esconde y decora el frío cálculo para lograr objetivos pragmáticos” (Guerra, 1987: 40-1). El uso utilitario del folletín transporta las propias demandas del movimiento liberal por un tipo de ciudadano chileno que se desea para la república, pero que al final constituye sólo uno en particular, aquel capaz de prosperar económicamente. La obra, así como en *Martín Rivas*, analiza críticamente los vicios de la burguesía, no para desmontarla sino para fortalecerla mediante la virtud y la riqueza. El sentido “popular”, por tanto, es en Blest Gana muy restringido a un sector específico de la sociedad chilena agraria y semirural de mediados del

siglo XIX. Al respecto, Lucía Guerra señala que “en un país en el cual había un 83% de analfabetismo, es evidente que los receptores de dicho mensaje -aquellos que tenían acceso a la educación- participaban de los nuevos valores originados por la economía de librecambio”. (Ibid., 1987:45). No obstante, los años posteriores permitirán extender la obra de Blest Gana, así como la de otros autores, de forma exponencial a nuevos públicos. De acuerdo a los datos recolectados por Subercaseaux, entre 1865 y 1895, el crecimiento de las capas medias de la sociedad, que representa a empleados, comerciantes, artesanos calificados y profesionales, alcanza un 334%. Estos son ciudadanos mayormente letrados, que cohabitan espacios próximos a los ejes centrales de las ciudades (particularmente Santiago) en *cités* o manzanas. Son, desde un punto de vista de mercado simbólico, un público lector de folletines (Subercaseaux, 2010:99). De todos modos, esto no modifica que hacia 1880 el 60% de la población chilena sea completamente analfabeta (Ibid., 2010:92).

De esta forma, otra cualidad que proyecta la obra de Blest Gana en otras obras posteriores es su intento por construir un discurso sociológico, ejemplificador, moralizante y explicativo de la realidad social, entendida esta como la situación de un grupo, normalmente asociado al público lector específico en donde se pretende incidir. Es, en su sentido más profundo, el ideario del naturalismo. De acuerdo a Goic, habría una línea de continuación en el modo realista de la etapa moderna de la novela hispanoamericana, en donde “Neoclasicismo, Romanticismo y Naturalismo son modificaciones del mismo modo de representación de la realidad” (Goic, 1980:14). La novela naturalista, que se inaugura formalmente en Chile hacia fines del siglo XIX, constituye un amplio y multifacético marco ideológico en el cual se anteceden y suceden diferentes propuestas literarias que no tiene variaciones sustanciales hasta entrado el siglo XX. Enfocado en enfrentar al lector y su grupo social ante un espejo, “los lectores sabían que iban a encontrar una imagen de ellos mismos descrita con todas sus debilidades, sus vicios al desnudo, y sin ninguna conmiseración” (Promis, 1993:13). Nuevamente, serán las disputas y polémicas provocadas por nuevos autores y proyectos literarios marginales lo que modificarán, lentamente, el estatus de la novela iniciada por autores como Blest Gana, aun cuando el mercado y el público lector tardará décadas más en incluirlas y preferirlas, como lo atestigua la vigencia editorial del criollismo en el Chile de los años 1950.

En el mismo sentido, Blest Gana propone en Chile un género que permite vertebrar la agenda del llamado “realismo romántico” de la tercera generación romántica hispanoamericana, o Generación de 1867 (Goic, 1980:85): la novela de costumbres nacionales, la cual se actualiza en la forma de novela naturalista, mundonovista y finalmente criollista en el siglo XX. Las dificultades de encasillamiento de la obra de Blest Gana en un marco generacional o estético a escala hispanoamericana han sido estudiadas entre otros por Engelbert (1996, 2000), aun cuando el problema se extenderá hasta el afianzamiento del campo literario a fines del siglo XIX. El realismo y la explícita referencialidad de la novela con eventos de carácter nacional se convierten en valores de su tradición, así como su intención de describir -ideológicamente- la cultura chilena y sus actores sociales. La empresa es, en palabras de Poblete, una novela nacional que “intentará ser simultáneamente una obra popular como los folletines, una obra moderna y seductora como las novelas europeas, una obra seria como las que merecen el apoyo del gobierno, una obra original en su apropiación textual de las costumbres nacionales; y, por último, una obra de educación de aquellos que la favorezcan con su lectura” (Poblete, 2003:55).

4. Novela y formación del campo (1890-1920)

Para la existencia de un campo literario chileno y en particular un subcampo de narrativa novelística es elemental el aseguramiento de las condiciones de realización de la actividad literaria como una práctica social específica, de prestigio simbólico y de validez institucional. Durante la segunda mitad del siglo XIX, con el esfuerzo político de los liberales y con obras literarias como la de Blest Gana, comienzan a generarse las garantías para tal autonomización, siempre en un plano vinculado al campo del poder político e intelectual de las clases dirigentes. Esta infraestructura ideológica, capaz de promover la producción, circulación y lectura de periódicos, folletines y libros por primera vez en la historia de Chile, en su constante implementación y al alero de las garantías financieras del modelo de mercado, permite instalar en el imaginario social letrado lo que Bourdieu ha denominado “una historia encarnada en los cuerpos, en forma de [...] disposiciones duraderas”, un *habitus* (Bourdieu, 1990:69-70). Para una aproximación al *habitus* y sus transformaciones en torno a la novela, resulta necesario fijar algunas de las condiciones de formulación del campo literario chileno y la valoración de la narrativa novelística como una textualidad de prestigio simbólico. Al respecto, el estudio de Gonzalo Catalán (1985) constituye un esfuerzo específico por determinar las prácticas ocurridas en el campo de producción, en el mercado y el consumo literario entre 1890 y 1920. El estudio revela los avances y las precariedades que hacen de la actividad literaria en Chile una actividad exponencialmente relevante.

4.1.Mercado

Hacia la última década del siglo XIX, las condiciones del mercado del libro chileno comienzan a superar las barreras tecnológicas, la ausencia de fondos de lectura, la escasez de librerías y la falta de capital humano. Del mismo modo, el índice de analfabetismo sólo disminuye, mientras la cobertura escolar aumenta, lo cual permite extender el acceso a la lectura, con mediano alcance, pero de manera exponencial. Como señala Subercaseaux, hacia 1890, el rubro editorial chileno está por primera vez en condiciones de diversificarse. Desde la unicidad del periódico como medio de difusión literaria, se suceden tres modelos de producción de textos: las tradicionales *imprentas-periódicos*, que siguen publicando folletines; las *imprentas-editoras*, dedicadas a libros enciclopédicos y de estudio; finalmente,

las *imprentas-comerciales o múltiples*, que siguen básicamente las características del mercado de lectores, publicando misceláneamente lo que fuera tendencia (Subercaseaux, 1993:108). Pero no es sino en 1905 cuando se crea la editorial Zig-Zag que la actividad de producción de libros alcanza un status industrial. La modernización del proceso de edición de libros abre el camino a nuevas editoriales, que en pocas décadas comenzarán a poblar el mercado. Siguiendo esta línea, en 1928 se inaugura la editorial Ercilla, ampliando la competencia (Ibid., 2010:137). Para su circulación, Catalán destaca el aumento de patentes comerciales otorgadas por el Estado a privados a lo largo de Chile, que de 28 en 1888 pasó a 131 en 1920 (Catalán, 1985:104). Junto con la expansión del negocio, la Biblioteca Nacional comienza a adquirir una relevancia inusitada en la población letrada de las capas medias santiaguinas, que no pueden permitirse una biblioteca en el hogar: hacia 1909 la Biblioteca consta con una membresía de 40 mil socios, para 1927 aumenta a 176 mil, lo cual revela un crecimiento del 400%, aun cuando la población del país no ha crecido más de un 30% durante el mismo periodo (Subercaseaux, 2010:134). El interés creciente por la lectura, y en particular por la lectura literaria, es rápidamente asumido por el mercado del libro como una oportunidad relevante para la iniciativa privada. Con una trayectoria dilatada, aunque con pocos exponentes, los periódicos comienzan a asumir entre sus páginas las exigencias de los lectores sobre la tradición folletinesca, creándose nuevos espacios de mayor calidad, diversidad y especificidad literaria. Al respecto, Catalán observa cómo el diario *La Época* (1881-1892) se convierte en un actor relevante tanto para el mercado como para el propio campo literario: “*La Época* reunió entre sus colaboradores y redactores a lo más granado de la vieja guardia literaria pero también a una serie de jóvenes escritores y poetas entre los que se cuentan a Luis Orrego Luco, Alfredo Irrarázaval, Pedro Balmaceda Toro, Jorge y Roberto Huneus, Samuel Ossa Borne y al recién llegado Rubén Darío, quien con Pedro Nolasco Préndez, también redactor de *La Época*, serían galardonados en el famoso Certamen Varela de 1887” (Catalán, 1985:105). El periódico publicará a modo de folletín las lecturas que interesan a estos nuevos escritores, tales como Maupassant, Zola, Mallarmée, Pérez Galdós, Menéndez Pelayo, José Martí, Dostoyewski, Puskin y Tolstoy, entre otros. Entre sus páginas se publicarán también obras chilenas, como las memorias de Vicente Pérez Rosales, y obras canónicas de la lírica hispanoamericana, como la poesía del nicaragüense Rubén Darío. En palabras de Catalán, “la publicidad literaria que *La Época* comienza a insertar en sus

ediciones contribuye a renovar el gusto literario de sus lectores” (Ibid.:106). La influencia del periódico como un mecanismo generador del *habitus* literario se mantendrá durante el siglo XX gracias a nuevas empresas, tanto estatales como privadas. Pronto se sumarán en sus páginas artículos especializados de críticos y académicos.

4.2. Repertorios en tensión

Los avances en alfabetización y cobertura educativa, el paulatino aseguramiento del acceso al libro y el incentivo para el desarrollo de empresas editoriales facilita gradualmente la consolidación de un mercado específico de bienes simbólicos (Bourdieu, 2010 [1971]:85). Para el caso, estos bienes constituyen aquellos estados “objetivados” del capital cultural (aquí textos literarios, específicamente novelas), los cuales comprenden una de las dimensiones del capital en disputa dentro del campo (entre otros posibles, como el económico, el social y el simbólico) (Gutiérrez, 2005:36). De este modo, la importancia de revelar el carácter de los bienes culturales que conforman el campo en progresiva consolidación no reside únicamente en identificar aquellas obras canónicas y canonizantes de la época, sino también cuáles las impugnan desde la vereda marginal y cómo disputan su legitimación cultural. Esta mirada en el proceso es relevante al constatar que tras las transformaciones ocurridas durante el periodo 1890-1920 es posible identificar la instalación gradual de un nuevo *habitus* literario chileno, potenciado por el mercado. El escenario se aproxima a la división en dos periodos que realiza Cedomil Goic, entre una novela hispanoamericana moderna realista, de carácter utilitario, y una novela contemporánea surrealista, en donde se autonomiza la función social de la literatura (Goic, 1980:14-5).

A comienzos del siglo XX el ensayo bibliográfico “La novela de Chile” de Luis Ignacio Silva (1910) constituye la primera sistematización en base a criterios canonizantes publicada en el país, reuniendo un repertorio de novelas, cuentos, cuadros de costumbres y miscelánea literaria de aquellos autores que a esa fecha cuentan con trayectoria y prestigio. Dividida en tres partes y por orden alfabético, la primera de ellas consigna 223 títulos, un alto número al incorporar todas las obras de aquellos autores que para Ignacio Silva resultan fundamentales. De este modo, el compendio revela el grado de productividad individual como un aspecto valioso, por sobre un criterio cronológico que pudiera permitir la comprensión histórica del

proceso. Se presentan autores como Alberto Blest Gana con 30 novelas, Ramón Pacheco con 16, José Victorino Lastarria y Enrique del Solar Marín con 9, Daniel Barros Grez, Luis Orrego Luco, Alberto del Solar y José Joaquín Vallejo con 5, Benjamín Vicuña Mackenna, Vicente Pérez Rosales y Pedro Nolasco Cruz con 4, entre otros (Feliu, 1969:14). De esta manera, hacia el centenario de la independencia de Chile, las novelas nacionales que gozan de capital cultural en los círculos letrados son aquellas vinculadas a la generación liberal de 1842, y con ello comparten el afán pedagógico y moralizante como efecto en sus lectores. Sobre el transcurso temporal que permite alcanzar esta consagración, Catalán indica que “resulta evidente que en el terreno literario el rol activo y más productivo lo asumió la fracción de intelectuales liberales que tiene sus más altas expresiones en Lastarria, Vicuña Mackenna, Barros Arana, Blest Gana y similares. Indiscutiblemente, los hechos literarios más relevantes de esa época están asociados a ellos” (Catalán, 1985:98). La novela que hegemoniza la actividad literaria es, como desarrolla Promis, la que sigue el programa del naturalismo, al igual que en el resto de Hispanoamérica (Promis, 1996:9). En Chile, el autor describe una novela que denomina “de la descristalización”, en alusión a su rechazo al romanticismo que ha “deformado” la capacidad apreciativa de los lectores, produciendo una obra que declara ser estudio de la sociedad con afán moralizante (Ibid., 16). Este programa cuenta con novelas canónicas como *Marianita* (1885) y *El Ideal de una Esposa* (1887) ambas de Vicente Grez, *Juana Lucero* de Augusto D’Halmar (1902), *Casa Grande* de Luis Orrego Luco (1908), *El Roto* de Joaquín Edwards Bello (1920), entre otras (Ibid.:23). Estos escritores están ligados al decimonónico “partido político-literario”, reproduciendo sus claves organizacionales: todos ellos son hombres que viven en las urbes principales y que pertenecen a la élite político-económica del país; Grez, D’Halmar y Orrego Luco desarrollan carreras como diputados y diplomáticos en el extranjero, e incluso en ministros de Estado (Orrego Luco). Joaquín Edwards Bello constituye uno de los pocos autores de este programa que, desde Europa, se profesionaliza como escritor, siguiendo en un principio estos modelos estéticos. No obstante, como descendiente de Andrés Bello y de la influyente familia Edwards, no escapa de ser un representante de la élite.

Pero a diferencia de la situación del campo cultural de mediados de siglo, los avances en la infraestructura del libro y el aumento del número de lectores plantea un escenario inédito para esta narrativa. Como ha señalado Catalán, la trama de edición y circulación de la novela

Casa Grande resulta ejemplificadora, al ser publicada en la recién fundada editorial Zig-Zag, con tres ediciones en un año y un tiraje de ventas del orden de los 20 mil ejemplares en pocos meses: “Este hecho constituye, en verdad, el hito que indica que el mercado literario chileno -y, en general, el campo literario- ha entrado en una fase definitivamente moderna, con un público lector lo suficientemente amplio, informado e interesado en las producciones de los autores nacionales como para sustentar la consolidación y expansión de una literatura criolla” (Catalán, 1985:113).

Pero al tiempo en que las huellas de madurez en el campo literario chileno comienzan a ser rastreables, se pone en evidencia el declive del programa “descristalizante”, ya sea por el agotamiento de sus recursos estilísticos, como también por la presencia de nuevos autores y obras que desde la crítica y la narrativa comenzarán a disputar el campo. Las primeras señales de agotamiento no son de orden estrictamente literario, pero influyen de manera directa en la formación del repertorio: siguiendo o no el programa de la novela naturalista, los nuevos escritores del siglo XX no provienen necesariamente de la élite político-económica nacional capitalina, y sus lazos con la escritura tienen mayor relación con las garantías que otorga la empresa literaria como actividad de prestigio ascendente, como también la accesibilidad a la lectura y la adquisición de bienes literarios en todo el territorio nacional. Algunos casos emblemáticos son los Baldomero Lillo, originario de Lota, que se traslada en su adultez a Santiago a hacer carrera literaria, publicando en 1904 *Subterra: cuadros mineros*; Fernando Santiván, de Arauco, que en 1909 publica *Palpitaciones de vida*; y el de Mariano Latorre, escritor nacido en la localidad de Cobquecura, pequeña ciudad del centro-sur del país, que en 1912 publica *Cuentos del Maule*, su primer libro.

En cuanto a los recursos estilísticos, la estética del llamado *mundonovismo* (Promis, 1993:29), que pretendía renovar las herramientas del naturalismo, implicó una visión extendida de la realidad social hacia sujetos aún no considerados o bien sólo trabajados de forma genérica, como campesinos y proletarios, junto a una visión heroica en la lucha contra lo que Promis denomina “violencia de lo telúrico” (Ibid.). Identificada como la tercera y última generación naturalista por Goic (1980:152), el mundonovismo apela a una visión universalista de lo local, compartiendo un corpus comunicante con otras obras hispanoamericanas. Anclado en el realismo social y la descripción de la situación “chilena”,

estas obras no disponen de una estrategia moralizante directa, sino que apuestan por una aproximación a la realidad sin mediaciones explícitas, lo cual las hace moverse por espacios dubitativos, no estrictamente racionales, sino legendarios, de ensueño, de peligro o de vulnerabilidad ante fuerzas desconocidas de la naturaleza. Aquí lo importante será crear un “efecto de realidad” sobre el lector, aquella que postulan como la realidad “indómita chilena” (Promis, 1993:32-3). La conciencia de las emociones que deben ser trasplantadas al lector involucra un mayor grado de abstracción, experimentación y conocimiento de aspectos culturales cotidianos en la convivencia social de lo que jamás los naturalistas clásicos llegaron a desarrollar. De este modo, los mundonovistas acusan a sus predecesores de superficialidad; no obstante, su propia declaración de recalcar lo nacional para acceder a lo universal terminará entendida como un gesto nacionalista mitificante, siendo rápidamente acusados por nuevos autores y grupos literarios que entrarán en la escena. Aun así, constituyen el programa de preferencia de la crítica literaria hasta mediados del siglo XX. Heredero del movimiento inaugural del campo literario chileno, el también denominado *criollismo* (Latcham, 1954; Ferrero, 1959) obtendrá un espacio privilegiado en la empresa del libro, en donde las casas editoriales “no se arriesgaban a ensayar nuevos rumbos de orientación literaria por temor a sufrir un hipotético menoscabo en sus ingresos” (Promis, 1993:67). En su variedad, periodos y proyectos individuales, algunos de sus representantes destacados son Baldomero Lillo, Federico Gana, Augusto D’Halmar, Joaquín Edwards Bello (los dos últimos provenientes del programa naturalista), Pedro Prado, Mariano Latorre, Fernando Santiván, José Santos Vera, Luis Durand, entre muchos otros.

En este escenario surgen las primeras disidencias explícitas al naturalismo expresado en su última generación mundonovista. Una temprana crítica la realiza el grupo *Los Diez*, formado alrededor de 1915 en torno a la figura de Pedro Prado, año en que publica una obra homónima en forma de crónica (Muñoz; Oelker, 1993:106). El grupo no sólo reúne narradores y poetas, sino también artistas plásticos y músicos, actuando en el breve periodo que va de 1916 a 1917. Allí desarrollan una serie de actividades culturales, “en franca rebeldía contra los cánones del momento, proclamaron la libertad artística y, en oposición a los dictámenes del buen gusto aristocrático, actualizaron y diversificaron las influencias culturales y le dieron una cada vez mayor importancia a la realidad nacional” (Ibid.:109). Su crítica al positivismo naturalista es fugaz y se diluyen en los proyectos individuales de sus integrantes. No obstante,

llegan a utilizar diferentes medios del campo literario para materializar esta protesta: la creación lírica y pictórica, eventos públicos multiartísticos, la crítica cultural y la actividad editorial, mediante la publicación de una revista y los planes de edición de libros que no llegan a concretarse. *Los Diez* desarrollan un discurso altisonante para la época, pero lo más relevante es que rompen discursivamente (en actividades específicas más que a través de una obra o un programa estético) con la función social tradicional de la narrativa del siglo XIX, para centrarse en “la creación de alegría y libertad -propósitos que se alcanzan cuando se logra evocar a la realidad contingente desde una perspectiva de totalidad” (Ibid.:116), evidenciando de esta forma sus lecturas simbolistas. De todos modos, frente al trabajo poético contemporáneo de autores como Vicente Huidobro, la magnitud crítica del grupo es, al menos, discreta. Promis coloca como ejemplo que, en 1920, cuando Pedro Prado publica su novela *Alsino*, ha sido capaz de proyectar “una perspectiva mítica sobre el campo chileno, pero no consiguió escapar a los códigos interpretativos del mundonovismo vigente” (Promis, 1993:51). El proyecto de *Los Diez* constituye para la narrativa chilena una crítica importante que refleja el estado de la autonominación del campo literario del campo político y la profesionalización del ejercicio de escritor, pero que aún no logra tomar forma en una novela capaz de remover los cimientos naturalistas.

La segunda tensión es la motivada por la llamada querrela de los *imaginistas* y los *criollistas*, hacia fines de la década de 1920. En el marco regional e internacional de las vanguardias literarias, las condiciones para la experimentación textual comenzaron a ser vistas como una alternativa creativa que, en las antípodas de la función social de la narrativa decimonónica, implicaban una redefinición del rol del artista y el texto en la sociedad. Al respecto, Muñoz y Oelker señalan a la crítica literaria periodística como la creadora del concepto *imaginismo*, en contraposición al *criollismo*, dominante del campo (Muñoz; Oelker, 1993:127). Los autores toman la definición de un crítico de prestigio como Hernán Díaz Arrieta, alias *Alone*, quien comienza a publicar sus textos desde principios de la década anterior, identificando a los imaginistas como aquellos autores que “no toman sus cosas directamente de la realidad, que no hacen descripciones de la naturaleza ni transcriben el lenguaje de los campesinos tal como suena” (Alone, 1927 en Muñoz; Oelker, 1993:128). El hito será la publicación en 1928 del libro *La niña de la prisión y otros relatos*, de Luis Enrique Délano, cuyo prólogo del también escritor Salvador Reyes se convierte en una declaración de principios, un tipo de

metatexto que se distancia del naturalismo. Aunque ya existían obras de Reyes consideradas *imaginistas* (en narrativa, *El último pirata*, de 1925), la polémica introducción del autor al libro de Délano fue acusada públicamente por Manuel Vega, crítico del *Diario Ilustrado*, de reproducir formas de experimentación foráneas, una suerte de “relato colonizado, discurso de historias de evasión escritas siguiendo el estilo de la narrativa europea, mientras que el programa mundonovista habría dado origen a una novela homogénea, el relato de la raza” (Promis, 1993: 42). En esta confrontación por el valor referencial o imaginario del texto, *Alone*, en ese tiempo crítico del periódico *La Nación*, celebra la libertad creativa de los imaginistas, quienes conjugan el programa de un grupo literario con una revista propia, *Letras*, fundada el mismo año y desde ese año hasta su último número en 1930, un éxito de ventas (memoriachilena.cl). Finalmente, frente a esta “guerrilla entre críticos”, autores como Domingo Melfi y Raúl Silva Castro colocan en perspectiva las innovaciones del imaginismo, considerándola un aporte a las letras nacionales, cuyos principios se incorporan de forma provechosa a la tradición. Al año siguiente de la polémica, Melfi publica el ensayo bibliográfico *Panorama Literario Chileno: la novela y el cuento* (*La Nación*, Argentina 1929), el cual constituye una revisión crítica de similar forma que en 1910 hizo Luis Ignacio Silva. En esta, que inicia con el movimiento liberal de 1842 y Blest Gana, Melfi coloca a Luis Enrique Délano y a Salvador Reyes, pero también a Marta Brunet, entre las obras destacadas de la última época, animadoras “de la vida pintoresca y fantástica” (Melfi, 1938:20). No obstante, Promis pone en evidencia que, polémicas aparte, los postulados de Reyes no enuncian un antagonismo explícito con el naturalismo, sino más bien una modificación de los elementos referenciales que orientan tradicionalmente al discurso positivista en su última etapa criollista: “En consecuencia, el *imaginismo* debía ser entendido simplemente como un ensayo en “perspectiva” literaria, es decir, como un esfuerzo para proyectarse sobre los asuntos atraídos al discurso novelesco desde marcos de referencia que se ofrecían como alternativas a los popularizados en el programa mundonovista vigente en los alrededores de 1930” (Promis, 1993:45). Esta constatación no es nueva, pues ya en 1938 el propio Melfi reflexiona en torno al aporte del imaginismo en la literatura chilena, revisando la polémica con distancia y señalando que “[l]a controversia entre criollistas e imaginistas - ambos al fin de cuentas criollistas- ha tenido siempre como fundamento esta diferenciación entre la novela o el cuento del campo y la novela o el cuento de ciudad. Tanto la ciudad como

el campo pueden proporcionar los elementos internos y externos para la creación novelesca. Y es, indudablemente, un tanto presuntuoso, querer enmarcar el pensamiento de los autores para obligarlos a trabajar sobre temas y personajes determinados o de determinadas zonas” (Melfi, 1938:221-2).

De este modo, tanto *Los Diez* como los *imaginistas* han utilizado los canales y los agentes del campo literario para acusar al repertorio dominante de principios de siglo. En el caso de los *imaginistas*, esta polémica se desplaza entre diferentes críticos literarios profesionales, quienes, desde los medios consolidados en la república como el periódico, avivan la polémica en favor de unos o de otros. Los escritores hacen igual uso de estos espacios, así como también polemizan en sus propios textos, con introducciones críticas y proyectos de publicaciones autónomas. De este modo, y a diferencia de la agenda naturalista clásica, se discuten exclusivamente lo que Promis ha denominado “dos modos antagónicos de representación [...] dos verdades artísticas” (Promis, 1993:40). El debate es estético e incumbe a la toma de posiciones de los agentes del campo, mediante los espacios consolidados en el mercado literario. Finalmente, la polémica parece haber otorgado prestigio a los díscolos, asunto puesto en evidencia con la valoración artística de la obra de sus autores que realiza *Alone* y su inclusión temprana en ensayos bibliográficos como los de Melfi y Silva Castro, así como también el aparente interés del público lector por el proyecto *imaginista*, reflejado en la capacidad de solvencia de la revista *Letras*. El éxito en la venta de *Letras* le permitió duplicar su costo para el segundo número, y finalmente triplicarlo al año siguiente (memoriachilena.cl). En último caso, tanto Pedro Prado como Salvador Reyes y Luis Enrique Délano terminan formando parte del canon literario chileno del siglo XX: Prado y Reyes reciben el Premio Nacional de Literatura, en 1949 y 1967 respectivamente, mientras Délano el Premio Nacional de Periodismo, con mención en redacción, en 1970.

La década del treinta verá los frutos de ambiente cultural proclive a las tensiones frente a un naturalismo discursivamente gastado. Decadencia, no obstante, ceñida mejor al campo que al mercado, pues en este último el *criollismo* tendrá una presencia dilatada y hegemónica por varias décadas más. La principal cualidad de las nuevas tensiones se asocia a la diversificación de autores y propuestas, lo que se traduce en una convivencia polémica y dialógica entre diferentes proyectos escriturales, temáticas, vínculos con la tradición y

vínculos con el mundo político-cultural de la época. Del mismo modo, algunos proyectos gozarán de reconocimiento crítico inmediato mientras que otros lograrán valoración inexorablemente póstuma. Una revisión general nos permite identificar al menos cuatro proyectos creativos que se traducen en nuevos repertorios que enriquecen la tradición y el canon: en primer lugar, la obra de Manuel Rojas, quien, vinculado en los años 1930 con la crítica y la reflexión literaria en periódicos como *La Nación*, *El Diario Ilustrado* y *El Mercurio* (en donde muestra su desconformidad con los principios del *criollismo*) publica en 1932 *Lanchas en la Bahía*, preparando el camino de lo que será su obra más importante, la tetralogía de Aniceto Hevia, *Hijo de Ladrón* (1951), *Mejor que el vino* (1958), *Sombras contra el muro* (1964) y *La oscura vida radiante* (1972), obras que lo consagrarán como el disidente definitivo del criollismo (Promis, 1993: 52) y el comienzo de la vigencia de la novela contemporánea (Goic, 1997:145). En segundo lugar, la obra de María Luisa Bombal, quien de forma adelantada a su generación publica en 1934 *La última niebla* y en 1938 *La Amortajada* (publicadas en 1941 en Chile por Nascimento). Junto con Marta Brunet constituyen “las primeras narradoras que lograron ingresar al canon narrativo chileno” (Carreño, 2002:43). Su recepción es fruto de debate, pues si bien “conmovió al público de los años treinta y en los años posteriores por la sensualidad implícita” (Agosín, 1994:253), lo cual le significó ser abordada por la crítica, esta minimiza o incluso desatiende aspectos relevantes de su propuesta escritural, donde “poco crédito se le ha dado a María Luisa Bombal en su dimensión intelectual, básicamente por las circunstancias históricas de la crítica que hasta los años sesenta se concentra, más que nada, en análisis estilísticos o de corte estructuralista, destacando la importancia de sus personajes femeninos” (Guerra, 2012:36). En una lectura sobre las estructuras conservadoras del modelo cultural chileno y la recepción de autoras, Rubí Carreño revela al respecto de Bombal que “la crítica chilena no realiza la censura del silenciamiento, como lo hace con los escritores vanguardistas, sino que hará una censura obscena que expone su producción a fin de normalizarla” (Carreño, 2002:47). En tercer lugar, la obra de Juan Emar, quien vinculado en los años 1920 a la crítica pictórica y a la vanguardia que conoce de primera fuente en sus viajes en Europa, publica en 1934 *Miltin 1934*, en 1935 *Un Año* y en 1937 el libro de cuentos *Diez*. Desde un inicio estas novelas reciben una escasa recepción crítica, que como ha ocurrido con Bombal (y antes con *Los Diez*), pone de manifiesto la distancia de la recepción especializada con las estéticas de

vanguardia. Al respecto, Pedro Lastra señala que “la intensidad de su apertura hacia virtualidades que devinieran incesantemente actos u objetos nuevos explica en parte la indiferencia de Juan Emar por lo que la Academia llamaría “labrarse un estilo” (Lastra, 1977:71). La producción de Juan Emar en este periodo es intensa, y su vínculo con otros campos culturales como el de la pintura le permite comprender las dinámicas internas de la escena artística con facilidad intelectual y lúdica, logrando tempranamente proponer un metadiscurso ficcional: “En *Miltin 1934*, *Ayer*, y algunos de sus cuentos, Emar -entre otros materiales- elabora literariamente la pugna vivida por él y los artistas de vanguardia en el campo artístico chileno [...] Lo interesante es que estas tensiones fueron un material productivo para el autor, pues a través de ellas pudo revelar(se) el proceso a través del cual, él se constituye en un artista de vanguardia” (Lizama, 1994:954). Su obra no será reconocida salvo excepciones sino hasta la década del sesenta, mediante el rescate realizado por escritores como Braulio Arenas y Eduardo Anguita. Finalmente, en cuarto lugar, la primera obra de la generación de 1938. También conocida como la generación de 1942 marca el inicio de la llamada *narrativa neorrealista* (Latcham, 1955) , que para Promis, tiene dos cauces diferenciales: “algunos narradores ensayaron interpretar la realidad como efecto de la antagónica relación entre lo cotidiano y lo onírico, lo fantástico, lo maravilloso o lo mágico, pero los más derivaron hacia una interpretación social de la realidad histórica [...] desarrollaron un discurso narrativo que ofrecía una imagen de la realidad cuyos términos eran congruentes con la doctrina del materialismo histórico que sostenía el programa del Frente Popular” (Promis, 1993:64). De este modo, el grueso de los autores nuevos de este periodo se declaran abiertamente comprometidos con las transformaciones sociales del país azotado por la crisis económica de 1929, la desestabilización del sistema político y la consolidación del movimiento obrero en torno a una alternativa de gobierno en el año 1938. Con una base social que reúne a partidos de izquierda, movimientos de trabajadores y organizaciones de mujeres, los autores se transforman en activos partícipes del proceso. El repertorio inicial que dará vida a este movimiento reúne a diversos corpus de narradores y poetas, entre ellos la novela *Angurrientos* de Juan Godoy (1940), la antología de Miguel Serrano *El verdadero cuento en Chile* (1938), la antología de Nicomedes Guzmán *Nuevos cuentistas chilenos* (1941) los poetas de la revista *La Mandrágora* (1938-1941) y los posteriormente llamados *Poetas de la Claridad* (Muñoz; Oelker, 1993:237). Entre los autores antologados y que

publican en el periodo inicial de esta promoción se encuentran Volodia Teitelboim, Carlos Droguett, Nicomedes Guzmán, Francisco Coloane, junto a muchos otros que se irán sumando durante las décadas de 1940 y 1950 e incluso se autodesignarán como *treintayochistas* (Promis, 1993: 64).

En la terminología conceptual de Promis, la fuerza transformadora de las nuevas obras de la década del treinta trasciende definitivamente la llamada *Novela de la Descristalización*. Los nuevos repertorios que rompen con el naturalismo desarrollan paralelamente dos nuevos programas, uno entendido como *Novela del Fundamento* (con representantes como Manuel Rojas, Marta Brunet y Juan Emar) y otro como *Novela del Acoso* (con María Luisa Bombal y los autores de la generación de 1938) (Promis, 1993). De este modo se concluye el ciclo iniciado por los escritores liberales del siglo XIX, los cuales han cimentado mediante polémicas y obras el escenario artístico y cultural que a principios del XX se reconfigura en un campo literario dinámico y con mecanismos de incorporación y exclusión de repertorios. Estos movimientos cada vez más heterogéneos y acelerados otorgan la tensión suficiente como para que el campo se siga renovando.

4.3. Institucionalidad

La consideración de determinados repertorios literarios como bienes culturales no sólo depende de la capacidad reflexiva y creativa de los narradores, sino particularmente de los espacios de visibilización, validación y adquisición de capital simbólico como práctica social. A comienzos del siglo XX, estos espacios germinales maduran lo suficiente como para que en pocas décadas se disponga de un canon literario, se organicen los repertorios de forma jerárquica para incidir de forma determinante en las preferencias del mercado del libro y sus lectores.

El sistema institucional literario chileno comienza entre salones, tertulias y círculos de lectura. Anclado en la tradición decimonónica, Pedro Balmaceda Toro, hijo del entonces presidente José Manuel Balmaceda, organiza tertulias en La Moneda, a las que acuden los principales naturalistas de fin de siglo, sumando en 1887 a Rubén Darío. Ambos se han conocido en la redacción del periódico *La Época*. Mientras las redes informales entre

escritores se expanden, Balmaceda Toro promueve al año siguiente la creación del *Antiguo Ateneo de Santiago*, institución que reunirá a la oligarquía letrada de Santiago en torno a la lectura y el debate. Tras su desaparición en 1891 con la caída del gobierno de Balmaceda, el poeta Samuel Lillo (hermano de Baldomero) refunda *El Ateneo* en 1899, con sede en la Universidad de Chile. Como institución formal, *El Ateneo* se convierte en el organismo sobre el cual gravita amplia parte de los autores y críticos de las primeras décadas del siglo XX, convertido en “una instancia activísima del quehacer literario nacional: tribuna obligada de quien quisiera oficializar su inicio en la carrera de la literatura” (Catalán, 1985:128).

En pocos años se incorporan las mujeres mediante mecanismos propios de organización, evidenciando la urgencia de dar forma a una institucionalidad literaria moderna. Conservando los privilegios de la élite santiaguina, pero avanzando en la agenda cultural liberal, Amanda Labarca crea en 1915 el *Círculo de Lectura*, plataforma sobre la cual se funda al año siguiente el *Club de Señoras*, a instancias de Delia Matte de Izquierdo y con patrocinio de la revista *Familia* de *Zig-Zag*. Este espacio constituye uno de los ejes articuladores del movimiento feminista de principios de siglo y permitirá dar espacio a la lectura y comentario de obras de escritoras anteriores a Marta Brunet y María Luisa Bombal, como Inés de Echeverría Larraín (Iris). Al respecto, Subercaseaux indica que el Club “incentivó el rol de la mujer y realizó una extensa labor en el campo cultural de élite, situándose en las antípodas de organizaciones conservadoras como la *Liga de las Damas Chilenas*, institución ésta que percibía en la cultura moderna [...] una amenaza para la moral y las buenas costumbres” (Subercaseaux, 2016:283).

Paralelamente a las tertulias de salón y al ascenso de los círculos feministas, a fines del siglo XIX comienza a formarse una escena que reúne a intelectuales y artistas de clases medias en lo que Darío ha denominado como “la bohemia cruda” (1924:123). Esta bohemia reúne a personalidades como la del propio Darío, Baldomero Lillo, José Santos González Vera, Manuel Rojas y al propio Pablo Neruda, entre otros (Catalán, 1985:112). Su presencia constituye la plataforma ideológica para el advenimiento de los repertorios que tensionarán el programa oligárquico representado por el naturalismo. Su articulación institucional será mediante la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, con la creación de la revista *Juventud* (1911 intermitente hasta 1951) y *Claridad* (1920-1922). Abiertamente

políticas y literarias, las publicaciones de *Claridad*, por ejemplo, “tenían como objetivo contribuir en la formación cultural, artística y doctrinaria de los trabajadores” (memoriachilena.cl). De forma semi-institucional, las tertulias que se desarrollan en los agitados años veinte, que convocan prácticamente a todos los escritores que tensionan el campo, se convirtieron en “todo un sistema informal de captación, educación, información y disciplinamiento literario” (Catalán, 1985:126).

De este modo, las revistas constituyen para los escritores un esfuerzo por organizar la actividad literaria utilizando los medios del mercado, en búsqueda del reconocimiento de los lectores y la promoción de polémicas y críticas. De cierto modo, observan e imitan la experiencia exitosa del folletín decimonónico y del suplemento. Las revistas representan diferentes líneas editoriales, variadas propuestas estético-ideológicas y conciben múltiples modelos de asociación con periódicos, editoriales, universidades, redes de profesionales y privados. Asimismo, algunas de ellas prosperan en el tiempo, mientras otras tienen una existencia efímera e interrumpida. Como menciona Catalán, “entre 1890 y 1900 se editan no menos de cincuenta publicaciones que consultan en mayor o menor medida material literario producido por escritores o poetas nacionales” (Catalán, 1985:121). Algunas de las más representativas del periodo y con secciones especializadas en narrativa son *Pluma i Lápiz* (1900-1904), *Instantáneas* (1900), *La Revista Nueva* (1900-1903), *Zig-Zag* (1905-1964), *Pluma y Lápiz* (de F. Santiván) (1912), *Pacífico Magazine* (1913-1921), *Los Diez* (1916-1917), *Revista Chilena* (1917-1930), *Revista de Artes y Letras* (1918), *Babel* (1921-1951), *Atenea* (1924-presente) y *Letras* (1928-1930). A ellas se suman los suplementos dominicales de los periódicos *La Época* (1881-1892), *El Mercurio de Santiago* (1900-presente), *El Diario Ilustrado* (1902-1970), *La Nación* (1917-2010), entre otros.

Uno de los mecanismos que a comienzos del siglo XX permite la articulación entre el Estado, periódicos, revistas y escritores fueron los concursos literarios. Con antecedentes destacados en el reconocimiento de poetas que de cierta forma definen el futuro de la lírica chilena (Rubén Darío en el *Certamen Valera* de 1887, Gabriela Mistral en los *Juegos Florales* de 1914), los narradores del periodo utilizan los mismos canales para conseguir reconocimiento. A propósito del *Certamen Varela*, Doll y Landeros indican que “el certamen instaura una literatura no en cuanto a textos, sino a textos legitimados institucionalmente, al declarar, por

una parte, los requisitos del concurso y, luego, coronar a los ganadores. Se instaura una legalidad vigente y la existencia de los concurrentes a esa legalidad, por lo tanto, la existencia de contendientes en un espacio llamado campo”. (Doll; Landeros, 2009: 68). Para el primer aniversario de la revista *Zig-Zag*, organizado por el periódico *El Mercurio*, Baldomero Lillo obtiene el primer lugar por su cuento *Sub Sole*. Este reconocimiento permite que el provinciano Lillo sea legitimado y luego promocionado ampliamente en el país, junto con la posibilidad de seguir publicando en la misma revista. Similar es el caso del *Concurso de Novela del Centenario* de 1910, que le dio el primer lugar a un joven Fernando Santiván con su obra *Ansia*, el cual también de condición provinciana, se impone sobre los escritores metropolitanos vinculados a la oligarquía nacional. Ambos narradores marcan, por un lado, el agotamiento de las prácticas aristocratizantes de los agentes literarios, y por otro, la decadencia de la estética naturalista del siglo XIX, proponiendo una sensibilidad moderna que acelerará las tensiones programáticas en el campo.

Pero son finalmente los críticos, agentes intermediadores entre las obras y su valoración social, quienes otorgan mayor autonomía y un carácter profesional a la labor literaria, la cual se transforma con ellos en una institución social moderna. Hasta la primera década del siglo XX la actividad crítica había sido potestad de los propios escritores o de intelectuales y políticos, convertidos en “hombres múltiples” como consignaba la tradición liberal, cumpliendo el rol de agentes calificadores del valor simbólico de sus propias obras o las de sus contemporáneos. En esta red en que se traspasan los espacios informales con aquellos estrictamente literarios, los escritores llenan los vacíos de un campo que, en estas condiciones, y pese a los numerosos suplementos dominicales y revistas, no podía ser más que una práctica de relativa autonomía.

No obstante, las condiciones favorables para la actividad literaria a nivel de lectores, mercado e infraestructura otorgan las garantías para la presencia orgánica de una crítica especializada. Al respecto, Subercaseaux considera al sacerdote francés Emilio Vaïsse como el “primer crítico oficial de periódico” (Subercaseaux, 2004:368), mientras que Catalán profundiza señalando que en el nuevo escenario literario constituye una “figura paradigmática [...] testimonia tanto la autonomía ganada por el campo de las letras como el reconocimiento que de él hacen los grupos dominantes, índice a su vez de los procesos de recomposición

hegemónica” (Catalán, 1985: 142). Emilio Vaïsse comienza a colaborar en *El Mercurio* en 1909, tras haber realizado una intervención en *El Ateneo* en 1906, generando gran impresión en Agustín Edwards McClure, dueño y fundador del periódico. Sus años de crítico se extenderán hasta 1930, periodo en el cual firma con el pseudónimo de *Omer Emeth*, que en hebreo significa “yo soy el que dice la verdad”. Vinculado a la revista *Zig-Zag*, la Biblioteca Nacional y docente de la Universidad Católica, se convierte en un influyente agente del campo literario, en una posición en la cual “patrocinó y consagró a los escritores criollistas, regionalistas o mundonovistas, entre otros, a los prosistas Federico Gana, Mariano Latorre, Fernando Santiván, Eduardo Barrios, Rafael Maluenda, Ernesto Montenegro, Joaquín Díaz Garcés, y a los poetas Samuel Lillo, Diego Dublé Urrutia, Carlos Pezoa Véliz y Víctor Domingo Silva” (Subercaseaux, 2004:369). De este modo, el carácter conservador de la crítica de Vaïsse, defensor y promotor del criollismo, su regularidad sistemática (a través de semanarios y medios especializados de prestigio mesocrático y oligárquico como *El Mercurio*), así como su propia autoridad en el campo, permitirán sentar las bases para una institucionalidad que tiende a desplazar la novela vanguardista hasta avanzado el siglo. Finalmente, Vaïsse impondrá una tradición específica, la del “crítico prestigioso”, que además vinculado a la labor académica y a la corrección de manuscritos, acredita, autoriza y promueve el valor simbólico de autores y obras que van apareciendo en los repertorios en tensión del campo literario.

La modernización de la institucionalidad literaria se refleja, en último caso, en la creación de premios literarios de índole estatal. Sin embargo, este sistema de validación nacional de autores y obras se inaugura en realidad con la revista *Atenea* de la Universidad de Concepción (que tiene entre sus primeros directores a Eduardo Barrios, Raúl Silva Castro y Domingo Melfi) con la creación en 1929 del *Premio Atenea*. Aquí serán reconocidos de forma consecutiva Manuel Rojas, Alberto Ried, Joaquín Edwards Bello y Luis Durand. En 1934 se crea el primer concurso de carácter público, el *Premio Municipal de Santiago*, cuyos tres novelistas premiados inauguralmente son Edgardo Garrido, Luis Durand y Mariano Latorre. Una década después será creado el *Premio Nacional de Literatura*, en 1942, que reconocerá a Augusto D’Halmar, Joaquín Edwards Bello y Mariano Latorre, consecutivamente. Se confirma, de este modo, el desplazamiento de las narrativas de vanguardia y la predominancia de los modelos positivistas del realismo y del criollismo defendido por Emilio Vaïsse, pese

a las polémicas, tensiones y nuevos repertorios que luchan creativamente por reemplazar este programa estético.

4.4. *Habitus* de la novela nacional

Desde la puesta en valor de la actividad literaria a partir de la obra de Blest Gana y la consecuente conformación del campo literario a fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX, la narrativa chilena se convierte en una práctica social específica, capaz de convocar a escritores provenientes de Santiago y las provincias, a lectores de diferentes clases sociales, en espacios de consagración como tertulias, grupos y círculos de lectura, a través de medios como periódicos, revistas y una industria editorial emergente, así como intermediarios en la figura de críticos profesionales y académicos. Este conjunto de agentes y espacios determina la condición progresivamente institucional de la literatura chilena, así como la conformación de un canon nacional, en un contexto donde el estatus cultural de la oligarquía giraba en torno a la lengua y la literatura francesa (Doll, 2007:89). Sin embargo, esta red operativa encuentra su realización más permanente en los modos en que este capital cultural incipiente se incorpora en forma de *habitus* a los sujetos vinculados al campo. En otras palabras, este capital se representa como un “determinado tipo de conocimientos; ideas, valores, habilidades” (Gutiérrez, 2005:36), proyectado en el comportamiento de los agentes, en las dinámicas que Bourdieu ha descrito como “toma de posiciones”, en el caso de los escritores y productores de discursos y como “posiciones” para el caso de las obras que conforman los repertorios. De este modo, la observación del *habitus* de los agentes productores es un paso para la comprensión de determinadas visiones de la sociedad, la política y la literatura que se proyectan y están en disputa en las obras literarias. Al mismo tiempo una revisión del *habitus* esclarece los principios que le otorgan o quitan valor simbólico a proyectos escriturales a través de la acción de otros agentes, como los críticos y los lectores en general. A tal respecto, es relevante revisar no sólo las posiciones ideológicas en pugna, sino en particular cuáles terminan por ser validadas e incorporadas como una experiencia “nacional” y constitutiva de tradición y prestigio, que, en el transcurso del siglo XX, establece las bases ideacionales para la mantención de ciertas prácticas y retóricas, así como la decadencia, censura y renovación de otras.

La mayor serie de prácticas asociadas a un programa estético que se convierten en el *habitus* de los productores en el campo provienen del naturalismo. Desarrollado y fomentado por agentes de la élite oligárquica del siglo XIX, que luego representan el poder político-económico, la agenda ideacional naturalista no solo es fundadora de la tradición literaria del país, sino también ha sido legitimada y elevada a narrativa “oficial”, al menos hasta la primera mitad del siglo XX. Al entrar en crisis en este periodo, la profesionalización de la actividad literaria permite la conformación de diferentes “escenas” artísticas, que al no disponer de antecedentes nacionales acude rápidamente al *habitus* europeo representado por la bohemia y la dinámica de grupos literarios en torno a determinadas figuras inspiracionales (D’Halmar, Emar, Latorre, etc.), sacando de este modo el sustrato estrictamente oligárquico de los autores-políticos del siglo XIX. Transmutado en *criollismo* y *neocriollismo-neorrealismo*, aunque también presente como un conjunto de cualidades que persisten incluso en algunas tendencias y autores que polemizaron con ellos, el programa naturalista se sobrepone a su propio periodo de vigencia y se proyecta en el campo literario en forma de lugar común para los productores de la novela chilena contemporánea, al tiempo que incorpora las dinámicas relaciones e interpersonales de los nuevos programas críticos y continuadores de este programa:

- **La novela como *documento*.** La valoración del texto literario como discurso de una época, con interés referencial y que amplifica su significado en el plano histórico, antropológico y pedagógico, se convierte en una tendencia preferencial entre los productores del campo literario. Asimismo, el perfil de los escritores es preferentemente intelectual y se vincula de una u otra forma a la promoción, difusión y expansión de políticas públicas vinculadas a la cultura. Esta cualidad nace del interés de los políticos-escritores liberales del siglo XIX por otorgar valor cívico a un género que requería ser *intervenido* y renovado, en tiempos en que carecía de prestigio. La novela es, antes que una expresión artística, una obra de utilidad social: “los narradores acentuaron el carácter documental de la novela al punto de llegar a definirla como “análisis” y “estudio” social” (Promis, 1993:12). Esta mirada se impone en obras canónicas como *Martín Rivas* (1861) de Alberto Blest Gana, *El Ideal de una Esposa* (1887) de Vicente Grez, *Juana Lucero* (1902) de Augusto D’Halmar, *Casa Grande* (1908) de Luis Orrego Luco y *El Roto* (1920) de Joaquín Edwards

Bello, entre otras. En las décadas siguientes, la novela *criollista* abandona esta función social para aproximarse a otro tipo de discurso, más enfocado en las capacidades descriptivas del lenguaje, aunque conserva el impulso por *documentar* la realidad circundante. En palabras de Lucía Guerra, “el criollismo, al delimitar un espacio del país pretendía ofrecer un documento antropológico de la idiosincrasia, las costumbres, la vestimenta y el *hábitat* particular de un sector del territorio chileno” (Guerra, 1987:103). Entre sus obras más representativas encontramos *Escenas de la Vida Campesina* (1909) de Rafael Maluenda, *La Hechizada* (1916) de Fernando Santiván, *Zurzulita* (1920) de Mariano Latorre, *Gran Señor y Rajadiablos* (1948) de Eduardo Barrios, *Frontera* (1949) de Luis Durand, entre muchas otras. Finalmente, la práctica novelesca no deja de ceder a los discursos referenciales, por ejemplo, de denuncia social ante la corrupción, injusticia y miseria. Frente a la crisis económica de 1929 y la articulación del movimiento social, la novela *neorrealista*, representada primero por el movimiento *treintayochista*, se constituye como una plataforma discursiva para la agenda de las demandas de transformación social. Al respecto, Goic indica de forma crítica que sus representantes, “de manera que intentando conservar las formas más alcanzadas por la novela moderna, se dedicaron paralelamente a fabular una materia eminentemente social de fáciles alusiones. Incitaciones políticas y sociales redujeron luego el proceso a elementales términos programáticos” (Goic, 1960). Entre las obras más representativas de este nuevo formato *documental* encontramos *Camarada* (1938) de Carlos Sepúlveda Leyton, *Los asesinados del Seguro Obrero* (1939) de Carlos Droguett, *La sangre y la esperanza* (1943) de Nicomedes Guzmán, *Cobre* (1941) de Gonzalo Draco, *Norte Grande* (1944) de Andrés Sabella e *Hijo del Salitre* (1952) de Volodia Teitelboim.

- **La estética realista de la novela.** Estrechamente vinculado al carácter documental de la novela, el realismo se impone no sólo como una cualidad que define al periodo fundacional de la novela chilena moderna (Goic, 1980:14), sino que se convierte en el camino habitual para la representación del mundo ficcional, legitimado tanto por la institución literaria como por sus propios productores, el mercado mediador y los lectores. El realismo permite, en el siglo XIX, un reconocimiento inmediato entre los

problemas acotados a la contingencia y la vida de los lectores, y con ello su corrección. Luego, el realismo es garantía de accesibilidad lectora a las capas medias y alfabetizadas en los albores del siglo XX, que no disponen necesariamente de un bagaje artístico-literario sofisticado pero que comienzan a consumir obras literarias. Al mismo tiempo, la aparición de nuevos espacios sociales en el horizonte del mundo narrable de la mano de escritores de provincias, junto con el deseo por re-localizar la obra en el plano discursivo internacional (siguiendo el canon finisecular francés), crean las condiciones para convertir el realismo en un “descriptivismo” pictórico del mundo rural (*criollismo*) y del mundo urbano (*imaginismo*). Asimismo, el programa *mundonovista* incorpora la retórica popular y el habla campesina al lenguaje literario, dotando a personajes de una voz tan estereotipada como cercana al lector de clases medias y populares. Catalán reflexiona, con respecto al rol crítico de Omer Emeth al validar esta novela en el circuito culto naturalista: “desde ahora la reproducción de la realidad social deja de ser considerada como una transgresión a la moral vigente, cargándola por el contrario con un signo positivo” (Catalán, 1985:168). Ante esta legitimación, incluso escritores en un momento disidentes como Pedro Prado se terminan ajustando al modelo criollista, tan canónico como popular, el cual “empezó siendo panteísta y libertario. Terminó siendo dogmático y tradicionalista” (Latcham, 1956:29). Finalmente, el sector mayoritario de la novela *treintayochista* absorbe los elementos del modernismo, la vanguardia (que no había gozado de status novelesco, aun cuando siempre se involucró a la bohemia santiaguina) y las disidencias al *criollismo* para elaborar un discurso literario atravesado por el materialismo dialéctico, discursivamente opuesto al naturalismo, cuya representación, no obstante, retorna al realismo. En palabras de Ferrero, “es cierto que el criollismo fue superado largamente por la generación realista popular del '38, pero no es menos cierto que el criollismo fue sólo un peldaño en la larga escalera del realismo” (Ferrero, 1982).

- **El carácter *nacionalista* de la novela.** El tercer rasgo del *habitus* que se instala a mediados del siglo XX destaca su inclinación nacionalista, al tiempo que realista, como valor capaz de atravesar programas y controversias en el campo literario. La conceptualización del nacionalismo en la generación liberal del siglo XIX se organiza

como un tipo de idealismo romántico que parte desde una concepción del territorio que se extiende a lo político. Al respecto, Pinto señala la asunción de un discurso mítico como cualidad de esta estrategia: “El mito de la Cordillera de los Andes, de los campos bordados de flores, de un océano que nos baña con generosidad y de una variedad de climas que hacen del país una copia feliz del Edén, se fue convirtiendo en el punto de partida a la hora de proyectar el país” (Pinto Rodríguez, 2008:170). A partir de esto, tanto Lastarria como Blest Gana pondrán en el eje de sus intereses lo nacional en forma de patriotismo, tarea y misión histórica de levantamiento del país, capaz de romper con los vicios pre-emancipatorios. Una *novela auténticamente chilena* es, para Lastarria, una narrativa que evoca a las fuerzas de la modernidad: “La literatura debe, entonces, promover la cohesión política y cultural de la sociedad chilena, educar al pueblo en su función civil basada en la libertad y la existencia social y fomentar aquellas virtudes innatas al Hombre que fueron detenidas por las fuerzas retrógradas de la Colonia” (Guerra, 1987:15). Novelas como *La Aritmética en el Amor* (1860) y *Martín Rivas*, por tanto, acarrearán la posición política activa de su escritor en la articulación de los valores nacionales a promover. Para Lucía Guerra, una novela bien lograda en este periodo conlleva una declaración de principios, en la cual “retratar la fisonomía propia de la sociedad chilena de la época implica estudiar las costumbres en los diversos grupos sociales [...] una imagen fidedigna y totalizante del ambiente nacional” (Guerra, 1987:33). Imagen que, para la autora, no es sino la que nace a partir del sesgo político-cultural de la clase dirigente, que intenta leer una realidad que desconoce a profundidad (evidente, por ejemplo, en la inclusión del elemento “campesino” en la novela de Federico Gana), pero con la cual propone integrar un discurso utopista sobre Chile, que trascienda los problemas derivados de la desigualdad y el clasismo articulado en las bases del sistema sociocultural chileno (Ibid.:103). A principios de siglo XX, la narrativa *criollista*, revelándose al modernismo cosmopolita (el cual se integra mejor como *habitus* en la poesía), modifica el sistema de preferencias renovando el lenguaje y los motivos literarios para enfocarse en paisajes y personajes populares, actualizando de este modo la agenda naturalista. Su concepción de lo chileno es *folklorizante*, en donde los personajes son “un reflejo de su medio, espacio geográfico inconfundible al adherirle

notas costumbristas, dialectales y folklóricas” (Oviedo, 1998:27). Así, obras como *Zurzulita* (1920) de Mariano Latorre y *El roto* (1927) de Joaquín Edwards Bello plantean espacios, sucesos y personajes ficticios altamente situados en una estética de lo local: el *huaso*, campesino chileno del valle central y el *roto*, chileno urbano pobre. Alrededor de ellos se describen extensamente las características más rutilantes de la vida en el campo y en los *conventillos* (barrios pobres de Santiago). Estos personajes se reiteran como manifestaciones de una *chilenidad* incluso racial, en donde el *roto*, por ejemplo, constituye una síntesis mestiza chilena por excelencia, cuya exaltación heroica termina por imprimir en él uno de los mitos identitarios del chileno (Gutiérrez, 2010). En un medio cultural que se legitima estéticamente como guardián de *lo propio*, y por ello, conservador, Latorre es capaz de señalar radicalmente: “creo firmemente que la chilenidad en un escritor nacional es claro indicio de vigor mental. En verdad, es una fuerza intelectual muy grande conservar el alma sana y claras las pupilas ante el paisaje criollo” (Latorre 1913, en Ferrero, 1960:20). Este discurso se transfigura en la generación *treintayochista* (la cual se define de forma retroactiva en el Primer Encuentro Nacional de Escritores de U. de Concepción en 1958, en pleno contexto de Guerra Fría), que, junto con la introducción consciente de una estética revolucionaria, promueve el entusiasmo militante en la recuperación de las clases populares de Chile. Esto se manifiesta primero en el cuento (véase Antología de Serrano, 1938), reflejada en una “aparición voluntariosa de escritores que se sienten lanzados en una misión, predestinados a una misión descubridora, reveladora del ser y de la realidad nacional” (Muñoz Oetkler, 227) y luego en la novela. Este nuevo realismo nacionalista denuncia y exhibe las grietas del sistema político-económico, el cual ha puesto a la mayoría de la población chilena fuera de cualquier bienestar. Así, complejiza el patriotismo pictórico de la estética *criollista* (aunque en su discurso, la niega), al incorporar aspectos psicológicos en sus personajes, todos ellos hombres y mujeres chilenos desdichados. Para lograr la verosimilitud, la novela del '38 demanda ser la imagen de un trabajo acucioso e incluso experiencial del escritor, el cual debía ser “un narrador íntimamente comprometido con las inquietudes del pueblo” (Promis, 1993:117). De este modo, el compromiso nacional se extiende al manejo referencial, la historia y los

intereses populares, hasta entonces excluidos del discurso nacionalista. De este modo, se intenta elaborar “un testimonio objetivo de la problemática social” (Guerra, 1987:121). Identificada como una narrativa *neorrealista*, este programa literario es presa de su propio entusiasmo, pues al considerar al escritor como un observador comprometido de la realidad nacional, colabora a mitificar al personaje popular, patriota y víctima, enfrentado en una lucha maniquea con fuerzas asesinas o antipatrióticas superiores a él, que arrastran al país al servilismo neocolonial. Las palabras de Promis son, al respecto, elocuentes: “los narradores treintayochistas reactualizaron los conceptos decimonónicos del escritor y de la obra literaria”. (Promis, 1993:120). Finalmente, la inclinación nacionalista de la novela será ampliamente aceptada y difundida en la incipiente industria del libro de mediados de siglo. La editorial Nascimento, entre otras, promueven lo que Subercaseaux ha llamado “estética del conventillo”, que testimonia sobre los sectores marginales de la capital y sus luchas cotidianas con amplio éxito de ventas (Subercaseaux, 2010:151).

- **Un *habitus* femenino paralelo.** Si bien la novela chilena de mediados del siglo XX consta de un *habitus* de rasgos medianamente definibles, en su conjunto el campo literario se presenta como un constructo social patriarcal, en el cual se proyectan las desigualdades históricas entre hombres y mujeres, las cuales recién comienzan a discutirse con el advenimiento del movimiento feminista de principios del siglo XX. Elaborada en el tiempo como la encarnación de las dinámicas del campo, una mirada del *habitus* de la novela es siempre una lectura del segmento que hegemoniza tales prácticas literarias. Al respecto, a comienzos del siglo XX la escritura de mujeres no consta de legitimidad en el espacio público. De acuerdo con Darcie Doll, en un contexto donde hacia 1854 sólo el 10% de la población total de mujeres chilenas sabía leer y escribir, su educación está enfocada en el cuidado del hogar y la maternidad, siendo su único registro público la realización de obras de caridad, de manera que “corresponden a un sector que está fuera del campo cultural en proceso de formación durante el siglo XIX” (Doll, 2007:85). En la ideología de la época, esta exclusión goza de fundamentos “científicos”, formando parte de la agenda liberal como medio de aseguramiento de la reproducción social (Poblete, 2003:30). Como ha desarrollado

Ana Traverso, el discurso patriarcal argumenta que la ruptura de las funciones domésticas y reproductivas de la mujer puede derivar en graves trastornos físicos y psíquicos para ella, con consecuencias desastrosas para la nación: “Si la mujer, entonces, excedía sus capacidades biológicas al pretender desarrollar tareas intelectuales, por ejemplo, corría el severo riesgo de indisponerse y ver alterados sus ciclos reproductivos, sufriendo así de ataques histéricos, neuralgias, insomnios, abortos, esterilidad y, en las púberes, retardo de su aparato reproductivo. En otras palabras, contravenir la naturaleza femenina para estudiar o trabajar no sólo era una amenaza para la salud de la mujer sino para la reproducción de la especie: significaba el ‘suicidio de la raza’ (Veneros, Showalter)” (Traverso, 2014:159). Por otro lado, el desenvolvimiento en espacios limitados de legitimidad social implica en las escritoras de fines del XIX elementos de lenguaje igualmente específicos, los cuales refieren de una u otra forma a la cultura de lo privado, único espacio permitido para las mujeres. De este modo, Lucía Guerra señala un conjunto de aspectos que conforman la experiencia de la mujer que se evidencia en la producción textual, “no sólo la función primaria de madre y esposa sino también una caracterología específica, un modo de conducta y un tipo de lenguaje” (Guerra, 1987:133). Desde la segunda mitad del siglo XIX, los ascendentes cambios políticos, económicos y demográficos abrirán las puertas a tensiones en torno al rol de la mujer en el espacio de lo público. Entre los más importantes encontramos la promulgación del Decreto Amunátegui (1877), que consiste en el reconocimiento de los estudios secundarios de mujeres, abriendo la posibilidad a que desarrollen estudios superiores; por otro lado, tenemos un aumento del porcentaje de mujeres alfabetizadas, que se traduce en un alza del 29,2% hacia 1885, llegando al 49,5% en 1920 (INE 2012 en Stiven, 2013:5). Asimismo, la segunda mitad del siglo XIX ve el ascenso y caída de los salones, usualmente asociados a anfitrionas de clase alta, que, copiando un ya desfasado modelo francés (aludir a lo francés es sin duda un rasgo en común con el *habitus* hegemónico masculino), constituyen un primer espacio relacional entre mujeres, una suerte de fase primaria para su ingreso al espacio público (Doll, 2007:87). En palabras de Doll, como actividad decimonónica, los salones son “una práctica *intermedia* en las actividades destinadas a las mujeres, en cuanto forman parte del ámbito de la ‘cultura’

y al mismo tiempo de la ‘vida social’; vida social como un espacio ambiguo y complejo en el que caben tanto las fiestas (como diversiones *femeninas*), como las obras de caridad” (Doll, 2007:92). Con el advenimiento del siglo XX, la impronta aristocrática de los salones es reemplazada por las tertulias, de carácter más específico en la dinámica literaria y abiertos a las capas medias altas, comenzando allí a perfilarse mujeres escritoras como realidad inobjetable, aun cuando el campo cultural continúa hegemonizado y cooptado por discursos y obras de escritores hombres. Un claro ejemplo de esto es la publicación en 1910 de *La Novela de Chile* de Luis Ignacio Silva, que de un total de 489 obras literarias sólo 4 de ellas son escritas por mujeres; aún 10 años después, Samuel Lillo en *Literatura chilena* (1920) incorpora sólo a una mujer de un total de 99 escritores (Traverso, 2013:74-5). De forma paralela, la experiencia intelectual que van adquiriendo mediante estudios, socialización y viajes al extranjero permite a las participantes de las tertulias y círculos de mujeres conformar posiciones políticas colectivas, en estrecha alianza con el quehacer literario. Estas redes intelectuales conforman un movimiento feminista propiamente tal, que en la periodización de Kirkwood (1986) mencionada por Kemy Oyarzún, comprendería la etapa de *movimiento ascendente* (1900-1930), que luego daría paso a una etapa de *incorporación político-ciudadana y sufragio* (1930-1950) (Oyarzún, 2000, párr.). Desde la perspectiva de Traverso, este periodo comprende un *feminismo liberal*, que reclama por derechos civiles (voto y derechos laborales), como también por el reconocimiento biológico y cultural de su diferencia. (Traverso, 2012:62-3). Desde la *Liga de las Damas Chilenas* (1912) de impronta conservadora, al *Club de Señoras* (1916) de carácter político-literario, hasta el *Partido Cívico Femenino* (1922) que organiza programáticamente las demandas civiles de las mujeres, queda en evidencia la consolidación de su participación en el espacio público mediante proyectos heterogéneos, la incorporación de ciudadanas letradas de diferente clase y la progresiva adquisición de capital simbólico.

La dificultad que tienen las escritoras en la legitimación y reconocimiento de sus proyectos escriturales dentro del campo literario es, de alguna forma, el factor que termina por definir las cualidades de su *habitus* paralelo. Sin poder ingresar al mundo

de la bohemia de principios de siglo, dominado por la escena *modernista* y *vanguardista*, y sin participar en los grupos de escritores *criollistas*, que se reúnen sagradamente en torno a la figura de Mariano Latorre, las escritoras están obligadas a plantear estrategias alternativas para ingresar al campo literario, que no impliquen sacrificar completamente su reconocimiento como “damas” o “señoritas” de la sociedad, lo cual las condenaría indefectiblemente al ostracismo. En principio, el mero hecho de presentarse como escritoras las coloca en una posición de rebeldía, al abrazar el trabajo intelectual en contra de su rol de amas de casa y madres, y con ello, son siempre una “anomalía del género” (Traverso, 2012:75). Si bien ninguna puede evitar ser cuestionada – y algunas rápidamente condenadas, como Teresa Wilms Montt –, la relación de las novelistas de principios de siglo con críticos y escritores es más bien moderada y hasta conservadora (o paternalista), aunque en su búsqueda de comprensión y legitimidad avanzan rápidamente a posiciones cada vez más defensivas. De este modo, escritoras como Inés de Echeverría (Iris), “probablemente la primera escritora reconocida y autorizada como tal en Chile” (Traverso, 2012:68), María Flora Yáñez, Mariana Cox, Chela Reyes, entre otras, tendrán que lidiar con un campo en conformación en las cuales importa tanto su origen social (las escritoras de la oligarquía gozan de la validación propia de ser integrantes de su clase) como también la posición moral de sus escritos a vistas de los agentes político-literarios. Estas negociaciones literarias encontrarán su máximo desarrollo en la obra y trayectoria de Marta Brunet y María Luisa Bombal, escritoras que logran la legitimidad asumiendo estrategias elaboradas para un campo ya establecido, y de paso, consolidando el *habitus* femenino. Como han demostrado los estudios sobre la literatura de mujeres en Chile, ambas escritoras son leídas en clave masculina, destacando en sus programas estéticos los elementos que se adaptan de uno u otro modo a las expectativas de un lector-escritor y sobre todo crítico hombre. Como indica Carreño, en relación al rol de agente visibilizador de Brunet y Bombal del crítico Alone, este “convertirá la producción literaria de las escritoras, en una producción masculina [...] [a la vez que] hiperfemenizará los cuerpos y masculinizará la escritura” (Carreño, 2007: 71). De este modo, mientras en su etapa madura Marta Brunet es vista como una “dama de la literatura”, y leída como una producción “viril”

y “criollista”, María Luisa Bombal es vista como una “señorita frágil”, eventualmente “enajenada” y leída como una producción “típicamente femenina”. En palabras de Carreño, más que ser censuradas, esta lectura hegemónica las normaliza e impide atender las cualidades vanguardistas en el caso de Bombal, o los sutiles sistemas de enmascaramiento de lo “no dicho” en el caso de Brunet (Carreño, 2007:73-7). De este modo, la revelación de un *habitus* femenino es el resultado de nuevas lecturas críticas a este momento de estabilización del sistema literario chileno y difícilmente la evidencia de su particularidad durante gran parte del siglo XX. En consecuencia, algunas de las cualidades de este *habitus* son: a) responder a las variadas formas del *habitus* masculino hegemónico del campo literario, negociando y adoptando estrategias de vinculación tradicional con sus agentes (particularmente con críticos como Alone), logrando así la validación institucional; b) elaborar una metarreflexión sobre el quehacer literario como parte de un proyecto estético, mediante obras que establecen una relación problemática y dual (lo dicho y lo no dicho, lo expuesto y lo oculto, lo solemne y lo irónico, etc.) con las tendencias dominantes y en pugna (*naturalismo, criollismo, vanguardismo, neorrealismo*); c) abordar los problemas del espacio relacional femenino (mundo del hogar, lo privado), proponiendo para ello claves de lectura heterogéneas; d) exponer, mediar y reivindicar el rol de la mujer en la sociedad patriarcal, con un significado político cada vez más abierto. Una estrategia estudiada por Traverso (2014) es la inversión del signo de la enfermedad y la debilidad “natural” de las mujeres, lo cual pasa a constituirse como “síntoma de la rebeldía femenina”, reivindicando la enfermedad, negando el diagnóstico y cuestionando la epistemología clínica (Traverso, 2014:173-4). Hacia mediados del siglo XX, el contexto global y las transformaciones sociopolíticas ocurridas en Chile otorgarán a este *habitus* femenino nuevos elementos que se acoplarán a los mencionados y dotarán de mayor radicalidad a las estrategias de negociación y diálogo con el campo literario hegemónico (ver Olea, 2010).

5. Novela en la crisis y reconfiguración del campo literario (1973-1990)

El golpe de Estado de 1973 clausura un ciclo de la historia de Chile que afecta la totalidad de las relaciones comunicativas desarrolladas en el espacio social chileno. En palabras de Bruner, la hegemonía del modelo político y cultural fundado en la figura tutelar y benefactora del Estado, vigente hacia 1970 – modelo que, desde los años '30, ha permitido la autonomización y profesionalización creciente del campo literario y la formación del *habitus* lector – atraviesa exponencialmente una *doble crisis*: crisis en la capacidad de legitimar su control simbólico sobre el campo cultural, y crisis en la capacidad de auto-legitimarse como entidad integradora del mercado de símbolos (Bruner, 1985: 66). La creciente autonomía que han adquirido los agentes culturales, políticos e intelectuales y su especial relación de “asistencia” efectuada por el Estado en proceso de modernización, pone en una encrucijada la propia capacidad del aparato institucional de mediar con los cada vez más dinámicos campos que paradójicamente ha fomentado. Tras la Segunda Guerra Mundial y en un contexto de Guerra Fría, los partidos y movimientos políticos son quienes monopolizan los canales comunicativos entre intelectuales, artistas, públicos y el Estado. Con ello la pugna por la hegemonía ideológico-cultural depende de la recepción que los partidos y sus figuras carismáticas tienen en la sociedad civil, la cual está cada vez más alfabetizada, mejor educada e incorporada a un circuito de cultura de masas. Hacia los años '60, la influencia de tal circuito como soporte de proyectos nacionales es decisiva, al mismo tiempo que el Estado, principal instrumento de gestión del poder, pierde progresivamente sus capacidades por administrar la realidad cultural.

Durante los primeros años de la dictadura, a la par de la eliminación física de muchos de los agentes culturales mediante el terrorismo de Estado, se experimenta la cancelación abrupta de las dinámicas del campo cultural y con ello una interrupción inédita de la tradición literaria, lo cual implicó la clausura de su capacidad de producción de capital simbólico. El propio prestigio literario del repertorio nacional es reconfigurado a nivel oficial de acuerdo a los lineamientos ideológicos de la autoridad. Del mismo modo, los públicos lectores experimentan una transformación radical en su relación con la prensa y el libro, como también ven trastocadas sus propias posibilidades de acceso a espacios de valoración cultural, mediados por los organismos institucionales de control, castigo y censura. Este proceso, no

obstante, es seguido por una acelerada formación de nuevos repertorios, organizados principalmente en torno a formas de resistencia cultural, recuperación de claves de lectura perdidas, experimentación estética y testimonio de la violencia. Para comprender esta variedad de proyectos, es conveniente tomar en consideración el panorama del campo literario desarrollado en los últimos veinte años previos al golpe de Estado. Estos años se caracterizan por la disminución crítica del poder estatal sobre el campo cultural, así como la maximización del fomento a la cultura en todos los estratos sociales. Es en la práctica narrativa de estas décadas donde el *habitus* de los programas estéticos del *vanguardismo*, el *criollismo* y *neorrealismo* encuentran un puente comunicativo con aquellas narrativas desarrolladas en los años '80 en el contexto de la dictadura, lo cual antecede a nuevas pugnas por el lugar que tendrá la narrativa en la postdictadura, así como el rol específico de la novela en este nuevo escenario.

5.1. Panorama de la novela 1950-1973

Hacia la década del '50, el campo literario se caracteriza por presentar, en un solo escenario nacional, la mayoría de los programas estéticos desarrollados desde principios del siglo XX en cierto equilibrio. En un contexto donde Manuel Rojas está perfectamente presente (publica *Hijo de Ladrón* en 1951 y recibe el Premio Nacional en 1957), tanto el naturalismo en formato *criollista* y *neocriollista-neorrealista*, como el *vanguardismo* en su fase de *neovanguardia* (principalmente poética) se encuentran situadas en la cúspide del sistema de preferencias nacionales. En palabras de Galindo, tal dualidad entre lo local y lo universal que representa cada programa evidencia que la “polémica” entre ambas directrices no es sino una característica de la fuerte homogeneidad del sistema literario, una suerte de “normalidad”, especialmente planteada en la “metatextualidad no fundacional” de la llamada generación del '50, que en su afán manifiesto en dar por concluidas las estéticas anteriores, no genera realmente ninguna innovación (Galindo, 2008:102-5). Tal estabilidad implica la existencia de un *habitus* de sentido en la narrativa y la novela chilena, una “zona segura” que articula lo nuevo en relación con lo anterior, desde donde se lee, escribe e interpreta.

En 1954 Enrique Lafourcade publica la antología de relatos *Antología del Nuevo Cuento Chileno* (Santiago de Chile: Zig Zag), en la cual advierte la eclosión de una nueva generación

de narradores, reunidos bajo una serie de cualidades comunes, biográficas, ideológicas y en torno a cierta mirada sobre la literatura y el rol del narrador en la sociedad. El criterio generacional hispanoamericano desarrollado por Cedomil Goic sustenta la emergencia de una “Generación de 1957” o “Irrealista” (Goic, 1972). En torno a la novela chilena, Promis ha denominado a este programa literario como “Novela del Escepticismo” (Promis, 1993:147). El mismo autor indica que si bien los escritores articulados por Lafourcade manifiestan una virulenta oposición a lo que entienden por *criollismo* (que advierte ser utilizado con poca precisión), gesto que en sí mismo carece de toda originalidad, logran establecer un consenso, inédito en el campo literario, en torno a la necesidad de su superación estética (Ibid.:72).

En un contexto internacional de posicionamiento acelerado de novelistas latinoamericanos que desafían la convencionalidad del realismo, la novela chilena parece sumida en la irresolución de sus inclinaciones regional-universalistas como binomio de ajuste para prácticamente todo el repertorio nacional. Sin embargo, dos hitos profundizan el diagnóstico señalado por Lafourcade: en 1957 la editorial Nascimento publica *Coronación* de José Donoso y luego en 1958 se llevan a cabo el Primer y Segundo Encuentro de Escritores Chilenos en la Universidad de Concepción y en Chillán, respectivamente. El primer hito constituye la aparición literaria de Donoso, quien en pocos años logra que su obra sea traducida al inglés, obteniendo en 1962 el Premio de la Fundación Faulkner a la mejor novela chilena de la posguerra, y con ello, el reconocimiento de la crítica internacional y la asociación de su nombre con la narrativa del Boom latinoamericano. Donoso constituye, en palabras de Goic, “el novelista chileno contemporáneo más importante y uno de los grandes novelistas de la lengua. Donoso es en el siglo XX lo que Blest Gana fue para el siglo XIX: una figura central en torno a la cual puede escribirse la historia de la novela de la época” (Goic, 1997:9). Su obra se transforma en la representante más internacionalizada del programa literario “del escepticismo”, concitando en la década siguiente la superación del *criollismo* en el campo de los intereses editoriales chilenos, asunto no conseguido por Manuel Rojas ni otros autores de la época. Su progresión en *El lugar sin límites* (1966), *El obsceno pájaro de la noche* (1970) y *Casa de Campo* (1978) consolida la posición dominante del proyecto estético del '50 en la escena literaria chilena durante los próximos veinte años. Junto a Donoso destacan la obra del propio Enrique Lafourcade (*La fiesta del rey Acab*, 1959;

Palomita Blanca, 1971, que se convierte en una de las novelas chilenas más vendidas de todos los tiempos), Claudio Giaconi (12 relatos reunidos en *La difícil juventud*, 1954), Hugo Correa (*Los Altísimos*, 1959), Jorge Edwards (*El peso de la noche*, 1964), Guillermo Blanco (*Gracia y el Forastero*, 1964), Hernán Valdés (*Cuerpo Creciente*, 1966), entre otros.

El segundo hito consiste en un hecho de relevancia institucional, donde no sólo se otorga visibilidad estratégica a los autores del '50, sino también se congrega a la Generación del '38, la cual recibe esta denominación de forma retroactiva tras una intervención de Volodia Teitelboim, acontecida en el mismo encuentro. La instancia permite reunir a los narradores con los poetas más relevantes de la escena cultural chilena de mediados de siglo – El propio encuentro es organizado por el poeta Gonzalo Rojas –. De este modo el Encuentro adquiere dimensiones históricas al constituir un espacio de confraternización, pero también confrontación entre una literatura militante, que reivindica el compromiso del escritor con los problemas de la realidad social, y otra que niega la búsqueda de fundamentos, decadentista y sin reivindicaciones más que la existencia del propio individuo. La actitud apática y nihilista de la generación del '50 colisiona con la actitud de los escritores anteriores ante la contingencia política, quienes, si bien comparten su diagnóstico sobre la necesidad de superar el criollismo, acusan tal pesimismo como una anomalía en la tradición literaria nacional, no sólo de raigambre estética, sino sobre todo ética. Así consigna, por ejemplo, la discusión pública en *El Diario Ilustrado* entre Lafourcade y el académico Jorge Iván Hübner, donde este último pregunta: “¿Por qué la Generación del 50 es portadora de este extraño mensaje de escepticismo y desorientación? ¿Es el contagio intelectual de una juventud europea socavada por todo tipo de problemas o es el síntoma anticipado y sombrío de una futura crisis del espíritu en Chile?” (Godoy Gallardo, 1998:371-2).

Lecturas críticas posteriores han permitido destacar la no exigua presencia de proyectos escriturales de mujeres, algunas de ellas incluidas en la antología de Lafourcade y otras no sólo excluidas sino también olvidadas por la crítica y la academia. Como herederas del *habitus femenino* que transita de forma paralela a las preferencias de la novela escrita por hombres, Raquel Olea advierte que “las escrituras de las mujeres hicieron lo propio, sumándose al ‘espíritu de la época’, pero se situaron en un recodo de experiencias características de su condición de género, donde la observación [...] las llevaría a producir

una escritura de develamiento de las naturalizaciones del poder masculino; deslegitimado en su significación social, hablan el mundo femenino del “de eso no se habla”, al que otros textos no alcanzan a dar lugar. Escribirán doblemente el silencio y lo silenciado en un solo pliegue” (Olea, 2010:108). Tras la incorporación “masculina” de la obra de Marta Brunet y María Luisa Bombal al canon literario en las décadas anteriores, las narradoras del ’50 proponen una abierta relación con la individualidad desde una perspectiva existencial – ejercicio realizado por Bombal, pero sin el contexto favorable del existencialismo de postguerra –, asunto promovido en el programa de autores como Donoso, aunque también como consecuencia simbólica de un empoderamiento social y cívico paulatino: el voto femenino para elecciones presidenciales se hace efectivo en 1952; un año antes es elegida la primera diputada chilena y un año después, la primera senadora, del Partido Femenino de Chile. De este modo, Promis y Olea destacan las obras de Margarita Aguirre (*El huésped*, 1958; *La culpa*, 1966), María Elena Gertner (*Islas en la ciudad*, 1958; *La mujer de sal y La derrota*; 1964), Mercedes Valdivieso (*La brecha*, 1961) y Elisa Serrana (*Las tres caras de un sello*, 1961; *Una*, 1964), entre otras (Promis, 1993; Olea, 2010).

El desarrollo exponencial de la autonomía del campo y la profesionalización de escritores y escritoras permite a los novelistas internacionalizar sus temáticas y perspectivas ideológicas, con mayor o menor vínculo a la tradición nacional. Mientras la diatriba de los narradores del ’50 consiste en exhibir su carencia de padres literarios (Promis, 1993:70), y se vincula más a los intereses de una incipiente cultura de masas que al compromiso político, las narradoras parecen haber encontrado, tras décadas de interpretaciones acomodadas, un espacio de orientación y circulación legítima y propia, aunque aún falte mucho para conseguir la igualdad de condiciones en su recepción especializada.

Ya en la antesala de la dictadura militar, un nuevo corpus de jóvenes narradores alcanza a dialogar con el programa literario del ’50: son los llamados *Novísimos*, *Generación del ’60* o, de acuerdo al modelo de Goic, *Generación de 1972*. El punto de partida de este grupo está tutelado por la figura crítica del propio Donoso. En 1962 el autor propone en la revista *Ercilla* los nombres de los narradores de esta “novísima generación”, así como las dificultades asociadas a confeccionar una antología, el mecanismo utilizado por Lafourcade para su propio grupo. No obstante, logra establecer puentes comunicantes entre autores que hasta

entonces no se encontraban públicamente asociados, como Poli Délano, Carlos Ruiz Tagle, Christian Huneeus, Carlos Morand y Juan Agustín Palazuelos, entre otros (*Revista Ercilla*, 1962:12-3). Será este último el que secunde el uso del término para congregar una narrativa de total oposición al criollismo, y con ello inmediatamente cuestionada y criticada por su innegable vinculación con el programa literario anterior. Dice el crítico Filebo en su columna de *Las últimas Noticias*: “Con todo respeto del caso, creo que la existencia de los novísimos no pasó de constituir un simple volador de luces. Los llamados novísimos se distinguían de los del 50 sólo por la edad. Eran más jóvenes. No había en ellos un gran cambio de temática, escenario o de estilo” (Filebo, 2000:47). No obstante, Promis identifica en este corpus rastros de un proyecto nuevo, de todos modos no virulentamente opuesto al anterior, sino con diferentes énfasis. A éste lo denomina como *Novela de la Desacralización* (Promis, 1993:197). Sus principales cualidades serán su aproximación más directa a la existencia del día a día en la ciudad, cada vez más anodina y alienante, a través mecanismos de enunciación que no buscan un otro, sino más bien indagan, ensimismados, en las posibilidades del propio lenguaje y las salidas posibles a la trampa del decadentismo social y político. Autosatisfactoria e interesada en su propia constitución discursiva, esta narrativa agudiza la crisis de referentes señalada una década atrás y toma distancia con lo que podría denominarse como “discurso de la historia” (Promis, 1993:203). Por otro lado, y como constata María Isabel Larrea, los autores del ‘60 son los que mayor vinculación generacional establecen con el circuito literario latinoamericano de la época (*Boom y postboom*), reflejando también la influencia de la cultura de masas en sus búsquedas formales y estilísticas. Aquí, “la influencia de los medios de comunicación les permite incorporar a la narrativa un discurso más cotidiano, con nuevos giros, enriqueciendo el lenguaje con tonos coloquiales, diálogos fluidos propios de la jerga adolescente, utilización del humor y del humor negro, un tratamiento más acorde con los tiempos de temas, anteriormente tabúes” (Larrea, 1999:51). Finalmente, la auto-distinción que realizan (tras el puntapié inicial de Donoso) frente a los autores del ’50 manifiesta su interés por un modelo de cultura de masas específico: el norteamericano. Dice Poli Délano en una entrevista con Michael J. Lazzara: “Yo creo que fuimos una generación que leímos más a Hemingway, Faulkner, Thomas Wolff, Salinger y Mahler que a los europeos [...] Somos des-solemnizados, anti-solemnes. Somos vernáculos. Nos gusta que la escritura pareciera como si estuviéramos hablando. Somos de puertas afuera.

La generación del 50 es de casas, espacios cerrados. En cambio, nosotros somos de calles” (Lazzara, 2002:30). En esta etapa previa al cambio radical que implica el golpe de Estado para el campo cultural chileno, las novelas y libros de cuentos más representativos son los escritos por Poli Délano (*Gente solitaria*, 1960; *Cero a la izquierda*, 1966; *Cambalache*, 1968), Juan Agustín Palazuelos (*Según el orden del tiempo*, 1964; *Muy temprano para Santiago*, 1965), Mauricio Wacquez (*Toda la luz del mediodía*, 1965), Antonio Skármeta (*El entusiasmo*, 1967; *Desnudos en el tejado*, 1968; *El ciclista de San Cristóbal y Tiro Libre*, 1973), Luis Domínguez (*Citroneta Blues*, 1971), Carlos Olivares (*Concentración de Bicicletas*, 1971), Eugenia Echeverría (*Cambio de palabras*, 1972) y Fernando Jerez (*El miedo es un negocio*, 1973), entre muchos otros. Cabe recordar que, paralelamente, los autores del '50 continúan publicando con absoluta vigencia.

5.2. Campo cultural y mercado editorial 1950-1973

La eclosión de novelistas en los años inmediatamente anteriores a la dictadura militar no se explica únicamente como un fenómeno literario. Las transformaciones de la sociedad chilena ocurridas con la modernización sostenida del país desde los años '30 hasta los años '70 constituye, en palabras de Brunner, un reflejo de cómo el mercado cultural se amplía, se diversifica potenciando a los grupos medios, dinamiza la movilidad entre ellos y se expande a través de núcleos urbanos por todo el país (Brunner, 1985:41). Superada la figura del político y escritor liberal del siglo XIX, la profesionalización del campo literario demanda una articulación compleja en torno a instituciones con mayor autonomía del control estatal. De este modo, la universidad se convierte en el centro del campo cultural, no sólo para la literatura, sino para la discusión y consagración del arte en todas sus dimensiones cultas. La universidad constituye uno de los focos de mayor transformación institucional en las décadas anteriores al Golpe de Estado, siendo el proceso denominado como Reforma Universitaria (1967-1973) un símbolo de este dinamismo. La reforma busca democratizar la organización jerárquica de la universidad e incentivar su vínculo con la sociedad, con miras a profundizar su rol modernizador de la cultura chilena. De este modo se desarrollan bajo su protección numerosas editoriales que colaboran a sostener el clima intelectual. Al mismo tiempo, estos agentes culturales dialogan con la política formal y los modelos de sociedad propuestos por el sistema de partidos, lo cual implica un crecimiento exponencial de movimientos políticos

y la identificación de estudiantes, docentes y artistas con uno u otro proyecto. En palabras de Subercaseaux, estos agentes culturales constituyen una *intelligentzia* chilena (Subercaseaux, 1997:162).

De acuerdo a Brunner, ya en la década del '50 el campo cultural nacional presenta una estratificación clara: por un lado, una alta cultura, vinculada a las universidades, creadores y sectores de la clase alta y la creciente clase media con acceso a la educación superior; una cultura intermedia, asociada a la industria cultural y una incipiente cultura de masas; finalmente una cultura popular, reunida en torno a las prácticas de la clase baja de la sociedad (Brunner, 1985:47). De este modo, el campo literario se ubica fácilmente en la alta cultura, pero comenzará a asumir el lenguaje de las clases medias, a medida que se desarrolla una industria cultural chilena. Esto queda mejor reflejado en la evolución de la narrativa del '50 a la del '60. En Chile, tal industria parte estando mejor asociada a la radio y las revistas misceláneas que al libro o la televisión, la cual ingresa tardíamente al país recién a mediados de los años '60. Frente al fenómeno internacional de las industrias culturales, el Estado asume paulatinamente un rol patrocinante de las iniciativas que buscan posicionar al país en el contexto internacional, sirviendo de modo estratégico a los intereses de grupos de influencia política y económica. En palabras de Moulián, “todos los proyectos reformistas de la década del cincuenta y sesenta no plantean otra cosa que la culminación del proyecto de modernización industrializador” (Moulián, 1997:87). Finalmente, una triada de elementos otorga fuerza al posicionamiento de la cultura intermedia en la composición social chilena: el crecimiento de la clase media (fomentado por la urbanización, la cobertura educativa y el empleo), el consumo cultural de bienes y el posicionamiento social de la mujer (Brunner, 1985:43). Con respecto a este último aspecto, el campo literario otorga un ejemplo elocuente: ante el desinterés de la academia por la narrativa de mujeres, es el mercado el espacio que permite circular para un público variado la lectura de estas autoras. Más allá de los criterios puramente generacionales, en el transcurso de veinte años un nutrido corpus de novelas escritas por mujeres accede a los espacios del mercado literario, en oposición a su irregular y en muchos casos mezquina recepción especializada: *Cárcel de Mujeres* (Zig-Zag, 1956) de María Carolina Geel, *Islas en la ciudad* (Editorial del Nuevo Extremo, 1958) de María Elena Gertner, *El huésped* (Zig-Zag, 1958) de Margarita Aguirre, *La brecha* (Zig-Zag, 1961) de Mercedes Valdivieso, *Surazo* (libro de cuentos, Alerce, 1962) de Marta Jara, *Juana y la*

cibernética (Talleres Arancibia Hnos.,1963) de Elena Aldunate, *Chilena, casada, sin profesión* (Zig-Zag, 1963) de Elisa Serrana, *La generación de las hojas* (Zig-Zag, 1965) de Marta Blanco, *Madre soltera* (Ed. del Pacífico, 1966) de Matilde Ladrón de Guevara, *Las cosas por su nombre* (libro de cuentos, Zig-Zag, 1967) de Eugenia Echeverría, entre muchas otras obras de amplia circulación.

Pero asumir que el libro constituye, a mediados del siglo XX, un bien cultural valorado por la sociedad en su conjunto, concita algunos equívocos. En primer lugar y como ha demostrado Subercaseaux, los años dorados de la edición literaria acontecen entre 1930 y 1950, pero tras la normalización de las relaciones comerciales entre Europa y Estados Unidos después de la guerra, las condiciones reales de la industria editorial chilena no resultan competitivas al mercado externo, el cual, al revés, comienza a ingresar paulatinamente al país. En medio de una transformación material de signo consumista, la lectura literaria pierde aceleradamente su valor simbólico, siendo reemplazada por otros “hábitos modernos” (Subercaseaux, 2010:167). Así, y pese a la masiva aparición de narradores y títulos nuevos, hacia fines de los años '60 los libros representan sólo un 10% de las ventas de la mayor editorial nacional, Zig-Zag, mientras el restante 90% lo constituyen revistas de diferente interés (Subercaseaux, 2010:169). La incapacidad técnica y material de la industria chilena del libro constituye uno de los principales factores que impide que el campo literario nacional tenga un grado de relevancia en el llamado *Boom latinoamericano* que se encuentra en pleno auge, sin posicionar ningún autor más que a José Donoso – tardíamente y gracias a sus redes personales –. Chile se queda atrás de un proceso que no sólo implica el fortalecimiento de las relaciones culturales y económicas entre los países del subcontinente, sino también un lanzamiento al estrellato de múltiples novelistas reunidos en un *star system* moderno e inédito en Latinoamérica. Para Subercaseaux, este fenómeno encuentra su más convincente explicación en el propio campo cultural, pues si bien existieron las condiciones para potenciar un mercado del libro de relevancia internacional, tanto la elite nacional como los sectores revolucionarios y latinoamericanistas miraban con desconfianza el ascenso de la cultura de masas, contrarias a sus proyectos ideológicos por diferentes razones (Subercaseaux, 2010:175).

Finalmente, el mercado del libro sufre un revés significativo en el periodo de los tres años de gobierno de la Unidad Popular. Tal como se planteaba, el Estado, instrumento para las acciones de los sectores hegemónicos en la economía y la política, se erige como gestor de las transformaciones democráticas de carácter popular, propuestas por el programa del conglomerado de izquierda. Desde el primer año se lleva a cabo un sostenido proceso de intervención y estatización de los sectores estratégicos de la economía nacional, entre los cuales la industria editorial constituye un sector precarizado idóneo para ser incorporado. Desde una perspectiva más amplia, tanto el sector económico como el campo artístico-cultural constituyen áreas fundamentales para implementar cambios políticos y representados en el nuevo proyecto nacional: “La voluntad del gobierno popular era la de transformar la creación en un agente de revolución, resguardando la libertad merecida por todo creador, pero tendiendo a que la obra fuera accesible y ejecutable por todos, que fuera verdaderamente democrática” (Albornoz, 2005:148). El caso más emblemático corresponde a lo sucedido con la editorial Zig-Zag, la mayor institución productora de textos literarios del país, sumida hacia fines de los '60 en una profunda crisis económica. La huelga de diciembre de 1970 antecede una negociación a comienzos del año siguiente que culmina con una mesa tripartita, entre el Gobierno, la empresa y los trabajadores, sellando así su destino: los inversionistas privados se quedan con la marca y las patentes de revistas, pero las instalaciones industriales pasaban al control del Estado. Zig-Zag, la editorial que junto a Nascimento había publicado prácticamente todo el repertorio de los novelistas del 38', del 50 y del '60, pasaba entonces a convertirse en Quimantú (Subercaseaux, 2010:180).

A través de un conjunto de estrategias de autogestión, Quimantú comienza a editar libros a precios de adquisición popular, logrando con rapidez su incorporación como bien simbólico en un circuito de consumo de masas, fortaleciendo discursiva y materialmente el decaído valor simbólico del libro (Subercaseaux, 2010:182). Para ello, estableció una serie de colecciones que permitían movilizar sus propósitos: los *Cuadernos de Educación Popular* colaboraban a “masificar información ideológica, social y económica”, mientras que las colecciones *Nosotros los chilenos*, *Camino Abierto*, *Cabro Chico*, *Paloma*, *Onda* y *La Quinta Rueda* acarrearón un proceso que amplificó el alcance de sus publicaciones para diferentes ámbitos culturales. En pocos años, el compromiso político de la editorial con el proyecto de la Unidad Popular sirvió como plataforma para romper varios récords en el sector. Como ha

investigado Subercaseaux, “en su mejor momento, Quimantú llegó a producir en un mes lo que Zig-Zag producía en un año: y en doce meses lo que producían todas las editoriales del país (privadas o semi-estatales) en casi 4 años” (Subercaseaux, 2010:191). No obstante, esto no bastaba para revertir la precariedad legal en que estaba sumida la industria editorial desde hacía décadas, y la producción se entendió como un “fenómeno chileno”, sin pretender ni tampoco tener la capacidad real como para competir en el mercado regional latinoamericano. Más bien, el propósito de Quimantú, que representaba la línea ideológica del gobierno, era fortalecer el campo cultural mediante la formación intelectual de los ciudadanos, quienes encarnaban el presente y futuro del proyecto revolucionario. Entre muchas otras paradojas, esto fue también uno de los aspectos que aceleró la polarización a favor y en contra de las transformaciones sociales. Nuevamente, no es un fenómeno literario ni de sus agentes lo que establece este escenario crítico. En palabras de Moulián, la industria editorial era sólo una parte del “terreno de la lucha política cotidiana”, lo cual “significaba exacerbar la tendencia a clasificar de manera dualista: se estaba “con el pueblo o con el fascismo”. Ese era un dilema inevitable. Nadie podía darse el lujo de ser neutral” (Moulián, 1997:169).

5.3. Reestructuración del mercado (1973-1990)

Con el Golpe de Estado y la instauración del régimen militar en septiembre de 1973, el mercado del libro inicia un ciclo de transformaciones irreversibles para el ámbito chileno. Con el derrocamiento del gobierno de la Unidad Popular, también son derrocadas las tentativas de un Estado garante del desarrollo de un público lector culto y comprometido, aun cuando los avances en infraestructura legal fueran discretos y subproducto de la contingencia. Al contrario, mediante una serie de bandos y decretos, el Estado se convierte en un ente censor y filtro de los discursos artístico-ideológicos, condicionando así las posibilidades de continuidad de prácticamente todas las editoriales de alcance nacional. Ubicada en las antípodas del proyecto revolucionario, la dictadura acabará con la existencia real de la editorial Quimantú, la cual es intervenida y desmantelada (así como sus trabajadores ejecutados o exiliados), reconvirtiendo sus instalaciones en la Editorial Nacional Gabriela Mistral, la cual tendrá una existencia irregular hasta su cierre en 1976. Del mismo modo, la Biblioteca Popular de la editorial Nascimento, la editorial Vicerrectoría de Comunicaciones

de la Universidad Católica, Ediciones Universidad Técnica del Estado, Prensa Latinoamericana, Editorial Austral, entre otras, son suspendidas por no estar alineadas con los principios políticos de la Junta Militar (Subercaseaux, 2010:201). El conjunto de medidas que censuran y castigan a gran parte del ambiente editorial existente hasta 1973 constituye sólo una de las facetas de acción de una etapa que Moulián ha denominado como “Dictadura Terrorista”, desarrollada entre el año del Golpe hasta el plebiscito constitucional de 1979. La principal cualidad de este periodo consiste en que “el instrumento central es el poder-terror, poder para reprimir y para inmovilizar, pero también poder para conformar las mentes a través del saber, de un saber. De éste fluyen interpretaciones, ideas-fuerzas que explican y orientan la acción, pero también una normatividad, una capacidad creadora de normas, de prescripciones que se transforman en derecho, en poder-derecho, por tanto, en «poder para hacer” (Moulián, 1997:172). De este modo, la visión inicial que establece la dictadura es la <<refundación del país>>, creando para ello las condiciones sociales y psicológicas en la población, así como legales a nivel institucional, las cuales permitan instalar un nuevo proyecto ideológico sin ningún tipo de oposición.

En la etapa terrorista de la dictadura, por tanto, el mercado literario se enfrenta fundamentalmente a tres nuevos escenarios, todos ellos desconocidos para la tradición literaria hasta entonces: el primero consiste en la reducción de las publicaciones literarias a un plano de lo oficial, el cual constituye un “punto de partida” tras la eliminación física de editoriales, autores y textos contrarios a la ideología del régimen. Corresponde al repertorio promovido por los nuevos programas escolares y las editoriales ad hoc con el gobierno, y destaca por contradecir todos los avances logrados gracias a las pugnas programáticas y el desarrollo de corpus de continuidad o crítica dentro del campo literario durante las últimas décadas, validando una narrativa exclusivamente naturalista, patriótica y decimonónica (Promis, 1993:218). Sobre esta literatura oficial, Subercaseaux establece matices e incluso plantea la presencia de tres posturas internas que, si bien no conflictúan entre ellas, sí proponen perspectivas que con el tiempo demandan definición: una postura nacionalista (dedicada a recalcar los valores patrios), una integrista espiritual (que reúne la mirada del sector católico conservador) y otra neoliberal (interesada en los mecanismos estratégicos para fortalecer una liberalización cultural y económica) (Subercaseaux, 2010:202). El segundo escenario comprende la aparición de múltiples editoriales en el exilio, el cual es promovido

por los agentes del campo – escritores, académicos, editores y políticos – expulsados del país. En su acucioso estudio sobre el exilio chileno, Estela Aguirre, Sonia Chamorro y Carmen Correa han pesquisado un total de 24 editoriales y Centros de Estudios que funcionan como editoriales creadas en los principales países que acogen exiliados chilenos en el periodo '73-'89. De este modo, una práctica que inicia en la etapa terrorista de la dictadura en los años '70 se dilata y profundiza hacia la siguiente década. No obstante, estas editoriales tienen una existencia irregular; algunas sólo llegan a publicar un libro o una revista, mientras otras perviven por varios años. Asimismo, no es raro que se reúnan ensayos, denuncia política y textos literarios de forma muchas veces indiferenciada. Aun así, del total reunido por las autoras, seis son creadas en Canadá (Ediciones Agüita Fresca, Ediciones Belisario Henríquez, Ediciones d'Orphée, Editorial Alborada, Editorial Cordillera y Editorial El Siglo), tres en México (Centro de Estudios del Movimiento Obrero Salvador Allende, Centro de Estudios Latinoamericanos Salvador Allende y Editorial Nuestro Tiempo-Casa de Chile), tres en España (Ediciones del Litoral, Ediciones Michay y Editorial LAR), tres en Francia (Ediciones Grillo M., Ediciones Parler Net y Prensa Libre et l'Association des Journalistes Chiliens) y el resto en países como la República Democrática Alemana (Comité Chileno Antifascista y Editorial Colo-Colo), Suiza (Comité de la Defensa de la Cultura Chilena), Hungría (Ediciones Cincuentenario Jota), Holanda (Ediciones Lluve o Truene e Instituto para el Nuevo Chile), Suecia (Ediciones Taller Literario Pepe Duvauchelle y Estados Unidos (Ediciones El Maitén y Editorial Arauco)¹. Finalmente, el tercer escenario comprende la conformación de un “mercado de productores” por parte de agentes culturales que se sitúan en la resistencia a la dictadura. Subercaseaux ha insistido en que el denominado “apagón cultural” del periodo dictatorial exige algunos matices, pues si bien el Estado ejerce su control sobre el espacio público y los circuitos comunicativos, esto termina generando efectos contradictorios, ya que “por una parte, inhibió la creación y la vida cultural del país; pero, por otra (aun cuando se proponía lo contrario), la estimuló, en la medida en que dio lugar a una imaginación contestataria y a un horizonte cultural de ideales democráticos y libertarios” (Subercaseaux, 1997:281).

¹ Los libros del exilio (s.f.) Recuperado de <http://chile.exilio.free.fr/chap03c.htm>. Accedido el 02/01/2020.

Sin embargo, el denominado mercado de productores no obedece a una estructura homogénea en sus formas de representación. Al contrario, se compone de múltiples repertorios articulados en torno a diferentes proyectos políticos y estéticos. Pese a sus diferencias, tales producciones constituyen un solo mercado en condición de marginalidad a los espacios oficiales y que comparten transversalmente (así como lo hacen las editoriales en el exilio) su oposición a la dictadura como base interpretativa de la realidad. Sus lectores, por tanto, buscan en estos repertorios tanto la memoria cultural y política del sistema de organización del mundo clausurado tras el Golpe de Estado como también los rastros de una resistencia posible, representada mediante nuevos abordajes a la realidad que trascienden la oferta monolítica de la oficialidad. Generalmente vinculados a sus propios productores, estos públicos aceptan los riesgos que implica acceder a este mercado, sobre todo en la fase terrorista de la dictadura, así como las precariedades materiales, de circulación y distribución que las caracteriza durante todo el periodo. Ellos mismos, por tanto, se convierten en agentes de estas producciones literarias, conservando, compartiendo y protegiendo textos que de otro modo serían destruidos y sus escritores perseguidos. Al respecto, Brunner ha señalado que este mercado se vincula a un campo cultural “subalterno”, caracterizado por “circuitos cerrados de comunicación” (Brunner, 1985: 57), en donde la falta de un mercado más abierto termina promoviendo la “obsolescencia más rápida de los productos simbólicos, una mayor rotación de modas y escuelas, una mayor necesidad de diferenciación entre los productores, una alta incidencia de los factores carismáticos asociados a los creadores, y una correlativa dificultad para definir grupos incumbentes con relativa estabilidad” (Brunner, 1985:58). Estas cualidades hacen del mercado de productores un espacio difícil de organizar en el tiempo, aunque de ella derivan, especialmente en la década de los '80, las tendencias que dominarán la escena literaria chilena de fin de siglo.

La segunda fase de la dictadura denominada “dictadura constitucionalista” por Moulián (1997:274) se constituye en el periodo que va desde el plebiscito constitucional de 1980 al plebiscito sucesorio de 1988; esto es, desde la consecución del máximo logro político-ideológico de la dictadura (la Constitución de 1980) hasta la caída de Pinochet en las urnas (Plebiscito de 1988). En este periodo se articulan de forma dinámica las relaciones entre el poder autoritario y el campo cultural, siendo el mercado de bienes simbólicos uno de los espacios donde mejor se expresa tal dinamismo, asociado especialmente a la disputa por el

valor cultural del arte y la literatura, siendo el mercado editorial uno de los principales espacios en tensión. Los procesos más importantes desarrollados en la etapa terrorista de la dictadura, ya sean de eliminación, expulsión y censura de los sujetos involucrados en el proceso cultural de la Unidad Popular, la formación de un campo cultural, político y literario de impugnación en el extranjero y la incipiente formación de un mercado de productores en resistencia dentro del país constituyen los principales procesos de esta época, frente a la decisiva instalación oficial de un capitalismo de corte neoliberal como saber organizacional y legado para el futuro del país. En palabras de Moulián, este último paradigma constituye “una afirmación fuerte y – sobre todo – nueva, «renovadora» [sic] dentro del campo cultural-ideológico chileno: fuera del capitalismo no podía existir racionalidad del cálculo económico” (Moulián, 1997:196). De este modo, la dictadura inicia un periodo de desmantelamiento, entre otros, de las estructuras estatales de la cultura, en favor de un entramado jurídico-legal que otorga garantías y espacios de privilegio a las lógicas de mercado – por ejemplo, editorial –, lo cual comienza a elevarse como parámetro mediador del conjunto de las relaciones sociales y culturales en Chile.

Algunos hitos resultan centrales para comprender la magnitud de esta instalación y la consecución de eventos durante la década del ochenta: primero, cuatro años de crecimiento económico sostenido en un 7% entre 1977 y 1982, que sumado a la eliminación del sistema político -y por tanto cualquier discrepancia democrática- termina por convencer a la dictadura sobre la validez del experimento neoliberal; segundo, la profunda crisis económica que continúa a este *boom*, la cual inicia un periodo crítico de pobreza y cesantía generalizada en el país, debilitando la popularidad de Pinochet y aumentando el descontento nacional; tercero, ante este panorama, la reconstrucción paulatina de las fuerzas de resistencia a la dictadura, organizadas en conglomerados heterogéneos que darán forma a una resistencia política, cultural y ciudadana durante el resto de la década; cuarto, el fin del apoyo de Estados Unidos a la dictadura ante la posibilidad cierta de continuidad del modelo económico en un régimen democrático; finalmente, en quinto lugar, la presión internacional ante la evidencia de la sistematicidad de las violaciones a los DDHH, lo cual aísla políticamente al gobierno, aunque no eliminará las prácticas de tortura y ejecución hasta su término formal tras el plebiscito de 1988.

Esta convulsa década tiene su correlato en el plano del mercado de bienes simbólicos, particularmente en su expresión económica como mercado editorial. Con respecto a las obras literarias que gozan de un estatus “oficial”, éstas se reducen fuertemente al curriculum escolar (Zig-Zag como proveedor de material didáctico, descontinuando su rol histórico en el campo literario) y al fondo de ciertas editoriales con publicaciones referenciales y misceláneas (Revista Ercilla, Ed. Jurídica de Chile, Acad. Superior de Cs. Pedagógicas, Ed. Lord Cochrane y Ed. Antártica, entre las principales). La reducción paulatina del tamaño del Estado en el proceso de privatización de los mercados nacionales conlleva a su desprendimiento de participar directa y activamente del mercado de bienes, pasando así a funcionar como un ente de subsidio al emprendimiento comercial en el rubro del libro, mediador en su reconocimiento, fomento y censor de sus contenidos. Al respecto, Subercaseaux señala como síntoma de este cambio de rumbo la subastación de la Editorial Nacional Gabriela Mistral y la aplicación del Impuesto al Valor Agregado al libro (IVA) a un 20% a todo texto, ambos hechos ocurridos en el año 1976 (Subercaseaux, 2010:207). Algunas de las colecciones literarias que predominan en el periodo resaltan novelas y cuentos canónicos que son extraídos de sus corrientes estético-literarias y reinterpretadas como relatos de contenido moral y patriótico: la serie “los mejores libros chilenos” de la revista Ercilla y señalada por Subercaseaux, incluye obras como *Martín Rivas*, *Recuerdos del Pasado*, *Frontera*, *La última Niebla*, *Cabo de Hornos*, *Montaña Adentro*, entre otros, en forma de una sola secuencia literaria. (Subercaseaux, 2010:227). Este ejercicio de relectura es realizado por críticos literarios de medios periodísticos oficiales (principalmente aquellos vinculados a *El Mercurio*) que siguen la tradición de principios de siglo liderada por *Alone*, con críticos como Ignacio Valente y Waldemar Sommer, desarrollando con ello un proceso de selección de obras clásicas junto con la visibilización de obras emergentes, a la luz de intereses particulares y los criterios establecidos por la mirada conservadora del postgolpe. Ante la censura de voces disonantes a esta crítica, Brunner ha mencionado que “la propia noción de crítica, inherente a la pugna intelectual entre agentes y grupos intelectuales, pierde aquí su sentido [...] En el campo literario la función social de la crítica adopta la forma de “patrocinio” o bien se reduce a orientar el consumo de autores y obras” (Brunner, 1985:58). Junto con esta impugnación a la labor crítica, Nelly Richard pone en cuestionamiento la posibilidad de establecer una completa coherencia en el proyecto “oficial” del mercado de

bienes simbólicos-mercado editorial: la actitud personalista de los críticos, como Ignacio Valente con respecto a Raúl Zurita, quien en 1979 colabora en consagrar su obra *Purgatorio*, minimiza una lógica estrictamente racional y normativa en la selección de los productos que circulan en el mercado literario, señalando que más que comprometer un pretendido proyecto de homogeneidad, da cuenta de cómo opera “una comunidad de supuestos y convenciones que agrupa a las sensibilidades oficiales que se reconocen en torno a una misma matriz de identificación simbólico-cultural [...] formando una zona de consenso (a menudo difusa) respecto de lo que el oficialismo busca proyectar como artístico, sin que se pueda hablar de un cuerpo doctrinario uniformemente programado” (Richard, 2007:29-32). Tales efectos pueden encontrar explicación en el poco interés que desarrolla la “dictadura constitucionalista” por la comprensión específica del campo cultural como un espacio de construcción de significados sociales, dando paso a una visión neoliberal en donde las actividades de producción de significados en el arte y la literatura se reducen a la producción y reproducción de productos materiales, que compiten unos con otros. De este modo, resulta reveladora la mirada de Richard al sostener que la implantación en Chile de un “modelo de arte-empresa” coloca a privados como financistas y promotores de la actividad artística, minimizando el impacto de cualquier futura política nacional en la misma materia (Richard, 2007:125-6). Obligado a ser parte de la oferta de productos transables en el mercado, el valor simbólico de las obras literarias naufraga, compitiendo en desigualdad de condiciones con los medios de comunicación de masas más promocionados por el Estado, como la televisión. Es ésta, finalmente, la que pasa a convertirse en el bien simbólico “oficial”, ungido desde fines de los años setenta como “dispositivo formador de gustos y pautas de consumo. El mayor elemento del campo cultural de masas” (Brunner, 1985:59-60).

En cuanto al mercado de bienes-mercado editorial chileno que opera en el exilio, a fines de los años setenta se presentan diferentes corpus textuales que oscilan entre la difusión personal (por ejemplo, mediante autoediciones) hasta textos de amplia validación y circulación internacional. En sintonía con los procesos político-culturales desarrollados en gran parte de América Latina, se fortalece la circulación de textos poéticos y narrativos que dan testimonio de la violencia dictatorial. En un contexto de Guerra Fría, instituciones como Casa de las Américas en Cuba y la Agencia de Información Nóvosti en la Unión Soviética, junto a diversas organizaciones culturales y editoriales del mundo otorgan respaldo y difusión a

narrativas que articulan un repertorio de denuncia y resistencia a la dictadura militar chilena. En Latinoamérica, el *Premio Casa de las Américas* otorgado por la institución homónima sostiene un rol estratégico para la circulación de los relatos testimoniales, creando en los años setenta una categoría especial para su consagración. En palabras de Anna Forné, el testimonio se valida en este contexto como “el género literario que de manera más directa responde a los postulados éticos y estéticos de la Revolución, proclamados por Fidel Castro en el Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas de Cuba en 1961” (Forné, 2014:218). La presencia de obras chilenas en el Premio Casa de las Américas comienza inmediatamente tras el Golpe de Estado, con la mención honorífica en la categoría *Cuento a Una Cierta Ventana Enloquecida* (1974) de Miguel Cabezas (Argentina: Ed. Crisis); en la misma categoría, el premio a *Definición del olvido* (1975) de Leonardo Carvajal y especialmente el primer premio en *Testimonio* a la obra *Cerco de púas* (1976) de Aníbal Quijada. La apertura y patrocinio al testimonio permite que un amplio sector de escritores chilenos exiliados en diversas latitudes comience a producir textos genéricamente definidos como testimoniales, o bien ficciones de carácter testimonial, que retratan mediante diferentes estrategias y recursos sus experiencias personales en el proceso de caída de la Unidad Popular, la prisión política y la tortura².

² Sólo en la primera década de la dictadura este corpus es muy abundante y transversal a los diferentes exilios. Algunas de las obras de carácter testimonial publicadas en la década del setenta más citadas son *Tejas Verdes: diario de un campo de concentración en Chile*, de Hernán Valdés (Barcelona: Ed. Ariel, 1974), *Chile: la traición de los generales*, de Carlos Cerda (Bogotá: Ed. Sudamericana, 1974 y reeditada el mismo año en francés por Ed. Maspero como *Génocide au Chili*), *Jamás de rodillas: acusación de un prisionero de la junta fascista de Chile*, de Rodrigo Rojas (Moscú: Agencia de Prensa Novosti, 1974), *Prisión en Chile*, de Alejandro Witker (México: Fondo de Cultura Económica, 1975); *Chacabuco*, de Jorge Montealegre (Roma: autoedición, 1975), *Chile: 11808 horas en campos de concentración*, de Manuel Cabieses (Caracas: Salvador de la Plaza, 1975), *Prigué: prisioneros de guerra en Chile*, de Rolando Carrasco (Moscú: Agencia de Prensa Novosti, 1977), *Relato en el frente chileno*, de Ilario Da (Barcelona: Ed. Blume 1977), *Ces “Messieurs du Chili”*, de Armando Uribe Arce (Paris: Éd. de la Différence, 1978), *La vida cotidiana en los campos de concentración de Chile*, de Luis Vitale (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1979), entre otros. Asimismo, el corpus involucra de forma indirecta a textos narrativos más cercanos a la ficción novelesca pero que de igual forma asumen recursos del testimonio, como *El paso de los gansos*, de Fernando Alegría (New York: Ed. Puelche, 1975) y *Soñé que la nieve ardía*, de Antonio Skármeta (Barcelona, Ed. Planeta, 1975). Para una recopilación

De este modo, la experiencia del exilio comienza a establecerse con mayor definición en un mercado editorial específico, sostenido en muchos casos gracias a redes de sociabilidad entre los mismos escritores exiliados y otros agentes culturales, formando parte de lo que Jofré denomina como una “cultura chilena en el exilio” (Jofré, 1986:1). Estas redes expresadas en el carácter de las publicaciones involucran asumir algunas dificultades en su comprensión y definición, dadas las transformaciones políticas, culturales y estéticas del transcurso 1973-1990. La temporalidad, geografía y contextos lingüísticos heterogéneos en los cuales se elabora la narrativa novelesca, permiten describir diferentes circuitos de acceso y circulación editorial, asunto que el propio Jofré resalta a mediados de los años ochenta con la dictadura aún en desarrollo. De acuerdo al autor, algunos aspectos de esta diversidad se reflejan en la existencia de al menos dos circuitos editoriales – que podemos entender como “macrocircuitos” –, uno de carácter artesanal y otro profesional (Jofré, 1986:10). El macrocircuito *artesanal* reúne aquellas prácticas informales o bien no estructuradas en torno a los procesos institucionales de revisión e impresión de obras literarias, así como también se encuentran desvinculadas de una participación en el mercado editorial. Por lo tanto, las obras del circuito artesanal han sido creadas como forma de expresión, denuncia y fortalecimiento de las redes de socialización chilena en el exilio³. De este modo difícilmente pueden evaluarse en términos estéticos y literarios, su volumen es limitado a unos cuantos receptores y sobre todo su existencia es efímera, de difícil acceso y archivo.

Una situación diferente es la que plantea el macrocircuito *profesional*, en el cual operan criterios editoriales regulares, involucrando de este modo al conjunto de escritores que se insertan en el mercado del libro desde sus respectivos espacios culturales. Esto involucra, con el paso de los años, diferentes experiencias interculturales manifiestas en el grado de negociación con el idioma local, y con ello, un mercado lector diferente, como también el tamaño de las redes de asociatividad establecidas con la cultura chilena del exilio. En palabras de Jofré, “no es lo mismo estar en Argentina, Venezuela o México, que estar en Europa Occidental. Tal vez se podría hablar de un exilio en países de lengua española y exilio en

más acabada sobre el mismo periodo ver *Testimonios de la lucha antifascista* de Jaime Concha (Rev. *Araucaria de Chile*, 1978. N° 4: 129-146).

³ No nos detenemos en el análisis de estos textos por las dificultades asociadas a su búsqueda y sistematización.

otros países con una lengua diferente” (Jofré, 1986:8). En cualquier caso, el corpus de narrativas comienza a establecerse desde fines de los años setenta con creciente presencia, en la medida en que la “cultura chilena en el exilio” afirma sus redes internacionales y los escritores logran establecer vínculos y generar proyectos escriturales que poco a poco proponen nuevas estrategias frente a la estricta pauta testimonial, aun cuando nunca abandonan un rol crítico hacia la dictadura. Al respecto, Skármeta da cuenta de forma temprana de la pérdida del “perfil unívoco” de la narrativa chilena tras el Golpe de Estado y la formación de dos bloques generales, externo e interno, sobre los cuales irá profundizando en el tiempo (Skármeta, 1978:150). A comienzos de los años ochenta el autor ya logra identificar los beneficios potenciales que tiene la nueva circunstancia para los escritores exiliados en el mundo, aun sin jamás desconocer el horror de la dictadura: “[...] la posibilidad cierta de alcanzar un público multitudinario accediendo a los medios de comunicación de masas de los respectivos países, de ser traducido a diversas lenguas, de conocer la reacción ante nuestra obra de críticos que operan con sistemas y valores muchas veces diferentes a los de nuestras localidades. Posibilidades que en América Latina eran remotas, y que explican muy bien el hecho de que las figuras más populares de la narrativa latinoamericana antes de esta oleada de fascismo hayan vivido y escrito en Europa” (Skármeta, 1982:139).

La articulación de la narrativa novelesca chilena en el exilio es, asimismo, una suma de proyectos de autor puestos en diferentes medios editoriales, circuitos de circulación, recepción y crítica internacional. Hacia la década de los ochenta, en el cual esta modalidad expresa su mayor desarrollo, las características centrales del “macrocircuito profesional” pueden plantearse del siguiente modo:

- a) La mayoría de las obras que circula fuera de Chile se escriben en español, conformando un extenso y heterogéneo repertorio, que en el caso de la novela se ha denominado habitualmente como “novela del exterior”. Promis indica que en esta se reflejan “los imperativos y necesidades que [fuera de Chile] se impondrán sobre el proceso de escritura” (Promis, 1993:222). Estos imperativos involucran sobre todo la adopción, explícita o implícita, de la mencionada actitud crítica al régimen dictatorial. Las condiciones que permiten mantener redes de sociabilidad entre escritores se refuerzan con el trabajo de escritores e intelectuales organizados en congresos, cursos

universitarios y en las diferentes publicaciones del exilio. Esto es, al mismo tiempo, una actividad transversal a la experiencia de otros exilios latinoamericanos, con antecedentes editoriales inmediatos en el denominado *Boom latinoamericano*.

- b) Si bien las demandas de los espacios académicos y críticos internacionales conducen a la prevalencia de ciertas temáticas y estilos, el repertorio de la “novela del exterior” de los años ’80 manifiesta progresivas diferencias internas que terminan por dinamitar cualquier pretensión de un programa estético homogéneo. Uno de los factores claves de este fenómeno es la propia diversidad editorial a la cual acceden los escritores. En el macrocircuito profesional, una revisión general de los principales títulos de las novelas publicadas desde fines de los años setenta y durante los ochenta permite revelar al menos cinco entornos editoriales: **1) editoriales universitarias**, que fomentan la difusión de novelas chilenas desde la institucionalidad académica. Entre sus títulos destaca *El Verano del Murciélago* de Poli Délano (1984. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Dirección de Difusión Cultural) y *Más allá de las máscaras* de Lucía Guerra (1986, Pittsburgh: Latin American Literary Review Press); **2) editoriales independientes medianas**, que reúne aquellas no asociadas a grupos económicos transnacionales y cuyos libros circulan en espacios de un país y su región. Entre algunos de los títulos destacan *Abel Rodríguez y sus hermanos* de Ana Vásquez-Bronfman (1981. Barcelona: Ed. La Gaya Ciencia), *Las veladas del exilio*, de Luis Enrique Délano (1984. México: Ed. Villicaña) y *Los Años Perdidos* de Jaime Collyer (1986. Madrid: Ed. Almarabu); **3) editoriales independientes medianas de circulación internacional**, cuya importancia como instituciones editoriales descansa en su capacidad para acceder a mercados internacionales manteniendo un tamaño acotado y al igual que el entorno anterior evitan ser absorbidas por grandes grupos económicos. Es el caso de la Editorial Pomaire, creada por el escritor chileno José Manuel Vergara y expandida en filiales editoras en Argentina, Venezuela y España⁴. Algunas obras difundidas por este entorno editorial

⁴ La Segunda (Periódico) (s.f.) *Partiquino. Editorial Pomaire*. [artículo]. Archivo de Referencias Críticas. Disponible en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-240833.html>. Accedido el 12/01/2020.

son *Dulces Chilenos* de Guillermo Blanco (1977. Barcelona: Ed. Pomaire), *No pasó nada* de Antonio Skármeta (1980. Barcelona: Ed. Pomaire), *El arte de la palabra* de Enrique Lihn (1980. Barcelona: Ed. Pomaire), *Rumbo a Ítaca* de Virginia Vidal (1987. Caracas: Ed. Pomaire) y *A partir del fin* de Hernán Valdés (1981. México: Ediciones Era⁵); **4) grandes editoriales independientes de circulación internacional**, con una amplia difusión de obras en el espacio hispanoamericano, autónomos en la elección de contenidos y, al momento de la publicación de las novelas chilenas de este corpus, conservando con mayor o menor éxito su independencia frente al avance de las grandes corporaciones. Algunas de las obras vinculadas a este ámbito editorial son *Este lugar sagrado* de Poli Délano (1977. México: Ed. Grijalbo⁶), *Los convidados de piedra* (1978. Barcelona: Ed. Seix Barral) y *El museo de cera* (1981. Barcelona: Ed. Bruguera) de Jorge Edwards, *Casa de Campo* (1978. Barcelona: Ed. Seix Barral) y *El jardín de al lado* (1981. Barcelona: Ed. Seix Barral⁷) de José Donoso, *Coral de guerra* (1979. México: Ed. Nueva Imagen) y *Guarniciones y Doncellas* (1983. México: Ed. Nueva Imagen) de Fernando Alegría, *Frente a un hombre armado*

⁵ Ediciones Era, fundada en 1960, cumple un rol importante de visibilización de autores prohibidos por la dictadura de Franco en España y luego en la publicación de los primeros títulos de los autores del Boom, como Carlos Fuentes (*Aura*). Siempre conservando su carácter independiente, desde 1998 forma parte del grupo transnacional *Editores Independientes*, conformado por Era, editorial Lom de Chile, Trilce de Uruguay y Txalaparta de España. Sobre esta forma de asociatividad, el editor de Txalaparta, Iñaki Egaña, resalta en ella su “concepción editorial con un fuerte carácter cultural, la convicción de que la inteligencia y la crítica son indispensables en cualquier sociedad y de que los libros valiosos deben apoyarse por encima de su desempeño en el mercado” (Egaña, I. 2005. *Txalaparta, una editorial de referencia*. Tk, (17), 75-84).

⁶ Su editor Juan Grijalbo mantiene la independencia de la editorial con sede en España y México (debido al exilio post guerra civil) hasta fines de los años ochenta (1988), cuando finalmente la vende al grupo italiano Mondadori. (En Diego, J. L. (2011). *El mercado editorial en España: Una cronología y una reflexión metodológica*. In *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas 3 al 5 de octubre de 2011 La Plata, Argentina. Diálogos Transatlánticos*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Pp. 3).

⁷ Seix Barral es una editorial central en la difusión de la narrativa latinoamericana del siglo XX, así como su editor Carlos Barral (hasta 1970) un gestor cultural relevante en la escena transicional de España. La editorial pasa a control del Grupo Planeta en 1982, apenas un año después de la publicación de la novela de Donoso. (ver *Ibid.* Pp. 3).

(*Cacerías de 1848*) de Mauricio Wacquez (1981. Barcelona: Ed. Bruguera⁸), *La guerra interna* de Volodia Teitelboim (1981. México: Ed. Joaquín Mortiz⁹), *Viudas* (1981. México: Ed. Siglo XXI) y *La última canción de Manuel Sendero* (1982. México: Ed. Siglo XXI) de Ariel Dorfman y *El Informe Mancini* de Francisco Simón Rivas (1982. Bogotá: Ed. Plaza y Janés¹⁰); finalmente, **5) editoriales corporativas de circulación internacional**, que involucra aquellas integrantes de grupos económicos de carácter transnacional, ya sean casas matrices o filiales en diferentes países, así como también aquellas compañías adquiridas por grandes medios de forma previa a la publicación de novelas de este corpus y que por tanto pueden acceder – de acuerdo con el criterio definido por sus mercados – a espacios de circulación amplios y públicos masivos. La obra más visible y representativa es *La casa de los espíritus* de Isabel Allende (1982. Barcelona: Ed. Plaza y Janés), publicada por la casa matriz de Plaza y Janés en España al tiempo en que la editorial se incorpora al grupo alemán Bertelsmann, y que por tanto goza de una circulación privilegiada. El mismo destino corren las siguientes novelas de la autora publicadas por la misma editorial (sólo en los ochenta, las novelas *De amor y de sombra* de 1984 y *Eva Luna* de 1987).

- c) Otro entorno editorial definido por las cualidades de su mercado es aquel donde las “novelas del exilio” aparecen simultáneamente traducidas en una lengua secundaria o bien son publicadas originalmente en un idioma diferente al castellano. Estas obras

⁸ Editorial Bruguera, con una trayectoria que se remonta a 1910, no se logra reponer de la crisis del mercado mexicano de 1982 y congela sus pagos en España ese mismo año. Finalmente es adquirida por el Grupo Zeta y desaparece nominalmente en 1986. (ver *Ibid.* Pp. 3 así como Moya, M. F. 2009. Multinacionales del castellano. La internacionalización del sector editorial español (1898-2008). *Revista de Historia Industrial*, (40), 23-50. Pp. 40).

⁹ Adquirida por el Grupo Planeta en 1985. (Moya, M. F. *Ibid.* Pp. 43).

¹⁰ El Grupo Bertelsmann adquiere el 49% de Plaza y Janés (con casa matriz en Barcelona) en 1977 y finalmente el 100% en 1982, el mismo año de la publicación de la novela de Francisco Simón Rivas en su filial en Colombia. Bertelsmann se consolida tempranamente como una de las corporaciones con un modelo de negocios que implica la adquisición de editoriales en riesgo junto a sus imprentas, desarrollando mercados para cada país (ver Berghoff, H. (2013). *Becoming global, staying local: The internationalization of Bertelsmann, 1962–2010*. In *Family Multinationals* (pp. 181-202). Routledge. Pp. 179).

se ponen en circulación para un mercado no hispanoamericano, asociado mejor a las comunidades lectoras de los nuevos contextos culturales que acogen a los escritores exiliados. Ejemplo de ello son las novelas *Les Bisons, les Bonzes et le Dépotoir* de Ana Vásquez-Bronfman (1977. París: Ed. Fédérop), *Прімув мечефья* (La contracorriente) de Guillermo Atías (1978. Moscú: Revista de literatura extranjera), publicada en ruso y traducida el mismo año al francés por Editions Rupture como *Le Sang dans la rue*¹¹, *Nixpassiert* de Antonio Skármeta (1978. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand), *Weihnachtsbrot* de Carlos Cerda (1978. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag), la compilación *Chilean writers in exile: eight short novels* de Fernando Alegría (1982. New York: Crossing Press)¹², *Blonder Tango* (1983. Berlin: Neues Leben) y *Die Große Stadt* (1986. Berlin: Neues Leben) de Omar Saavedra Santis, y finalmente *Ansilania, oder, Die Geschichte darunter* de Hernán Valdés (1984. Berlín: Rotbuch Verlag), entre otras.

- d) El amplio escenario editorial en que se articula la “novela del exilio” resulta especialmente dinámico: en el tránsito de una década su presencia en los mercados internacionales permite la paulatina consolidación de ciertos escritores ante públicos cada vez más amplios, en particular aquellos vinculados a las grandes editoriales independientes de circulación internacional, que, en medio de consecutivas crisis económicas, pasan al dominio de grupos controladores de medios como Planeta, Zeta y Bertelsmann. De este modo, las novelas de autores como José Donoso, Jorge Edwards y Antonio Skármeta se suman en parte al éxito comercial de Isabel Allende, consiguiendo nuevas ediciones para nuevos mercados, traducciones y reediciones. A diferencia de Allende, estos tres novelistas regresan a Chile para cumplir diferentes roles en la cultura chilena en la antesala a la recuperación de la democracia, lo cual

¹¹ La siguiente traducción de la novela de Atías es en 1986 al polaco (*Prąd przeciwny*, Varsovia: Editorial Czytelnik). (Ver Paredes, M. B. (2017, junio). Contribución para una bibliografía de Guillermo Atías (1917-1979). En *Anales de Literatura Chilena* (No. 27, pp. 207-209). Pontificia Universidad Católica de Chile, Centro de Estudios de Literatura Chilena).

¹² Esta compilación reúne novelas breves de Poli Délano, Ariel Dorfman, Claudio Giaconi, Juan Epple, Leandro Urbina, Alfonso González, Aníbal Quijada y del propio Fernando Alegría.

les permite, particularmente a Donoso y Skármeta, generar nuevas asociaciones con cierta parte de los jóvenes narradores de mediados de los ochenta con quienes establecen sintonía, comenzando así a gestar un nuevo corpus de relevancia próxima: la *Nueva Narrativa* o *Mini-boom* chileno.

Finalmente, y más allá del área editorial, es relevante señalar que la mayoría de las obras que conforman el corpus de “novelas del exilio” que no llegan a articularse con la narrativa escrita en el país durante los años ochenta terminan por quedar situadas en una posición de desplazamiento y marginalidad al interés crítico y académico chileno. Pese a haber captado el interés de diferentes entornos editoriales internacionales, tras el retorno de la democracia con el plebiscito en 1988 y el fin de la Guerra Fría los incentivos se reducen fuertemente, dejando a merced del interés particular de los escritores la promoción de sus novelas, forzados a encontrar un lugar en los mercados editoriales transnacionales o bien permanecer en la periferia del campo cultural. Al respecto, Sol Marina Garay da cuenta de este desinterés, indicando que “produce un importante vacío epistemológico dentro del canon literario nacional y un desconocimiento respecto a la abundante producción de obras literarias escritas y publicadas en el extranjero por autores y autoras chilenos entre los años del exilio” (Garay, 2013:20).

Con respecto al mercado de bienes – mercado editorial que opera en el interior del país durante el mismo periodo, la década inicia con el retroceso sostenido de todas las editoriales de textos literarios de mayor tradición que no han sido incorporadas al Estado, dado al reordenamiento económico neoliberal. Incluso una editorial de carácter oficial como la Editora Nacional Gabriela Mistral termina cerrando por las mismas causas. En 1981 quiebra la Editorial Pacífico y tras un periodo de exigua existencia Nascimento cierra sus puertas en 1986. Asimismo, Zig-Zag conserva su rol de coeditor, distribuidor de textos vinculados al curriculum escolar. Pero este deterioro va aparejado a un profundo cambio de visión sobre la función de los libros en la sociedad chilena. Un número importante de las pocas editoriales de impacto nacional que aún quedan en pie realizan un viraje hacia el mercado, que como señala Subercaseaux, “comienzan a operar de modo más o menos sistemático con criterios de marketing, con una lógica de maximización de ganancias y con el propósito explícito de

situar al libro entre los productos de consumo masivo” (Subercaseaux, 2010:214). Esta pauta involucra a editoriales como Renacimiento, así como a aquellas que usan el libro como artículo promocional para sus revistas, como Ercilla, Segunda, La Portada y Araucaria. Una clara muestra de este viraje son las declaraciones recogidas por Subercaseaux del empresario Juan Aldea Vallejos, dueño de Renacimiento y la Feria Chilena del Libro. Con respecto al método de selección de los títulos a publicar, declara en 1980 que los títulos “fueron previamente sometidos a rigurosos análisis de mercado y los resultados obtenidos determinaron el titulado definitivo, el formato, los diseños de portada y el tiraje... Las investigaciones comenzaron a realizarse en septiembre del año pasado con encuestas en colegios, barrios y entre los clientes que acuden a la Feria Chilena del Libro” (Subercaseaux, 2010: 215). Por lo demás, las revistas que crean editoriales para la promoción de libros están auspiciadas o establecen convenios con el mundo privado, como son medios (Televisión Universidad Católica), Instituciones financieras (Banco Urquijo, AFP Santa María, Banco de Chile), aerolíneas (Ladeco, Lan Chile), entre otros (Viña Undurraga, Fotográfica Full Color Limitada, Levi’s, etc.)¹³.

De este modo, el surgimiento de un ámbito editorial contrario a la dictadura, y en particular, una literatura que se revele a los sistemas de representación promovidos por el Estado, está condicionado por su capacidad de generar los recursos económicos que le permitan acceder al mercado. Esto, por cierto, sin considerar la censura y obstrucción legal que la dictadura constitucionalista establece sobre las expresiones públicas de la oposición política. Sin embargo, en los primeros años de la grave crisis económica que pone en cuestionamiento popular a Pinochet, nuevos actores ingresan a escena para complejizar el mercado del libro. En su estudio sobre el funcionamiento de las editoriales en dictadura, Belén Bascuñán propone que entre los años 1983 y 1986, consignados como los del “auge de la movilización social” por la Fundación Documentación y Archivo de la vicaría de la Solidaridad, emerge un campo editorial que por un lado “abrió, por fuerza de las circunstancias, canales internacionales mediante redes de exiliados (que publican revistas en el exilio, y/o se

¹³ Información extraída del cuadro elaborado por Subercaseaux a partir de los datos de libros como obsequios en revistas chilenas (*Ercilla*, *Que pasa* y *Vanidades*, *Hoy* y *Cosas*; para nuestro estudio consideramos sólo las tres primeras) durante septiembre de 1984. Subercaseaux, 2010:222.

suscriben a revistas de oposición nacionales), al tiempo que obtuvo generoso financiamiento por parte de las ONG interesadas en denunciar los abusos a los Derechos Humanos” y por otro “se configuró, a su vez, en la prolífica producción de investigaciones periodísticas, de historietas humorísticas, de lenguajes reflexivos en el ámbito cultural” (Bascuñán, 2012:5). Ante la presión pública y de forma muy acotada, en 1983 se comienzan a levantar algunas restricciones aplicadas a editoriales, revistas y libros, como también a contenidos, modificando de este modo el estado del arte y catalizando las expectativas sociales del sector. La presión cada vez más abierta contra la dictadura, traducida en incentivos para publicaciones desde el extranjero, promueve entonces un mercado de textos “disidentes o contestatarios” (Subercaseaux, 2010:231). Este mercado se convierte en un actor progresivamente relevante en la disputa cultural por el espacio discursivo e ideológico en Chile, en un contexto en donde el consumo se edifica como única estrategia de renovación del pacto social. Si hacia 1980 pervivían aún en el país unas 23 editoriales, hacia 1985 ya se encuentran operativas 48 (Ibíd.:237). En este escenario, la literatura comienza a reconstruirse como campo autónomo, con una expresión cada vez más pública en el mercado de bienes, en resistencia y discordancia con la literatura oficialista, que hasta el momento ha cooptado prácticamente todos los espacios de publicación y circulación legal, y que sin embargo también se beneficia del levantamiento de las restricciones al libro iniciadas en 1983.

La reconstrucción de la escena editorial de los años ochenta implica asumir dificultades pocas veces abordadas por los estudios literarios tras retorno de la dictadura¹⁴. Al revisar algunos de los mecanismos de publicación de narrativa disidente, observamos la predominancia de editoriales artesanales y pequeñas, las cuales logran operar gracias a diferentes estrategias de publicación en acción: publicación de novelas en corpus amplios, publicación de novelas en corpus literarios y publicación de novelas en corpus narrativos. El primer caso, de corpus amplios, consiste en incorporar novelas en una serie de publicaciones tanto literarias como

¹⁴ Un trabajo reciente que se hace cargo de este vacío en los estudios literarios y que desafortunadamente no ha sido incorporado en nuestro estudio es *¿Apagón cultural? El libro bajo dictadura* de Manuel Sepúlveda Contreras, Jorge Montealegre, Rafael Chavarría Contreras (Santiago: Ed. Asterión 2017). El estudio sistematiza la experiencia de editoriales, editores y obras publicadas entre los años 1973 y 1989 en el contexto de la represión y censura dictatorial, cuestionando la idea extendida del “apagón cultural”, tal como ha realizado previamente Subercaseaux para el mismo periodo.

no literarias, donde convive la narrativa con textos ensayísticos de análisis político, publicados usualmente en formato libro por las editoriales funcionales a las revistas de la oposición, como es el caso de *Análisis*, con su **Editorial Emisión** (*Un viejo que leía novelas de amor* de Luis Sepúlveda, 1989; libros de relatos como *Cuentos paramilitares* de Ariel Dorfman, 1986, e *Historias para no contar* de Antonio Montero, 1987), *APSI*, con **Ediciones del Ornitorrinco** (*Lumpérica* y *Por la Patria* de Diamela Eltit, 1983 y 1986 respectivamente; libros de relatos como *Dorando la píldora* de Ariel Dorfman, 1985; *Sueños eróticos, sueños imposibles* de Marco Antonio de la Parra, 1986) y *Hoy*, con **Libros de Hoy-editora Araucaria** (su *Serie Narrativa*, que publica novelas como *Aunque tal vez haya cuchillos* de Pablo Azócar, 1984) (Bascuñán, 2012:11-2). Otra experiencia es la de **Editorial Aconcagua** (*Los recodos del silencio* de Antonio Ostornol, 1981), no funcional a una publicación periódica, aun cuando fuera creada tras la desaparición de la revista *Política y Espíritu*, vinculada a la Democracia Cristiana. Editorial Aconcagua logra eludir la censura, sobre todo después de 1983, gracias al establecimiento de una línea directa de distribución con los suscritos a su Club de Lectores (Subercaseaux, 2010:233). Sus contenidos, sin embargo, también transitan desde el análisis político, la historiografía y el reportaje, donde la novela cumple un rol acotado. Una experiencia diferente es la del taller colectivo de creación *Caja Negra*, conformado en 1983 por artistas visuales, diseñadores y escritores, entre otros. En la segunda mitad de la década crean la editorial artesanal **Caja Negra** (*El cofre* de Eugenia Prado Bassi, 1987) como espacio de promoción de sus trabajos, entre los cuales la novela se presenta como parte de este corpus experimental y multidiscursivo. Parte de este corpus es aquel que involucra editoriales que operan gracias a un gestor individual. Es el caso **Ediciones Cerro Huelén** (*Los Mapas Secretos de América Latina y Pequeña Leyenda de una Ciudad Ocupada* de Francisco Simón Rivas, 1984 y 1985 respectivamente; el libro de relatos *Así es la cosa* de Fernando Jerez, 1983) dirigida por el periodista Héctor Veliz-Meza desde principios de los años ochenta. Sus publicaciones no se centran en textos literarios, sino en la propia producción periodística e investigativa del editor, así como estudios sobre el lenguaje. El esfuerzo editorial de un solo gestor se refleja asimismo en la segunda estrategia, de publicación de novelas en corpus de carácter literario sin especificidad en este género. Es el caso de la editorial **Literatura Americana Reunida (LAR)** (*Cátedras paralelas* de Andrés Gallardo, 1985) creada por el poeta Omar Lara durante su exilio en

España (*Revista Lar*) que continúa su actividad en la ciudad de Concepción desde 1983 focalizada en poesía, aunque también publica diversos textos narrativos. Otras editoriales que operan en esta modalidad son **ediciones Sinfronterás** (*Travesuras de un pequeño tirano* de Walter Garib, 1986; *La ciudad está triste* de Ramón Díaz Eterovic, 1987; antología de relatos *Contando el cuento: antología joven narrativa chilena* de Ramón Díaz Eterovic y Diego Muñoz Valenzuela), que hasta 1987 se centra profusamente poesía y narrativa y **editorial Galinost** (su colección *Narradores chilenos de Hoy*, con títulos como *Un día con su excelencia* de Fernando Jerez, 1986; *En este lugar sagrado* y *El hombre de la máscara de cuero* de Poli Délano, 1986 y 1989 respectivamente; *Martes tristes* de Francisco Simón Rivas, 1987; *El Ruido del Tiempo* de Claudio Jaque, 1987; libros de relatos como *Por culpa de nadie* de Carlos Cerda, 1986; *País de la Ausencia* de Jaime Valdivieso, 1987) dirigida por Hugo Galleguillos, quien publica novelas, así como antologías de poesía y cuento de importantes autores nacionales.

En cuanto a las editoriales independientes medianas, sólo destacan dos iniciativas de carácter nacional como promotores del formato novela disidente, **Editorial Pomaire** (*El Picadero* de Adolfo Couve, 1981; *El obsesivo mundo de Benjamin* de Antonio Ostornol, 1982) y **Pehuén Editores** (*No pasó nada* de Antonio Skármeta, 1985; *La espada mágica* de Hernán del Solar, 1988), que si bien no son las únicas, publican a algunos de los autores más relevantes del periodo. En ambos casos, la estrategia para editar novelas consiste en la publicación de novelas en corpus amplios. En cuanto a la narrativa de mayor difusión en este periodo, las editoriales oficialistas tienen preponderancia dentro del campo editorial y curricular, junto con el ingreso cada vez más articulado de casas editoriales extranjeras, particularmente españolas. Estas editoriales comienzan a cooptar el mercado de novelas sobre todo a partir de la segunda mitad de la década. De este modo, la importancia de las editoriales independientes de este periodo (así como las pequeñas asociadas a revistas antes mencionadas) es que fundan las bases para una eclosión de editoriales independientes tras el retorno de la democracia. Vale mencionar que iniciativas importantes en el campo literario como Cuarto Propio (creada en 1984 por la editora y traductora Marisol Vera) publican textos narrativos recién tras el fin de la dictadura, centrándose en sus primeros años en las propuestas experimentales del Colectivo Acciones de Arte (CADA), con la misión de “construir un canal de salida para estas instancias de reflexión y creación, una editorial que

contribuyera a registrar y difundir un conjunto de miradas políticas y estéticas con perspectiva de género” (Fuentes, 2019:85-6).

El proyecto de la Editorial Pomaire antecede al periodo dictatorial en la edición de textos en diferentes filiales, primero en Chile, y paralelamente en países como Argentina, Venezuela y España. Esta infraestructura transnacional, iniciada con su fundador el escritor chileno José Manuel Vergara (Szmulewicz, 1984:402), no desarrolla un modelo de negocios corporativo, sino que busca publicar y distribuir libros de índole variada en los países donde participa de sus mercados editoriales. De este modo, la novela constituye uno de sus productos, dentro de un conjunto mixto de textos, traducciones, obras referenciales e incluso libros de autoayuda. Por otro lado, Pehuén Editores, fundado en 1983 por dos veteranos de Zig-Zag y Quimantú, Alicia Cerda y Jorge Barros, inician su producción utilizando la estrategia de publicar primero textos escolares de carácter complementario al currículum (vinculado a las editoriales y corpus de obras oficialistas), dando un salto hacia textos autobiográficos abiertamente disidentes, como las *Memorias del General Prats* (1985) e *Isla 10* de Sergio Bitar (1987), junto a narrativas y textos de carácter patrimonial. De este modo, la novela se sumerge en un corpus más amplio, el cual tras el fin de la dictadura se focalizará en obras ligadas a la Memoria y los Pueblos Originarios, así como en el fortalecimiento del currículum escolar con literatura infantil y juvenil¹⁵.

En medio de este dinámico pero precario panorama editorial se desarrolla la denominada “novela del interior”. En contraposición a la narrativa oficialista y a los programas estéticos de los autores anteriores a la dictadura se comienza a desarrollar un “mercado de productores”, el cual guarda diferencias discursivas y estéticas con las novelas de autores de la “novela del exterior” y aquellos que retornan paulatinamente durante los años ochenta. Estas dos modalidades proponen dos corpus que son constatados tempranamente por Jofré, quien las identifica como variantes de la novela del periodo postdictatorial hasta al menos 1984 (Jofré, 1985:1). El corpus de narrativas del “mercado de productores” que adquiere mayor importancia en el mercado de bienes simbólicos está asociado a la novela que plasma las cualidades de la experimental “escena de avanzada”, articulada desde fines de los años

¹⁵ Pehuén (s.f.) *Quiénes somos* [página Web]. Disponible en <https://tienda.pehuen.cl/pages/quienes-somos>. Accedido el 15/10/2019.

setenta (Richard, 2007:15). Este corpus, caracterizado por Richards por transgredir las fronteras genéricas en su constitución creativa, llega a tensionar las relaciones entre los subcampos del campo artístico (narrativa, poesía, fotografía, *performance*, etc.). En este ejercicio, la producción narrativa no constituye uno de sus ejes creativos principales, aun cuando de forma paulatina llegan a transformarse en un referente cultural del campo literario chileno. La obra que inicia este vínculo es *Lumpérica* (1983) de Diamela Eltit, integrante del CADA. En palabras de Idelber Avelar, para la obra de Diamela Eltit es necesario observar la articulación entre las artes visuales y plásticas experimentales (Carlos Leppe, Eugenio Dittborn y Carlos Altamirano) junto con la reflexión teórico-crítica por el estado del arte (especialmente desde el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile) (Avelar, 2000:224). Producto de esta sofisticación discursiva, tanto para la novela de Eltit como para la obra general de la “escena de avanzada”, las subversiones hacia los límites de la incomunicabilidad tienen como consecuencia inmediata que sus espacios de circulación y lectura sean acotados, quedando, como señala Richard, “reducida a sub-circuitos de recepción cultural” (Richard, 2007:20). Paradójicamente, la autora constata que justamente las dificultades en la decodificación de los signos “puso al mismo tiempo sus obras y sus textos relativamente a salvo de la censura oficial que veía mayor peligro en las manifestaciones de alcance masivo (el teatro, el folclor, etc.)” (Richard, 2007:20).

La destrucción de las dinámicas tradicionales del campo literario durante la dictadura crea las condiciones para producir un mercado de bienes simbólicos-mercado editorial radicalmente heterogéneo. De ello da cuenta la presencia de espacios acotados de narrativa experimental dentro de Chile, al tiempo en que se desarrolla profusamente una novela del exilio que transita desde su proximidad al testimonio hasta formas menos estrictas de denuncia y otros tópicos, así como también toma lugar una producción de novelas disidentes “del interior” apoyadas en estrategias de inclusión en corpus discursivos más amplios. Cada una de estas variedades correrá, no obstante, una suerte desigual, cuando a mediados de los ochenta y especialmente en la siguiente década, el modelo corporativo de editoriales transnacionales tenderá a homogeneizar los espacios de circulación nacional del libro, otorgando privilegios a ciertas narrativas y con ello a ciertas novelas por sobre otras. En este periodo mercado editorial constituye uno de los escenarios ejemplificadores de la agenda

neoliberal establecida durante la dictadura constitucionalista y consagrada tempranamente durante la transición democrática.

5.4. Repertorios y tensiones 1973-1990

Como se ha visto, el golpe de Estado de 1973 rompe con el “espacio de normalidad” en el cual se ha desarrollado el campo literario chileno hasta la década del sesenta. No obstante, esta normalidad estaba amenazada de antemano por una serie de condiciones estructurales vinculadas al contexto de la Guerra Fría, como lo demuestra la decadencia del mercado editorial chileno, las desconfianzas surgidas en los sectores ilustrados por el ascenso de la cultura de masas, la resistencia elitista de la novela ubicada en la alta cultura, dominante del escenario narrativo y la acusada homogeneidad, cómoda de las producciones novelescas de los representantes de las generaciones del '50 y del '60, en oposición a los movimientos políticos de izquierda y la generación militante del '38. Todas estas cualidades, no obstante, pueden comprenderse como aspectos de la problemática relación entre el Estado y el campo cultural, como ha descrito Brunner. Con el quiebre democrático, las tensiones estéticas y programáticas entre una novela local y otra universal, entre una narrativa realista y otra de vanguardia, así como la estructura generacional como perspectiva analítica para la comprensión de los corpus narrativos quedan inicialmente suspendidos por la violencia, censura y dispersión de los agentes culturales. Sin embargo, desde fines de los años setenta y con mayor despliegue durante los ochenta, el campo literario comienza una rearticulación acelerada, atravesada en todo caso por la experiencia del terror, el debilitamiento de algunas instituciones y el fortalecimiento de otras y en particular por la modificación de los valores de la convivencia social establecidos en el recién instalado modelo neoliberal. Bienes culturales como el libro y actividades como la lectura literaria, por tanto, atraviesan un periplo de dos décadas de resignificación que hacia el fin de la dictadura establece un escenario aún abierto e inacabado en su comprensión.

El primer efecto que tiene el quiebre democrático involucra tanto a los agentes productores de bienes culturales como también, en este caso, a la comunidad lectora en toda su extensión. La imposición dictatorial suspende – o destruye – lo que hasta el momento se entendía como

el sentido de la historia y el valor de las prácticas sociales. Al respecto, Subercaseaux señala que “El quiebre de ideales trajo consigo una poderosa resaca psicológica, que revolvió y desordenó la subjetividad de los afectados. Un estado individual y colectivo que puede describirse como de desconcierto” (Subercaseaux, 2011:253). En tal estado, las bases valorativas que conforman el campo literario parecen diluirse en la *perplejidad* de sus agentes (concepto desarrollado por el historiador Alfredo Jocelyn-Holt), al tiempo en que éstos se esfuerzan por encontrar fórmulas para comprender y expresar, desde todos los espacios discursivos, la nueva realidad histórica. En torno a la producción novelística, estas búsquedas se realizan de forma simultánea tanto en la “novela del exterior” como en la “novela del interior”, manifiesto en la suma de sus proyectos individuales y colectivos. De cierta forma, esta labor implica la actualización de preceptos tradicionales del *habitus* de la novela, la cual parece mantenerse estrechamente vinculada al proyecto nacional y sus avatares. En palabras de Promis, “[d]esde sus raíces lastarrianas y blestgianas la novela chilena se ha colocado con pocas excepciones al servicio de los ideales democráticos del momento, orientando la representación de la realidad en función del cambio y del perfeccionamiento social” (Promis, 1993:215).

Inicialmente, este ejercicio de representación novelesca se distribuye en al menos dos grandes polos: de acuerdo con la apertura discursiva con que se condena la dictadura, así como con respecto a la experiencia de escribir y leer desde Chile o bien hacerlo desde el exilio. Esto involucra un reordenamiento de los programas estéticos desarrollados hasta el Golpe de Estado, mas no su desaparición, y con ello, la redefinición del corpus de novelas escritas para el periodo 1973-1990 por los autores de las promociones vigentes. En la terminología de Promis, en este periodo son dominantes los programas estéticos de la *Novela del Escepticismo* y la *Novela de la Desacralización*, que representan a la generación del '50 y a la generación del '60, respectivamente. Como contraparte, aún se encuentran vigentes los escritores de la *Novela del Acoso*, específicamente la generación del 38', actores relevantes de la escena cultural progresista y sobrevivientes a la decadencia del periodo dorado de las editoriales chilenas. En particular, se encuentran en vigencia aquellos autores vinculados al proceso de la Unidad Popular, como Carlos Droguett, Volodia Teitelboim, Francisco Coloane, Fernando Alegría y Luis Enrique Délano (en su origen ligado al *imaginismo* y la vanguardia), entre otros. Junto con estos representantes del canon, la narrativa de mujeres

consta de una amplia producción que desde los años cincuenta da forma a un corpus de obras que transgreden el espacio de lo privado y lo público, lo que Raquel Olea elabora en la idea de “lo privado es político” (Olea, 2010:114). En la práctica constituye una alternativa a la militancia de la escena del '38, incorporándose con mayor fuerza en la *Novela del Escepticismo*. Toda esta dinámica de continuidad, ruptura y generación de alternativas, no obstante, inicia un periodo de redefinición por la fuerza que modifica el escenario de la novela chilena hasta reducir el campo literario al límite de su alienación, para luego establecer nuevas relaciones de continuidad, ruptura y alternativas en una dialéctica que desborda los vínculos generacionales y programáticos de los bienes culturales producidos anteriormente.

Una de las primeras expresiones de esta reconfiguración se refleja en la toma de posiciones ideológico-discursivas con respecto al escenario dictatorial. Tras el Golpe se generan dos corpus textuales en desigualdad de condiciones de existencia real. El primero, aquel que Promis denomina como “novela acomodada” (Promis, 1993:217), tiene un origen no literario, en forma de un *acomodamiento de las visiones*, aludiendo a la inversión de los agentes del Estado por otorgar visibilidad a textos que legitiman el quiebre democrático. En un comienzo este corpus se caracteriza como un conjunto mixto y poco orgánico de ensayos, trabajos historiográficos y semblanzas de intelectuales conservadores, acompañados de antologías de relatos y obras clásicas hispánicas. No obstante, tras la desaparición de la Editora Nacional Gabriela Mistral y el fin del periodo terrorista de la dictadura, este corpus se amplía con un enfoque literario más específico, expresado en el curriculum escolar, pero particularmente mediante la acción de revistas y periódicos de alto tiraje afines al Gobierno militar. Aquí se elabora un proceso de *acomodamiento del canon*. Un caso emblemático lo constituye la revista *Ercilla*, que desde 1983 publica su colección *Los mejores libros chilenos* en formato de libro promocional, la cual llega a reunir numerosas novelas del canon literario desde el siglo XIX hasta su presente. En una misma colección, *Ercilla* ubica a *Martín Rivas* de Blest Gana, *El Mío Cid Campeador* de Huidobro, *La última niebla* de Bombal y *Un juez Rural* de Prado, sin revelar los aspectos estético-programáticos subyacentes a la formulación de estas obras – y con ello las polémicas y tensiones en que participaron –, desvinculadas de sus respectivas generaciones y contextos sociohistóricos, así como carentes de referencias o vínculos con Latinoamérica. Finalmente, la “novela acomodada” será concretamente expresada en un corpus de novelas nuevas, escritas en dictadura, que no se abren

discursivamente a condenar el terrorismo de Estado o el autoritarismo cívico-militar, o que bien elaboran estrategias textuales que dan cuenta de un grado de despolitización a la postre afín con el modelo de consumo establecido en la etapa constitucionalista de la dictadura. Al respecto, Carla Rojas Valenzuela aborda este corpus – entendido como “producción cultural [...] proclive a la dictadura chilena” – señalando su bajo impacto en el campo literario, indicando que “además de ser escasa, también fue, para la crítica, de poca calidad” y que, por otro lado, “tras el retorno a la democracia, la gran mayoría de las obras que emergieron desde aquel nicho cultural fuesen castigadas con el olvido y la indiferencia” (Rojas Valenzuela, 2016:188). La autora destaca al menos dos obras relevantes dentro de esta postura colectiva, *Dónde estás Constanza* de José Luis Rosasco (Santiago: Editorial Andrés Bello, 1981) y *Águilas y cóndores* de Enrique Campos Menéndez (1986), en las cuales se expresa, acudiendo a formas conservadoras del romance folletinesco y el melodrama y citando a Jorge Larraín, “la capacidad de postular un *neoliberalismo conservador* basado, por un lado, en la interpretación evolucionista de la cultura, que lo hace respetuoso de la religión y la tradición y, por otro, en la creencia de que el liberalismo no debe ser homologado a la democracia, ya que el pensamiento de la mayoría no es necesariamente correcto (Larraín 2001:218)” (Rojas Valenzuela, 2016:203). El romance como tópico y estructura de la trama también es destacado por Subercaseaux, cuya ampliación involucraría una “zona imaginaria” de diferentes iniciaciones, asociadas al paso de la adolescencia a la adultez en sus personajes: iniciación estética, sexual o amorosa. Aquí incluye obras que forman parte del *establishment* nacional hacia el año 1983 (“los quince libros chilenos más importantes de la década 73-83”, organizado por la Feria Chilena del Libro), cuyas temáticas y estrategias textuales no generan una ruptura en la postura ideológico-discursiva conservadora, lo cual permite su acceso temprano al espacio público. Junto a la novela de Rosasco, agrega obras como *La lección de pintura* de Adolfo Couve (Santiago: Editorial Pomaire, 1979) y *Julio comienza en Julio* de Gustavo Frías (Santiago: Talleres Gráficos Corporación Ltda., 1979). Se trata, por tanto, de novelas “cuya timidez en páginas se corresponde con una sensibilidad recatada y con una etapa de repliegue social y de privatización de la experiencia” (Subercaseaux, 2010:257).

Mas allá de las dificultades en su interpretación como un corpus de relevancia literaria, el despliegue de una novela “acomodada” se presenta como un momento inaugural de las lógicas comerciales que validan al libro como bien cultural para el público lector chileno. En

un contexto de dictadura constitucionalista, es la empresa privada, identificada inicialmente con revistas y librerías de importancia nacional, el agente que promueve la lectura de obras en base a sus propias dinámicas de oferta y demanda: libros como obsequios al comprar revista *Ercilla*, ranking de la década en la Feria Chilena del Libro (de obras que, por cierto, forman parte de su catálogo en librerías) son la expresión de una práctica que hacia fines de los años '80 habrá ampliado su rango de acción, promocionando novelas que incluso manifiestan posiciones ideológico-discursivas de denuncia a la dictadura, tanto en Chile como en el extranjero. Finalmente, es la suma de mecanismos de posicionamiento social y generación de capital económico lo que sobrevive a este corpus “acomodado”, lo cual resulta flexible e ideológicamente intercambiable en el tiempo.

El segundo corpus de obras comprende la denominada “novela contestataria” (Promis, 1993:217). A diferencia del corpus anterior, éste no requiere de la previa recreación de condiciones discursivas favorables para proponer un mensaje, pues goza de una amplia aceptación y promoción fuera de Chile. Sus autores son abalados como agentes del campo literario chileno y a partir de los ochenta muchos de ellos manifiestan una obra mejor articulada dentro del país, tras el levantamiento progresivo de la censura. Sus dificultades están dadas, en la primera década de la dictadura, por su insubordinación discursivo-ideológica al poder autoritario, lo cual las coloca fuera del campo oficial de bienes simbólicos, y por tanto, marginales a los espacios de difusión y promoción oficiales, bajo amenaza constante. Al mismo tiempo, este corpus compromete a un alto número de escritores importantes antes del Golpe de Estado, y con ello, obliga a la mayoría al exilio o bien al repliegue dentro del país, alterando de forma transversal el desarrollo de los programas estéticos, sus pugnas y tensiones reflejadas anteriormente en el corpus literario. Esta dualidad implica que la novela contestataria involucre a un sector fundamental de la “novela del interior” como prácticamente a la totalidad de la “novela del exterior”. En el país, la novela pierde aceleradamente su estatus de bien simbólico ante la explotación que hace la dictadura de los medios de comunicación de masas, como la televisión y las revistas de entretenimiento. Una narrativa libre es, en este momento, un ejercicio de precariedad y riesgo. En palabras de Jofré, “toda esta novelística del periodo 1974-1984 es parte de una literatura marginal,

insular, fragmentada, exiliada dentro del país mismo” (Jofré, 1985:68). En cambio, fuera del país los autores más relevantes de la novela previa al Golpe siguen produciendo nuevas obras y gozan de reconocimiento intelectual y artístico, así como de redes de socialización y solidaridad entre expatriados chilenos y latinoamericanos. Recién a fines de la década del setenta algunas de las obras de los autores del exilio – que comienzan a reinsertarse en el país al finalizar la etapa terrorista de la dictadura – se ponen a disposición del público lector mediante mecanismos oficiales de circulación. Esto sucede particularmente con las obras de autores asociados a grandes editoriales europeas, las cuales son atraídas a participar en el mercado del libro chileno, como parte del proyecto neoliberal de organización de la cultura en Chile. De este modo, las primeras novelas que ingresan al país y son leídas como “contestarias” pertenecen a autores de amplio reconocimiento internacional, capital construido de forma previa a las circunstancias que derivaron en la dictadura o bien durante este periodo de forma acelerada. Según Jofré, las obras que inauguran esta narrativa en el periodo 1978-1980 serían *Los convidados de piedra* de Jorge Edwards, *Casa de Campo* de José Donoso y *Rastros del guanaco blanco* de Francisco Coloane (Jofré, 1985:19). De estas tres, tanto Edwards como Donoso pertenecen a la generación del ’50 y al programa de la *Novela del Escepticismo*, siendo publicados por la editorial barcelonesa Seix Barral, en ese tiempo aún asociada al fenómeno del *Boom* latinoamericano. Edwards y Donoso retornan a Chile en 1978 y 1981 respectivamente, prosiguiendo sus carreras con el soporte del reconocimiento nacional e internacional (Edwards como asesor literario de la propia editorial Seix Barral y en Chile como miembro de la Academia Chilena de la Lengua; Donoso como autor consolidado del *Boom* y además Premio de la Crítica de España por *Casa de Campo* el año 1978).

En los siguientes años, en el periodo que Jofré observa entre 1981-1984, la apertura relativa a una novela contestataria en el campo cultural oficial se amplía en un abanico de obras que proponen nuevas estrategias textuales desde posiciones ideológico-discursivas de oposición a la dictadura, pero que también comienzan a complejizar la visión polarizada del mundo que da lugar al panorama escindido, con consecuencias narrativas y estéticas. Resulta especialmente relevante que a textos de gran difusión se sumen, en circuitos acotados pero de relevancia simbólica, novelas publicadas por editoriales nuevas y editoriales asociadas a revistas de la oposición política. De este modo, la ampliación del corpus comienza a dar

cuenta de la heterogeneidad del campo por primera vez tras la ruptura democrática: entre 1981 y 1983 circulan en el país *El museo de cera* de Jorge Edwards, *El jardín de al lado* de José Donoso, *Los recodos del silencio* de Antonio Ostornol, *La casa de los espíritus* de Isabel Allende y *Lumpérica* de Diamela Eltit. Durante el transcurso de la década se incorpora con fuerza la obra de autores de la generación del '60, en un resignificado proyecto de *Novela de la Desacralización*. Con trayectorias individuales fuera del país, es común que títulos que ya han encontrado repercusión internacional comiencen a ser reeditados en Chile y se conjuguen con nuevas novelas. Asimismo, obras de autores “del interior” que fueron censuradas pueden finalmente publicarse. Algunos títulos significativos del periodo son *No pasó nada* de Antonio Skármeta (1985 [1978]), *En este lugar sagrado* (1986 [1977]), *El hombre de la máscara de cuero* (1989) de Poli Délano, *Cátedras paralelas* (1985) de Andrés Gallardo, *Un día con su excelencia* (1986) de Fernando Jerez, *El informe Mancini* (1986 [1982]) y *Martes Tristes* (1987) de Francisco Simón Rivas, entre otros. A esto se suman las nuevas obras de los autores inaugurales de la década, como *Cuatro para Delfina* (1982) y *La desesperanza* (1986) de José Donoso, *La mujer imaginaria* (1985) de Jorge Edwards, *De amor y de sombra* (1984) y *Eva Luna* (1987) de Isabel Allende y *Por la patria* (1986) y *El cuarto mundo* (1988) de Diamela Eltit.

Las modificaciones ocurridas en el campo cultural tienen un impacto significativo en la experiencia lectora, y con ello, en la formación del capital simbólico de la novela que surge en el contexto dictatorial. La construcción de este corpus durante los años ochenta es, en cierta forma, fruto de la propia paradoja instaurada por la dictadura: a medida que se profundizan las políticas neoliberales en sectores como el libro y la lectura, se retrocede en la censura directa y se generan espacios para la articulación colectiva y privada que aseguran la presencia del relato novelesco contestatario. De forma frontal o lateral, dependiendo de la estrategia subyacente, estas instancias terminan por utilizar las herramientas del mercado para visibilizar sus prácticas discursivas y no caer en la irrelevancia social. En el subcampo de la novela, los instrumentos editoriales permiten dar cabida a marcos textuales que conjugan autores y obras “del exterior” y “del interior”, con menos vinculación a una “alta cultura” y más bien asociados a fenómenos populares. En el marco de movilización social y mayor presión internacional a la dictadura, la novela “contestataria” opera como una de las expresiones del movimiento cultural democrático, también encarnado en el rol público de sus

escritores. No obstante, no todos los novelistas “del exterior” se reincorporarán a este escenario, o al menos no durante un mismo lapsus de tiempo, independiente de su relevancia canónica previa. En este contexto es de gran importancia la transformación que experimenta el itinerario estético de la *Novela de la Desacralización*, pues comprende las novelas de jóvenes escritores que publican tanto una década antes del Golpe como durante toda la dictadura, en dispersión. Tras la ruptura democrática, su discurso narrativo es resignificado, desde una actitud pre-Golpe enajenada, cotidiana y *massmediatizada*, para ahora exhibir lo que Promis ha descrito como “una función social de la literatura [...] eminentemente contestataria; estética, ideológica y moralmente comprometida con el sufrimiento y el dolor de los humillados y perseguidos” (Promis, 1993:245). El nuevo balance advertido por Promis tiene un efecto radical sobre el discurso narrativo, entendido cada vez más como una expresión del espacio público, y por ello, sensible a la provocación, alteración y conmoción del público lector mediante un mensaje artístico-literario con valor ético. Asediado por los medios de comunicación de masas serviles al poder, la tecnificación de los procesos de comunicabilidad y el contrapunto con la violencia de Estado y la censura, el efecto es un retorno crítico a las estrategias de la vanguardia, el lirismo *imaginista* e incluso un viraje hacia lenguajes no literarios, todos los cuales se imbrican en la novela, con un sentido de urgencia y compromiso en equilibrio con una indagación en las posibilidades de la palabra en el relato. De este modo, la *desacralización* que advierte el programa estético se amplifica en un corpus que desborda a una promoción de novelistas, sumando autores previos y posteriores a su correspondiente periodo de influencia, y elaborando un mosaico de cualidades que una y otra vez dibujan el paisaje de la novela de la dictadura.

5.5. Motivos literarios

En este entramado de obras, Grinor Rojo ha recopilado sistemáticamente un conjunto de ciento setenta y nueve novelas con las cuales argumenta la existencia de un “ciclo literario” que supera el corpus textual de la dictadura, en donde “las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena conforman un ciclo literario, activo desde hace más de cuarenta años y que aún no se cierra” (Rojo, 2016:12). Su propuesta no sólo se compone de una rica lista de textos, sino también de un sistema organizado de motivos literarios y cuya recurrencia

caracteriza el panorama literario chileno hasta nuestro presente. Al respecto, revisamos algunas de los motivos identificados por Rojo, acotados específicamente a la “novela rearticulada” que emerge en la dictadura como salida, continuidad o transformación a las estéticas previas al golpe de Estado. Pese a que la dictadura obliga a una redefinición identitaria de los sujetos y la sociedad chilena en su conjunto, los agentes del campo literario que componen la novela contestataria se rearticulan en forma reflexiva y evaluativa con y desde los repertorios, preferencias, programas estéticos, autores y obras canónicas del pasado reciente, como camino de reconstrucción del valor simbólico de una literatura posible. Los brazos comunicantes con los debates y polémicas del pasado no están completamente cortados ni es posible una doctrina de *tabula rasa*, y en la juventud de su existencia, la propia flexibilidad y apertura ideológica del campo habilita un camino de salida y de retorno al espacio cultural chileno. Entre estos motivos, destacan:

La revelación de la caída, como constatación de una derrota histórica, que en parte implica una actualización de la crítica al modelo burgués que ya ha resaltado en diferentes momentos del siglo XX y que ha logrado cierta preponderancia en los años '60. En ella se expone cómo los parámetros que otorgan orden al mundo se han degradado o han desaparecido (y de este modo, podría remontarse incluso a las primeras novelas del realismo-romanticismo liberal del siglo XIX), arrojando en esta ocasión a los sujetos a una situación de sufrimiento, desengaño o simplemente desesperanza. Esta cualidad se advierte en la novela de Manuel Rojas frente al optimismo del discurso criollista de la década del '30; de forma transversal en la obra de María Luisa Bombal ante las estructuras patriarcales y la imposibilidad de la felicidad para la mujer; en la novela *treintayochista*, que pese a su compromiso por transformar la sociedad, también exhibe la miseria y el sufrimiento cotidiano de los oprimidos; finalmente, en las últimas generaciones del '50 y '60, que describen al sujeto como un ser alienado de la sociedad y desconectado de aspiraciones colectivas, sumido en la degradación moral. Con la dictadura, la relación de sometimiento vía terror inhabilita al sujeto social de cualquier expectativa, decepcionado de las grandes utopías, temeroso de la estructura patriarcal del poder y su hegemonía de la fuerza y sumido en el pesimismo y el dolor psíquico. La figura de *la víctima* adquiere especial relevancia en el conjunto de obras

de carácter testimonial, ampliamente desarrolladas fuera del país. Para Jofré, la novela “del interior” desarrolla de forma tangencial ensayos sobre la naturaleza del poder, descrita en “actos de dominación”, donde “los personajes se definen por su relación con respecto a cierto tipo de poder”, construyendo así un relato sobre la condición de los débiles (Jofré, 1985:2). Esto implica, de cierto modo, una renovación de las claves textuales que permiten dar cuenta de esta caída, acudiendo constantemente a estrategias más intimistas ya desarrolladas en la narrativa de mujeres, o bien involucrando las claves de la vanguardia para poder escapar, desde Chile, a la persecución y la censura. En este escenario, los escritores plenamente vigentes al momento del Golpe rearticulan su propia producción haciendo un ejercicio similar de profundización crítica en este motivo narrativo. Para Promis, esto constituye un eje de consecuencias estéticas, donde “adquiere características retóricas de elevada jerarquía artística en ciertos relatos publicados después de 1973”, ejemplificando con obras como *Casa de Campo* de José Donoso y *La mujer imaginaria* de Jorge Edwards (Promis, 1993:175). A diferencia de otras novelas del exilio, estas obras consiguen circular en Chile, dialogando con un corpus de narrativas “interiores” en las cuales se ensaya en torno a la identidad de un nuevo sujeto, lo cual Grínor Rojo caracteriza como “la medianía gris del hombre común” (Rojo, 2016:31), esto es, una cotidianeidad sin épica y carente de las luchas políticas del pasado, característica de un nuevo estado de ánimo colectivo. Se construye así un sujeto social decepcionado y ensimismado como resultado de la destrucción de la comunidad y no sólo la trizadura de un sector acomodado y nostálgico, como fue la acusación que pesó sobre la *Novela de la Desacralización* en los años previos al Golpe. De este modo, el motivo narrativo de la caída consigue un grado de sofisticación inédito, reuniendo a las formas literarias ya ensayadas de estados de ánimo anómicos y decadentes.

Vocación realista, especialmente presente en las novelas del exilio, y de forma específica desde finales de los ochenta. Si bien esta modalidad no constituye una revitalización de *la novela como documento* en un sentido naturalista, la obra es percibida como un espacio en que no sólo está en juego la verosimilitud, sino también la urgencia por la verdad, asociada a una moral. La proximidad de los hechos traumáticos que rompen las condiciones para la escritura también quiebran las formas de elaboración ficcional en diferentes niveles. Un primer nivel compromete la representación de hechos y personajes novelescos que tienen correlato directo con la realidad, ya sea de forma abierta o cifrada, mientras que un segundo

implica la incorporación de géneros no literarios, informativos y testimoniales, agudizando la gravedad de lo relatado, a la vez que complejiza la identidad del discurso ficcional. Esta vocación dual de denuncia *realista* convoca a escritores de diferentes programas estéticos y generaciones en vigencia. Por ejemplo, es advertida tempranamente fuera de Chile, como muestra el análisis de Anna Housková de la novela *El paso de los gansos* de Fernando Alegría (1975), un autor vinculado al movimiento *treintayochista*, en donde identifica la recurrencia a “algunos procedimientos de literatura documental artística [...] en el contexto de no pocas literaturas europeas esto podría ser objeto de discusiones, pero lo consideramos perfectamente legítimo dentro del marco específico de los géneros en la literatura hispanoamericana” (Housková, 1977:43). Autores de las generaciones del '50 y del '60 resultan los más prolíficos en el desarrollo de este aspecto, si bien consiguen la circulación en Chile distanciándose en parte de este hibridismo transgenérico en favor de la elaboración novelesca y alegórica de la contingencia. El avance del discurso ficcional, no obstante, no simplifica su diálogo con la realidad, como advierte Jofré en las primeras obras contestatarias que circulan en el país – José Donoso, Jorge Edwards (ambos del '50), Francisco Coloane (del '38) e Isabel Allende (del '60) –, las cuales “son de un realismo, pese a todo, que supera angostos marcos de clase, y en ellas se rechaza el poder, la fuerza, la violencia, tendiéndose a la inclusión y representación de todos los actores históricos” (Jofré, 1985:72). La plenitud de este *realismo* se encuentra, por tanto, en el manejo referencial de hechos, actores y procesos vinculados al proyecto de la Unidad Popular, el Golpe de Estado y la dictadura durante la decodificación lectora, así como en su interpelación moral que el lector debe corresponder. La relación con la referencialidad que plantean las novelas actualiza la modalidad desarrollada por la narrativa *treintayochista* de dar cuenta de las injusticias y miserias de personajes muchas veces con referente real inmediato – como en *Eloy* (1960) de Carlos Droguett –, por una elaboración disgregada, abierta y alegórica de relacionarse con los actores y eventos de la realidad. Del mismo modo, su desenvolvimiento inicial fuera del contexto chileno exige la universalidad de las temáticas para dar lugar a interpretaciones y valoraciones de públicos ajenos a la contingencia nacional, proponiendo así diferentes niveles de lectura en la construcción de su mensaje. La función social de la obra en el exilio, por tanto, está mediada por nuevos ejes culturales de recepción. En el interior, este *realismo* asociado a una moralidad se convierten en aspectos relevantes de la composición narrativa

en tanto proponen un sistema de decodificación, asegurando la relevancia y comunicabilidad del mensaje, en última instancia, ética y política del texto. Al respecto, Rojo vuelve sobre el valor de la ficcionalidad recordando el rol discursivo que tiene este *realismo* en su vinculación con las circunstancias sociales: “no importa cuál sea el concepto de realismo que estemos utilizando [...], y no importa cuál sea la fuerza de su (o de nuestro) voluntarismo mimético, estaremos, por definición y dicho sea esto sin ambigüedades, frente a un signo que no nos entrega lo real, sino que está en el lugar de lo real, *que lo representa*” (Rojo, 2016:15). Finalmente, cabe recordar que un ejercicio abierto de *realismo* no cifrado resulta difícil para las novelas “del interior”, que en la imposibilidad real de elaborar mensajes que revelen actores y procesos, y la circulación acotada al espacio nacional, se vuelcan a la composición narrativa disfrazando las informaciones referenciales inmediatas, en favor de un sistema estético que elabora mejor la “representación” por sobre tal “voluntarismo mimético”. Este ejercicio se refleja en novelas destacadas por Rojo y estudiadas por Promis como *El informe Mancini* (1982, publicada en Chile en 1986), *Los mapas secretos de América Latina* (1984) y *Martes tristes* (1987) de Francisco Simón Rivas (Rojo, 2016: 115). Una variante más radical de este sistema estético implica la elaboración de representaciones simbólicas y alegóricas de tales referentes, los cuales diluyen analíticamente el encuentro directo con lo extraliterario, como sucede en la novela de la “escena de avanzada” *Lumpérica* (1983) de Diamela Eltit.

(Auto)Censurada, como cualidad transversal de aquellas novelas que no forman parte del repertorio ideológico del Estado autoritario. Este motivo es una de las innovaciones más claras en el campo literario: sin un mayor antecedente que la censura a periódicos opositores durante el primer gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931), la censura al libro instalada por la dictadura en su fase terrorista es una experiencia social y cultural nueva que termina incorporándose a la representación ficcional. Ante un lector-sensor superpuesto a su lector modelo, las novelas ensayan estrategias de comunicación que permitan la subsistencia del mensaje. Esto implica un ejercicio de automodulación o autocensura previa. En palabras de Rojo, “Para esquivar represalias, aunque sin traicionarse a sí mismos, los escritores hicieron uso de todos los dispositivos controladores de la prosa a los cuales les era posible recurrir” (Rojo, 2016:73). Una visión del funcionamiento de la censura en esta narrativa es la apelación a una “estética del guiño” como señala Subercaseaux (2010:147), la cual

atraviesa todo tipo de procedimientos, desde la suplantación de nombres e identidades hasta las más complejas metáforas, analogías y alegorías. Uno de los elementos que, paradójicamente, refuerza la autocensura es la estrechez radical del espacio comunicativo autónomo entre la escritura y el público lector, precario y bajo sospecha, en donde la obra amplía la responsabilidad del lector en el proceso de decodificación del “guiño”. El grado de complejidad con que se articulen estas estrategias de disfracismo determina en gran medida el tipo de lector al cual se dirige el texto, cuya diversidad aumenta en la década de los ochenta. Con la autocensura se activan de forma literaria las directrices ideológicas que componen el universo social y político de la narrativa en que se inscriben, como también las estrategias retóricas con las cuales estos “guiños” modulan tales universos. De este modo, los autores ligados a tradiciones *realistas* tendrán mayores dificultades en hacer circular sus novelas en Chile (pues ponen en riesgo, además, a sus propios lectores), salvo que adopten innovaciones críticas en la fórmula de representación de lo real. Por regla general, las novelas que desarrollaron espesas estrategias retóricas pudieron pasar la censura y se alejaron de riesgos inmediatos, pues al tiempo en que resultaban incomprensibles como discursos “contestatorios” tradicionales, tampoco se podían dirigir particularmente al público lector y consumidor de los mercados de gran circulación, sino más bien a intelectuales y lectores del llamado “mercado de productores”, acotado en Chile pero más amplio en Europa y Estados Unidos. Al respecto, Nelly Richard señala que para el caso de la “novela de avanzada”, que se ubica en el polo autorreflexivo de la censura, que éstas “exigían a ese espectador una activa colaboración en la complementación e implementación de los enunciados [...] lo involucraba en una tarea de desciframiento que se convirtió en arqueológica ya que, sólo mediante rastreos y excavaciones de lenguaje, resultaba posible desenterrar los signos de lo prohibido que la censura había relegado a subsuelos de comprensión y de interpretación” (Richard, 2007:37-8). En el otro extremo, aquellas novelas que diseñaron sistemas menos complejos pero igualmente efectivos contra la censura – especialmente en los ’80 –, tuvieron la posibilidad de interactuar con públicos lectores más amplios en la medida que llevaban adelante fórmulas que resultasen atractivas al mercado editorial. En medio de estos dos polos se desarrolla un repertorio amplio y heterogéneo de novelas, asociadas a diferentes grados de disfracismo y visiones personales o colectivas sobre cómo y qué “contestar” mediante la ficción novelesca a la dictadura en curso. Destaca Rojo que incluso en el exilio algunos

autores modularon su escritura para asegurar la comunicabilidad con el lector chileno, como Ariel Dorfman en *Viudas y La última canción de Manuel Sendero* (Rojo, 2016: 75). En tal caso la modulación se vincula en gran medida con la voluntad o el desdén por circular sus obras en Chile nuevamente, así como de forma creciente con su grado de participación en el mercado internacional del libro. Por cierto, habrá que esperar al fin de la dictadura para que tengan visibilidad aquellas obras que expresan mayor “voluntarismo mimético”, como las muchas novelas de carácter testimonial escritas dentro pero sobre todo fuera del país. Sin embargo, y no obstante su valor como documento de un proceso central para la sociedad chilena, conforman un corpus paralelo que en acotadas ocasiones comparte la sofisticación técnica que la autocensura obligó a desarrollar y perfeccionar durante largos años a la novela chilena.

El espacio es psicológico, frente a la anulación material, simbólica e ideológica de los distintos planos del espacio público. Tal como han planteado sistemáticamente los programas estéticos anteriores a la generación del '50, el espacio social constituye el escenario predilecto de realización de la trama novelesca, asociado a un narrador omnisciente o bien una primera persona que goza del estatus de credibilidad interna¹⁶. Ante el espacio *natural* del mundonovismo, *regional* del criollismo y *de clase* para la generación del '38, son las inquietudes por espacios metafísicos en las novelas de la generación del '50 como también en el individualismo urbano de la primera obra de los novelistas del '60 las que terminan convertidas en disposiciones predilectas para la novela que emerge en dictadura. A diferencia de la recepción que tuvo antes del Golpe de Estado, la presencia del espacio psicológico de las novelas de los ochenta constituye un tipo de resistencia al orden autoritario, invirtiendo la experiencia de la desarticulación de lo social y apropiación de lo público por el poder. Esto implica convertir lo que en principio parece un “repliegue” o una alienación en una ventaja narrativa, exponiendo en el relato no sólo las implicancias inmediatas para la lectura de precarizar el espacio de lo social, sino también transformando al narrador y su focalización, sustrayéndolo de una focalización cero o de cualquier protagonismo heroico y convirtiéndolo

¹⁶ Una excepción importante a esta regla lo constituye la preferencia a espacios psicológicos y focalizaciones interna para la narración presente en el corpus de novelas de mujeres, así como en las obras vanguardistas de Juan Emar. Ambos casos, no obstante, leídos como fenómenos marginales a la tradición literaria nacional.

habitualmente en un sujeto cotidiano, pequeño y consciente de la derrota. Se elabora con ello un discurso deliberadamente anti-épico y reflexivo desde y sobre el espacio psicológico. La puesta en valor de la focalización interna y el perspectivismo es tempranamente destacada por Jofré, quien plantea una serie de cualidades asociadas: la primera involucra la relativización del estatus de credibilidad que goza el narrador, donde “cuesta saber si lo que se dice es verdad o ilusión, si lo que cuenta lo está imaginando en su conciencia o realmente aconteció en la realidad externa a él. Como consecuencia, surge una pluralidad de verdades relativas. Los criterios de realidad y de verdad, de manera similar a como ha acontecido en la sociedad chilena, se han trastocado” (Jofré, 1985:3). La novela contestataria se apropia de los espacios grises entre realidades y verdades, pues las certezas y sus formas discursivas han pasado al control del poder, para construir desde allí un nuevo tipo de relato, carente de la ambición del gran texto nacional que inaugura el campo literario y que en este periodo se encuentra bajo control de las interpretaciones oficialistas del relato patriótico. De este modo, comienzan a revelarse otros aspectos de interés temático y formal en la novela, como la puesta en valor de la memoria y los efectos del trauma en la psicología de los sujetos, y junto con ello cómo ambos aspectos son planteados desde la perspectiva focal del relato. En su capítulo sobre la resistencia como cualidad de las novelas de la dictadura y postdictadura, Rojo destaca los mecanismos que desarrollan *Los recodos del silencio* de Antonio Ostornol y *Lumpérica* de Diamela Eltit en hacer visible el dolor psíquico de sus sujetos, donde ambas, entre otras obras del periodo, “evidencian por lo común una suerte de resistencia pasiva, que no es raro que se sostenga sólo por la desnuda humanidad del individuo que sufre y resiste” (Rojo, 2016:114-5). Esta indagación en la psicología de sus personajes permite a la novela revelar los efectos inmediatos de los acontecimientos históricos y las transformaciones culturales recientes sobre las subjetividades individuales. Este ejercicio entra en aguda sintonía con la modalidad desarrollada por la narrativa de mujeres durante todo el siglo XX pero carente de reconocimiento institucional. Al respecto, Promis agrega que el planteamiento de esta nueva narrativa de mujeres se diferencia, no obstante, por el lenguaje con el cual realiza la enunciación, expresada esta vez en “una nueva forma de novela femenina caracterizada por la violencia lingüística y la representación descarnada de ciertos motivos de la existencia femenina hasta ahora cuidadosamente evitados en los relatos escritos por mujeres” (Promis, 1993:228-9). De este modo, la obra de Diamela Eltit actualiza las

preferencias estéticas de la vanguardia (que constituye otra tradición menospreciada en la novela chilena, como sucede con Juan Emar) con la tradición de la narrativa de mujeres, al tiempo que se convierte en referente de la novela del interior y contestataria. Se propone además una nueva complicidad con el lector: los acontecimientos históricos y las transformaciones culturales no se presentan de manera explícita en la obra, por tanto es su responsabilidad llenar esos espacios vacíos para poder justificar y comprender el dolor psíquico de los personajes y la presentación desarticulada del mundo y del relato sin perder gran parte del sentido allí propuesto.

Ajenidad y exilio, que logran una rápida consolidación no sólo como información referencial significativa para el planteamiento de diferentes relatos, sino como un motivo literario en sí mismo (Rojo, 2016:33). Uno de los antecedentes más relevantes para este planteamiento es otro motivo, denominado “el extraño entre los hombres”, planteado por Promis como cualidad de la *Novela de la Desacralización* (Promis, 1993:250). Para el autor este motivo se articula en función de la *ajenidad* como aspecto persistente en las obras de los autores de este programa estético, planteado en un doble movimiento: una comunidad amenazada por la presencia de un externo, hostil al orden preexistente, y por otro, la llegada de un individuo a una realidad nueva en la cual se debe incorporar y desenvolver. Para el primer caso Promis recurre a una variante ya desarrollada en la narrativa nacional, como es “el provinciano en Santiago”. Al respecto de esta variante, señala que “la llegada de un provinciano a la capital permite que el narrador enfrente en su discurso dos formas de conciencia: el mito burgués del éxito de la energía individual, capaz de triunfar aislada de los condicionantes histórico-sociales [...] y la conciencia social que se exhibe en el interior del medio, para el cual el triunfo pertenece a la colectividad a través de la lucha de clases” (Promis, 1993:251). De este modo, la novela de los ochenta articula la experiencia del exilio, rastreable en la tradición novelesca en la experiencia de la *ajenidad* del provinciano en Santiago (*Martín Rivas* de Blest Gana sería su exponente más característico), planteada ahora como la *ajenidad* del chileno exiliado en algún lugar del mundo. Esta innovación pone en crisis los cimientos ideológicos del motivo literario, reemplazando al viaje como expresión del sueño burgués por el viaje como expresión de la derrota política. El cambio de las perspectivas y razones que movilizan a los sujetos a enfrentarse a lo desconocido precariza, diversifica y relativiza la idea misma del exilio y la experiencia de la *ajenidad* que desata en los nuevos sujetos

sociales. Para el segundo caso, la presencia de un sujeto hostil en la comunidad inaugura un tipo de narrativa casi inexistente en Chile y sin embargo ampliamente desarrollada en el contexto latinoamericano. El “extraño en la comunidad” se presenta en esta época como un sujeto que funda la extrañeza en su capacidad de romper con el orden previo, renovando el pacto social o bien desarticulándolo en favor de su propia personalidad. En Latinoamérica, esta figura se ha desarrollado ampliamente con estas características en la *novela del dictador*. En el escenario nacional, tal innovación permite fortalecer la sensación de extrañamiento ya presente mediante otras estrategias textuales. En este caso, la *ajenidad* viene dada por la acción de un autócrata, quien instauro la anormalidad sometiendo a una sensación de exilio a la comunidad derrotada. Para Promis, esta relación jerárquica desata el “conflicto que permite introducir los motivos que iluminan los recursos de dominación que el extraño pone en práctica para mantener su posición de privilegio, y aquellos que a su vez dan cuenta de la manera como el medio sobrevive a los comportamientos destructivos del dictador” (Promis, 1993:251). Un caso ejemplar sería la novela *Un día con su excelencia* (1986) de Fernando Jerez, y elaborado en muchas otras novelas durante la siguiente década. Sostenido entonces por motivos que lo preceden, el exilio entendido como una *ajenidad* asociada a la violencia ingresa con la novela contestataria desestabilizando el proyecto burgués del éxito económico y la movilidad social, dando espacio para desarrollar el arquetipo del dictador. Sin embargo, el exilio también conforma un escenario para tramas narrativas que son tempranamente leídas en Chile, como es el caso de *El jardín de al lado* de José Donoso. Según Subercaseaux, la obra es la primera leída en Chile como “novela del exilio”, aun cuando el crítico Ignacio Valente la considera más bien la primera “escenificada en el exilio” que se lee en el país (Subercaseaux, 2010:256). En ella, “el jardín” constituye un espacio concreto con repercusiones metafóricas: “El jardín de al lado es primeramente el de la residencia contigua al departamento en Madrid, el cual remite al jardín de los recuerdos y a otro país, Chile. Visto desde España, Chile es el jardín de al lado [...]” (Jofré, 1985:54). De este modo el exilio se elabora como una dimensión referencial de múltiple representación desde donde el sujeto se relaciona con el país del cual ha sido desterrado. Así, la diversidad en su representación ficcional constituye una cualidad dominante. Para Rojo, esto es “un bosque que es tan frondoso y tan heteróclito como lo fue el exilio mismo” (Rojo, 2016:97). En su tarea de plantear y articular esta heterogeneidad en torno a rasgos generales, Rojo señala como

ejemplos los llamados “dos exilios berlineses”, los cuales representan dos polos extremos de enunciar el exilio. Por un lado, una visión optimista, encarnada en *No pasó nada* de Antonio Skármeta, y por otra, pesimista, presente en *Morir en Berlín* de Carlos Cerda (Rojo, 2016:98). Así, la *ajenidad* es planteada en términos valorativos en torno a la experiencia de habitar con o sin éxito en una nueva comunidad. Constituyen, además, dos novelas escritas en diferentes lados del Muro de Berlín, y con ello abordan el devenir de las ideologías en pugna, estrechamente vinculadas al propio relato de sus personajes y que constituye en gran medida la razón inicial del exilio. En medio de estos polos críticos, se encuentra una amplia gama de novelas que desde los años ochenta comienzan a ingresar a Chile con mayor o menor suerte, colaborando a desarrollar este motivo literario hasta la actualidad.

El torturador, los torturados y la tortura, que como autocensura y la perfilación de la *novela del dictador*, constituyen una innovación entre los motivos tradicionales de la novela chilena. Al respecto, Rojo enfatiza en la gravedad de la realidad extratextual que antecede al ejercicio literario, en donde efectivamente se presenta una situación de violación sistemática de los derechos humanos que termina forzando el ingreso doloroso de esta circunstancia y sus actores, en concordancia con lo que hemos denominado como vocación realista y moral de la novela chilena: “Hablo del torturador y el torturado, el victimario y su víctima, Con el añadido de que el torturado puede ser, como he dicho y lo es frecuentemente, *la* torturada, ya que la tortura de mujeres y, lo que es más grave aún, la tortura sexual de mujeres constituye una variación nada anómala del procedimiento” (Rojo, 2016:87). La expresión específica de la tortura no encuentra antecedentes en la tradición narrativa, a lo cual Promis advierte su articulación temática en el programa de la *Novela de la Desacralización*, en plena actividad durante el periodo represivo más álgido: “El asunto de las dictaduras y las situaciones de tortura y vejación humanas nunca habían pertenecido al repertorio argumental de la literatura chilena. Su apropiación estética ha constituido, pues, el desafío al cual se han enfrentado los narradores actuales desde los momentos casi iniciales de su programa narrativo” (Promis, 1993:266). Si bien la generación del '60 es la cual asume con más claridad la tarea incorporar el motivo en sus novelas, la experiencia de la tortura resulta transversal para todos los actores del campo literario en rearticulación, incorporándose también en las estéticas con mayor trayectoria, como en las narrativas de la generación del '38 dispersas entre el exilio y la resistencia interior, en las narrativas de mujeres que eclosionan en la generación del '50 en

adelante, en la novela de vanguardia de la “escena de avanzada” y en toda la obra que nace en el contexto dictatorial. El relato más explícito de la tortura es narrado profusamente por las novelas de carácter testimonial publicadas fuera de Chile, donde el personaje del torturado suele coincidir con el narrador, que establece a su vez un correlato con el escritor. Dentro del país, la tortura es preferentemente planteada como un evento extraliterario, aunque se traduce como un aspecto importante de la decodificación, en manos de los lectores. Desde mediados de los ochenta y en un contexto cultural de resistencia democrática al autoritarismo, las novelas que abordan la experiencia de la tortura comienzan a visibilizarse con mayor fuerza.

Como constata la revisión de estos motivos literarios, las novelas contestatarias a la dictadura presentan un gran dinamismo en su relación con los temas y preceptos estéticos que componen la tradición narrativa previa. Obligados a ajustarse a una realidad histórica particular, realizan procedimientos de actualización, innovación, vinculación y rescate de ciertas claves de escritura y lectura literaria, impidiendo así la completa rendición de la novela a la hegemonía de la visión oficial y acomodada del arte en dictadura. De este modo, participan activamente construyendo la base para una rearticulación del campo literario nacional, primero desde la marginalidad y la disidencia y paulatinamente desde la nueva institucionalidad fundada en instancias del propio régimen. La cualidad que otorga mayor valor simbólico a estas nuevas narrativas es su capacidad de congregar primero a múltiples y sin embargo reducidos espacios de circulación y lectores (dentro de Chile) o bien ajustándose a modelos testimoniales incentivados en el marco de la disputa ideológica aún existente (fuera de Chile) para luego avanzar, sin aparentes rupturas y con la venia del movimiento de reivindicación democrática, hacia una producción ampliamente heterogénea de novelas, cuya importancia está medida tanto por su reconocimiento académico nacional e internacional como por su capacidad de ingresar a mercados más amplios -y con ello a públicos lectores diversos.

5.6. La renovación de la institucionalidad literaria

Las profundas transformaciones que ocurren en la institucionalidad literaria chilena durante el periodo dictatorial constituyen uno de los fenómenos con efectos mejor rastreables incluso hasta la primera década del siglo XXI. Su masividad y multidireccionalidad afecta los procesos de construcción de capital simbólico, reconocimiento crítico, valoración social y mediaciones del Estado con el público lector, este último situado en el contexto inicial de una dictadura militar, así como también el advenimiento de lógicas de mercado que terminan por permear sistemáticamente todos los ámbitos de la organización político-cultural del país. Es más, tras el retorno a la democracia, estas dinámicas se consolidan al tiempo que buscan insertar a Chile en un ámbito global de entendimiento de las prácticas culturales, lo cual en términos concretos lleva a la transnacionalización de los mecanismos de circulación de narrativas novelescas, junto con un replanteamiento de los marcos de preferencias con que se reconocen y promueven los textos ficcionales. Es durante la dictadura donde la institucionalidad literaria que inicia con los proyectos liberales del siglo XIX transita – entre la total dispersión y la reorganización – hacia un nuevo entendimiento de “lo moderno”, y con ello, una redefinición profunda del vínculo entre el Estado y la cultura.

El primer eje institucional implica principalmente a aquellos **espacios** en donde se conforma la legitimidad social de la novela. Estos espacios otorgan el estatus de campo a la práctica literaria, la cual en Chile se vincula a su diferenciación progresiva del campo político desde principios del siglo XX. Con ello, nuevos dispositivos con cierta autonomía de la estructura del Estado acumulan suficiente valor simbólico como para validar la producción, circulación y recepción de obras literarias. Allí es donde juegan un rol relevante los medios, la crítica, los concursos y los premios especializados. Para el caso de la novela, los espacios consagrados previos a la fractura democrática se articulan principalmente en torno a las universidades. Como ha señalado Brunner, éstas constituyen un lugar idóneo para el estrato alto de la cultura nacional. Es en las universidades donde ocurren los mayores debates en torno al rol de la literatura ante las transformaciones sociales, y con ello, donde los actores institucionales de la crítica y la academia se desenvuelven. Así atestiguan los múltiples encuentros y congresos de literatura especializados de narrativa, entre los cuales destacan los Encuentros de Escritores Chilenos de Concepción y Chillán de 1958. En el contexto de la

Reforma Agraria, la universidad se convierte en el escenario predilecto para la discusión y difusión de posiciones de todo el espectro político, así como publicaciones *ad hoc*, eventos públicos y organizaciones estudiantiles en las cuales se cultivan liderazgos políticos. Paralelamente, ante el ascenso discreto pero rupturista de la cultura popular y los medios de comunicación de masas en los años '60, el espacio de la narrativa avanza hacia el mercado internacional, lo cual tensiona el entendimiento sobre los límites de valoración que la institucionalidad otorga a la narrativa, abriendo el debate programático hacia nuevos temas y problemas. Al mismo tiempo, es el propio mercado, en una versión más restringida al espacio nacional, el sitio de socialización de las narrativas de mujeres, colocando en contacto el desarrollo de su propio sistema de preferencias en obras generalmente asociadas a la editorial Zig-Zag. De este modo, la tensión entre alta cultura y cultura popular se encuentra en una fase ascendente para cuando Salvador Allende gana las elecciones presidenciales de 1970. Durante el gobierno de la Unidad Popular, se desarrollan políticas para convertir al Estado en el eje articulador de los espacios institucionales para la narrativa literaria, vinculándose activamente a las universidades (donde críticos y escritores participan en los partidos de gobierno o son afines) y al mercado (a través de la adquisición de las instalaciones de Zig-Zag, reconvertidas en Quimantú). De este modo, desde la perspectiva de sus espacios institucionales, la autonomía conquistada por el campo literario, y en particular por la novela, es reducida a una fuerte dependencia del campo político, desbordando hacia otros espacios no-institucionales para la socialización de ciertos corpus no alineados con la tradición y el canon. El panorama da cuenta de cierta estrechez en el entendimiento de los espacios legítimos para la narrativa, un elitismo heredero del *habitus* bohemio de principios del siglo XX y cierto conservadurismo nacionalista en la manera de relacionar el espacio universitario con los espacios del mercado del libro, muy en contradicción a lo que se realiza en el resto de Hispanoamérica con las narrativas del *Boom*.

Con el golpe de Estado el espacio institucional es sometido a una transformación radical. Su primera fase consiste en un amplio y desplegado desmantelamiento del rol cultural y político de la universidad en el espacio público. Los primeros años de la dictadura no hacen sino reducir su función institucional al control de sus agentes represivos, en la lógica de “enemigo interno” característica de las dictaduras latinoamericanas. Esto se materializa además con la exoneración de docentes y exilio de múltiples intelectuales de las diferentes áreas de la

ciencia y el arte. No es sino hasta 1976, cuando se crea la Oficina División de Comunicación Social (DINACOS), que la supervisión del campo cultural comienza a ser abordada como una dimensión específica de la vida social chilena. No obstante, el poco interés por comprender las operaciones entre arte, cultura y sociedad lleva a una vaga concepción logística de supervigilancia y represión: como ha planteado Karen Donoso Fritz, en este nuevo Estado de Emergencia la censura fue establecida como facultad de las Jefaturas de Zona (Bando 107), si bien la DINACOS tuvo atribuciones de autorizar publicaciones hasta 1981. El efecto de tal superposición de oficinas implicaba “un cruce de las prácticas de censura que tendieron a confundir a los periodistas y escritores de la época, y que a la dictadura le permitía agudizar el control autoritario, justamente por su dispersión” (Donoso Fritz, 2013:119). De este modo, las universidades redefinen su posición en la sociedad por la única preservación de la dimensión social de la élite. En su estudio de 1985, Brunner señala que “se ha observado una tendencia progresiva hacia la “elitización” de la matrícula de los estudiantes universitarios, medida según la ocupación y el nivel educacional del padre” (Brunner, 1985:56). Esta transformación conlleva, por lo demás, la eliminación de toda mediación política de sustrato popular e intelectual desde el espacio universitario, del cual ahora sólo se espera la formación de profesionales vinculados a las capas altas de la sociedad.

Hacia 1977, un año después de la entrada en vigor del Impuesto de Valor Agregado (IVA) de un 20% al libro, se extiende la descripción de un periodo crítico para la cultura caracterizado como “apagón cultural”. Estos comentarios son instalados inicialmente por sectores de la oficialidad: desde las palabras del propio Ministro de Educación de la época para el diario *La Tercera de la Hora* (quien habla de un “apagón intelectual”), para luego ser contraargumentadas por revistas como *Qué Pasa*, o bien abordadas en un tono moderado por *El Mercurio*. Este último instala la reflexión sobre un evidente “apagón cultural” en comparación con periodos anteriores y el rol de la juventud ante la agonía de las expresiones artísticas durante la primera década del gobierno militar. Desde el exilio, constata Donoso Fritz, los antiguos agentes del campo cultural se hacen eco de estos análisis y explican las razones de tal panorama, tanto por la salida masiva de intelectuales y artistas como también por la censura extendida del trabajo de quienes quedan dentro del país (Donoso Fritz, 2013:108). La autora destaca el artículo de Samuel Guerrero en revista *Araucaria*, “Luces nuevas en la cultura chilena”, que establece un contrapunto crítico con la idea institucional

del “apagón”, en la figura de una nueva “iluminación” contestataria: “Frente al apagón cultural fascista surgió el contraapagón. El pueblo chileno encendió todas las lámparas con su arte” (Guerrero, 1979:78). Asimismo, la apertura del debate en torno al deterioro de la producción artística en los primeros años de la dictadura posibilita la realización ese mismo año de las Jornadas del Libro y la Lectura en la Universidad Católica, instancia en la cual se ratifica el diagnóstico del “apagón cultural”, lo cual es respondido por diferentes sectores, otorgándole cierta visibilidad a un campo en reconstrucción: el propio presidente de una debilitada Sociedad de Escritores de Chile, Luis Sánchez Latorre (como crítico literario, *Filebo*), se permite criticar esta visión, arguyendo que “el proceso de la cultura es inseparable del proceso político de las sociedades. Y en la medida en que la política sea restrictiva y autoritaria, la Cultura no será sino espejo de tales premisas” (Sánchez Latorre en Donoso Fritz, 2019). De este modo, el debate sobre el “apagón” permite articular a los agentes institucionales del campo cultural de forma acotada pero visible por primera vez desde el Golpe de Estado en un asunto sobre el estado de la cultura en la nación. No obstante, los canales de la institucionalidad cultural y literaria se desarrollan aún de forma disociada a estos esfuerzos inaugurales por abrir tal discusión. La Universidad sigue siendo un espacio intervenido, las publicaciones dentro de Chile siguen monitoreadas por los aparatos censores y el espacio más dinámico de encuentro entre escritores y públicos sigue disperso fuera del país.

Será necesaria una renovación ideológica para modificar este panorama. En un espacio sitiado por la represión, desde 1977 a 1983 las prácticas culturales son reorganizadas en torno al proyecto político-económico del neoliberalismo. Dentro del aparato institucional esto implica, en primer lugar, la reducción y redefinición del terrorismo de Estado. En palabras de Moulián, “[...] coincidiendo con la derrota política del general Contreras. Aquel hecho provocó una modificación en las formas del ejercicio del terror” (Moulián, 1997:179-80). En este periodo se comienza a operativizar el convencimiento de Pinochet y los sectores hegemónicos de la Junta Militar de optar por el proyecto político-económico de los *Chicago Boys*. Así inicia la etapa de “fundación” (Richards, 2007:125), “transformismo” (Moulián, 1997:146), o “vertiente neoliberal” (Subercaseaux, 2010:207). En este periodo resulta central el traspaso de la política cultural del país a la Oficina de Planificación Nacional (ODEPLAN), desde donde los economistas neoliberales organizan gran parte del funcionamiento público

y privado del país. Rastreado con detalle por Donoso Fritz, este proceso disminuye la relevancia del espacio de desenvolvimiento de la cultura a un anexo de aquellas de carácter económico, pensadas como prioritarias: “formado por funcionarios de origen gremialista-neoliberal, [el ODEPLAN] tenía como finalidad proponer las reformas económicas y las políticas sociales, tales como las privatizaciones, el sistema de fondo de pensiones, entre otras, y, por ello, las definiciones de política cultural se orientaron a complementar y ser coherentes con esas reformas estructurales” (Donoso Fritz, 2019). En el campo literario, estas políticas terminan por instituir un espacio de concursos para escritores mediante diferentes fórmulas de financiamiento, comprendido como un incentivo para asegurar su competitividad en el mercado del libro. En palabras de Subercaseaux, este *new deal* cultural y literario genera un “desplazamiento de interés desde los aspectos formativos, vinculados a la cultura ilustrada del libro, a los aspectos recreacionales, vinculados a la cultura de masas con orientación mercantil (televisión, Festival de Viña del Mar, etc.)” (Subercaseaux, 2010:210). Aun así y al no ser prioritario como sector económico, el proceso resulta lento y dificultoso: el primer resultado de un plan de desarrollo cultural en el área de las letras es recién implementado en 1988, finalizando la dictadura, al crearse el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural (FONDEC). Si bien esta medida permite estructurar un espacio institucional para la literatura mediante la competencia entre creadores, el proceso de liberalización del libro y reducción del control censor no decrece totalmente, presentando momentos de álgida violencia, ecos de las prácticas del estado terrorista de los años '70. Incluso en dos ocasiones se llega a declarar Estado de Sitio en el país (en 1984 y en 1986). La inconstancia de la situación política interrumpe intermitentemente las libertades de asociación defendidas por la Constitución de 1980 del propio régimen, debilitando con ello al espacio institucional de la literatura. Hacia fines del régimen, Isabel Jara Hinojosa plantea que estas políticas neoliberales, si bien otorgan espacio formal al campo artístico, terminan por constituir “un esfuerzo menor frente al interés gubernamental por asegurar el orden económico y político. Para entonces, la acción cultural oficial más bien canalizaba el intento por ganar el plebiscito y por enfrentar a la oposición de izquierda, que lideraba una ofensiva cultural como parte de la campaña del “No” (Jara Hinojosa, 2016). Ejemplo de este desinterés programático es el proyecto de Ley de Fomento al Libro, que sólo quedó planteado como un borrador, el cual reunía al Ministerio de Educación con actores relevantes de la industria

editorial nacional (Donoso Fritz, 2019). Con el retorno a la democracia, el nuevo espacio cultural, y con ello las prácticas literarias, se consolidan con mayor plenitud y especificidad, legitimando y perfeccionando el modelo creado en dictadura.

Frente al espacio que el régimen ensaya para las artes y las letras nacionales, otro espacio de resistencia ideológica y creativa aglutina a todos los agentes desplazados y marginales que no han salido al exilio. Los esfuerzos formales por acercar institución y espacio creativo constituye, durante los años ochenta, uno de los ejes de tensión del campo literario. Esto se refleja en la temprana creación de la Sociedad Chilena de Estudios Literarios (SOCHEL) en 1979, la cual debe sortear la inminente vigilancia de agentes sensores, en un juego institucional que, una década después, es criticado por Juan Epple por su poca vinculación con el dinamismo que representaban las poéticas contestatarias: “reiteran los fundamentos inmanentistas en que se ha enclaustrado el profesional, incapaz de liberarse de esa ‘fetichización del texto’ en que ha devenido el quehacer crítico, o ensayan tímidos avances “posibilistas” que no superan un estadio de balkanización del horizonte de preocupaciones literarias” (Epple, 1990:129). En contraposición, el espacio de resistencia se articula en una heterogénea gama de centros culturales y centros de investigación a lo largo del país, a menudo con apoyo extranjero para generar publicaciones, con diferentes focos críticos y artísticos, así como distintos modelos de financiamiento y visibilidad. Aquí es donde la resistencia intelectual y creativa a la dictadura encuentra una libertad inusitada frente al espacio universitario, supervisado y desprovisto de su anterior dinamismo. No obstante, la censura no logra decodificar todos los códigos del arte que incluso se desarrollan en ciertos centros universitarios, mostrándose incapaz de comprender las claves críticas de la “escena de avanzada”, cuya plataforma intelectual y de difusión artística se encuentra en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile. De acuerdo a Epple, las principales instituciones que en este periodo asumen la tarea intelectual corresponden a la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) y al Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA). Ambas nacen en torno a redes internacionales, complejizando así el espacio de lo “nacional”, y sobre todo obteniendo garantías para su subsistencia material. En el caso de FLACSO, con una organización de unidades académicas descentralizadas y con sede central en Costa Rica, mientras que CENECA como proyecto en colaboración al Institute for the Study of Ideologies and Literature, de la Universidad de

Minnesota (Epple, 1990: 130-1). Entre las revistas del exilio apadrinadas por las academias y las publicaciones de estas instituciones se reelaboran las redes intelectuales y artísticas que, una vez concluida la dictadura, dibujan al nuevo espacio de la institucionalidad artística y literaria del país. Al mismo tiempo, el espacio en disputa encuentra su punto de inflexión en el Primer Congreso Internacional de Literatura Feminista Latinoamericana, celebrado en agosto de 1987. Este evento congrega a algunas de las principales intelectuales del contexto nacional y regional en torno a la creación literaria y la crítica de género. El Congreso constituye un hito cultural y académico con el cual queda en evidencia la capacidad de articulación intelectual de diferentes autoras de la órbita contestataria, proponiendo a la vez una renovación profunda en la relación entre género y tradición literaria, tanto chilena como latinoamericana. Entre sus participantes nacionales se encuentran Nelly Richard, Carmen Berenguer, Diamela Eltit, Eliana Ortega, Lucía Guerra, Sonia Montecino, Raquel Olea, Eugenia Brito, entre otras; del ámbito latinoamericano, se incorporan Beatriz Sarlo, Soledad Bianchi, Josefina Ludmer, junto a más autoras. Las palabras de apertura enunciadas por Carmen Berenguer otorgan una mirada locuaz sobre el significado del evento en el espacio literario chileno: “En el contexto del Chile de hoy, la emergencia de este Congreso tiene un significado político en sí, porque aún hoy, el derecho a reunión y a expresión sigue vigilado y administrado desde el control dictatorial en el país. Estar aquí reunidas, significa romper el aislamiento y el ostracismo en que ha vivido la cultura chilena estos catorce años” (Berenguer, 1994: 13).

El segundo eje institucional involucra los **medios** a través de los cuales el campo literario se despliega en el espacio social. Estos han sido comprendidos principalmente como la infraestructura editorial y las redes de mercado que permiten la materialidad del libro y la revista, los dos bienes principales del campo literario chileno, tanto en su realidad del exilio como en el interior del país. Tras la depuración que sufren los medios durante los primeros años de la dictadura, la actividad más dinámica se desarrolla en las organizaciones de resistencia fuera de Chile. Esta riqueza se refleja principalmente en dos escenarios: el primero, en el amplio y heterogéneo mercado que representan los diferentes entornos editoriales internacionales en que se insertan las nuevas narrativas del exilio, en contraposición a la censura y precariedad material que enfrentan los medios del interior. El segundo, en torno a las revistas que articulan diferentes modos de resistencia colectiva, como

mecanismos de denuncia y reagrupamiento cultural y político. De este modo, en la etapa más álgida de la dictadura terrorista, las principales publicaciones en este formato fueron publicadas por el Partido Comunista Chileno en el exilio, representadas por el *Boletín del Exterior* (1973-1989) y la *Araucaria de Chile* (1978-1989). Entre muchas otras revistas, sus contenidos se articulan del mismo modo que las primeras narrativas post golpe, en torno al testimonio y denuncia de la dictadura (Orellana, 2001). No obstante, con el desgaste ideológico de los socialismos reales la crítica cultural y literaria encuentra caminos heterogéneos de comprensión social y artística de la realidad chilena. En particular, la revista *Araucaria*, publicada en París y luego en Madrid, logra protagonismo como medio de reorganización de la escena cultural chilena, en donde un importante número de escritores del campo publica trabajos y ejerce roles activos en la agencia de contenidos: Volodia Teitelboim, representante de la generación del '38 es su director y Carlos Orellana, editor asociado a Quimantú, la Editorial Universitaria de la Universidad de Chile y de la Universidad Técnica del Estado, ejerce como editor principal. En este periodo se suma la *Revista Literaria Chilena en el Exilio*, llamada luego de 15 números *Revista Literatura Chilena Creación y Crítica* (1977-1989). Publicada en Los Ángeles, California y luego en Madrid, es dirigida por el escritor Fernando Alegría y el poeta David Valjalo y considerada “una de las más importantes al momento de estudiar el exilio literario chileno” (Carreño, 2009:133). La revista, al igual que *Araucaria*, agrupa un número sorprendente de escritores, que de acuerdo con Orellana, supera a los 500, de ellos la mayoría chilenos (Orellana, 2001). Como medio de articulación del campo institucional literario depurado por la dictadura, las revistas del exilio se multiplican prácticamente en todos los países donde hay exiliados, con duración y capacidad de circulación heterogéneas. Del mismo modo que las circunstancias políticas les permite su existencia, el retorno a la democracia genera un escenario difícil para su permanencia en el tiempo. En la mayoría de los casos, las revistas desaparecen y las redes de críticos y escritores buscan la directa inserción en el campo literario nacional, incorporando al mismo la experiencia cultural, ideológica y organizacional de los modelos europeos y norteamericanos de concebir la institucionalidad literaria. Según Rubí Carreño, la crítica literaria articulada en las redes del exilio genera al menos tres grandes aportes: constituye un proyecto político y estético de respuesta a la dictadura, creando un espacio para el trabajo intelectual; da forma a la narrativa chilena como línea de investigación válida en

el escenario global; finalmente, otorga un sistema de apoyo colectivo y solidario a los exiliados (Carreño, 2009:134-5).

En cuanto al escenario interno, la división entre medios institucionales y medios en resistencia queda establecido tácitamente entre aquellos que disponen de los canales oficiales de distribución nacional y aquellos que deben crear, al margen o al límite de la legalidad, sus propios mecanismos de cobertura. Tras el silencio *post mortem* que acompañó la desarticulación del campo literario, una de las primeras iniciativas institucionales se organiza en torno a las Jornadas del Libro y la Lectura de 1977, celebradas en la Universidad Católica de Chile. Como ha señalado Donoso Fritz, en esta instancia se constata la disminución de unas 1.100 obras publicadas en 1969 a 618 para 1975, de la mano de un retroceso en la importación de libros de 12 millones de dólares en 1969 a 3,4 millones hacia 1976 (Donoso Fritz, 2013:109). Las actas de estas jornadas constituyen uno de los primeros medios académicos, y con ello autorizados por el poder, en abordar directamente la crisis del campo literario en el esquema legal de la dictadura (en la fórmula del “apagón cultural”). En este tiempo el panorama se caracteriza por la escasa colaboración de especialistas literarios en publicaciones oficialistas del régimen; al contrario, éstos se concentran y sobreviven en revistas académicas, tales como la *Revista Chilena de Literatura*, *Estudios Filológicos*, *Atenea*, *Taller de Letras*, *Signos*, *Revista del Pacífico*, *Manuscritos*, *Acta Literaria*, *Alpha*, *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, entre otras (Carrasco, 1995:38). Paralelamente, los medios oficiales utilizan la política promocional de las editoriales y revistas alineadas con el régimen para ofrecer obras literarias aprobadas por la DINACOS a bajo costo. Tras el triunfo de la vertiente neoliberal en el diseño del Estado, comienza la aplicación sistemática de criterios comerciales para establecer las redes literarias institucionales. Los aparatos oficiales del Estado, articulados en las revistas dependientes de la Secretaria de Relaciones Culturales, *RC* (1978-1984) y *Proyección de la cultura* (1987-1989), informaban acerca de las actividades promovidas y coordinadas por esta oficina de la dictadura, tales como giras de escritores, talleres y muestras literarias, con amplia difusión en el país (Jara Hinojosa, 2016). Por su parte, las publicaciones privadas afines al régimen otorgan espacio privilegiado a una crítica ajena a toda oposición política, cada vez más identificada con el texto promocional. Destaca la revista *El libro del mes* (con este nombre entre 1977-1984), que utiliza el formato del ranking y los *best-sellers* europeos y norteamericanos. De acuerdo con Subercaseaux, a

los pocos años y tras reformar sus contenidos, la revista termina convertida en “una modesta versión de la revista norteamericana *Consumer reports*, destinando apenas un 25% de su espacio a los libros” (Subercaseaux, 2010:218). Otras revistas que incorporan libros como obsequios a sus lectores son *Ercilla*, *Que pasa*, *Vanidades*, *Hoy* y *Cosas*. Por su parte, los periódicos de mayor distribución se hacen eco de la labor crítica de las nuevas publicaciones, destacando *El Mercurio* con la columna de José Miguel Ibáñez Langlois (*Ignacio Valente*), así como la aparición esporádica de recomendaciones de libros en cada uno de los periódicos que conforman el Grupo Edwards: *Las Últimas Noticias*, *La Segunda* y los diarios regionales *La Estrella*, *El Diario Austral* y *El Llanquihue*, entre otros. De este modo, la dictadura privilegia exponencialmente un tipo de medios de soporte institucional donde el arte literario se somete a políticas de instalación del libro como mercancía o como incentivo para otro fin, otorgando mayor espacio a la crítica periodística por sobre la crítica especializada, así como a fórmulas de venta y visibilización de textos y autores que no son leídos como amenazas al proyecto ideológico neoliberal. En este escenario, la especificidad de la literatura carece de especial interés, incorporándose a productos misceláneos de esparcimiento, diversión y consumo, subterráneamente supervisados por los agentes sensores de la dictadura.

Como contraparte a estas redes oficialistas, los medios que articulan la resistencia en el interior están marcados inicialmente por la dificultad de eludir los controles de la censura, así como su precaria capacidad financiera para distribuirse y circular a través del territorio nacional. Esto marca los primeros años de todo medio que testimonia o denuncia la dictadura en curso. Así es como los propios formatos determinan en gran medida las posibilidades reales que tienen las revistas y libros para circular en la etapa terrorista del régimen. La poesía se coloca a la vanguardia, gracias a su versatilidad formal y su poca dependencia a imprentas y editoriales para ser socializadas entre públicos principalmente especializados. Como constata Horacio Eloy en su acabada compilación de las publicaciones existentes en Chile durante la dictadura, las primeras revistas postgolpe constituyen eminentemente poéticas de la resistencia: *Enves* (Concepción, fines de 1973), *Pájaro de Cuentas* (Santiago, 1974) y *Aumen* (Chiloé, 1975) se encuentran entre las más adelantadas (Eloy, 2014). La narrativa, por su parte, ingresa de la mano experimental y asociada especialmente a las artes visuales con la “Escena de Avanzada” y su “mercado de productores”, cuyo medio de difusión es la revista *Manuscritos* del Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, así

como las exposiciones a nivel internacional. Con la ley de 1981 que autoriza la obtención de permisos de fundación y publicación de publicaciones, las revistas de arte y literatura en resistencia inician una etapa fecunda, reflejada en el análisis contingente de obras literarias no alineadas con el régimen. Revistas como *La Bicicleta* (1978-1990) y *Pluma y Pincel* (1982-) se ubican entre las primeras que rechazan la dictadura, “reivindicando un discurso veladamente opositor” (Eloy, 2014). Las publicaciones misceláneas que abordan el arte literario se multiplican a partir de 1983, de la mano del financiamiento de ONG internacionales. Durante el resto de la década, y pese a algunos álgidos momentos de restricción, las revistas de enfoque literario generan una red de socialización artístico-crítica paralela a los espacios institucionales, donde agentes de diferentes agrupaciones literarias y universitarias del país se congregan en una heterogeneidad de géneros y voces. A esta red se sumarán los trabajos de escritores exiliados que regresan a Chile durante los años ochenta, en formato de nuevas obras, revistas, talleres y proyectos editoriales.

El tercer eje institucional se centra en el rol de la **crítica literaria**, que junto con las transformaciones en el espacio y los medios literarios, presenta las características de un eje renovado y ajustado a las circunstancias impuestas por el régimen. Desde 1973, las líneas trazadas por John Dyson en *La evolución de la crítica literaria en Chile* (Nascimento, 1965), que en gran medida describen la trayectoria de la crítica institucional del siglo XX, son interrumpidas por la censura, la dispersión de los agentes y la diversificación de los escenarios reales donde acontece la socialización de narrativas y contenidos críticos. La institucionalidad de la crítica se disuelve en los primeros años de la dictadura en favor de una pluralidad de actores que desbordan la idea de un espacio común y oficial. Lo que finalmente se instala pertenece, de acuerdo con Subercaseaux, a un espacio cultural artificial que reemplaza la institucionalidad crítica pasada, en la cual, entre otras cosas, se había logrado desplazar el eje organizacional de la crítica desde los medios periodísticos hacia la Universidad (Subercaseaux, 1983:251). En líneas generales, tras el Golpe de Estado se interrumpen al menos tres grandes procesos institucionales que la actividad crítica había logrado instalar durante los últimos años de democracia: su diversidad teórico-ideológica, representada en la simultaneidad, no menos polémica, entre enfoques inmanentistas y sociocríticos; el compromiso político de los agentes vinculados a la Unidad Popular, que de acuerdo a Subercaseaux se asocian activamente a la producción y circulación literaria

promovida desde la institucionalidad (Subercaseaux, 1983:246); finalmente, su propia proyección como práctica social, instalada la necesidad de nuevas miradas teóricas que permitieran leer el pasado cultural en tanto “inserción productiva en el proceso de reformulación de las pautas culturales del presente” (Epple, 1990:125), así como la lectura de nuevos repertorios literarios, que incluían progresivamente a la denominada *subliteratura*, la literatura popular y las literaturas vinculadas a la industria cultural transnacional (Subercaseaux, 1983:247).

La dictadura lleva al exilio a muchos críticos que habían participado activamente de los debates programáticos de la Unidad Popular, siendo su ausencia de los espacios oficiales una acción deliberada del proceso de desbaratamiento del campo cultural tras el golpe. El primer efecto institucional que define el panorama de la presente y siguiente década es, por lo tanto, la interrupción de las disputas, tensiones y polémicas entre críticos, y con ello, el fin de la discusión pública en torno a la valoración de las obras literarias, clausurando de este modo su propia función crítica. Como ha señalado Brunner, el nuevo rol de patrocinio a ciertos artistas y obras que viene a cumplir el nuevo cuerpo conservador y “acomodado” de expertos elimina el entendimiento sobre la función de la crítica, redefiniendo de este modo su sentido en el campo cultural (Brunner, 1985:58). Para Subercaseaux, esta crítica institucional se dedica aún a comienzos de los ochenta al comentario apologético muy al estilo del siglo XIX, así como a ensalzar, desde la universidad, nociones teóricas estructuralistas “trasnochadas”, excluyendo otros lineamientos incluso a nivel metodológico (Subercaseaux, 1983:249). Finalmente, en el recuento de la actividad crítica que hace Epple, se reafirma la mirada de Subercaseaux sobre una suerte de “reciclaje de las perspectivas de la crítica estructuralista” que reemplaza los avances pasados, caracterizando a la actividad institucional como un “microcosmos desconectado de sus contextos históricos” (Epple, 1990:127).

En tal escenario de redefinición de funciones es común que la actitud de los críticos institucionales fuera especialmente personalista, antes que ideológicamente alineada al régimen. El desinterés del Gobierno militar por la cultura letrada y su subordinación en segundo lugar a los lineamientos neoliberales deja a la crítica literaria reducida a unos pocos agentes autorizados. Si bien Subercaseaux identifica en José Miguel Ibáñez Langlois (con pseudónimo *Ignacio Valente*) la figura de una “especie de administrador de algunos temas

que están vedados para los demás [...] un rol funcional al sistema y a la ideología dominante” (Subercaseaux, 1983:251-2), la anomalía de su peso institucional como agente es la misma que lleva en gran medida al poeta Raúl Zurita a su consagración a partir de 1979. Se retrata, de este modo, que la denominada “zona de consenso” del oficialismo y advertida por Nelly Richard, es estrictamente difusa y difícil de considerar como un proyecto cohesionado. Desbaratada la universidad como espacio institucional de la crítica, es nuevamente el cuerpo de periódicos afines al poder el espacio desde donde se construye un corpus evaluativo y valorativo de las nuevas obras literarias nacionales. Un corpus, en todo caso, “de autor”. Y en él, es la opinión del crítico Ignacio Valente, figura central de *El Mercurio* y heredero de la tradición canónica instalada por Alone y Omer Emeth, la que articula mejor sus preferencias individuales, que son, por extensión y sin contrapeso, la de todo el “espacio cultural artificial” elaborado por la dictadura.

La dualidad entre censura ideológica y ausencia de proyecto unitario crea las condiciones para que dentro de la academia, particularmente durante la dictadura constitucionalista, se comiencen a establecer de manera progresiva señales de rearticulación de la función crítica. En este contexto la actividad exige un equilibrio evaluativo de las posibilidades reales de tribuna-censura con el prestigio intelectual personal que “blinda” al crítico. Prestigio construido, en todo caso, como alternativa política a una actitud abiertamente contestataria. Así lo demuestra la trayectoria de Luis Sánchez Latorre, presidente de la SECH por segunda ocasión desde fines de 1973 hasta 1984, activo escritor, periodista (jefe de crónica en el periódico *Las últimas Noticias*) y crítico literario (con pseudónimo Filebo) desde los años ’50. Reconocido con el Premio Nacional de Periodismo en 1983, logra proyectar su posición no acomodada y a la vez no conflictiva en una institución como la SECH, donde, de acuerdo con Faúndez Morán, “trató en la medida de lo posible de practicar el trabajo intelectual en las nuevas condiciones de represión y censura. No fue en ningún caso un partidario de la Junta, ni del posterior régimen de Augusto Pinochet” (Faúndez Morán, 2016:223). De acuerdo con Carrasco, este comportamiento se replica de forma sistemática no sólo en las instituciones metropolitanas, sino también en las regiones. Identifica lo que denomina como “estrategias de supervivencia, comunicación resquicial y respuesta al discurso oficial [...] como un discurso alternativo y de resistencia al discurso autoritario o neoliberal, particularmente en el ámbito académico y de interacción con los escritores más activos”

(Carrasco, 1995:37). Una de estas estrategias es la tecnificación del lenguaje crítico en el ámbito académico, estableciendo una cercanía metodológica con el trabajo de la ciencia literaria que lo aleja del lenguaje para públicos amplios de la crítica periodística. El resultado de este fenómeno desplegado a lo largo de las universidades intervenidas del país es, según Carrasco, “la expansión de espacios disciplinarios e institucionales de la crítica chilena”, los cuales permiten la creación de nuevos ámbitos de estudios especializados, como la etnoliteratura en el sur de Chile (Carrasco, 1995:38). Asimismo, tal fenómeno posibilita la recuperación y actualización progresiva de métodos y modelos teóricos dentro de la labor crítica.

Como escenario asociado al repunte teórico-crítico de las universidades, la descentralización de la crítica y la creación de espacios de reflexión literaria informal se traducen en una serie de iniciativas heterogéneas a lo largo del país. La modalidad principal la constituyen los talleres literarios, en los cuales no solamente se organiza la labor escritural y el eje de influencia de algunos escritores, sino también otras funciones del campo literario, como la creación de tendencias y críticas a narrativas y poéticas locales. Estos talleres se despliegan con carácter crítico en torno a espacios donde la universidad cumple un rol articulador, como en las ciudades de Valparaíso, Concepción, Temuco, Valdivia y Osorno. Al respecto, Carrasco señala que desde los años '70 estos talleres concitan lo que podría denominarse como una *crítica oral*, asociada a una crítica formal practicada muchas veces por sus propios directores (Carrasco, 1995:39-40). Otros espacios regionales de actividad crítica están vinculados a la personalidad y labor multifacética de editores, críticos y escritores con espacios en medios informativos locales, como Floridor Pérez en *La Tribuna* de Los Ángeles, Wellington Rojas Valdebenito en *El diario Austral* de Temuco, Federico Tatter en *El Llanquihue* de Puerto Montt, Marino Muñoz Lagos en *La Prensa Austral* y *El Magallanes* de Punta Arenas, entre otros (Rojas Valdebenito, 1995:94).

Las nuevas formas de asociación entre académicos, agentes culturales y escritores alcanzan su punto de mayor articulación en el Congreso Internacional de Literatura Feminista Latinoamericana de 1987, tras el cual un importante número de intelectuales y artistas despliega la crítica literaria de forma sistemática, organizada dentro y fuera de las universidades e imbricadas a las actividades de resistencia al régimen militar. Este despliegue

reafirma la vigencia cultural del *habitus femenino* en la escena narrativa chilena, pasando de ocupar los bordes del campo literario chileno a ubicarse con determinación en una posición central de la actividad intelectual y crítica. Agentes editoriales nacionales (como Marisol Vera de la editorial Cuarto Propio), intelectuales y autoras colaboran de forma decisiva en la reconstrucción de la autonomía de la actividad literaria como una actividad de relevancia social durante los últimos años de la dictadura.

El cuarto eje institucional comprende al circuito de **concursos y premios** literarios. En este eje radica parte central de la construcción de la relevancia social de la narrativa en Chile, siendo el premio, como resultado de un proceso deliberativo de agentes críticos pertinentes en el campo literario, un incentivo simbólico y económico que contribuye a la canonicidad de los autores que conforman la tradición literaria. Desde la perspectiva de la institución, el concurso más importante y representativo es el Premio Nacional de Literatura, que desde 1942 y de manera ininterrumpida ha formado parte vertebral del vínculo entre literatura y Estado. El despliegue del premio, por tanto, es doble, pues al tiempo que fortalece la autonomía del campo confirma su vínculo con la institucionalidad nacional, donde es creada y sostenida. En la misma línea y con respecto al valor adscrito a este sistema de premiación, Faúndez Morán, señala que tal reconocimiento “encontró en las figuras del *Premio*, el *Escritor* y la *Obra* tres pilares donde montar un sistema de valoración desplegado entre los polos de un reconocimiento de la literatura como algo *útil para la comunidad nacional*, y uno de defensa de unos principios *autónomos del arte*” (Faúndez Morán, 2017:8-9). Como condiciones para su existencia y a la vez criterios de análisis en su estudio sobre los Premios Nacionales, Faúndez Morán toma de los trabajos de Judith Ulmer (2006) y Burckhard Dücker (2009) los conceptos de *Vínculo Institucional* y *Flujos Legitimadores*. El primero referido al conjunto de redes preexistentes entre los narradores y la institucionalidad del Estado, que en el caso chileno configura, desde sus inicios, “un escenario armónico, de buenas condiciones para la conformación del vínculo institucional, pues el Estado en tanto agente dispuesto a ejecutar un acto de premiación literaria, recurrió exitosamente a unas instituciones para revestirse de la capacidad de convocarlo y realizarlo” (Faúndez Morán, 2017:17). El segundo concepto, íntimamente ligado al primero, apunta a cómo este vínculo permite que todos los agentes involucrados en el proceso de la premiación reciban algún tipo de beneficio traducible en prestigio en el campo literario, expresado al mismo tiempo en forma de capital

económico, político o social. Al respecto, el autor identifica tres tipos de flujos legitimadores: la nación, el campo literario y la reflexión metaliteraria (Faúndez Morán, 2017:23). Estos tres aspectos otorgan amplio relieve al Premio Nacional como un fenómeno altamente dinámico, cuyos significados se renuevan bajo diferentes condiciones políticas, sociales y culturales. En el caso chileno, la dictadura constituye un escenario de ruptura y resignificación mayor del vínculo institucional y los flujos legitimadores que el premio había desarrollado durante su trayectoria. Durante las dos décadas previas al Golpe de Estado el vínculo institucional estrecha la pertinencia en la selección de las autoridades deliberativas del concurso (a saber, el rector de la Universidad de Chile, un representante del Ministerio de Educación y un integrante de la Sociedad de Escritores de Chile), incorporando habitualmente críticos de trayectoria y relevancia en el campo (Ricardo Latcham en 1957, Hernán Díaz Arrieta en 1962, etc.), intelectuales influyentes a nivel político (Juan Gómez Millas como rector de la Universidad de Chile entre 1953 y 1963) y a otros escritores de reconocimiento entre pares como integrantes de la Sociedad de Escritores. Del mismo modo, entre los narradores premiados figuran actores centrales del desarrollo de los programas estético-literarios del siglo XX, los cuales ejercen usualmente como autoridades en las instituciones del campo literario, académicos, críticos y comentaristas de las narrativas de su tiempo. De este modo se premia a autores con claros vínculos institucionales, socios fundadores de la Sociedad de Escritores, como Manuel Rojas (1957), Marta Brunet (1961) y Benjamín Subercaseaux (1963); presidentes de la misma organización como Brunet y Francisco Coloane (1964); diplomáticos de trayectoria como Brunet y Salvador Reyes (1967), críticos literarios como Díaz Arrieta (1959) y Hernán del Solar (1968), entre otros. La solidez establecida en el vínculo institucional que compromete a jueces y premiados permite observar en la trayectoria del Premio Nacional de Literatura un instrumento que distingue a los autores del campo literario que acumulan un importante capital simbólico. De este modo, los flujos legitimadores proyectados entre las partes premiadoras y premiadas dan cuenta de agentes discursiva y profesionalmente conscientes de sus roles *nacionales*, de cómo pasan de ser agentes del campo literario a figuras institucionales de la sociedad chilena, y finalmente de cómo el Premio autoriza al jurado y a ganadores como representantes de los principales programas estético-literarios en tensión, refrenda el estatus de *obra de calidad artística* de los creadores y los confirma en las redes de la *intelligentsia* chilena.

La estabilidad de este escenario concluye abruptamente con el golpe de Estado de 1973. La suspensión de todas las actividades sociales y culturales en la etapa de la dictadura terrorista implica también una reconfiguración institucional en torno al sentido de los premios, particularmente el Premio Nacional, así como desestabiliza la noción de concurso literario, sea público o privado. Censurados los escritores, las tensiones programáticas, los medios de producción y circulación de textos, la selección de obras para eventuales premios en este marco histórico queda en manos de los agentes de la dictadura y los lineamientos personales de los críticos *acomodados*. La prohibición de un corpus sustantivo de obras, autores y temas literarios desarma las fuerzas estético-políticas en disputa, renovando el vínculo institucional establecido entre jurados y premiados con el Estado. En dictadura éstos deberán ajustarse ideológicamente a los lineamientos de las diferentes fases del régimen militar, ya sea profesando una actitud no conflictiva o bien favorable a su itinerario. La restricción dramática de candidatos a premios institucionales y particularmente al Premio Nacional es compensada con la utilización de algunos de los anteriores ganadores al patrimonio ideológico de la dictadura, mientras otros fueron parcial o completamente censurados. De este modo, Premios Nacionales como Gabriela Mistral y Pablo Neruda son instrumentalizados como imágenes del ideario nacionalista del régimen, restringiendo las posibilidades interpretativas de sus textos e incluso adulterando sus contenidos (ver Subercaseaux sobre Neruda, 2010:246). Con respecto a los narradores y sus obras, estos gozan de desigual suerte, dependiendo no sólo de sus biografías y afinidades políticas, sino también de las posibilidades que los propios textos tienen o no de ser incorporados e instrumentalizados por los agentes y críticos de la dictadura: se censura *La oscura vida radiante* (1971), última novela de Manuel Rojas, fallecido en marzo de 1973. De acuerdo con Ignacio Álvarez, el rol político de Manuel Rojas como escritor no es sino tardío, pese a su militancia anarquista y socialista de juventud, indicando que “los tres pronunciamientos políticos más fuertes de Rojas son otoñales y rodean la escritura de *La oscura vida radiante*: su decidido apoyo a la causa israelita en 1968, su adhesión a la Unidad Popular chilena y su compromiso cada vez mayor con la revolución cubana a comienzos de la década del 60” (Álvarez, 2009:119). De este modo, si bien no existe una censura a la totalidad de la obra de Rojas, éste deja de imprimirse, publicarse y comentarse, desbaratando su figura institucional como autor de amplio capital simbólico. Más violenta es la suerte de la obra y figura de Carlos Droguett. El escritor sale del país en

1976 con destino a Suiza para nunca volver. Su cercanía con la Unidad Popular lo transforma en uno de los principales narradores censurados, siendo prohibidas novelas como *Eloy* (1960) y toda su obra publicada en el exilio, como *Matar a los viejos* (197?). Miembro de la generación del '38, su itinerario narrativo abiertamente crítico de las injusticias sociales y su cercanía ideológica a la izquierda impide su incorporación a la institucionalidad del régimen militar. Otra suerte tiene la obra y figura de Francisco Coloane, compañero generacional de Droguett. Militante comunista, debe salir brevemente al exilio y sufre la censura de su novela *El chilote Otey* (1971), retornando al país para asumir un rol institucional como miembro de la Academia Chilena de la Lengua en 1980. Pocos años después su novela *El último grumete de la Baquedano* (1941) es adaptada al cine y distribuida en video en todo el país con autorización del régimen (Horta Canales, 2013:386). Este acto termina por enlazar el relato histórico presente en su novela con el ideario nacionalista de la dictadura. Otro caso diferente es el de Marta Brunet, quien no fue censurada, principalmente porque su posición en el canon estuvo en manos de una crítica hegemónica que la ha catalogado como escritora criollista. De este modo, no habría conflicto aparente con el ideario del régimen militar. Esta lectura ha sido fuertemente cuestionada por la crítica feminista de postdictadura, la que reconoce en la obra de Brunet una serie de apuestas políticas audaces (Oyarzún, 2000; Carreño, 2007; entre otras). Otros premios nacionales de amplio capital simbólico, como Salvador Reyes, fallecido en 1970, son simplemente obviados por la nueva institucionalidad.

La transformación del vínculo institucional que presupone el Premio Nacional se expresa también en la modificación parcial de las instituciones y de los agentes que representan a los organismos del jurado y con ello, en la idoneidad de las mismas instituciones allí representadas. Como señala Faúndez Morán, el Rector de la Universidad de Chile deja de presidir el jurado, siendo reemplazado por el Ministro de Educación, junto con el ingreso de un representante del Consejo de Rectores de Chile (Faúndez Morán, 2017:217). La intervención a las universidades lleva a la asunción de las Fuerzas Armadas en las Rectorías de todo el país, que junto con el nuevo Ministro de Educación de la Junta militar suma la presencia de al menos dos altos mandos militares en el jurado del Premio. Finalmente, el decreto N°681 de 1974 obliga la previa inscripción de los postulantes al certamen, la cual debe ser realizada por instituciones que puedan acreditar actividad intelectual – permitida por la dictadura –, facultades universitarias o un grupo de al menos tres premiados anteriores,

sumado a un documento que detalle los méritos que respaldan la postulación (Faúndez Morán, 2017:217). Bajo esta estructura institucional fueron premiados los narradores Sady Zañartu (1974), Marcela Paz (1982) y Enrique Campos Menéndez (1986). En contraste con los escritores premiados antes del Golpe de Estado, los tres Premios Nacionales en la categoría novela durante la dictadura no disponen de un capital simbólico que los posicione en un espacio de reconocimiento transversal en el campo literario. Sady Zañartu es adscrito al género de la novela histórica, con temática relacionada con el periodo colonial del país, “donde abundan las descripciones de las épocas que narra o bien las costumbres que allí se muestran”¹⁷. Cercano de este modo al naturalismo y al neociollismo, constituye una apuesta conservadora a las tensiones estéticas y programáticas previas a la ruptura democrática. Zañartu incluso elabora reconstrucciones noveladas de sus antepasados que formaron parte de la aristocracia colonial, como fue el famoso Corregidor de Santiago del siglo XVIII, Luis Manuel Zañartu: “¿Cuál es el interés de Sady Zañartu en ocuparse de este personaje colonial? El autor resignifica al Corregidor Zañartu con dos propósitos. En primer lugar – como en todas sus novelas históricas – encontramos su interés por dar cuenta de un linaje, los Zañartu, que se remonta a la migración vasca que habría sentado las bases del Chile republicano, del cual forma parte. De allí que la dedicatoria del libro sea al juez que fue su padre, como una genealogía de hombres justos y probos”. (Azúa Ríos; Eltit Concha, 2012:18). En segundo lugar se encuentra Marcela Paz, pseudónimo de Esther Huneeus, escritora de narrativa infantil y juvenil, quien recibe el Premio Nacional no sólo como un ejercicio de valoración literaria, sino especialmente por su condición de mujer y “madre” del personaje literario de su saga de relatos *Papelucho*: “la justificación del premio literario correctamente entregado, sería mediada por un filtro valórico, expresado a partir de una serie de términos que poco tenían que ver con la literatura, y mucho con una exaltación de la maternidad y la infancia” (Faúndez Morán, 2017:227). De amplio conocimiento nacional e incluso latinoamericano, la obra de Marcela Paz se encuentra no obstante ausente de la principal crítica literaria, sin participar de los debates estético-programáticos primarios del campo. La valoración reciente de su obra más allá de *Papelucho* ayuda a comprender este escenario: “Es posible que el doble ‘defecto’ de haber sido mujer y de comenzar a escribir libros para un público infantil

¹⁷ Memoria Chilena (s.f.) [página Web] Disponible en <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3701.html>. Accedido el 9/11/2019.

haya contribuido a la invisibilización de su propuesta literaria global” (Ibaceta: 2016:7). Instrumentalizada por la dictadura, el Premio Nacional a Marcela Paz se ajusta a la reivindicación de los valores tradicionales y conservadores de la maternidad y la familia, más allá de las cualidades literarias de su obra. Finalmente, Enrique Campos Menéndez obtiene el Premio por sus novelas históricas, en medio de una controversia mayor dado su rol activo en la dictadura en un contexto de crítica permanente al régimen que ya se encuentra en su etapa final. Ligado tanto a las letras – compañero de generación de Coloane – como a las comunicaciones y la política, Campos Menéndez fue desde un principio asesor cultural de la Junta Militar y luego designado Director General de Bibliotecas, Archivos y Museos entre 1977 y 1986. Su rol de agente civil de la dictadura fue en un comienzo, como señala Donoso Fritz, “redactar los partes y bandos militares, los discursos de los generales de la Junta Militar y la Declaración de Principios del nuevo gobierno, tarea que compartió con Jaime Guzmán” (Donoso Fritz, 2019). Su nominación y premiación se enfrenta a la de José Donoso, quien finalmente es derrotado por los votos del Ministro de Educación, el representante del Consejo de Rectores y el Pen Club, contra los votos de la SECh y la Academia Chilena de la Lengua (Faúndez Morán, 2017:255-6). En la práctica, el régimen logra imponer una preferencia que representa sus intereses políticos, encontrando en la figura de Campos Menéndez la confluencia de un narrador de novelas de carácter nacionalista y un colaborador civil valioso. Al momento de recibir el Premio el autor se desempeña como Embajador de Chile en España, encontrando en Europa amplia resistencia entre los círculos de escritores e intelectuales exiliados, quienes configuran la resistencia al régimen militar con amplio apoyo internacional. Al respecto, la devaluación del Premio Nacional queda patente en la investigación de Faúndez Morán, al indicar que “algo que Campos Menéndez seguramente sabía, pero que se esforzaba por reprimir con su entusiasmo y seguridad, era del desarrollo en los últimos 20 años de redes literarias internacionales, capaces de transmitir a los escritores chilenos una consagración dentro de Europa mucho mayor que aquella transmitida por una premiación del Estado de Chile” (Faúndez Morán, 2017:259).

La disociación del Premio Nacional con las propuestas estéticas desarrolladas por los autores de la resistencia y del exilio impacta en la calidad de los flujos legitimadores que conectan a narradores con críticos y jurados, fortaleciendo únicamente al flujo nacionalista por sobre los flujos relativos al campo literario y la reflexión metaliteraria. Desprestigiado ante la

comunidad intelectual internacional y cuestionado por los agentes culturales en resistencia, la situación del Premio Nacional de Literatura durante la dictadura rompe con su propia tradición, como sucede con todos los ámbitos institucionales del quehacer literario. Junto con ello, durante estos años se comienzan a instalar una serie de iniciativas concursables como parte de una propuesta cultural estatal. Con el Premio Nacional ya convertido en un concurso, otros reconocimientos literarios operan en la misma línea desde el ámbito privado. Una serie de empresas se convierten en auspiciadores y financistas de los mecanismos de reconocimiento literario desde los años setenta: “a partir de 1975 llevaron a cabo iniciativas en conjunto con la empresa privada, como los concursos de literatura, cuyos premios fueron auspiciados por El Mercurio, el Banco Hipotecario, el Consorcio Nacional de Seguros, entre otros, generando una fórmula que se repetiría posteriormente y que fue parte de una forma de comprender el accionar del gobierno en materias culturales” (Donoso Fritz, 2019). La fórmula descrita por la autora involucra una comprensión competitiva y mercantil de las iniciativas artístico-culturales, que encuentran su máxima expresión hacia fines de los años ochenta con la creación del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural (FONDEC). Este Fondo constituye el modelo final de la gestión cultural concebida por la dictadura, tanto por la tardanza de su aparición que revela lo poco significativo que resulta el ámbito cultural para la dictadura constitucionalista, como por el esquema de financiamiento de iniciativas para su creación y ejecución, invirtiendo de este modo el significado del premio literario tradicional otorgado por el Estado durante el siglo XX, que premiaba obras terminadas y usualmente ya en circulación. Para el caso literario, el FONDEC ofrece a los escritores la posibilidad de concursar entre pares con sus manuscritos frente a un comité de expertos para su eventual selección. Se instala de este modo el carácter competitivo del financiamiento estatal para obras literarias, mientras que por otro lado se potencia al sector empresarial como espacio legítimo de auspicio. Realizado de forma fallida en 1989, la primera convocatoria del FONDEC es finalmente desarrollada durante la transición a la democracia en 1990.

De este modo, se establece una vinculación institucional en donde el Estado y el campo literario se asocian de forma subsidiaria, mediante mecanismos concursables para la obtención final de un reconocimiento estatal. Hacia el fin de la dictadura serán los agentes culturales de la resistencia y del exilio quienes comenzarán a operar públicamente sobre esta infraestructura de premios y concursos, renovando lentamente los flujos institucionales.

5.7. *Habitus* de la novela en dictadura

Las transformaciones que sufre el campo literario durante la dictadura afectan las disposiciones tradicionales entre los agentes del campo literario, así como reconfiguran aquellos valores que tienen estatus de *habitus* por su transversalidad y permanencia en las prácticas literarias chilenas, en específico en su narrativa. Expresado como un tipo de conocimiento y valores que se manifiestan en los agentes del campo, el *habitus* de la novela chilena no sufre ningún tipo de ruptura radical hasta el golpe de estado. Es más, el proyecto editorial de la Unidad Popular sigue considerando al libro como un objeto “portador de un saber” cuya democratización permitiría “educar al pueblo”, y con ello, traza la última etapa iluminista de la cultura letrada expresada en política pública. Las cualidades que forman el *habitus* narrativo chileno se sostienen hasta este momento en formas complejas y persistentes de un naturalismo transmutado en criollismo, realismo, neorrealismo e incluso ciertos vanguardismos canónicos, como el imaginismo de la primera mitad del siglo XX. Tras el golpe, la fragmentación y dispersión de los artistas no adscritos ni acomodados a las directrices del régimen militar obliga a adaptar e incorporar nuevos modos de relación entre agentes, así como a repensar las premisas que han sostenido a la narrativa en este nuevo estado. Para Subercaseaux, es el desconcierto que genera esta experiencia la que primero permea a la sociedad en su totalidad, y con ello a los diferentes ámbitos de la cultura: “El desconcierto afectó [...] a toda la gama de lo humano, desde la familia hasta el arte, desde la vivencia del tiempo y del espacio hasta las expectativas e ideas de futuro. El desconcierto post golpe constituye, en consecuencia, una etapa en la historia de la subjetividad chilena” (Subercaseaux, 2011:254). La identificación de un *habitus* postdictatorial es, por tanto, una de las formas en que este desconcierto se materializa, así como también una reflexión estética sobre el sentido de la narrativa en tanto práctica social.

De la experiencia de la dominancia del naturalismo y las tensiones generadas en sus modelos por los representantes de la generación del '50 y del '60 se pasa a un escenario de múltiples nichos estético-ideológicos y lazos vinculantes entre propuestas para el rescate o la ruptura con la tradición, en espacios de interacción y asociación de amplia heterogeneidad incluso territorial. De forma general, estos pueden agruparse en los dos macrogrupos detrás de los nuevos repertorios textuales que Promis identifica como acomodados y contestatarios. Este

modo de agrupación, no obstante, no establece una única forma de construir las disposiciones sobre cómo y a través de qué medios de representación se “reconstruirá” la narrativa chilena en el campo literario. Si bien ni la narrativa acomodada ni la contestataria tienen por cometido la unidad discursiva, persisten algunas prácticas conformantes de *habitus* vinculadas a la evolución del naturalismo chileno durante el siglo XX. Durante la década de 1980 es el macrogrupo contestatario interno, que suma a los escritores que paulatinamente retornan del exilio, aquel que ofrecerá las disposiciones más permanentes para la rearticulación del campo literario y con ello a la narrativa, aun cuando muchas de estas se componen persistentemente de aspectos del *habitus* naturalista transfigurado.

- **La novela como documento:** desde la novela neorrealista de la primera mitad del siglo XX, el formato *documental* del texto novelesco persiste de diferentes formas y de manera transversal a los repertorios y circuitos literarios. En Chile, durante la primera etapa del régimen militar se instrumentalizan las narrativas criollistas para conformar un relato histórico lineal y coherente con la instalación de la junta militar. Este proceso, materializado en la rehabilitación política pero no estética del criollismo, dado su agotamiento en el campo literario, termina por colocar nuevamente y en un lugar visible el afán descriptivo y antropológico del naturalismo, aun cuando es, finalmente, de bajo interés para la propia dictadura y las redes culturales en el país, institucionalmente desarticuladas. El uso de este corpus no es constituyente de *habitus* propiamente tal, sino más bien un uso de la literatura preexistente como discurso público en los espacios comunicativos oficiales del régimen, en donde la clave *documental* y pedagógica, que constituyen disposiciones continuas en la novela, son puestas al servicio del poder. A esto se suman los proyectos narrativos que de forma esporádica aparecen durante los primeros años tras el golpe, los cuales reproducen una narrativa con pretensión documental y aleccionadora del proceso histórico. Al reverso de esta modalidad acomodada se encuentra el profuso repertorio de obras de carácter testimonial que tempranamente denuncian los crímenes de la dictadura y la experiencia de la prisión y tortura política. Junto al testimonio, la novela como *documento* visibilizador de la situación chilena encuentra acogida en diversos circuitos internacionales, articulándose en redes de solidaridad y plataformas discursivas heterogéneas, las cuales reúnen textos

neorrealistas tardíos, herederos de la generación treintayochista con las nuevas novelas de las generaciones del '50 y del '60 que activan este ejercicio escritural *de estudio*. Sometido a repertorios más amplios, la persistencia de la cualidad documental de la novela en los autores del exilio constituye un *habitus*, una disposición articuladora de las diferencias estético-programáticas y que permite congregarse distintas sensibilidades políticas, dando forma al macro grupo contestatario que paulatinamente se impondrá culturalmente en el país. La transversalidad de este *habitus* se refleja en obras que, sin renunciar a la disposición documental del momento histórico, elaboran grados significativos de innovación que cuestionan los últimos rasgos de su ascendencia naturalista. Por lo demás, el escritor pasa de ser un actor vinculado a la institución del estado y con agenda político-pública, heredero del modelo del siglo XIX, a un agente cuestionador de la institucionalidad y su anclaje con la cultura, escéptico incluso de las capacidades del propio lenguaje referencial para aproximar la realidad en la ficción. Su rol es ahora proscrito, marginal o en el mejor caso aceptado por los críticos oficiales, y con ello, su documentación de la realidad rompe el anclaje de la novela chilena con los proyectos de modernización del país, para ahora ensayar en torno a las consecuencias que ese itinerario y su fracaso tiene para la vida cotidiana de los individuos. Este escenario favorece la diversificación estética y política progresiva en el macrogrupo contestatario. Hasta antes del golpe los novelistas eran deudores de la pugna entre visiones cosmopolitas y regionalistas, las cuales tenían su correlato en las disputas ideológicas en el marco de la Guerra Fría. Indudablemente, estas visiones no desaparecen del todo, sino que gradualmente, aunque con aceleración en la década de los '80, van compartiendo el espacio con nuevas visiones que minan una posible estética unívoca contra el régimen y sus discursos. En menos de dos décadas conviven proyectos literarios que registran narrativamente un *habitus* documental en clave neorrealista, testimonial, desmitificante, policial y neovanguardista en forma simultánea. En el caso de una narrativa con prevalencia alegórica, como la desarrollada por autores de la generación del 50', 60' y la escena de avanzada dentro de Chile, el escenario configura un nuevo dilema en torno al dispositivo documental: la representación se expresa usualmente disociada de su referente, ubicándose ahora en un lugar extratextual: la experiencia

social. La construcción del *documento*, por tanto, implica distintos grados de apertura a disposición del lector, constituyéndose como texto abierto incluso en el límite de sus capacidades comunicativas. Al mismo tiempo en que el relato construye esta tensión, es capaz de *documentar*, incorporando en la decodificación su propio contexto de recepción, y con ello, es consciente de su rol en la contingencia social. Este aspecto del *habitus* no ha sido, por tanto, abandonado o superado, sino transformado y complejizado. Mas bien ha superado la raíz naturalista de registrar la realidad mediante la ficción literaria, creando nuevos modos de *documento* en la narrativa nacional.

- **La estética realista de la novela:** el realismo ha sido el marco operativo dominante de las prácticas narrativas desde la formación del campo literario. Antes de la dictadura, la estética realista ha recorrido transversalmente la obra naturalista, el movimiento treintayochista, el criollismo e incluso expresiones de vanguardia, como el imaginismo. El realismo es puesto en una tensión aparente por las generaciones del 50' y del 60', para luego convertirse en práctica transversal a grupos y circuitos literarios del exilio durante la primera etapa de la dictadura y reaparecer con nuevo ímpetu en las narrativas de los ochenta en forma de cotidianeidad urbana. La *vocación realista* que caracteriza la producción narrativa durante la dictadura no sólo constituye una cualidad irreductible de los repertorios narrativos producidos en diferentes escenarios, sino además un *habitus*. Esto implica una continuidad identitaria con el espacio desarticulado tras el golpe de estado, así como un reconocimiento de la imposibilidad de la ruptura definitiva con los programas estéticos anteriores. La estética realista es incluso la que mejor recepción tiene por parte del régimen militar al habilitar obras y autores criollistas, aunque también instrumentalizando otros en evidente disidencia ideológica, como Francisco Coloane, para la promoción del folklorismo y el anticomunismo. No obstante, el realismo desarrollado en el macrogrupo contestatario es el que dará paso a una actualización crítica a este *habitus*. En principio, este conecta a las estéticas neorrealistas y testimoniales con diferentes niveles de abandono del “voluntarismo mimético” descrito por Grínor Rojo, en la figura de un “realismo cifrado”, abarcando diferentes

generaciones y espacios relacionales. De este modo, constituye un factor relevante en el mantenimiento del principio de pertenencia al mismo campo de diferentes proyectos y circuitos literarios. Esto no implica una pretensión de homogeneidad de ningún tipo, sino más bien una disposición de arraigo a un mismo proceso cultural. En cualquier caso, el realismo identificado con los grandes relatos, desde los *treintayochistas* hasta José Donoso y Jorge Edwards, pierde preponderancia durante la década de los 80' cuando la *revelación de la caída* y el escepticismo ideológico terminan por desarticular la posibilidad de una *novela realista de Chile*, favoreciendo al relato íntimo, urbano y escéptico de cualquier signo de epicidad, más cercano al realismo desarrollado durante la primera etapa de la generación del sesenta, abierto a la cultura de masas. Este *habitus* renovado, compuesto principalmente por novelistas jóvenes que comienzan a escribir durante la dictadura y son impulsados por las editoriales extranjeras que comienzan a instalarse en país, se convierte en el espacio de mayor interés mediático desde fines de la década, que en la etapa constitucional de la dictadura comienzan a encontrar un lugar en el nuevo mapa literario chileno.

- **El carácter nacionalista de la novela:** Desde el siglo XIX, la novela constituye uno de los principales soportes discursivos del itinerario fundacional de la república, el cual apunta a establecer tempranamente una diferenciación de España y del resto de Latinoamérica. Desde Lastarria, el discurso romántico e idealista sobre territorio adquiere centralidad en la tradición narrativa, objeto en su momento del patriotismo libertador y luego imbricado en la tradición literaria como nacionalismo cultural. Durante la primera mitad del siglo XX el criollismo consolida una estética de costumbres y tradiciones reflejadas en el lenguaje y las imágenes, elevando a la figura del *huaso* y el *roto* a exponentes máximos de la identidad chilena. Al mismo tiempo, las novelas neorrealistas enarbolan las figuras del campesino y el obrero, así como sus espacios sociales, como los conventillos, impugnando al criollismo su veta romántica, a la vez que enriquecen políticamente el relato del sujeto nacional. Esta tensión termina por constituir un *habitus* que conecta ambas agendas, tanto conservadora como revolucionaria, a un terreno de reconocimiento mutuo. Las narrativas que tienden a un cosmopolitismo, por tanto, quedan sistemáticamente fuera

del espacio canónico de la novela, al menos hasta la generación del '50. Tras el golpe de estado, los discursos oficiales comienzan a levantar sistemáticamente la tesis de la liberación nacional, una suerte de emancipación ideológica de las estéticas fundadas en la lucha de clases. La acelerada instalación de la iconografía patriótica y la visión militarista de la historia saturó los espacios expresivos de la mermada institucionalidad cultural, incluyendo su literatura y novela. En esta lógica, la reactivación del discurso criollista durante los primeros años de la dictadura constituye una fórmula de nacionalismo patriota, que pretende reconstruir un *ethos* perdido en los vaivenes decadentistas de los últimos años, anclado en la hacienda rural como eje fundante del país. A diferencia de los *habitus* que consiguieron reconfigurarse tras la ruptura democrática, el carácter nacionalista de la novela acaba siendo desplazado de las disposiciones principales del campo literario, quedando atrás ante el avance de una nueva identidad transcultural y anti-utopista en la prosa chilena. Consecuencia en gran medida de la caída de la épica de izquierdas durante los años ochenta, así como el desdén por discurso nacionalista, obsolecente en el debate cultural del primer mundo, se acelera el viraje ya advertido por los narradores del '50 y del '60 hacia una cultura popular transnacional. Durante la primera década de dictadura quedan esbozos del realismo militante y cierto utopismo narrativo en el macrogrupo contestatario, pero los nuevos repertorios de fines de la década y durante los ochenta impondrán el cambio paradigmático hacia el sujeto, no explicable por su vínculo geográfico ni étnico, ni siquiera por sus prácticas culturales – convertidas en folklor –, sino por su experiencia y contingencia. De este modo surge un repertorio tanto en Chile como en el exilio de espaldas al nacionalismo. Su irrelevancia se profundizará hacia fines de la dictadura con el fenómeno de la globalización. Paulatinamente, los problemas de las clases medias abordados por las narrativas del '50 y '60, criticados en la querrela del compromiso político de los artistas frente a la revolución, son hacia fines de la dictadura problemas de interés progresivo. El *habitus* del carácter nacionalista, por tanto, no concita una reivindicación.

Un *habitus* femenino paralelo: Los cambios en las disposiciones que conforman el campo literario a partir de la dictadura afectan a la totalidad de las relaciones y

ordenamientos con que se comprende la tradición literaria chilena. Hasta los años sesenta la narrativa escrita por mujeres forma parte de un ámbito secundario de producción editorial y que adquiere notoriedad sólo en la figura de algunas escritoras incorporadas al canon bajo una lectura funcional a los movimientos y generaciones literarias masculinas, como sucede con María Luisa Bombal y Marta Brunet. Esto pese a que hacia la primera mitad del siglo XX ya sea posible identificar un *habitus* femenino, desarrollado en forma paralela al sistema organizacional de la narrativa chilena. Sin embargo, el contexto de la dictadura altera esta subalternidad, al constatar la dispersión de los agentes que sostienen ese orden, la desarticulación institucional de la literatura de la estructura del estado, la censura interna y la formación de nuevos circuitos de circulación. En el ámbito oficialista, poco o nada se modifica la semblanza patriarcal que ordena el lugar de escritores y escritoras. Sólo en el plano narrativo, de los ocho Premios Nacionales otorgados en el periodo 1973-1990, sólo es reconocida una mujer, Marcela Paz, en 1982. Exaltada en torno a la maternidad y la infancia, su obra no es realizada desde algún grado de especificidad literaria, sino desde la agenda valórica conservadora que sostiene la dictadura. Escritoras icónicas de la negociación por la visibilidad como María Luisa Bombal (quien fallece en Chile en 1980) y Marta Brunet escapan de ser censuradas, en estricta continuidad con las lecturas iniciadas por Alone y otros críticos medio siglo atrás. Por su parte, las escritoras que alcanzaron notoriedad editorial en los años '50, cuya visibilidad es deudora de la lucha política por los derechos civiles de la mujer y la influencia de la filosofía existencialista, quedan en un terreno intermedio, sin ser expresamente censuradas pero a la vez carentes de toda promoción. Las obras y figuras de estas escritoras, con redes nacionales e internacionales, constituyen una bisagra central con la producción de nuevas narradoras que emergen en el contexto de la dictadura. Integrantes de un *habitus* identificado con la negociación y la estética de lo “no dicho”, las autoras aprovechan el intersticio que Carreño describe como “normalización antes que la censura” para elaborar una sofisticada red intelectual, artística e impugnadora. En la práctica, esta red permite la rearticulación de todo el campo literario. Entre las autoras del '50 destaca la influencia narrativa de Margarita Aguirre, donde Guillermo García-Corales advierte en su novela *El Huésped* (1958)

una “estrategia de contención existencialista”, compuesta por imágenes vinculadas al “conflicto de la conciencia individual frente a un universo en el que ya se ponen en duda los grandes relatos culturales” (García-Corales, 1999:327). Para el autor, la propuesta de Aguirre se actualiza en el contexto dictatorial, encontrando resonancia en novelistas de los ochenta, como Diamela Eltit y Ramón Díaz-Eterovic (Ibid.:328). Similar efecto tienen autoras que transitan a otras artes, como María Elena Gertner, quien deja la novela y se enfoca durante los años setenta y ochenta en el teatro y la televisión. Como guionista de teleseries, destaca *La dama del balcón* (Televisión Nacional de Chile, 1986), donde la inclusión de personajes nazis le significa la obligación de conmutar tales roles ficcionales por el de comunistas para su televisación. Su apertura a temas polémicos la lleva al reconocimiento entre pares, como testimonia la escritora Pía Barros, feminista y directora de diferentes talleres literarios durante la dictadura, quien destaca su importancia en aquel contexto (Cardone, 2016:266). Otra escritora que alcanzó visibilidad en la década del cincuenta fue Elisa Serrana, opositora a la dictadura, quien deja su actividad literaria en 1987 tras sufrir una trombosis cerebral. No obstante, entre sus hijas se encuentra la futura escritora Marcela Serrano, quien parte al exilio a Roma en 1973 pero regresa a fines de la década para comenzar una carrera artística que la llevará a la narrativa, destacando a comienzos de los años noventa. Finalmente, es la trayectoria de la escritora Mercedes Valdivieso la cual probablemente mejor representa cómo el *habitus* femenino opera en la reorganización del campo literario. Reconocida por su trayectoria como escritora feminista (destacando su obra *La brecha*, de 1961), se desempeña como académica en el extranjero, fundando primero en Chile *Adán: la revista del hombre latinoamericano* (1966) y luego *Breakthrough* (1976), en Estados Unidos. Radicada en ese país desde 1968, viaja en repetidas ocasiones a su país natal, dirigiendo en 1983 el primer taller de escritura femenina que se registra en Chile. El taller se dicta en el Círculo de Estudios de la Mujer de la Academia de Humanismo Cristiano, instancia creada en 1979 por intelectuales nacionales como Julia Kirkwood, con la misión de otorgar “un espacio de análisis y difusión acerca de la

condición de la mujer”¹⁸. El taller de Valdivieso cuenta con la presencia de escritoras chilenas como Diamela Eltit, Adriana Valdés, Eugenia Brito y Nelly Richard, todas ellas fundamentales para la rearticulación del arte y la literatura. El Centro es disuelto ese mismo año al ser expulsado de la Academia por no alinearse con la misión de la institución, dando origen a nuevas organizaciones que serán claves para la escena de resistencia cultural y feminista en Chile, tales como el Centro de Estudios de la Mujer y el Movimiento Pro-Emancipación de la Mujer Chilena (MEMCH '83), entre otros. Finalmente, Valdivieso vuelve a Chile en 1989 para colaborar en la revista *Mensaje*, de vocación social cristiana. El fortalecimiento del *habitus* femenino narrativo durante la dictadura, por tanto, se relaciona con la necesidad de suplir espacios que han sido destruidos por el terrorismo de estado, así como por el desbaratamiento de las redes institucionales que sostenían el prestigio de la tradición narrativa anterior, notoriamente masculina. Para reorganizar las prácticas, las autoras deben asumir múltiples tareas y no sólo operar como novelistas, sino participar del debate cultural y político evitando a la vez ser acalladas. La experiencia de lucha constante por la visibilidad durante todo el siglo XX juega un rol favorable para que en un corto periodo de tiempo se conforme un amplio espectro de redes de asociatividad y proyectos estéticos de mujeres que logran articular una vía de escapatoria a la trampa de la dictadura. En síntesis, el *habitus* femenino de la novela durante la dictadura se caracteriza por a) un cambio en el carácter de la negociación con el *habitus* masculino, el cual ha perdido su institucionalidad o ha quedado reducida a una expresión acomodada no representativa, disgregándose en diferentes circuitos alrededor del mundo. No obstante, la negociación ahora es directamente con el campo político, y en particular, con la amenaza real del exilio, la tortura y la muerte. Para ello se extrema el disfracismo y el hermetismo en el uso del lenguaje literario, dificultando la legibilidad a niveles inéditos para la propia narrativa femenina (*Lumpérica*, *Por la patria* y *El Cuarto Mundo*, de Diamela Eltit); b) profundiza su carácter metarreflexivo, ya característico en las obras de la primera mitad del siglo XX, como otro mecanismo de problematización del vínculo entre texto y realidad, no sólo desde

¹⁸ Memoria Chilena (s.f.) [página Web] Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95075.html>. Accedido el 16/10/2019.

la perspectiva literaria, sino también histórico-cultural, discutiendo las posibilidades de recuperación de un lenguaje inteligible en el arte y en la vida social frente al escenario represivo (Lucía Guerra en *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina* [1980]; Nelly Richard en *Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973* [1987]; Carmen Berenguer en *Escribir en los bordes* [1990]); c) un ingreso radical al espacio relacional femenino, sin negociaciones con los ámbitos de valoración tradicional de la novela, para ahora ofrecer narrativas que apelan directamente a lo privado, a la experiencia del cuerpo y a la subjetividad desgarrada por la violencia; d) abiertamente política, ya no sólo con el afán de reivindicar el rol de la mujer en la sociedad, sino como práctica feminista, expresado tanto en los repertorios narrativos (*Más allá de las máscaras* [1984], de Lucía Guerra; *Oxido de Carmen* [1986] de Ana María del Río; *La revuelta* [1989] de Sonia Montecino), sociológicos (Julieta Kirkwood en *Ser política en Chile: las feministas y los partidos* [1982] y *Tejiendo Rebeldías* [1987]), en las redes de asociatividad civil (colectivo "Mujeres por la vida" y el "MEMCh 83", ambos de 1983; el Instituto de la Mujer, de 1987), centros de pensamiento (el Círculo de Estudios de la Mujer, de 1979; la Casa de la Mujer La Morada, de 1983; El Centro de Estudios de la Mujer CEM, de 1984; el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de la Universidad de Concepción, de 1989) e instancias artístico-académicas (el Primer Congreso Internacional de Literatura Feminista Latinoamericana, de 1987). De este modo, el *habitus* femenino opera además integrando significativamente al macrogrupo contestatario de la narrativa chilena en el centro del discurso y la acción del movimiento social que desde los años ochenta impulsa el fin de la dictadura.

6. Novela del cambio de siglo: apertura del campo y mercado editorial transnacional (1990-2010)

La década de los ochenta concluye en Chile con un proceso transicional hacia la democracia liderada por los gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia (1990-2010)¹⁹. La crisis terminal de los socialismos reales, la expansión vertiginosa del capitalismo monetarista y el proceso de globalización comercial comienzan a marcar tempranamente el espacio social chileno. El fin del régimen autoritario resulta condición elemental para insertar al país en el concierto de naciones que liberalizan sus economías, en un sistema de mercado que para el caso chileno lleva una década de instalación dentro de sus fronteras. En democracia, directa o indirectamente, la sociedad chilena termina por incorporar las estructuras socioeconómicas legadas por la dictadura, partiendo por la propia Constitución, que en términos macros y ocho años antes del Plebiscito de 1988 ya preveía la realización del referéndum y un eventual proceso transicional (Constitución de la República de Chile

¹⁹ La transición chilena como marco de análisis para las ciencias sociales ha sido ampliamente desarrollado en la politología e historiografía del país austral. Asimismo, forma parte de una de las nociones descriptivas del Chile contemporáneo menos específicas para describir un periodo de extensión sobre el cual, además, no hay consenso especializado. Al respecto, uno de los mayores esfuerzos por sistematizar las múltiples miradas en torno a la duración de la transición es desarrollado por David Aceituno Silva en su tesis doctoral “La vía chilena a la democracia. Análisis crítico de la transición, el Chile reciente y su modelo” (2016). En su trabajo, Aceituno Silva señala que las múltiples formas de entender la transición chilena son resultado de las diferencias tanto procedimentales como ideológicas de los analistas, sobre lo cual identifica cinco posiciones relativamente definidas: de derecha, de centro, de izquierda, una visión de la ciencia política y finalmente las visiones críticas al “Modelo de Transición chileno” (Aceituno Silva, 2016:77-86). Estas cinco posiciones tienen repercusión en los marcos de comprensión cultural de la postdictadura, promoviendo visiones contrapuestas de las formas de relación entre el régimen militar y el subsecuente régimen democrático. Para este trabajo adoptaremos una interpretación acotada de la transición democrática, identificada con la perspectiva sociológica de Manuel Antonio Garretón, que marca su inicio formal con el plebiscito de 1988 – aun cuando las negociaciones se convierten en el mecanismo mayoritario de la oposición desde fines de 1986, tras el fracasado intento de asesinato de Augusto Pinochet por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez – y su término con el ascenso al poder del primer gobierno de la Concertación en marzo de 1990. Un balance posterior permite al autor identificar el paso de una dictadura, a una transición “incompleta, que dio origen a una democracia restringida, de baja calidad y llena de enclaves autoritarios” (Garretón, 2001:53).

1980, Art. 25 y Disposición Transitoria N°14). En términos económicos, el modelo neoliberal tiene a Chile creciendo sostenidamente al menos desde 1985 (Moulián, 1997:90). Esta promesa económica, no obstante, sólo traduce los resultados macroeconómicos, pues la economía doméstica de fines de la década exhibe una severa precariedad. Citando a Alan Angell, Lorena Fuentes constata que hacia 1987 “los salarios medios eran un 13% más bajos que los de 1981 e, incluso, más reducidos que los de 1970” (Fuentes, 2015:181). De acuerdo con datos de la CEPAL, “al inaugurarse la década del noventa, el ingreso per cápita del quintil más pobre representaba un 3,6% del ingreso nacional total, mientras que el quintil más rico lo hacía en un 60,6%” (Fuentes, 2015:181). El retorno del régimen democrático trae consigo una profundización del modelo económico de la mano de políticas públicas que validan su instalación. Para Garretón, los gobiernos de la Concertación “heredaron un modelo socioeconómico consolidado, con su contraparte en una sociedad fragmentada y desarticulada” (Garretón, 2012:76). El cuestionamiento al proceso transicional comienza a ser una constante tras el primer decenio de gobiernos concertacionistas, primero en un plano académico pero que en pocas décadas llega a impregnar sectores amplios de la sociedad chilena. En palabras de Carlos Ruiz, “la transición política a la democracia se concentra fundamentalmente en la perspectiva más específica de la administración de un modelo económico cuyos trazos gruesos resultan heredados del régimen pinochetista” (Ruiz, 2006: 13). El blindaje en democracia a las políticas económicas de desindustrialización, concentración del capital y privatización de los servicios estratégicos son reflejo de lo que Moulián denomina como la verdadera y exitosa *revolución capitalista*. Parte del éxito de esta instalación reside en la capacidad del poder político y económico para elaborar un relato verosímil sobre la excepcionalidad de Chile entre las naciones latinoamericanas, el valor del consumo y la temprana apertura a los mercados internacionales.

El relato del éxito cultivado como una estrategia de *marketing* termina por desmovilizar mayoritariamente a la población, cumpliendo lo que Massardo caracteriza como un “consenso pasivo que se establece en la sociedad chilena en torno a las virtudes de la economía de mercado y al capitalismo como la única organización económica y social posible” (Massardo, 2008:20). Entre los elementos que colaboran en esta desmovilización se encuentra la propia naturaleza del movimiento democrático de los ochenta, que según Garretón no es ni se convierte en fuerza política, pues en sentido estricto no constituye un

movimiento político, sino uno “de múltiple significación que implicó recomposición del tejido social, que privilegió las formas agitativas y que sobre todo fue de carácter simbólico expresivo, afirmación de identidad, de pertenencia, de rechazo al avasallamiento, de dignidad” (Garretón, 1989:24). De este modo, las expectativas democráticas resultaban bajas, pues ninguna de las grandes demandas implicaba costos estructurales al modelo socioeconómico ya instalado (Ibid., 1993:27). Se condice de este modo que los artistas y escritores del macrogrupo contestatario no desarrollen una estrategia político-programática, sino más bien se integren a este movimiento ciudadano heterogéneo.

Tras el fin de la dictadura el país dispone de condiciones favorables para profundizar su integración internacional en varias esferas. Los empresarios que invierten en Chile, nacionales y extranjeros, encuentran en la transición democrática la legitimación al desarrollo corporativista (Garretón, 1993:26), donde la gran mayoría de ellos fueron abiertos colaboradores del régimen militar (Ibid., 1989:51). Por su parte, el sector de la inversión extranjera constituye uno de los grandes beneficiados en la llamada “segunda ola de privatizaciones” ocurridas entre 1985 y 1988, en desmedro de la industria nacional, que es eclipsada por los beneficios otorgados a los tecnócratas del régimen y a grupos económicos específicos (Undurraga, 2011:9). Sintomático de este clima es la ausencia de iniciativa estatal para crear o patrocinar la industria editorial nacional, dejando a las editoriales surgir como esfuerzos individuales y colectivos de los editores críticos al régimen. Ya en 1989 resulta visible la fuerte posición de grupos económicos extranjeros en sectores estratégicos de la economía chilena, en lo que Rosas y Marín denominan como una “profunda desnacionalización” de parte relevante del patrimonio nacional (Rosas; Marín, 1989). En su estudio identifican a 24 *holdings* de capitales norteamericanos, neozelandeses, suizos y españoles, entre otros, como integrantes del “mapa de la extrema riqueza” de Chile (Ibid.). En la misma línea, Subercaseaux advierte que, en democracia, una de las herencias de la dictadura es la conversión del país en “un mercado de cierta importancia en América Latina para la industria del entretenimiento y para los productos provenientes de los circuitos de uniformación transnacional de la cultura y el espectáculo” (Subercaseaux, 2011:263). En esta dimensión, los mercados vinculados a las artes integran parte de lo que Thrift (2005) denomina como “circuitos culturales del capitalismo”, compuestos por redes universitarias, centros de estudios, gremios, puntos de encuentro empresariales y prensa económica

(Undurraga 2011:18). En el campo literario, por tanto, ingresará con fuerza inusitada la dimensión económica en la agencia y redes de sus actores y en la valorización del libro como objeto de consumo.

De este modo la postdictadura chilena inicia con un modelo socioeconómico consolidado, con una clase empresarial fortalecida, con altas expectativas de inversión extranjera y con una ciudadanía tan ilusionada como desmovilizada.

6.1. Narrativa chilena en el proceso transicional (1986-1990)

Con el debilitamiento político del régimen dictatorial hacia la segunda mitad de los años ochenta, la actividad de los medios contestatarios artesanales e independientes florece. No obstante, tras la transición democrática su rol pierde relevancia pública, llevándola prácticamente a su total desaparición. Sin recursos económicos propios, dependiendo de redes internacionales de financiamiento, muchos de estos espacios críticos son clausurados a principios de los noventa. En su contraparte, los medios oficiales del régimen predominan en el espacio público, al mismo tiempo que todas las iniciativas estatales de edición y publicación literaria han sido reemplazadas por mercados del libro de capital extranjero, centradas en su propia rentabilidad. La consolidación de la infraestructura económica de mercados transnacionales motiva a que industrias editoriales extranjeras profundicen su expansión en los circuitos culturales del país. Al mismo tiempo, el desmantelamiento de la infraestructura cultural del estado en la forma de fondos concursables fuerza el ingreso de artistas y escritores en lógicas de competencia, dinámicas opuestas a aquellas practicadas durante la dictadura en la experiencia del macrogrupo contestatario. En palabras de Subercaseaux, “la disputa del espacio cultural de la década de los 80 se convierte así, en los 90, cada vez más, en una disputa de mercados, o en una competencia (y en ocasiones, también en una confluencia) de la industria del libro con otras industrias [entretenimiento, comunicaciones]” (Subercaseaux, 2010:266).

En pocos años, es posible constatar un fenómeno similar en los espacios de mayor visibilidad pública de narrativa chilena, determinada por los medios de comunicación de mayor influencia en el país. Al modelo del libro promocional desarrollado a principios de los años ochenta por revista *Ercilla* y periódicos como *La Segunda*, *La Portada* y *Araucaria* se suma

ahora una nueva estrategia de ventas: los suplementos literarios. Los suplementos constituyen el medio de comunicación principal de obras, entrevistas y críticas periodísticas de fines de los ochenta y gran parte de los años noventa. Los principales suplementos fundados en este periodo son *Literatura y Libros* (1988-1998), del diario *La Época*, y un año más tarde *Revista de Libros* (1989-hasta la actualidad) de *El Mercurio*. Mientras *Literatura y Libros* se plantea como un espacio “despojados de autoritarismo [...] de sujeto crítico colectivo, con colaboradores que rotan y se reemplazan en el análisis competente de los textos [...] y abierto a debates que hasta entonces se desconocían en la escena pública” (Morales, 1996:86), *Revista de Libros* continúa y profundiza la estrategia de mercado a comienzos de la década, produciendo una serie de operaciones de *marketing* como premios y *rankings* de los libros más vendidos, aun cuando estos sólo abarquen las ventas de pocas librerías de Santiago (Cárcamo Huechante, 2007:61). No obstante, será el modelo de esta última la que sorteará con éxito los años inaugurales de la postdictadura, y la continuidad de *Literatura y Libros* terminará dependiendo de su capacidad de reformar en pocos años su línea editorial a una similar a la *Revista de Libros*. De este modo, el foco de los medios periodísticos por la narrativa nacional está suscrito plenamente a lógicas comerciales, no de un juego propiamente literario. En palabras de Leonidas Morales, “el acercamiento entre los dos suplementos produjo la generalización en ellos de una crítica periodística sin tensión, de débil densidad conceptual, más cerca de los efectos de opinión que de los efectos de saber” (Morales, 1996:87).

Entre los casos ejemplificadores del efecto que tienen los suplementos literarios en el panorama cultural nacional se encuentra la mediatización temprana del novelista Carlos Franz. Tras obtener el Premio CICLA (Consejo de Investigación Cultural Latinoamericana) en Perú por su obra *Santiago Cero* (Santiago Nuevo Extremo, 1989), el crítico Ignacio Valente en la *Revista de Libros* destaca su novela en un artículo que sumará tras él a una larga lista de críticos y comentaristas igualmente favorables al texto²⁰. En el mismo periodo, Rodrigo Cánovas señala un artículo escrito en *Literatura y libros* por Marco Antonio de la Parra²¹, destacando su impacto en el medio nacional al haber proporcionado una nómina de

²⁰ Valente, Ignacio. “Franz, toda una promesa narrativa”. *Revista de Libros* de *El Mercurio* (abril de 1990).

²¹ De la Parra, Marco Antonio. “La novela que viene”. *Literatura y libros* de *La Época* (abril 1989).

escritores chilenos considerados relevantes por el autor, organizados jerárquicamente (Cánovas, 1997:18). Esta lista establece distancia con el proceso político en desarrollo e incluso no reconoce vínculo con la trayectoria contestataria de la narrativa de los años ochenta, definiendo la actividad literaria mejor como una “posibilidad real de inserción social a través de un mercado editorial en tímida expansión” (Ibid.:19-20). A partir de las señales que comienzan a instalarse en estos años es que el crítico y académico Manfred Engelbert, tras revisar al desarrollo de la narrativa chilena en los años noventa, llega a sostener que una “literatura del desaliento frívolo parece hacerse norma después de 1989” (Engelbert, 2002:169).

Pese a este diagnóstico, en los años de la transición a la democracia muchos narradores logran una posición pública inédita al interior de un país, hasta ahora regido por una dictadura y una economía doméstica deficitaria. Entre ellos destacan José Donoso (*La desesperanza*, Seix Barral, 1986) y Jorge Edwards (*El anfitrión*, Plaza & Janés, 1987), ambos novelistas de amplias trayectorias internacionales, vinculados generacionalmente al *boom latinoamericano* y publicados por reconocidas editoriales para el mercado hispanoamericano. Tras retornar del exilio a principios de los ochenta, Donoso organiza y dirige un taller literario, colaborando en el fomento de un espacio de socialización de narradores desde donde editoriales como Planeta Chile extraerá sus futuros títulos. La colección *Biblioteca del Sur* de Planeta Chile reúne autores ligados al taller de Donoso, como Marco Antonio de la Parra (*La Secreta Guerra Santa de Santiago de Chile*, 1989) y Alberto Fuguet (*Sobredosis*, 1990), seguidos de una decena de otros integrantes a lo largo de los noventa. Similar rol desempeña Antonio Skármeta (*Matchball*, Ed. Sudamericana, 1989), quien habiendo desarrollado una prolífica carrera como escritor y ensayista contestatario en el exilio retorna a Chile en 1989, consagrado en medios y editoriales internacionales, para dirigir su propio taller literario y próximamente, en 1992, conducir el programa para la televisión pública, *El Show de los Libros* (1992-2002). Al mismo tiempo y desde Estados Unidos, Isabel Allende consolida su relevancia como autora de *best sellers* con múltiples traducciones y reediciones de su novela más exitosa, *La Casa de los Espíritus*, junto con nuevas obras narrativas como *Eva Luna* (Barcelona: Plaza & Janés, 1987) y el libro de relatos *Cuentos de Eva Luna* (Barcelona: Plaza & Janés, 1989). A diferencia de los narradores que comienzan a publicar a finales de los ochenta en Chile, Donoso, Edwards, Skármeta y Allende circulan excepcionalmente en

ámbitos editoriales amplios, ya sea por el reconocimiento transversal de su calidad artística o bien porque representan una apuesta segura para el mercado transnacional del libro.

En la misma época destacan otros autores publicados en editoriales sin filiales en Chile pero con éxito comercial local, como Luis Sepúlveda, cuya trayectoria de ‘*best seller* periférico’ hispanoamericano (Bizzarri, 2019:12) comienza con la publicación en Barcelona de *Un viejo que leía novelas de amor* (primero en Ed. Júcar, 1988 y luego en Tusquets, 1993), convertida también en un éxito de ventas en Chile. Asimismo, destaca Jaime Collyer, quien publica en Madrid su novela *El Infiltrado* (Mondadori, 1989), un año antes de retornar al país y obtener preponderancia como referente de la Nueva Narrativa Chilena.

Al mismo tiempo que comienza a instalarse editorial y publicitariamente una extensa nómina de novelistas se ponen en evidencia una serie de ausencias significativas para la comprensión del fenómeno transnacional en desarrollo. En cuanto a los repertorios históricos, los autores *treintayochistas* aún activos no figuran en este escenario, como es el caso de Carlos Droguett, quien desde su autoexilio en Suiza publica *El enano Cocorí* (Edicions Arxipèlag, 1986), sin circulación en Hispanoamérica. Obras contestatarias y de repertorios más recientes adquieren reconocimiento académico y sobreviven en editoriales especializadas y de capital nacional privado, como la narrativa crítica feminista (particularmente en editorial Cuarto Propio) y las narrativas testimoniales (en Editorial Pehuén y LOM ediciones). En cuanto a los circuitos, en este periodo carecen de visibilidad pública los esfuerzos narrativos articulados entre narradores de editoriales artesanales e independientes pequeñas. Ramón Díaz Eterovic y Diego Muñoz Valenzuela, ambos jóvenes escritores con redes en el macrogrupo contestatario, publican *Contando el cuento. Antología joven narrativa chilena* (Sinfronteras, 1986) [sic], desde donde proyectan el origen de una promoción de autores vinculados a lo que Cánovas denomina como la “cultura política” de organizaciones universitarias y revistas de resistencia al régimen militar de existencia efímera, desanclados de la gran tradición y en una posición marginal (Cánovas, 1997:16-8). Si bien muchos de los escritores aquí antologados terminan migrando a circuitos editoriales más competitivos, la puesta en valor de la historia política de organización y creación multiartística que agrupa las experiencias de estos narradores no volverá a ser un descriptor relevante para el nuevo periodo. Otro circuito ausente en este periodo de apertura transnacional es el conjunto de las narrativas y

novelas regionales, vinculadas a entornos universitarios que desarrollan actividades artístico-culturales preferentemente en el sur del país, como en Concepción, Temuco, Valdivia, Osorno y Chiloé. Al respecto, Soledad Bianchi enfatiza que por estos años “poco o nada se sabe en Santiago de los narradores y poetas regionales, de sus actividades, de sus realizaciones [...] revistas, más o menos artesanales, circulan y traspasan los límites locales con gran esfuerzo de sus promotores: la más reciente, *Páginadura* de Valdivia, reúne crítica, poesía y cuento. Su calidad hace deseable su permanencia en un medio difícil y escueto en publicaciones duraderas” (Bianchi, 1990:61). Finalmente, la gran mayoría de las narrativas del exilio que participan en circuitos no profesionales de escritura no penetran el mercado editorial nacional, ni tampoco se generan estímulos para favorecer su integración al nuevo escenario.

En los pocos pero decisivos años de transición a la democracia, mientras los mercados editoriales y los medios de comunicación despliegan sus estrategias comerciales, la discusión académica y crítica sobre los repertorios narrativos se articula en los centros de estudio universitarios y a través de las redes profesionales construidas durante y en oposición a la dictadura. Esta actividad va revelando progresivamente la necesidad de conformar un corpus narrativo y crítico de las obras publicadas durante el régimen militar, buscando así reconstruir los vínculos institucionales del campo literario. En palabras de Bianchi, “como la democracia permitirá enterarse de sectores ignorados de nuestro disperso pasado, habrá que realizar la *suma* necesaria del arte público, semi privado y clandestino, mostrado y reservado” (Bianchi, 1990:62). Estos esfuerzos demandan un carácter cada vez más especializado de la investigación en narrativas nacionales, fortaleciendo los estudios literarios en Chile y sus redes internacionales, aunque como efecto colateral cultivarán un distanciamiento progresivo de la sociedad civil a la cual estuvo imbricada en redes de solidaridad y denuncia en los años de la dictadura.

Hacia 1990 dos hitos del campo literario permiten comprender el viraje definitivo hacia la integración internacional que también se establece en la academia y la crítica. El primero es la entrega en 1990 del Premio Nacional de Literatura a José Donoso, primer galardón “transicional” que rompe con la tendencia conservadora que el premio había adquirido en dictadura. Esta vez el premio condecora a uno de los escritores y agentes culturales chilenos

mejor conectados con los lectores de la región y el mundo hispanohablante, con apoyo de los mercados transnacionales, especialmente la industria del libro español, en conjunción con un vasto reconocimiento crítico en entornos académicos europeos y norteamericanos. El segundo hito es la publicación de un número especial en la revista especializada *Cuadernos Hispanoamericanos* (482-483), dedicado a la cultura chilena durante la dictadura. Este amplio número incluye un apartado dedicado a las letras, donde se consigna el panorama literario chileno de la transición. Entre sus redactores se encuentran el escritor Jaime Collyer y el académico Rodrigo Cánovas. El factor común, por tanto, es la relevancia de España en este nuevo ciclo de reconstrucción de la narrativa del campo literario chileno, tanto en sus circuitos críticos como en su mercado.

6.2. Nuevo ciclo de expansión de la industria editorial española

Las editoriales transnacionales españolas constituyen el principal mercado de producción y circulación de narrativa escrita por autores chilenos durante las dos primeras décadas del periodo postdictatorial. Este mercado tiene una doble figuración mediadora, tanto para el campo literario nacional como para el ámbito hispanoamericano del libro. Este mercado constituye al mismo tiempo un espacio heterogéneo de vínculos interempresariales, donde pequeñas, medianas y grandes editoriales cohabitan unos pocos ámbitos corporativos construidos dinámicamente en las últimas décadas.

En la España franquista de los años sesenta, la obra de autores latinoamericanos contemporáneos resultaba escasa para el público amplio, accediendo a ella sólo algunos círculos de críticos y escritores peninsulares (Marco; García, 2004:52). Una serie de reformas económicas referidas específicamente al sector editorial permite fomentar gradualmente la exportación de libros editados en España hacia el mercado latinoamericano. Las editoriales españolas ponen su interés en las amplias posibilidades que brindan este mercado, suceso que finalmente “catapultó a la industria editorial española, que pasó de ocupar el puesto 30 en el *ranking* editorial mundial en 1949, al quinto lugar en 1974” (Fernández Moya, 2009:71). Un escenario internacional favorable otorga las garantías necesarias para desarrollar este proceso. Uno de sus factores es la obtención del Premio Nobel de Literatura del escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1967), quien confirma la recepción positiva

de un sector progresista de la narrativa hispanoamericana por parte de la crítica literaria europea, iniciando un ciclo activo de edición y publicación. En un comienzo, casas editoriales españolas como Seix Barral, Bruguera y Planeta abogan por un rol protagónico. La publicación de *La ciudad y los perros* (Seix Barral, 1963) de Mario Vargas Llosa y luego *Cien años de Soledad* (Sudamericana, 1967) consagran el valor estético y la universalidad de la literatura hispanoamericana en plena década de cambios culturales tanto en Europa como en Latinoamérica. Al mismo tiempo, el interés político de los intelectuales españoles encuentra en el mercado editorial y el circuito crítico un espacio de apertura democrática, vinculando a los principales narradores hispanoamericanos del momento con la revolución cubana y la construcción de una nueva sociedad, fomentando incluso un nuevo tipo de consumidor cultural y lector de forma exitosa. En palabras de Gras y Sánchez, en estos años “la vanguardia literaria hispanoamericana se unió así a una vanguardia [concepto sacado de Bourdieu] política y revolucionaria (que incluía a círculos intelectuales del antifranquismo), lo que acabaría produciendo reacciones y controversias [...] cuando la vanguardia literaria se situó en el polo económicamente dominante del campo literario” (Gras y Sánchez, 2004:108-9).

Más allá de cualquier polémica derivada por esta asociación entre literatura y mercado, en el frenético periodo de una década, frente a la resistencia y las restricciones de algunos países con tradición editorial local como México y Argentina, las editoriales españolas pasan de exportar libros a los países hispanoamericanos a insertar en ellos sus propias filiales comerciales. De acuerdo con las observaciones de Fernández Moya, el mercado editorial español aplica en este periodo de su expansión el paradigma de las Etapas de Desarrollo Internacional, desarrollado por la Escuela de Uppsala, (Fernández Moya, 2009:72), el cual se enfoca en la internacionalización exitosa de empresas de diverso rubro considerando un proceso gradual de control del mercado exterior mediante filiales, donde además “la empresa elegirá para dar el salto al exterior aquellos mercados que le resulten psicológicamente y culturalmente más próximos” (Johanson y Nahlne, 1990, en Fernández Moya, 2009:66). No obstante, la crisis política y económica iniciada en la década del setenta en Hispanoamérica rompe con esta tendencia exponencial. El impago de la deuda pública en México impacta con fuerza en las editoriales españolas (Fernández Moya 2009:72). Tras la quiebra de Barral, Bruguera y Aguilar, todas ellas compañías insignes del periodo, las sobrevivientes son

absorbidas por corporaciones comerciales que aseguran la sobrevivencia de sus fondos y colecciones. Es así como Santillana, integrante del Grupo Timón desde 1972, absorbe a su vez la Editorial Alfaguara en 1980; como constata Lenquette (2001:94), en 1982 el grupo Planeta incorpora Ariel y Seix Barral, compra el 50% de las acciones de Destino y se asocia con De Agostini; Bruguera es vendida en 1986 al Grupo Zeta y convertida en Ediciones B; el mismo año Aguilar es absorbida por Santillana, poseedora en ese entonces de las distribuidoras Itaca, Edisa y las editoriales Alfaguara, Taurus, Mangold y Altea, entre otras. El mercado editorial español supera la crisis concentrando su producción en pocos grupos editoriales, renovando su sistema de filiales comerciales por uno de filiales productivas, en cada una de las nacionales hispanoamericanas, dirigidas por casas matrices en Madrid o Barcelona. En esta segunda etapa de expansión, las filiales nacionales “permiten la plena adaptación a la demanda de cada país” (Fernández Moya, 2009:74), especializándose el resto de la década y particularmente durante los años noventa en los mercados nacionales, para lo cual desarrollan estrategias de *marketing* local, publicando títulos atinentes a cada realidad cultural.

La combinación de dinámicas editoriales y estrategias comerciales ha permeado sensiblemente en las definiciones culturales de la sociedad española postfranquista, llegando a entenderse como “un aspecto clave de la industria cultural” (Martín Nogales, 2001:179). Hacia fines de los ochenta el escenario es favorable para esta asociación, en cuanto se apoya en un modelo editorial de publicación de autores hispanoamericanos canónicos y con buenas ventas (los narradores del *Boom* y del *Postboom*), al tiempo que favorece una estructura flexible a cambios en el modelo de negocios y tecnologías de distribución del libro. En los años noventa se fortalece y amplía el proceso de concentración editorial, posicionando a poderosos grupos económicos de capital español y europeo detrás de la edición de parte importante de la narrativa que circula en los mercados hispanoamericanos. Por lo demás, este fenómeno también compete al ámbito específicamente español: primero, el número de traducciones publicadas en España hacia 1986 se ha reducido un 30,44% con respecto al año anterior (Martín Nogales, 2001:181), poniendo en evidencia el incremento del interés de los españoles por una literatura concebida en su lengua. Segundo, en la siguiente década las editoriales principales de España se distribuyen fundamentalmente en ocho grupos económicos: Planeta, Bertelsmann, Anaya, Santillana, SM, Grijalbo/Mondadori, Ediciones

B y 62/Península, abarcando más de la mitad del mercado total del libro (no sólo literario) en España (Martínez de Mingo, 2001:208). Finalmente, las principales casas editoriales relanzan, afianzan o bien crean premios literarios con una periodicidad inédita. Premios que, como bien ha puesto en evidencia Martín Nogales (2001:188), revelan el carácter de “producto de temporada” de la literatura allí premiada: en enero, la entrega del premio Nadal (ediciones Destino, del Grupo Planeta), en marzo, los premios Azorín (Diputación Provincial de Alicante junto al Grupo Planeta) y Alfaguara de Novela (del Grupo Santillana), en abril, los premios Biblioteca Breve (Seix Barral, del Grupo Planeta) y el premio Primavera de Novela (Espasa, parte del Grupo Planeta desde 1991), en junio, los premios Ateneo de Sevilla (junto con el Grupo Anaya) y el premio Planeta. Finalmente, para noviembre, se suma el premio Herralde de Novela de la editorial Anagrama.

En cuanto a las filiales productivas de estas editoriales en Hispanoamérica, hacia fines del siglo XX el modelo se consolida en decenas de países de la región, encontrándose Santillana con 18 filiales, 20 el grupo Océano, 9 los grupos Planeta y Everest, 8 la editorial SM, 7 la editorial Urano y 6 Ediciones B (Uribe, 2003, en Fernández Moya, 2009: 75). Con una filial por país, las editoriales se profesionalizan en la publicación de títulos locales para sus propios mercados. En pocos años los catálogos de una misma editorial pero localizada en diferentes países presentan títulos, distribuciones y estrategias de venta tan variadas como incluso disímiles. Sólo aquellos títulos que circulan transversalmente en Hispanoamérica y con el respaldo de la crítica y las ventas internacionales son finalmente editados y exportados por España. Así es como incluso en los primeros años del siglo XXI entre el 50% y el 60% de la facturación mundial de libros en lengua española proviene de estas casas matrices editoriales, descontando en el cálculo las publicaciones de sus filiales productivas (Fernández Moya, 2009:75-6).

El escenario aquí descrito permite interpretar que las editoriales transnacionales españolas han tomado una posición mediadora en los procesos de circulación de narrativas hispanoamericanas y en particular de sus campos literarios nacionales. Estas editoriales ofrecen repertorios dinámicos que conjugan *best sellers* internacionales y éxitos locales, determinados por lineamientos estratégicos que provienen de Madrid y Barcelona y en torno a criterios que podrían -como bien no podrían- estar vinculados a los procesos de campo

locales. Al respecto, la ausencia de un espacio hispanoamericano conjunto en donde se estructure y organice la situación de la literatura de la región en el mercado editorial internacional otorga a los grupos editoriales españoles la posibilidad de incluir y excluir para su edición y publicación autores y títulos específicos, sin compromiso de las particularidades de sus campos literarios. Este diagnóstico ya ha sido elaborado por Dunia Gras (2000; 2003; 2004), quien alerta de una tendencia a la “homogeneización del campo literario [...] que no se corresponde con la realidad” (Gras, 2000:26), un proceso en donde “la internacionalización produce la homogeneización de un producto básicamente heterogéneo – puesto que se trata de una literatura de literaturas que siguen, en cada caso, su tradición nacional, que es el que triunfará en Europa y, en segundo lugar, ése será también el modelo que vuelva, ya filtrado, de nuevo, a Latinoamérica” (Gras; Sánchez, 2004:119).

El discurso público de la empresa desarrollada por las transnacionales españolas aboga por la conjunción de tradiciones y sistemas nacionales en beneficio de una sola estructura de sentido, sostenida en la lengua común, el español, el cual permitiría una convergencia cultural y artística con Hispanoamérica. Para Gallego Cuiñas, la motivación por este proyecto parece clara. Con referencia a la expansión de la editorial Alfaguara, señala que “obedecía a los intereses económicos del grupo [...] en las posibilidades comerciales del mercado latinoamericano, lo que devino en la construcción de un discurso “panhispanista” basado en el idioma y la tradición cultural común – que arranca con las efemérides del quinto centenario en 1992 [...]” (Gallego Cuiñas, 2018:239). Con ocasión del Premio Alfaguara de Novela de 1998, la proclama del escritor mexicano Carlos Fuentes –uno de los autores centrales del *Boom* – fue que el español constituía “el territorio de la Mancha” en el cual no cabía diferenciar las literaturas de España de las de América Latina: “[e]l Atlántico no es una zanja. Es un mar por el que navegan carabelas de ida y vuelta. Es un mar de encuentro y no un abismo para las carabelas que van y vienen cargadas del oro de la palabra” (Carlos Fuentes, citado por *El País*, 20 feb. 1998). Las palabras de Fuentes describen una mirada que trasciende lo literario, involucrando “un replanteamiento de las relaciones culturales entre ambos lados del Atlántico como unidad literaria transatlántica” (Pohl, 2001:274). Al mismo tiempo, Gras señala que este “discurso transnacional de la hermandad lingüística” otorga espacio a una mirada amplia sobre los procesos de campo, reconfigurando incluso al espacio que antecede este campo particular. Su comprensión abarcaría la de un campo “compartido,

integrado, con todas sus consecuencias, de lo que sería la narrativa “hispanica”, global, que no más española o hispanoamericana, limitadora y reduccionista” (Gras, 2003:15-6). Tal sería el caso de las producciones de narradores como Enrique Vila-Matas y Roberto Bolaño, que abogaron tanto en su obra como en su discurso crítico por este principio, siendo ellos mismos editados y publicados en Barcelona y distribuidos en Hispanoamérica. Desde una mirada histórica, este discurso aperturista y globalizante del español ha sido denominado por Burkhard Pohl como un “liberalismo panhispanista”, cuya articulación ha permitido dejar atrás aquellos componentes franquistas de la hispanidad, como las cuestiones étnicas y religiosas, posicionando a España en el centro de las mediaciones culturales trasatlánticas entre América Latina con Europa y Estados Unidos (Pohl, 2001:275).

Como forma de afianzamiento cultural de este proyecto, el mercado transnacional del libro elabora estrategias de reconocimiento internacional a los narradores que publican sus editoriales. El premio literario, en particular, adquiere un carácter central para construir un sistema de incentivos y valoración pública a sus autores y obras. Esta fórmula, no obstante, no es novedad para el medio editorial español. En 1962, Mario Vargas Llosa obtiene el Premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral por su novela *La ciudad y los perros*, al igual que Guillermo Cabrera Infante en 1964 por *Tres Tristes Tigres* y Carlos Fuentes en 1967 por *Cambio de Piel*. A mediados de la misma década, la editorial inicia la colección *Nueva Narrativa Hispánica*, consciente del éxito crítico y en ventas de los títulos latinoamericanos. En esta colección Seix Barral conjuga algunos de estos autores con variados novelistas españoles. En palabras de Fabio Espósito, la colección constituye un reflejo de la forma en que se concibe el premio otorgado por la misma editorial, donde “esta estrategia de romper las barreras nacionales en favor de una nueva narrativa hispanica está presente en la política del Premio Biblioteca Breve, cuya táctica, como es sabido, consiste en alternar autores peninsulares con novelistas procedentes de las más diversas latitudes de Hispanoamérica” (Espósito, 2009: 7). La estrategia de Seix Barral es por tanto antecedente inmediato al modelo “liberal panhispanista” planteado por Pohl, aun cuando la presencia de narradores españoles, herederos de su propia tradición peninsular, constituya un escenario de controversias para este concepto de colección (Ferrer; Sanclemente, 2004:93).

Consolidado el premio como factor clave de la mediación editorial, los grupos editoriales han conseguido elevar su “valor promocional” en torno a títulos y autores que integran sus propios catálogos (Martín Nogales, 2001:186). Entre los premios que recuperan continuidad perdida se encuentra el Alfaguara de Novela en 1998, no convocado desde 1972. El Grupo Santillana, controlador de la editorial desde los años ochenta, apuesta por una promoción de sus ganadores de carácter hispanoamericano, para lo cual se apoya en la infraestructura geográfica y financiera de las filiales de Alfaguara, perteneciente a su vez al grupo multimedial PRISA. Este grupo se constituye de canales (Canal+), señales radiales (Cadena SER), periódicos (El País), entre otros importantes medios españoles. Como señala Burkhard Pohl (2001:270-1), todos los aspectos de divulgación son ampliamente cubiertos por medios de prensa como el periódico *El País*, junto con el apoyo de comentaristas directamente vinculados al premio (columnistas y cronistas de *El País* como Juan Cruz, editor de Alfaguara, Eloy Martínez, novelista y jurado del premio, entre otros). El modelo de filiales económicas instaurado por la editorial permite primero probar el éxito de sus autores en cada país, luego dar el “salto” a España, eventualmente ser premiados y tras ello volver a Hispanoamérica, consiguiendo así la internacionalización. La estrategia de Alfaguara resulta exitosa, estableciendo cifras récord hacia principios del siglo XXI, donde “el complejo de ediciones generales de Santillana, dominado por Alfaguara, aumenta desde unos 265 millones, a principios de los 90, hasta unos 7.500 millones de pesetas en la actualidad” (Pohl, 2001:271).

Otras editoriales han forjado similares modelos de negocios en virtud de sus propias cualidades comerciales. Un caso insigne es el del Grupo Planeta, uno de los más extensos grupos económicos en lengua española. Incorporando entre sus empresas a la propia Seix Barral, restituye el Premio Biblioteca Breve en 1999, reconociendo en forma sostenida a narradores publicados por las mismas editoriales del conglomerado. Paralelamente, el homónimo Premio Planeta se internacionaliza siguiendo el modelo de filiales productivas, para lo cual replica un “Planeta” en cada sede, construyendo una red de galardones acotados a cada mercado nacional hispanoamericano. Este innovador modelo impacta positivamente en potenciar el reconocimiento simbólico y económico tanto de las editoriales como de los narradores en sus propios espacios nacionales. A mediados de los años noventa, no obstante, comienzan a levantarse las primeras miradas críticas de este fenómeno. Manfred Engelbert

describe la estrategia de Planeta Chile como un esfuerzo comercial por un “nuevo regionalismo internacionalizado” (Engelbert, 1994:404). Años después, Cárcamo Huechante advierte sobre cómo se han construido reductos nacionales de narrativas que no dialogan entre sí, donde Planeta opera favoreciendo tal fragmentación, “establecen fronteras de la circulación; por ejemplo, los autores de los catálogos chilenos, salvo excepciones, no se ponen en circulación en países vecinos o España” (Cárcamo Huechante, 2007:50)”. Pese a las críticas provenientes de la academia, el Grupo Planeta crece. En 2003 se convierte en accionista principal de *Atresmedia*, el cual controla durante el primer decenio del siglo XXI importantes canales de televisión española (Antena 3, La Sexta, Neox, Nova, etc.), señales de radio (Onda Cero, Europa FM, etc.), periódicos (La Razón), entre otros medios masivos.

El mercado editorial transnacional español ofrece un atractivo panorama de premios, espacios de publicación y mecanismos de difusión de obras narrativas de autores hispanoamericanos, como un nuevo tipo de mecenazgo moderno. Si bien esta oportunidad otorga garantías mayoritariamente limitadas a un lugar dentro del mercado nacional del libro, conserva en el discurso su carácter global, el cual abre nuevos debates sobre los límites entre mercado y campo literario, así como el estatus “nacional” de las obras narrativas que circulan en esta coyuntura.

6.3. Mercado editorial chileno, entre independientes y transnacionales

En la primera década que sigue a la transición democrática el mercado del libro profundiza aceleradamente su fórmula transnacional, efecto directo de la apertura económica del país al capital extranjero. De acuerdo con Moulián, los primeros movimientos que realizan los gobiernos de la Concertación revelan esta agenda: giras presidenciales, vínculos entre ministros y empresarios en Europa, activa participación en ferias internacionales de diferente índole y una sostenida campaña de crear la imagen internacional de un “Chile moderno” (Moulián, 1997:97). Puesta la mirada en la necesidad de abrir confianzas de inversión en el país, el mercado nacional del libro y en particular del texto literario adolece tempranamente del poco reconocimiento de su especificidad, identificando al objeto-libro como una mercancía poco diferenciada de otros productos transables, complementada con una visión

“estrecha y tecnocrática” de su función social (Fundación Chile 21 y Asociación de Editores de Chile 2005:33).

Una de las primeras tareas del Estado en torno al mercado editorial fue focalizarse en generar las condiciones de sostenibilidad comercial para las editoriales transnacionales españolas en Chile, al tiempo que comenzará a fortalecer, aún no con similar premura, la infraestructura legal del mismo mercado. El éxito del primer propósito queda en evidencia cuando Subercaseaux advierte que hacia fines de los años noventa el 70% del total de los libros editados en Chile pertenecen a editoriales españolas (Subercaseaux, 2010:263). Recién en 1993 se promulga la Ley N°19227 que crea el Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura, y con ello la primera institución para el fomento de la creación, edición y publicación local. No obstante, este marco legal por sí mismo no logra revertir los efectos negativos del alto impuesto al libro, ubicado en un 19%, y la ausencia de infraestructura competitiva frente a las corporaciones editoriales dominantes (Slachevsky, 2016:9). Aun así, durante los siguientes veinte años algunas iniciativas gubernamentales significativas se consolidan, que para el caso del mercado editorial se traduce en fondos concursables para la producción y comercialización nacional e internacional del libro, rebaja de impuestos para la compra de derechos de autor extranjeros y sanciones a la práctica de la piratería, entre otros mecanismos (Salas Lamadrid, 2010:38-4).

El mercado de las editoriales independientes comprende a un grupo cualitativamente diverso, que de acuerdo con Subercaseaux, reúne a aquellas editoriales que publican entre 30 y 80 libros de forma anual, donde la mayoría busca equilibrar calidad e identidad con una estrategia empresarial que les permita continuidad económica en el tiempo (Subercaseaux, 2010:292-3). En palabras de la propia Asociación de Editores de Chile, la misión de estas editoriales se acerca más a atender una realidad sociocultural que a la creación de rentabilidad por sí sola: “[...] la edición local cumple una función profunda e insustituible en nuestra sociedad: desarrollar y garantizar la diversidad, expresada en la publicación de numerosos autores y temáticas que no tienen cabida en las casas editoriales transnacionales” (Fundación Chile 21 y Asociación de Editores de Chile. 2005:39-40). El escenario legislativo del Chile de postdictadura, los intereses públicos compartidos, una evaluación crítica de las transformaciones de la sociedad y la necesidad de subsistencia material permite la creación

de esta asociación en los primeros años del siglo XXI, primero como *Asociación de Editores Independientes* en 2000 y luego como *Editores de Chile* en 2003, entre otras organizaciones que se articulan nacional y regionalmente con fines similares. Algunas de sus principales editoriales provienen de la escena de resistencia, como Cuarto Propio, Pehuén y LOM, otras son fundadas a principios de los noventa, como RIL editores y Ocho Libros, otras durante los primeros años del siglo XXI, como Tajamar Editores, Uqbar ediciones y Simplemente editores. Finalmente, la creciente presencia de editoriales universitarias, muchas de ellas incluso previas a la dictadura, como la Editorial Universitaria de la Universidad de Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso de la Universidad Católica de Valparaíso, Editorial USACH y Ediciones Universidad Alberto Hurtado, entre otras.

Si bien las editoriales independientes en Chile no aspiran a un diseño corporativo, su progresiva acumulación de capital simbólico, así como su proliferación en entornos regionales y de intereses heterogéneos les permite incidir culturalmente en el campo cultural de forma cada vez más relevante. Al respecto, Slachevsky advierte que si bien “es cierto que no han de incidir en los procesos globales de concentración, ni a corto plazo han de modificar de manera sustantiva los grandes flujos del «mercado del libro», pero podemos afirmar que sí han contribuido a generar múltiples prácticas y flujos en dirección opuesta a las lógicas de mercado dominante, revitalizando el sentido propio del quehacer con el libro” (Slachevsky, 2015:137). Un hito que expresa su importancia dentro del campo literario lo constituye la realización del festival de literatura y editoriales realizada en 2009 en Santiago de Chile bajo el nombre de *La Furia del Libro*. Tras su éxito, las próximas ediciones anuales del evento se articulan institucionalmente como *Cooperativa de Editores de la Furia*, en alianza con Editores de Chile. La cualidad central de este festival es su capacidad de reunir a editores independientes de diferente envergadura, ya sean microeditoriales, editoriales de diferente contenido y propósito junto con editoriales de circulación nacional, espacio inexistente en Chile hasta la fecha. Finalmente, las editoriales independientes han iniciado un camino colectivo en búsqueda de mecanismos que asocien empresa con procesos de profundización de la democracia, la sustentabilidad y la diversidad social. Al respecto, la internacionalización forma parte clave de este proceso de construcción conjunta, el cual se encuentra en pleno desarrollo: “Si bien aspiramos a desarrollar nuestro sector en la perspectiva de internacionalizar la actividad y llegar a nuevos mercados, lo hacemos no solo

como una actividad económica, sino también porque privilegiamos al libro y el espacio social que genera como un patrimonio simbólico, que va más allá de un bien transable en el mercado [...] los actores de la industria editorial podemos cumplir la función de vectores de la identidad cultural local hacia el resto del mundo, al lograr un intercambio diverso y equilibrado del libro chileno con otras industrias del mundo (Editores de Chile. Estrategia de Internacionalización del Sector Editorial, 2014:10).

En cuanto al mercado de editoriales transnacionales, el *marketing* constituye su principal herramienta operativa, en donde cobran especial importancia los suplementos literarios de los medios periodísticos masivos como *Revista de Libros, Literatura y Libros*, entre otros. A diferencia de las editoriales independientes, las transnacionales disponen de tales espacios masivos de comunicación y mediación cultural, así como de espacios privilegiados en librerías hasta multimedios. Para obtener una recepción favorable en amplios segmentos de la población, gran parte del lenguaje característico de la crítica literaria que se articula en torno a los suplementos literarios es progresivamente simplificado y asimilado a los códigos del periodismo y el propio *marketing*. Esta situación, no obstante, no es privativa del caso chileno. A fines de los años noventa el filólogo y escritor Ramón Acín advierte con preocupación que la crítica literaria española “[...] ha ido descendiendo escalones hasta llegar a la simple reseña, primero, recensión, después, y mera noticia, finalmente. Y sus textos han pasado de ser argumentación crítica a la brevedad y agilidad de un lenguaje directo que busca, no orientar como es su deber, sino persuadir” (Acín, 2000:40). Otra expresión del *marketing* en la literatura de este periodo es el uso de la imagen pública de los escritores, ofrecida a los lectores como parte del producto y convertida en una variable relevante a la hora de apuntar a determinado tipo de lector. El sometimiento de la figura del autor a tal definición involucra una serie de prácticas que promueven su condición de mercancía, de las cuales Gallego Cuiñas indica que “exigen exhibir una imagen, promocionar libros en presentaciones, conceder entrevistas, firmar ejemplares, etc. Esto es: transformarse en un objeto de consumo modelado por el mercado editorial, cuya industria co-produce y difunde las distintas figuras de autor en la actualidad” (Gallego Cuiñas, 2018:236). Esta situación pone en extenso una práctica que las editoriales transnacionales aprovecharán ante el ambiente mediático favorable y garantizado en España e Hispanoamérica.

Finalmente, el *marketing* no es sino expresión de una infraestructura mayor del diseño empresarial de las editoriales transnacionales. En este contexto y de acuerdo con Cárcamo Huechante, el panorama editorial en Chile está dominado por los llamados “nichos de mercado”, conjuntos de obras y autores – por tanto, productos – que se vinculan sociológicamente a un segmento de la población, sobre el cual se promueven estrategias comerciales y críticas concretas. En palabras del autor, estos nichos constituyen “proyecciones sedimentadas en las estrategias del marketing y el discurso de la crítica literaria, es decir, imaginarios discursivos, proyecciones, en primer lugar, mentales y retóricas, respecto de los circuitos de la lectura y el consumo literario” (Cárcamo Huechante, 2007:58). En el ámbito hispanoamericano, y particularmente en Chile, estos nichos se expresan en colecciones narrativas acotadas a grupos de lectores, que en forma general se distribuyen entre dos extremos: aquellas que apuntan a nichos consolidados, con autores conocidos o consagrados pero sobre todo rápidamente identificables, y por otro lado, aquellas colecciones que apuntan a nichos en desarrollo, que pueden favorecer a autores nuevos o bien obras menos convencionales, referidos a lectores especializados, con menor influencia mediática. Entre estos dos extremos se desarrolla una amplia gama de estrategias editoriales que combinan o enfatizan ciertas directrices, de acuerdo con las realidades de los mercados que integran y sus definiciones corporativas. Todo este mecanismo ha sido previamente planteado para el campo hispanoamericano por Dunia Gras a partir del modelo de Bourdieu (Gras, 2000). La autora identifica un conjunto de editoriales que publica aquellos autores de la “vanguardia ya consagrada por el mercado y las instituciones”, el cual reúne a los principales nombres del *Boom* y del *postboom*. Estas editoriales ofrecen autores “que cumplen las expectativas del gran público, cuyo valor es, por tanto, más comercial”, además de disponer de una infraestructura para el manejo de riesgos, al estar “dotadas de propios circuitos de comercialización y promoción (como publicidad, relaciones públicas, control de suplementos literarios, cadena propia de tiendas...), que garantizan la recuperación acelerada de beneficios mediante una circulación rápida de productos condenados al consumo y la caducidad inmediatos”. Este modelo ha sido definido por Bourdieu y refrendado por Gras como “empresas de ciclo de producción corto”. (Gras, 2000:23). Por otro lado, se encuentran aquellas editoriales que publican autores aún no consagrados, emergentes o jóvenes, “que asumen todos los riesgos, porque no tienen nada que perder y sí mucho que ganar” (Ibid.).

Son autores no necesariamente prestigiosos, ni tienen por defecto asociación con los fenómenos críticos-editoriales de las décadas pasadas. De este modo, ciertas casas editoriales asumen altos riesgos económicos y la recuperación de las inversiones realizadas en sus títulos consisten más bien en una apuesta a futuro o largo plazo. Así, Gras las posiciona en lo que Bourdieu denomina como “empresas de ciclo de producción largo” (Ibid.).

En el caso del mercado editorial chileno de postdictadura tal contraste se manifiesta en los modelos empresariales de las editoras Planeta, Alfaguara y Anagrama. Las dos primeras constituyen agentes centrales en el proceso de visibilización de narrativas que sintonizan con el mercado transnacional del libro promovido en el país. Tanto Planeta como Alfaguara constituyen en Chile “empresas de ciclo de producción corto” en el sentido estricto de su definición, y sus posiciones privilegiadas en el mercado del libro chileno tendrán consecuencias sobre la propia identidad del campo narrativo. Por su parte, Anagrama introduce sus colecciones en el país mediante un modelo de distribución tercerizado en Hispanoamérica pero diseñado en Barcelona, que apela a la independencia e identidad de la casa editora, un “ciclo de producción largo” en cuanto a los autores que selecciona.

6.4. Modelo Planeta y Alfaguara

Desde fines de los ochenta el modelo de editoriales corporativas transnacionales se impone en el mercado editorial chileno, incidiendo especialmente en la composición del paisaje literario de postdictadura. Esta situación no constituye un fenómeno local, sino una tendencia que comienza a imponerse en toda la región que accede a los mercados globales del libro. Gallego Cuiñas advierte el impacto de este mercado en el campo literario: “La mayor transformación que ha sufrido la novela latinoamericana desde el Boom hasta el siglo XXI no tiene que ver con la formulación de nuevas estéticas sino con los cambios que se han dado en el mercado del libro a nivel internacional” (Gallego Cuiñas, 2018:235). Tal apreciación encuentra respaldo en las cifras de publicación comparativa entre editoriales españolas y editoriales latinoamericanas, las cuales dan cuenta del crecimiento sostenido de su influencia: hacia la primera década del siglo XXI, entre el 50% y el 60% de la facturación mundial de libros en lengua española se publican en y a través de editoriales españolas, sin siquiera contar las publicaciones de las filiales del mismo capital situadas en los países

latinoamericanos (Fernández Moya, 2009: 75-6). Por lo anterior, no es sorpresa que las obras narrativas de mayor impacto en medios, ventas y crítica periodística en Chile sean aquellas publicadas en primera o segunda edición por el Grupo Planeta, el Grupo Santillana y su editorial Alfaguara y otras editoriales internacionales que ingresan al país, otorgando relevancia a obras no necesariamente ancladas en los circuitos narrativos heterogéneos desarrollados durante la dictadura.

El Grupo Planeta continúa profundizando su modelo de filiales editoriales productivas, apoyado en su cada vez más amplia red de empresas y fondos narrativos (sólo a comienzos de los noventa, editorial Ariel, Seix Barral, Destino, De Agostini, Joaquín Mortiz, Crítica, Espasa, entre otras, en la siguiente década Paidós y Emecé, así como se conecta con la infraestructura multimedial de *Atresmedia*). En Chile, Planeta se focaliza en alimentar su colección *Biblioteca del Sur*, creada en 1987 y que agrupa a variados autores en estratégica cooperación con la filial Planeta Argentina (Bergenthal, 2000:227). En un periodo que Kathrin Bergenthal denomina como *Entstehungsphase des Mini-Boom*, entre 1986 y 1990 (Bergenthal, 1999:81), Planeta Chile consolida su influencia a partir de esta colección, la cual termina por reunir a escritores de diferentes periodos y programas estéticos, como Poli Délano (*Como si no muriera nadie*, 1987), narradores acomodados durante la dictadura como José Luis Rosasco (*Francisca yo te amo*, 1988) y Adolfo Couve (*El pasaje. La copa de yeso*, 1989), contestatarios de circuitos internacionales acotados como Francisco Simón Rivas (*Todos los días un Circo*, 1988), autoras de la escena de avanzada, como Diamela Eltit (*El cuarto mundo*, 1988) y óperas primas de escritores como Pablo Azócar (*Natalia*, 1990). Cárcamo Huechante advierte la carencia de criterios literarios para dirimir la formación de colecciones como ésta, mostrando cómo en *Biblioteca del Sur* convergen obras tan disímiles que sólo reflejan una prioridad de mercado en la formación del catálogo (Cárcamo Huechante, 2007: 61). Por las mismas razones y pese a tal heterogeneidad, el segmento más difundido de narradores seleccionados por Planeta en Chile en la década de los noventa está compuesto de jóvenes escritores, en general optimistas con el modelo económico impuesto en dictadura y con obras en pleno proceso de masificación gracias a la crítica periodística en medios masivos.

De acuerdo a las obras y autores publicados por la editorial y consignados como integrantes de la *Nueva Narrativa Chilena*, se identifican al menos cinco cualidades que permiten comprender el modelo de negocio de la editorial en Chile: **1)** Planeta recluta a narradores vinculados directa o indirectamente al taller literario de José Donoso. Entre ellos, destacan Alberto Fuguet, Marco Antonio de la Parra, Carlos Franz, Arturo Fontaine, Jaime Collyer y Gonzalo Contreras²². Eso incluye también al escritor, investigador en la obra de Donoso y continuador de su taller, Carlos Cerda (*Morir en Berlín*, 1993), quien ya antes ha publicado en Biblioteca del Sur su ensayo *Originales y metáforas* (1988), dedicado al estudio de *Casa de Campo*. **2)** Planeta publica autores premiados o destacados por el periodismo de alta circulación nacional, como es el caso de Alberto Fuguet (*Sobredosis*, 1990; *Mala Onda*, por Planeta Argentina, 1991; *Cuentos con Walkman*, 1993 y *Por favor rebobinar*, 1994), colaborador en El Mercurio de dos suplementos, “Zona de Contacto”, del cual es editor entre 1992 y 1994 y “Wikén”, dedicado a espectáculos. Otro caso es el de los autores galardonados con el Premio de la Revista de Libros del mismo periódico, como son Gonzalo Contreras en 1991 (*La Ciudad Anterior*, por Planeta Argentina) y Roberto Ampuero en 1993 (*¿Quién mató a Cristián Kustermann?*). En el ámbito internacional, Planeta publica a Jaime Collyer, destacado en el diario El Clarín de España (*Cien pájaros volando*, 1995). **3)** Planeta publica y premia a sus autores o bien publica aquellos reconocidos con premios de interés al medio editorial, como Ana María del Río (*Tiempo que ladra*, 1991), quien recibe en 1989 el Letras de Oro de la Universidad de Miami (dejando a *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel en segundo lugar). En 1996 Carlos Franz es finalista del Premio Planeta Argentina con *El lugar donde estuvo el Paraíso*, siendo publicado dos años más tarde en ediciones simultáneas por las filiales Planeta México, Colombia, Argentina y Chile²³. En 2001 Ramón Díaz Eterovic, obtiene el Premio Dos Orillas de la Editorial Seix Barral – integrante del Grupo Planeta – por su novela *Los siete hijos de Simenon*, consiguiendo su publicación en España en la colección Biblioteca Breve. El mismo año Marcela Serrano es finalista al Premio

²² De acuerdo a los participantes mencionados por Carlos Franz en su artículo “El legado de José Donoso a la Generación Emergente chilena”. *Revista de estudios hispánicos*. Vol. 35, N.º 2, 2001, Pp. 421-432.

²³ De acuerdo a la bibliografía del autor recopilada por *Cervantes Virtual*. Con referencia a *Cervantes Virtual* (s.f.). Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/portales/carlos_franz/su_obra_bibliografia/. Accedido el 15/1/2020.

Planeta con la novela *Lo que está en mi corazón*, lo cual le abrirá las puertas a la reedición de gran parte de su anterior obra en Planeta España, con traducciones simultáneas para varios mercados internacionales. 4) Planeta selecciona obras de su catálogo en base a una estrategia internacional, ya sea para ser publicadas directamente en España, como sucede con Diaz Eterovic, o bien para su publicación simultánea en diferentes filiales nacionales, como sucede con Jaime Collyer y su novela *Cien pájaros volando*, publicada en 1995 tanto en Planeta Chile como en Seix Barral de España y la ya mencionada novela de Carlos Franz. 5) Finalmente, Planeta reedita obras publicadas en otras editoriales pero reveladas como significativas para la escena y estrategia comercial de la *Nueva Narrativa*, como sucede con *Santiago Cero* de Carlos Franz, publicada en 1989 por Ed. Nuevo Extremo y reeditada en 1997 por Seix Barral; *Tiempo que ladra* de Ana María del Río, publicada en 1991 por el North-South Center de la Universidad de Miami, en EEUU, reeditada en 1993 por Planeta Chile y *Los siete hijos de Simenon* de Diaz Eterovic, publicada por LOM en 2000 como parte de la serie policial de Heredia e incorporada a Seix Barral España al año siguiente. Un caso importante es el de Marcela Serrano, donde la mayoría de sus novelas publicadas entre 1991 y 2001, tanto en Chile (*Nosotras que nos queremos tanto*, 1991 y *Para que no me olvides*, 1993) como en México (*Antigua vida mía*, 1995; *El albergue de las mujeres tristes*, 1997 y *Nuestra Señora de la Soledad*, 1999) son reeditadas en Planeta España a partir de 2004.

El modelo Planeta no difiere sustantivamente del seguido por la editorial Alfaguara, el cual podría plantearse como una segunda etapa del mismo proyecto transnacional. Integrante del Grupo Santillana desde 1980, a comienzos de los noventa elabora el proyecto *Alfaguara Global* que consiste en la publicación de ciertas obras hispanoamericanas de forma simultánea tanto en España como en cada una de sus filiales productivas en Latinoamérica, perfeccionando así la estrategia de Planeta²⁴. Este modelo de publicación se encuentra

²⁴ El proyecto Alfaguara Global ha sido tempranamente abordado por Burkhard Pohl (*¿Un nuevo boom? editoriales españolas y literatura latinoamericana en los años 90* (Pp. 261-292). En “Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90” (2001). En general, pocos estudios han profundizado este proyecto y su evolución. Algunos estudios que abordan el fenómeno se encuentran en Robbins Jill “Globalization, Publishing, and the Marketing of "Hispanic" Identities” (Pp. 89-101). *Iberoamericana*, III, 9 (2003), 89-101; Bencomo, Anadeli. “Geopolíticas de la novela hispanoamericana contemporánea: en la encrucijada entre narrativas extraterritoriales e internacionales” (Pp. 33-50). *Revista De Crítica Literaria*

reservado para “los autores fundamentales, los que sientan pautas, los que determinan las principales corrientes de influencias”²⁵, inaugurando el ciclo en 1993 con *Cuando ya no importe*, del uruguayo Juan Carlos Onetti. De acuerdo a Burkhard Pohl, este diseño involucra un giro en la política editorial de Alfaguara desde “autores extranjeros”, como Günter Grass, Marguerite Yourcenar y Henry Miller, hacia casi exclusivamente narradores en lengua española, en especial aquellos vinculados a la generación del ’50 y ’60 o del llamado *Boom latinoamericano* (Pohl, 2012:20). Poniendo en evidencia su interés por consagrarse como empresa de ciclo de producción corto, Alfaguara declara, por un lado, un modelo editorial transnacional del español, donde en “sus objetivos siempre ha estado el de acabar con las fronteras impuestas a la lengua común. De ahí que sus planteamientos no provengan nunca de una visión nacional de la literatura”²⁶, mientras que por otro lado, establece repertorios y redes de circulación de estos repertorios en el plano internacional, “tanto del boom como de las nuevas generaciones, en un permanente camino de ida y vuelta de América a España, de España a América, que cada vez dota de mayor sentido la vocación global de Alfaguara” (Ibid.). Paradójicamente, el modelo de filiales nacionales persiste y se profundiza.

Alfaguara instala su filial productiva en Chile recién en 1995, cuando el mercado editorial de postdictadura se encuentra afianzado y el fenómeno de la Nueva Narrativa en pleno apogeo (Cárcamo-Huechante, 2007:47). No obstante, el Grupo Santillana cuenta con larga trayectoria en el país sudamericano mediante Aguilar Chilena de Ediciones y su editorial homónima. Con un proyecto global sostenido por Santillana, Alfaguara comienza captando gran parte de las bibliotecas de autor de escritores consagrados. De este modo, uno de sus primeros pasos será su convenio de exclusividad con José Donoso, tras 20 años integrado a Seix Barral y con ello al circuito de Planeta. Paulatinamente todas sus novelas serán reeditadas por Alfaguara, y con ocasión de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, la editorial publica *Donde van a morir los Elefantes* (1995), presentando en la misma

Latinoamericana. No. 69. Lima-Hanover (2009) y Gallego Cuiñas, Ana. “La Alfaguarización de la literatura latinoamericana mercado editorial y figura de autor en Sudor, de Alberto Fuguet”. Pp. 235-252. En *McCrack: McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana* (2018).

²⁵ Editorial Alfaguara (s.f.). Disponible en <https://www.megustaleer.com/editoriales/alfaguara/AL/>. Accedido el 16/10/2019.

²⁶ Ibid.

instancia las obras completas de Carlos Fuentes para el mercado argentino (*La Nación*, feb. 21, 1995, p. 17). La primera edición de la novela de Donoso es paralelamente distribuida por Santillana en España, Colombia y Uruguay, por Aguilar en Chile y por Alfaguara en México, articulando la red de editoriales subsidiarias del Grupo Santillana en el mercado hispanoamericano. Durante 1995 la oficina de Alfaguara Chile comienza una profusa etapa operativa, publicando a Gonzalo Contreras (*El Nadador*, 1995; *El gran mal*, 1998 y la reedición de *La Ciudad Anterior*, 1997), Alberto Fuguet (*Tinta Roja*, 1996; *Cortos*, 2004; las reediciones de *Mala Onda*, 1996 y *Por Favor, Rebobinar*, 1998), Jaime Collyer (*La Bestia en Casa*, 1998), Arturo Fontaine (*Cuando éramos inmortales*, 1998 y la reedición de *Oír su voz*, 2003), entre los principales. Durante la primera década del siglo XXI se sumarán un importante contingente de escritores para el mercado nacional, entre los que se encuentran Andrea Maturana (*El daño*, 2000; *No decir*, 2006; las novelas infantiles *Eva y su tan*, 2005; *Siri y Mateo*, 2006; *El Moco de Clara*, 2010), Gustavo Frías (La zaga “Tres nombres para Catalina”: *Catalina*, 2001; *La Doña de Campofrío*, 2003 y la precuela *El Inquisidor. Un origen para la leyenda*, 2008), Juan Forch (*El Campeón*, 2002; *El abrazo del Oso*, 2007), Carla Guelfenbein (*El revés del alma*, 2002; *La mujer de mi vida*, 2005), Patricio Jara (*El sangrador*, 2002; *De aquí se ve tu casa*, 2004; *El exceso*, 2007; *Quemar un pueblo*, 2009), Carlos Franz (*La prisionera*, 2005; *Almuerzo de vampiros*, 2008), Mauricio Electorat (*Las islas que van quedando*, 2009), Carlos Tromben (*Prácticas rituales*, 2005; *La casa de Electra*, 2010), Hernán Rivera Letelier (*El fantasista*, 2006; *Mi nombre es Malarrosa*, 2008; *La contadora de películas*, 2009; *El arte de la resurrección*, 2010) y Álvaro Bisama (*Estrellas Muertas*, 2010), entre otros.

Con un alto impacto en el mercado editorial narrativo chileno, el modelo de negocio establecido por Alfaguara resulta al menos divisible en una estrategia global y otra nacional-regional. La estrategia global inicia antes de su establecimiento en Chile con el proyecto Alfaguara Global, que desde 1993 coloca las directrices sobre las cuales se asentarán las acciones de la editorial al menos durante las próximas dos décadas. Alfaguara aplica la ‘doctrina Global’ fortaleciendo su colección *Narrativa Hispánica*, corpus que arranca el mismo año que el proyecto Global llega a los 100 títulos. En ella se impulsará la presencia de narradores hispanoamericanos con amplia circulación para diferentes mercados regionales e internacionales. Éste es el modo en que la obra de escritores chilenos como Alberto Fuguet,

Marcela Serrano, Carlos Franz y Hernán Rivera Letelier consigue acceder a mercados transnacionales, con mayor difusión que la ofrecida inicialmente por Planeta o sus editoriales subsidiarias. En palabras del director de Alfaguara, Juan Cruz, “el principal propósito de esta colección ha sido el de juntar las dos orillas. Ha habido un desdén mutuo que tenemos que resolver con buena voluntad” (*El País*, 09 sept. 1993). En uno de sus ejes más estratégicos, la editorial pone tempranamente su interés en las obras completas de escritores consagrados del ámbito hispanoamericano, apareciendo nuevos compilatorios como los *Cuentos Completos* de Julio Cortázar (1994), Mario Benedetti (1994), Francisco Coloane (1999) y José Miguel Varas (2001), junto con la obra completa de José Donoso en 1995 y de Mario Vargas Llosa a partir de 1997. Paralelamente y desde 1998 la editorial restituye su Premio Alfaguara de Novela, combinando entre sus galardonados a autores peninsulares y americanos, aún con una clara vocación por obras hispanoamericanas, como lo demuestran los 12 de los 15 premios otorgados entre 1998 y 2010. Ese último año es premiado el escritor chileno Hernán Rivera Letelier por su novela *El arte de la Resurrección*, cerrando así una exitosa década para la editorial en el país sudamericano. El Premio Alfaguara marca una diferencia con el Premio Planeta, que entre 1990 y 2010 ha distinguido a sólo 4 escritores hispanoamericanos; también se diferencia del “equilibrio” sostenido por el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral que entre 1999 y 2010 galardona a 6 escritores españoles y a 6 escritores hispanoamericanos. Finalmente, en el año 2000 el Grupo Santillana es adquirido por PRISA y con ello Alfaguara es integrada a la red de multimedios controlados por el grupo, junto a editoriales como Aguilar, Altea, Taurus y Richmond Publishing (*El País*, 17 de marzo de 2000). Hacia 1998 PRISA ya constituye uno de los dos grupos económicos poseedores de más de la mitad de los ingresos por concepto de multimedios de un total de 15 grupos en España, sólo compartiendo el liderazgo con Vocento (Almiron, 2006:7). Este escenario comercial otorga las garantías que sostiene la expansión del proyecto mediante premios, colecciones y nuevos autores. En palabras de Burkhard Pohl, “tal promoción sería imposible sin la infraestructura geográfica y financiera, facilitada por la inclusión de Alfaguara en el grupo editorial Santillana y, a través de Santillana, en el grupo de medios de comunicación PRISA. El grupo fomenta la especialización de sus respectivas empresas, mediante la concentración vertical y horizontal, PRISA ha conseguido controlar casi todo el proceso divulgativo de sus productos” (Pohl, 2001:270).

Por otro lado se encuentra la estrategia nacional-regional que establece Alfaguara en su despliegue hispanoamericano. Con presencia en 14 países de la región, la editorial establece no sólo una red de filiales productivas, sino además cada realidad nacional es percibida como un mercado hasta cierto punto autónomo e independiente de los avatares europeos y norteamericanos. De forma paralela al lanzamiento de los autores que integran el proyecto Global, cada mercado nacional edita autores locales de acuerdo a las cualidades comerciales de cada país, estableciendo así determinados corpus narrativos en virtud de las tendencias de tales mercados, al mismo tiempo constituidos en escenarios de prueba para eventuales autores importables como “globales”, replicando de este modo la apuesta inicial de Planeta. Con respecto a esta doble realidad, Pohl examina el modelo que propone Alfaguara en torno a la conformación de un catálogo acotado: “queda patente la selectividad del catálogo regional sudamericano, que prima, por un lado, a autores del Cono Sur y, por otro, a autores de prestigio internacional. La concepción editorial se presenta como transnacional en un ámbito regional, pero limitada a nivel internacional. Incluso en el mercado más potente, España la presencia de autores latinoamericanos, aunque amplia, todavía resulta selectiva [...]” (Pohl, 2001:269). De forma general, la oferta de Alfaguara al mercado narrativo chileno presenta las siguientes cualidades: **1)** Reproduce la estrategia internacional de las obras completas para publicar compilaciones de autores canónicos, como las obras completas de Donoso y los *Cuentos Completos* de Varas²⁷; **2)** Recluta a los narradores más exitosos publicados por Planeta Chile, en su mayoría exponentes de la Nueva Narrativa Chilena a comienzos de la misma década, en algunos casos incluyendo la reedición de obras anteriores. Esto sucede con las reediciones de *Nosotras que nos queremos tanto* (2011) y *Para que no me olvides* (2011) de Marcela Serrano, las reediciones de todas las novelas de Hernán Rivera Letelier publicadas inicialmente en Planeta, desde *La reina Isabel bailaba rancheras* (2009) hasta *Romance del duende que me escribe las novelas* (2011) y las ya mencionadas reediciones de Gonzalo Contreras, Alberto Fuguet y Arturo Fontaine; **3)** En casos específicos, reedita volúmenes especiales y de circulación internacional de obras ya publicadas para el mercado chileno, como sucede con las novelas de Alberto Fuguet, *Sobredosis* (2011), *Tinta Roja*

²⁷ Ya incorporada al Grupo Penguin Random House, Alfaguara continúa desarrollando para el mercado chileno volúmenes antológicos de narradores canónicos, como son los *Cuentos Completos* de Roberto Bolaño (2018) y Manuel Rojas (2019), y los *Cuentos Escogidos* de Francisco Coloane (2020) y Marta Brunet (2020).

(2012), *Por Favor, Rebobinar* (2012) y la edición conmemorativa por los 10 años de *Mala Onda* (2011); las novelas de Hernán Rivera Letelier que comienzan a ser reeditadas a partir de 2010, como *Himno del ángel parado en una pata* (2010) o la edición conmemorativa por los 25 años de *La Reina Isabel bailaba rancheras* (2019), así como las novelas de Marcela Serrano publicadas originalmente en Alfaguara México, *Antigua vida mía* (2011), *Nuestra Señora de la Soledad* (2012) y *El albergue de las mujeres tristes* (2013); **4)** Publica autores que cuentan con reconocimiento internacional previo, con mayor exigencia para mercados transnacionales, como con la propia Marcela Serrano (Premio Son Juana Inés de la Cruz 1994 y finalista Premio Planeta 2001), Hernán Rivera Letelier (Chevalier des Arts et des Lettres 2001, Finalista Premio Alfaguara de Novela 2002 y Premio Alfaguara de Novela 2010), Carlos Franz (Premio Internacional de Novela La Nación-Sudamericana 2005, Primer Finalista Premio Planeta Argentina 1996) y Jaime Collyer (Premio Grinzane Cavour, Italia 2001). Autores más recientes también se someten a aquel filtro, como Mauricio Electorat (Prix Rhône Alpes, Francia, a la mejor novela extranjera 2006) y Álvaro Bisama (seleccionado uno de los narradores menores de 39 más importantes de América Latina, Feria del Libro de Bogotá, 2007); **5)** sin perjuicio de lo anterior, Alfaguara sigue la fórmula de publicación de *best-sellers*, favoreciendo el posicionamiento mediático de su catálogo con o sin el reconocimiento de la institucionalidad literaria. Fenómenos de ventas se observan con las novelas de Alberto Fuguet, Marcela Serrano y recientemente Carla Guelfenbein²⁸, tanto en Chile, Hispanoamérica, España y Estados Unidos. Estos tres autores, en particular, han sido ampliamente destacados por la crítica periodística ejercida en los medios locales tradicionales, como el periódico *El Mercurio* y su suplemento literario, pero sobre todo fuera de Chile mediante la gestión de la plataforma mediática de PRISA; **6)** Finalmente, la editorial

²⁸ Diseñadora de formación, editora de la revista de moda *Elle* en Chile y columnista del periódico *La Tercera*, Guelfenbein proviene de los talleres literarios de Pía Barros y Gonzalo Contreras desarrollados en los años noventa. Su ópera prima, *El revés del alma*, es editada por Alfaguara en 2002, concitando la extrañeza de medios como la revista miscelánea *Paula*: “Es poco frecuente que una editorial grande como Alfaguara lance con bombos y platillos la primera novela de una escritora que no ha publicado nada. Más raro aún es que el texto en cuestión haya sido aceptado también por Planeta y Sudamericana; que una ópera prima gestada en Chile se publique simultáneamente en España y que hasta una editorial en las Islas Canarias se haya interesado en el manuscrito” (Rev. Paula. Chile. N°865, 2002:34). En 2015 la autora obtiene el Premio Alfaguara de Novela por su obra *Contigo en la distancia*.

posiciona autores que comienzan a transitar más allá del fenómeno de la *Nueva Narrativa Chilena*, constatando el debilitamiento de esta denominación colectiva y la heterogeneidad acelerada del mercado, favoreciendo así la individualidad de sus autores y sus propios corpus como espacios comparativos. Los principales novelistas publicados por Alfaguara, ya sean aquellos premiados, los que obtienen el estatus “global” y los éxitos de ventas, negocian su participación en mercados nacionales y el número de giras de presentación de libros en aquellos circuitos. Para mercados nacionales como el chileno, la inclusión de una obra en el catálogo local implica una oportunidad de reconocimiento público al nivel de los autores del *Mini-boom*. Si bien los nombres se multiplican tras el cambio de siglo, éstos aún conservan rasgos de nichos de mercado, operando sobre todo para segmentos específicos de la población, como pueden ser los jóvenes de la zona metropolitana del país, con similar experiencia social urbana y determinado capital cultural. Al mismo tiempo, muy pocos autores logran realmente atravesar los estancos diseñados por Alfaguara para cada mercado nacional, circunscribiéndose aún a un ámbito reservado para los *best-sellers* y aquellos clásicos del *Boom* y del *Postboom*, ya reconocidos en Europa y Estados Unidos.

6.5. Modelo Anagrama

Junto con el diseño de constante expansión representado por Planeta y Alfaguara, es posible identificar otros caminos que han colaborado a diversificar la oferta transnacional, influyendo de manera creciente en el espacio hispanoamericano y local del libro. En pleno cambio de década y siglo, Dunia Gras identifica al menos seis editoriales españolas que operan con mayor representatividad en la publicación de autores hispanoamericanos, tanto en Europa como en América: Alfaguara, Seix-Barral en el Grupo Planeta, Tusquets, Anagrama, Lengua de Trapo y compartiendo un mismo escaño Plaza & Janés, Grijalbo y Alianza (Gras, 2000:16). Después de los primeros lugares dominados por los grandes corporaciones, Tusquets y Anagrama se presentan como casas editoriales de tradición y con un capital simbólico acumulado tras décadas de oficio en torno a lo que la propia Gras denomina como *modelo de producción largo*. Del mismo modo, estas editoriales desarrollan una línea editorial crítica durante los últimos años del franquismo, donde Beatriz de Moura y Jorge Herralde, sus respectivos fundadores y directores, figuran como “dos empresarios culturales que contribuyeron a cierta ebullición del género ensayístico en el mercado editorial y a la

publicación de obras traducidas hasta entonces inéditas en nuestro país” (González Gómez, 2019:173). Junto con constituir una de las principales editoriales del mercado español, Anagrama en particular llega a constituirse hacia la última década del siglo XX en una de las más influyentes del panorama narrativo latinoamericano, no excluyendo de este efecto al mercado editorial chileno.

Desde su fundación en 1969 y hasta 2010, Anagrama conserva el estatus de empresa independiente, dirigida por su propio fundador y con un fondo sancionado histórica y tradicionalmente por criterios estéticos²⁹. De acuerdo a su rol desde mediados de los años noventa en el ámbito hispanoamericano, Anagrama se diferencia de otras transnacionales del libro por centralizar sus operaciones en una sola sede, ubicada en Barcelona, estableciendo desde allí una amplia red de distribuidores externos. Esta diferencia de diseño pone a la editorial en una posición alternativa a las dinámicas selectivas de autores desarrolladas por Planeta y Alfaguara, construyendo un fondo más acotado en número³⁰.

La editorial Anagrama puede sostener su diseño por razones ancladas en su propia trayectoria: se ha caracterizado tanto por la independencia con que articula su proyecto empresarial, como por la flexibilidad con la cual conforma un fondo narrativo acorde a las necesidades de los mercados en los cuales incursiona. Al respecto, Gras considera que parte de su “carácter excepcional en el panorama actual español” recae justamente en haber “mantenido en todo momento su independencia, al margen de las grandes empresas nacionales y transnacionales” (Gras, 2000:20). En sus comienzos, Anagrama apuesta por textos que colisionan con el franquismo, ubicándose tempranamente en un circuito contestatario que la obliga a generar asociaciones estratégicas con otras editoriales para eludir la censura. En su primera etapa Anagrama tiene por cometido la difusión en español de “ensayos de los intelectuales y activistas izquierdistas más influyentes en la cultura de aquella

²⁹ En 2010 comenzará su traspaso al Grupo Feltrinelli, de capitales italianos, escenario que llegará a concretarse en 2017.

³⁰ Señala el propio Herralde que “la inercia del catálogo hace que nos lleguen aludes de manuscritos. Un año que los contamos, eran casi 2.000; además de los 15 ó 20 solicitados por nosotros. En lengua española deben llegar unos 70, y se publican 20. Entonces la criba es severísima, porque el número de publicaciones de la editorial no puede crecer más” (“Los pasos chilenos de Jorge Herralde” en revista *Qué Pasa*. 3 de agosto de 2007:67).

época, como Lenin, Che Guevara y Mao Tsé Tung, entre otros” (González Gómez, 2019:179). En palabras del propio Herralde, el carácter de estas publicaciones “respondía a una excitación de la sociedad antifranquista, o a su franja más excitada” (Herralde, 2004:18). Ya hacia fines de los setenta, la identidad política de Anagrama se complementa con dos colecciones de vanguardia, “La Educación Sentimental”, que entre los años 1977 y 1984 publica obras vinculadas a los estudios de género, sexualidad y feminismo (González Gómez, 2019:180) y “Contraseñas”, que desde 1977 se define como una “colección de literatura marginal, forajida, *off beat*”³¹. Esta apertura constituye el preámbulo a sus incursiones principales, iniciando la década de los ochenta con dos colecciones de ficción literaria, “Panorama de narrativas” y “Narrativas Hispánicas”, junto con la primera entrega del Premio Herralde de Novela en 1983. La flexibilidad en la conformación de su catálogo se pone a prueba ante los ineludibles cambios en el comportamiento de los lectores en la España post Franco, quienes comienzan a desinteresarse por los textos ensayísticos y teóricos en favor de la ficción. Herralde advierte razones económicas y sociológicas: “la crisis de Enlace, nuestra distribuidora, que los socios, entre ellos Anagrama, debieron refinanciar para evitar su desaparición; la insuficiencia y percances de las exportaciones; las consecuencias del llamado “desencanto”, que significó que los libros políticos, o sea buena parte del fondo de la editorial, se quedaran súbitamente sin lectores” (Herralde, 2004:141). Sobre esto y en el conjunto de las casas editoras de la época, González Ariza señala que la transformación de Anagrama a editorial de narrativa constituye el “caso más llamativo” de este periodo (González Ariza, 2008:194).

De las dos últimas colecciones literarias, Anagrama apuesta sustantivamente por “Panorama de narrativas” con la cual logra subsanar sus problemas de financiamiento, enfocándose en la traducción de obras internacionales, preferentemente norteamericanas, con capacidad de ser rápidamente reconocidas por los lectores españoles. La adquisición de los derechos para traducción permite a Anagrama una acumulación de prestigio y reconocimiento en sectores de la población más transversales a los antes abordados. La presencia dominante de “Panorama de narrativas” en su catálogo se proyecta incluso hasta la primera década del siglo XXI, y es reconocida por el propio Herralde como un activo: “[...] hay que subrayar que la

³¹ Editorial Anagrama (s.f.). Disponible en <https://www.anagrama-ed.es/editorial>. Accedido el 16/10/2019.

literatura más presente en el catálogo de Anagrama es la norteamericana: desde la generación perdida -Faulkner y Scott Fitzgerald- a la generación beat – Kerouac, Burroughs-, los padres del Nuevo Periodismo -Mailer, Capote, Wolfe-, el *dirty realism* – Carver, Ford- y muchísimos más, hasta ahora mismo con Jeffrey Eugenides y el *teenager* Nick McDonell. Y, naturalmente, cuatro autores fundamentales de la casa: Nabokov, Bukowski, Highsmith y Auster” (Herralde, 2004:25). De forma paralela, la editorial pone su atención en los narradores experimentales españoles, como Javier Marías y Félix de Azúa, ambos galardonados con el Premio Herralde de Novela. A medida que afianza su lugar en el mercado literario ibérico como editora de narrativas, en los años noventa su colección “Narrativas Hispánicas” comienza a demostrar un progresivo interés por autores latinoamericanos, que a diferencia de los nombres reclutados por Alfaguara o editados en España por Planeta aquellos mismos años, corresponden en su mayoría a escritores de poco reconocimiento para el lector español. Al mismo tiempo se fortalecen los lazos entre la editorial y sus distribuidoras en Hispanoamérica, asegurando su circulación para mercados más amplios. Los catálogos de Anagrama, de este modo, llegan a Hispanoamérica precedidos por su tradición intelectual, crítica y literaria.

El modelo de distribución y circulación de Anagrama dispone de un único catálogo general. Al prescindir de filiales productivas, una colección como “Narrativas Hispánicas”, articulada en Barcelona, no dispone de versiones abreviadas ni ajustadas a los mercados nacionales hispanoamericanos, aun cuando algunas ediciones puedan llegar a imprimirse de forma local³². De este modo, las diferencias que puedan existir en torno al impacto de la editorial entre países del continente puede rastrearse más en razón a su distribución y comercialización que a criterios de repertorio literario. Un análisis preliminar del “modelo Anagrama” para el caso del mercado chileno involucraría por tanto al menos dos dimensiones: **1)** una revisión

³² Según la propia editorial, durante 2000 y 2010 destaca “la progresiva consolidación de Anagrama, reforzada por sus ediciones en América Latina, en especial en Argentina y México, y también en Colombia, Chile, Uruguay, Venezuela y Perú. De forma programática, en esta década los autores latinoamericanos se publican en su país de origen y en España, y se distribuyen en los restantes países de América Latina. Además se han realizado ediciones latinoamericanas de no pocos autores relevantes del catálogo, traducidos y españoles. En total la suma de ediciones de Anagrama en América Latina, hasta abril de 2009, asciende a 87.” En Anagrama Editorial [página Web]. Disponible en <https://www.anagrama-ed.es/editorial>. Accedido el 16/10/2019.

de los procedimientos de distribución en Chile, incluyendo aquellos autores nacionales catalogados por la editorial y 2) un rastreo de las dinámicas de selección, publicación, circulación y eventual premiación de estos autores en el ámbito hispanoamericano.

En primer lugar, Anagrama extiende su fórmula de exportación de libros mediante distribuidoras para cada país, empresas entre las cuales se involucran incluso otras editoriales. Como consigna Fernández Moya, la editorial recurre a Riverside Agency SAC para el mercado argentino, a Ed. Círculo de Lectores para Venezuela, Colombia y Ecuador, a Fernández de Castro Ltda. para Chile, a Ed. Colofón para México, a Ed. Océano SL para Panamá y Perú; finalmente, a Gussi Libros para su distribución en Uruguay (Fernández Moya, 2009:72). Cada empresa distribuidora entabla un vínculo directo con la dirección editorial, focalizándose en asegurar la presencia efectiva del sello en los principales espacios de circulación del libro, como son librerías, ferias y eventos tanto nacionales como internacionales. Herralde manifiesta su conformidad con tal diseño, lo cual explica en parte su rechazo al establecimiento de filiales hispanoamericanas: “Ahora vuelvo por la Feria de Guadalajara, pero hacía unos años que no estaba en el Cono Sur, y en agosto del mismo año estuve en Santiago de Chile, Montevideo y Buenos Aires, es apabullante. Y esto para las necesidades de Anagrama creo que nos basta y, por otra parte, sin tener filial allá, aquí recibimos muchísimos originales latinoamericanos” (Herralde, 2004:195).

Para el mercado chileno del libro la distribución de Anagrama es asumida por la distribuidora Fernández de Castro Ltda., fundada y dirigida por Pilar de Castro Vergara, familia del escritor Jorge Edwards³³. Tras ella y como empresa familiar, asume su dirección Jorge Edwards Fernández de Castro, hijo del escritor Jorge Edwards. Fernández de Castro Ltda. distribuye

³³ No existe información de acceso público sobre la trayectoria de la distribuidora. Si bien la familia Edwards retorna a Chile hacia 1978, la empresa no aparece en la nómina de editoriales y distribuidoras chilenas recopilada por Subercaseaux y Sommerhoff en 1984 (*La industria editorial y el libro en Chile (1930-1984). Ensayo de interpretación de una crisis*. Ed. CENECA). De este modo, es presumible que su rol como distribuidor de Anagrama sucede durante la década del noventa, cuando Anagrama toma un rol activo en su proceso de emancipación centralizada. En mayo de 2018, ya como integrante del Grupo Feltrinelli, Anagrama anuncia el fin de la exclusividad en su relación contractual, ingresando ahora Penguin Random House desde agosto del mismo año. En *El Mercurio*, 17 de mayo de 2018. *Economía y Negocios* [sección Web]. Disponible en <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=469419>. Accedido el 21/01/2020.

en Chile un conjunto significativo de editoriales independientes medianas, de circulación internacional y de origen español, como Siruela, Visor, Acantilado, Alpha Decay, Antoni Bosch y Atalanta³⁴. De este modo, resulta clave la competencia de la distribuidora en incorporar a los autores que conforman el catálogo Anagrama, en particular aquellos de origen nacional, en un espacio de reconocimiento. Para este cometido, entre los años 1997 y 2006 un equipo liderado por Jovana Skármeta, Jefa de Prensa y Relaciones Públicas de la distribuidora, consigue convertirse en articulador entre Heralde y el mercado editorial chileno, estableciendo una productiva comunicación directa y activa presencia en diversas actividades públicas y literarias acontecidas en el medio chileno³⁵. En la práctica, Fernández de Castro Ltda. logra posicionar a Anagrama como una editorial de amplia presencia, consiguiendo extenderse en librerías y ferias a través de todo el país. En retrospectiva, Pedro Pablo Guerrero señala que “en sus mejores tiempos, Fernández de Castro llegó a hacer nueve embarques de Anagrama al año, entre novedades y reposiciones. Además, Jorge Heralde autorizó la impresión en Chile de las novelas de Alejandro Zambra y varios títulos de Roberto Bolaño, en atención a la demanda local” (Guerrero. *Revista de Libros*, 12 de mayo de 2019). Junto con ello, la distribuidora tiene el reconocimiento de libreros locales por su mantenimiento en stock del fondo histórico, una de las claves de su diseño comercial³⁶.

Los autores nacionales publicados por la editorial tienen por tanto una amplia oportunidad de distribución y circulación en Hispanoamérica. No obstante, y hasta 2010, sólo cuatro autores chilenos han sido publicados por Anagrama, todos ellos en la colección “Narrativas Hispánicas”: Roberto Bolaño (*Estrella Distante*, 1996 en adelante), Pedro Lemebel (*Tengo Miedo Torero*, 2001), Alejandro Zambra (*Bonsái*, 2006 en adelante) y Patricio Fernández

³⁴ *Cámara del Libro* (s.f.) Socio Fernández de Castro [página Web]. Disponible en <https://camaradellibro.cl/socios/listado-socios/fernandez-de-castro/>. Accedido el 21/01/2020.

³⁵ La propia Skármeta comenta sus años en Fernández de Castro Ltda. y cómo se desenvuelve una dinámica directa entre ella y Heralde, así como su relación con los autores publicados por su editorial (*Una viñamarina en las bodas de oro de la editorial Anagrama*. Domingo de Reportajes, El Mercurio de Valparaíso. 13.10.2019: 6).

³⁶ Pedro Pablo Guerrero destaca que libreros locales como Joan Usano, dueño de la *Librería Takk* (Santiago de Chile), valoran la conservación del fondo histórico de Anagrama que realiza Fernández de Castro, asunto que entra en crisis tras el traspaso mayoritario de la distribución a Penguin Random House en 2018 (Guerrero, *Revista de Libros*, 12 de mayo de 2019).

(*Los Nenes*, 2008)³⁷. Cada uno de ellos se encuentra circunscrito a diferentes escenarios en los cuales se define su incorporación al fondo editorial.

En segundo lugar, la editorial desempeña un poderoso rol filtrador de escritores y obras. Los cuatro autores chilenos publicados entre 1996 y 2010 expresan la vocación de Anagrama por conservar una línea editorial no circunscrita a lo nacional y estricta en su selección, al mismo tiempo flexible y consciente de las demandas de los mercados. En cuanto a Roberto Bolaño, su aparición en la editorial resulta paradigmática. Residente en España desde 1977 y sin un rol particularmente relevante dentro del concierto de autores chilenos en el exilio, el escritor envía el manuscrito de *La Literatura nazi en América Latina* a la editorial, sin obtener una respuesta inmediata. La obra es finalmente publicada por Seix Barral, mientras que Herralde consigue fichar su siguiente trabajo, la novela *Estrella Distante*, firmando además un contrato con el escritor para futuras publicaciones. De este modo, la aparición de Bolaño en la colección “Narrativas Hispánicas” y con ello en el circuito internacional de Anagrama, es producto de una apuesta editorial por su obra, lejos del examen de *marketing* que Planeta y Alfaguara realizan con sus selecciones. La visibilidad de Bolaño en Chile viene sostenida desde Barcelona, sin mediación inmediata de editores o críticos nacionales en particular. Su irrupción en la escena local constituye un hito en la trayectoria del mercado editorial en Chile, así como en el mapa narrativo hispanoamericano. De forma general, dos momentos resultan clave para tal aseveración: la obtención del Premio Herralde de Novela en 1998 por su novela *Los Detectives Salvajes* y el Premio Rómulo Gallegos en 1999. Un premio de carácter editorial y otro de prestigio crítico otorgan a Bolaño reconocimiento comercial y validación artística en forma simultánea. Su distribución en Chile no se hace esperar, y pese a un debut discreto en ventas con *Estrella Distante*, Fernández de Castro Ltda. logra generar las condiciones para una contundente recepción pública y un particular despliegue comunicacional que lo consagrará comercialmente en pocos años.

³⁷ En una época anterior, Anagrama ha publicado el ensayo *Imaginación y violencia en América* del escritor chileno Ariel Dorfman (1972). Más recientemente, la editorial publica para su colección “Contraseñas” el libro *Loco afán: crónicas de Sidario* de Pedro Lemebel (2000), texto con el cual Herralde abre la puerta a la publicación internacional de *Tengo Miedo Torero*, concretada el año siguiente.

Por su parte, el fichaje de Pedro Lemebel en Anagrama se conecta con dos fenómenos imbricados: el filtro editorial selectivo de Herralde, y la acción de, como denomina Gras, una *red informal de promoción cultural* establecida en este caso por el propio Bolaño³⁸. Al respecto, no es secreto que fue el propio autor quien presenta tres libros de crónicas de Lemebel al editor de Anagrama, después de su primer viaje a Chile en 1998³⁹. De ellas es seleccionada *Loco Afán. Crónicas de Sidario* (LOM, 1997) intuyendo en ella su capacidad de convocar a lectores internacionales: “Pensé que el libro [...] podría “viajar” mejor fuera de Chile, que podría entenderse mejor [...] Le sugerí cambiar tres textos, quizá demasiado locales, que sustituyó por otros cuatro, y firmamos un contrato” (Herralde, 2004:175). Pero es su novela *Tengo Miedo Torero* (Seix Barral Chile, 2001) la que ingresa a “Narrativas Hispánicas” el mismo año de su primera publicación en Chile. La obra obtiene una inesperada doble promoción, encontrándose en el mercado del libro chileno por su edición local de Seix Barral pero también por su edición de Anagrama, la cual a su vez integra mercados más amplios. En el mismo periodo la propia jefa de prensa de Fernández de Castro Ltda. se convierte en la agente literaria de Lemebel hasta el deceso del autor, en 2015. Lemebel no volverá a publicar obras de ficción narrativa en Anagrama, dedicándose enteramente a la crónica periodística en diversas editoriales. En 2006 reaparecerá para el mercado europeo con *Adiós Mariquita Linda* de la mano de Mondadori. Asimismo, en 2013, el editor de la obra póstuma de Bolaño en Anagrama, Ignacio Echevarría, edita un volumen de sus crónicas escogidas⁴⁰, cerrando así el círculo de la *red informal de promoción cultural* que enmarca la presencia de Lemebel en España.

Algunos años después de Lemebel Alejandro Zambra se incorpora en Anagrama con la novela *Bonsái* (2006). Mientras su fichaje responde al conducto más clásico de entrega de manuscrito y filtro del editor, su aparición en el mercado del libro chileno levanta una serie de críticas que sólo elevan su popularidad en el medio literario. En principio, la obra es anunciada en Barcelona por Jorge Herralde, durante la presentación de su propio texto

³⁸ Con este concepto Gras alude en particular a aquellas redes “construidas a partir de las relaciones personales, azarosas y arbitrarias, no solo entre editores y escritores sino, sobre todo, entre los pares, entre los propios autores hispanoamericanos [...]” (Gras, 2015: 198).

³⁹ Herralde. 2004: 175.

⁴⁰ *Poco Hombre. Crónicas Escogidas*. 2013. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

titulado *Para Roberto Bolaño* (Acantilado, 2005), conjunto de memorias y entrevistas relativas al escritor fallecido en 2003. Aquí se anticipa el fichaje de Zambra, quien es descrito por *El Mercurio* como “un viejo conocido por estos lados, que luego de incursionar en la crítica literaria y la poesía ahora debutará como novelista”⁴¹. En efecto, Zambra ha obtenido visibilidad nacional como crítico en el medio *Las Últimas Noticias*, así como comentarista habitual de libros en diferentes medios públicos nacionales. Dado el prestigio de Anagrama en Chile tras la huella de Bolaño, su selección por Herralde no deja al medio local indiferente. A partir de la publicación de *Bonsái* se desata una breve polémica en torno a la calidad literaria de la obra, polémica que tiene como soporte discursivo el quincenario cultural y satírico chileno *The Clinic*. No obstante, en poco tiempo la novela alcanza notoriedad y reconocimiento tanto nacional como internacional, al obtener reconocimientos como el Premio a la Crítica de Chile 2007, el Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura y ser finalista al Premio Altazor 2007, así como finalista del Best Translated Book of the Year 2008 y transformarse en base para una película homónima en 2011, premiada en el Festival de Toulouse y representante de Chile en Cannes el mismo año. A partir de entonces Zambra ha publicado siete obras en la colección “Narrativas Hispánicas”, convertido en uno de los autores más vendidos en Chile durante las dos primeras décadas del siglo XXI⁴².

Finalmente, Patricio Fernández se integra a la editorial con su novela *Los Nenes* (2008). A diferencia del entusiasmo periodístico y crítico mostrado por los anteriores fichajes, el caso de Fernández no sigue la misma tendencia. El escritor, también fundador y director de *The Clinic*, es un actor relevante en el escenario de las artes y espectáculos en el Chile de la primera década del siglo XXI. De acuerdo al medio digital *El Mostrador* y a diferencia de Bolaño y Zambra, Fernández contacta a Jorge Herralde por mediación del propio Jorge

⁴¹ *Revista de Libros* de *El Mercurio*, 22 de noviembre de 2005, Pp. 9.

⁴² La obra de Zambra cuenta de gran popularidad en Chile. Pedro Pablo Guerrero señala que “en atención a la demanda local”, Anagrama autorizó su impresión nacional a Fernández de Castro Ltda. para el mercado chileno (Guerrero. *Revista de Libros*, 12 de mayo de 2019). Del mismo modo, sus novelas se han encontrado por semanas en el ranking de *El Mercurio* entre los libros de ficción más vendidos en Chile en distintos años (2007, 2011, 2020). Finalmente, y como recoge el medio *La Tercera*, la crítica ha otorgado a sus primeras tres novelas el estatus de *trilogía*, que sumados en votos la ubica entre las diez obras más importantes del siglo XXI (*La Tercera*, 14 de diciembre de 2019).

Edwards (*El Mostrador*, 26 de septiembre de 2008). Pero pese a sostener su propia *red informal de promoción cultural*⁴³, su camino no está allanado para integrarse a Anagrama, sino que, como los anteriores autores, pasa exitosamente el filtro selectivo de la editorial. Para su edición, Anagrama autoriza una facturación chilena que se integra a la colección “Narrativas Hispánicas”. No obstante, la obra no es recepcionada con interés por la crítica periodística, generando muy pocos comentarios, los cuales valoran mejor su presencia en Anagrama que el valor artístico del texto: “[...] como tampoco se trata de una épica fantástica, al menos, los personajes debieran ser más que sus pequeños suplementos literarios. Aun así, Patricio Fernández logró inscribir su nombre en uno de los catálogos más idolatrados por los lectores exigentes” (*Rolling Stone*, octubre de 2008: 72). Otros en cambio catalogan la obra de Fernández derechamente como una apuesta fallida: “Jorge Herralde se ha caracterizado por tener buen ojo literario y por ser poco sobornable, así que alguna otra cosa debió haber en el libro de Fernández, y que debería residir en el texto. Pero, tras leer el libro se nota inmediatamente que faltó un editor competente, y también un corrector de pruebas. La lista de descalabros de forma y fondo es copiosa” (*El Periodista*, 10 de octubre de 2008). No se encuentran registros de que la novela haya ocupado lugares en *rankings* de ventas o premios literarios y de ella sólo se publica una edición.

De este modo, los cuatro autores chilenos publicados por Anagrama entre 1996 y 2010 llegan a establecer redes directas o indirectas que conectan la acción selectiva de Jorge Herralde en su revisión de la narrativa chilena de la época. Sin interés en una especificidad nacional, no obstante, estos autores forman parte de un nicho en desarrollo inaugurado con Bolaño, conectados internamente por su pertenencia a circuitos críticos aunque también a *redes informales de promoción cultural*, como sucede con claridad en Lemebel y Fernández. Asimismo, tres de ellos obtienen reconocimiento internacional producto de la acción editora de Anagrama, siendo el caso de Bolaño el más emblemático. La editorial se convierte en un

⁴³ El periódico digital *El Mostrador*, que cubre la presentación de *Los Nenes* en el bar Liguria, famoso centro de convergencia de artistas e intelectuales del mundo progresista santiaguino, revela el lugar de Fernández en estas redes informales: “Enemistarse con “Patito”, como cariñosamente lo conocen en su familia (una de las más poderosas de Chile, que aparte de ministros, empresarios y un obispo, está ahora más cerca que nunca de ostentar un Presidente de la República), significa en algunos círculos perder la oportunidad de ser alguien” (*El nene mimado en El Mostrador*, 26 de septiembre de 2008).

foco de interés para otros escritores chilenos, quienes envían sus manuscritos con la esperanza de ser seleccionados; pero también resulta gravitante para los lectores, en su mayoría especializados, quienes generalmente otorgan a sus publicaciones el estatus de “más vendidos” de la semana y al mismo tiempo “obras de culto” en el mediano plazo. El ofrecimiento de un catálogo de amplia distribución nacional por parte de Fernández de Castro Ltda. consolida la tendencia inaugurada con *Estrella Distante*, otorgando a Anagrama un lugar central en el mercado editorial chileno del libro, siendo la única empresa capaz de competir en influencia con las editoriales transnacionales dominantes.

7. Repertorios: tres imágenes de la novela de la postdictadura

El carácter heterogéneo de las narrativas de postdictadura, así como los acelerados procesos de internacionalización de sus espacios de edición y circulación, ofrecen un panorama complejo pero no desanclado de la tradición literaria reconfigurada a partir de la década de los ochenta. En palabras de Grínor Rojo, éstas forman parte de un mismo ciclo literario. Los ensayos de representación novelesca desarrollados por la narrativa contestataria, tanto en los circuitos del exilio como en el interior del país, ofrecen nuevas posibilidades de comprender el fenómeno literario, actualizando e innovando los motivos recurrentes de la tradición canónica. La internacionalización de las generaciones del 50' y del '60, marcadas inicialmente por la experimentación formal compartida por las obras del *Boom*, así como la adopción de mecanismos de vanguardia en la producción de una narrativa del interior, ofrecen claves para una superación de la polémica programática suspendida tras la ruptura democrática, entre una novela local y otra universal, cuya presencia se remonta a inicios del siglo XX. Tras la rearticulación del campo, marcada por la discontinuación de los circuitos literarios del exilio y la instalación del proyecto transnacional de las editoriales españolas, las posibilidades de una narrativa experimental de postdictadura pierden cabida en espacios socialmente amplios, encontrándose mayormente concentrada en la crítica especializada. De la antigua dicotomía ideológica entre lo local versus lo universal se da paso a una tensión asociada al mercado, entre una literatura académica e independiente en su circulación versus una literatura masiva, publicitaria y de consumo.

De cierto modo, los marcos de circulación de las narrativas acomodadas de la dictadura, que han privilegiado formas de marketing y publicidad pero que no han ofrecido una producción estética relevante, se terminan por integrar al corpus narrativo de la postdictadura, en el cual se perfeccionan. La diversidad del polo contestatario consolida su visibilidad y significancia en el espacio público del libro en diferentes niveles: mientras las narrativas más experimentales, reconocidas particularmente por la academia, construyen prestigio en públicos especializados, las narrativas con vocación de públicos amplios en sus diseños discursivos obtienen el reconocimiento editorial e interés de los medios de comunicación nacionales y en algunos casos internacionales.

Los nuevos autores que integran el repertorio postdictatorial observan en las generaciones del '50 y del '60 un rol agencial importante para la rearticulación de la novela a partir de los años ochenta. La construcción de redes editoriales internacionales y la presencia de talleres literarios organizados tras sus exilios les permite establecer cierta correlación estética con los programas del *Escepticismo* y la *Desacralización*, particularmente en su construcción de escenarios ficcionales de capas medias, urbanas y metropolitanas en constante enajenación. Asimismo, una de las prácticas centrales del circuito masivo sigue vinculada a las representaciones del periodo 1973-1990, asunto transversal a las preocupaciones de las artes y la sociedad chilena durante las próximas décadas. La nueva promoción de escritores que emerge en los ochenta y eclosiona en los noventa podría ser denominada como *Generación de 1987*, de acuerdo al sistema de Goic revisitado por Cánovas (1997:32). Sin embargo, las dificultades para validar el sistema generacional como mecanismo organizador de los repertorios se hace evidente. Tras la interrupción del *programa de la Desacralización* por el Golpe de Estado, los autores del 60' se ven forzados a reformular radicalmente sus propios preceptos, dando forma a múltiples mecanismos de denuncia, resistencia y ficcionalización del escenario histórico, alterando de forma definitiva la mecánica impugnadora de la promoción anterior que caracterizara al campo literario chileno. Se revela de este modo la reconfiguración dramática de la autonomía del campo en virtud de los acontecimientos sociopolíticos. Al afectar tanto a nuevos como consolidados narradores, las impugnaciones que hacen los autores del '90 no pueden definirse simplemente en términos generacionales, llevando a un escenario heterogéneo de formas de convivencia, continuidad, profundización, pero también polémica y rechazo hacia las formas narrativas desarrolladas en dictadura.

Una manera de procesar esta heterogeneidad implica la revisión en el tiempo de los proyectos estéticos que se desarrollan en la postdictadura. Los nuevos escritores de la década del noventa publicados por las editoriales transnacionales españolas constituyen un primer conjunto que goza de importante visibilidad nacional. Sin embargo la condición de novedad de lo que será conocido como la **Nueva Narrativa Chilena** está mejor dada por las definiciones editoriales de Planeta y Alfaguara que por un fenómeno de renovación literaria. Pese a esto, numerosos son los estudios que han buscado construir un catálogo de autores, obras y características comunes que permitan configurar este primer repertorio

postdictatorial⁴⁴. Con amplia recepción periodística en medios de relevancia nacional, estas narrativas se extienden en los circuitos literarios locales de forma masiva, pero con desigual suerte en su recepción especializada⁴⁵. Entre los autores que concitan mayor transversalidad, hacia fines de la década la autora Kathrin Bergenthal (1999:175) plantea a siete escritores

⁴⁴ El interés por establecer un corpus se remonta a la nómina “predictiva” que realiza Marco Antonio de la Parra en 1989 en el suplemento *Literatura y Libros* (*La novela que viene*. Literatura y libros, *La Época*, abril 1989). No obstante la denominación “Nueva Narrativa Chilena” es establecida en 1992 por Jaime Collyer, ofreciendo un listado de autores bajo la demanda de superación de la generación del ’50 y del ’60, en torno a un conjunto de directrices que los reuniría como grupo literario (*Casus Belli: todo el poder para nosotros*. Revista *Apsi*, N°415, 1992). Por su parte Cánovas revalida la idea de una generación literaria para definir al grupo, consignándola como Generación de 1987 (nacidos entre 1950 y 1964 y suma otros nacidos en 1949 y 1948), expresada en un conjunto de 107 novelas publicadas entre 1977 y 1996. El mismo año Soledad Bianchi desecha la posibilidad de una generación, movimiento o grupo, e identifica aquí un fenómeno de consumo, sólo posible en el Chile democrático, asociado al éxito comercial de tres novelas publicadas en 1991, *Mala Onda*, *Nosotras que Nos Queremos Tanto* y *La Ciudad Anterior* (Bianchi en Olivárez, 1997). Paralelamente, varias antologías y estudios críticos discuten tanto los corpus como las cualidades que reunirían a estos escritores. Adelaida Caro Martín plantea un significativo paralelismo con la discusión que por aquellos años se desarrolla en España en torno a la existencia de una “Generación X” (Caro Martín, 2007:42). La autora sostiene además como sintomático la falta de consenso crítico por una denominación con la cual abordar este fenómeno, asunto desarrollado por Paula Cilento en 2002. En el estudio citado por Caro Martín, Cilento identifica el uso intercambiable de conceptos como Narrativa Actual, Generación del 80, Miniboom, Narrativa de Postdictadura, Generación NN, Narrativa del Post-golpe, entre otros; como también identifica diferentes tendencias estéticas dominantes en el marco del mismo fenómeno (Ibíd.: 43).

⁴⁵ Además del estudio de Cánovas, algunos de los trabajos que abordan el fenómeno de la Nueva Narrativa son Olivares, Carlos (ed.) (1997). *Nueva narrativa chilena*. Santiago: LOM, el cual reúne las actas del *Seminario de Nueva Narrativa* celebrado en España entre el 30 de julio y el 13 de agosto de 1997; Bergenthal, Katrin (1999). *Studien zum Mini-Boom der Nueva Narrativa Chilena*. Frankfurt am Main: Peter Lang. En los primeros años del siglo XXI destacan Cortínez, Verónica (2000). *Albricia: la novela chilena del fin de siglo*. Editorial Cuarto Propio; Kohut, K., & Morales Saravia, J. (2002). *Literatura chilena hoy: la difícil transición*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert; así como Cárcamo-Huechante, L. E. (2007). *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*. Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio, los cuales elaboran una mirada evaluativa y crítica de los procesos de edición, circulación y recepción de las novelas de la postdictadura. A esto se suma un conjunto sustantivo de artículos académicos, monográficos de revistas especializadas, así como profusa crítica periodística en medios y suplementos literarios que acompañan cada publicación.

indispensables para que el fenómeno narrativo se articule en lo que denomina como un *Mini-boom* durante la década del noventa: Marcela Serrano (*Nosotras que nos queremos tanto*, 1991; *Para que no me olvides*, 1993; *Antigua vida mía*, 1995; *El albergue de las mujeres tristes*, 1997 y *Nuestra Señora de la Soledad*, 1999); Alberto Fuguet (*Sobredosis*, 1990; *Mala Onda*, 1991; *Cuentos con Walkman*, 1993, *Por favor rebobinar*, 1994 y *Tinta Roja*, 1996); Gonzalo Contreras (*La Ciudad Anterior*, 1991; *El Nadador*, 1995 y *El gran mal*, 1998); Roberto Ampuero (*¿Quién mató a Cristián Kustermann?*, 1993; *Boleros en La Habana*, 1994; *El alemán de Atacama*, 1996 y *Nuestros años verde olivo*, 1999), Ana María del Río (*Óxido de Carmen*, 1986; *De golpe, Amalia en el umbral*, 1991; *Tiempo que ladra*, 1991; *Siete días de la señora K*, 1993; *Gato por liebre*, 1995; *A tango abierto*, 1996 y *La esfera media del aire*, 1998), Jaime Collyer (*Los Años Perdidos*, 1986; *El Infiltrado*, 1989; *Cien pájaros volando*, 1995 y *La Bestia en Casa*, 1998) y finalmente, Arturo Fontaine (*Oír su voz*, 1992 y *Cuando éramos inmortales*, 1998).

Una **segunda expresión** de la heterogeneidad literaria de la postdictadura lo constituye el grupo de autores y obras que los estudios literarios nacionales han reunido bajo el nombre de **Literatura de los Hijos**⁴⁶. Este fenómeno emerge durante la primera década del siglo XXI en torno a un conjunto de novelas en donde la voz narrativa asume el punto de vista de un

⁴⁶ La denominación *Literatura de los Hijos* es subsidiaria al título homónimo del capítulo tercero de *Formas de volver a casa*, novela del escritor chileno Alejandro Zambra (Anagrama, 2011). El mismo año la escritora Andrea Jęftanovic publica un estudio sobre diferentes relatos filiales titulado *Hablan los hijos: Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea* (Ed. Cuarto Propio), enfocado en la mirada ficcional de la infancia en diferentes textos literarios, vinculados en muchos casos a situaciones de trauma y duelo que llevan a reorientar la voz narrativa del “adulto” a la del “hijo”. El concepto es rescatado por Lorena Amaro en 2014, constatando en un amplio corpus de autores latinoamericanos “[...] una ingente producción, testimoniante y ficcional, literaria y cinematográfica, de relatos que [...] abordan la experiencia infantil desde una perspectiva política o bien, en sentido inverso, la experiencia política desde una perspectiva infantil [...] Pero en ellos, más que la figura del niño, la que campea es, realmente, la del hijo. Hijos que recuerdan que fueron niños o que recuerdan cómo eran o cómo no eran sus padres cuando ellos eran niños. En el documental autobiográfico, irrumpen los hijos del trauma político” (Amaro, 2014:110). Nuevos estudios profundizan el término (Rojas, 2015; Franken Osorio, 2017, entre otros), aunque otros desde temprano lo llegan a desarrollar aún sin la nomenclatura de Amaro (Carreño 2009 y 2013; Areco Morales 2012; Willem 2013; Botinelli 2016, entre otros).

niño o un adolescente durante la dictadura, reconstruyendo desde esta focalización la complejidad del pasado reciente. El corpus de autores y obras que componen este fenómeno cuenta con mayor transversalidad en la academia que la planteada en la Nueva Narrativa, aun cuando constituyan un conjunto en desarrollo hasta la actualidad. Para ello, un primer consenso importante se encuentra en las cualidades generacionales que reúnen a sus autores. El primer grupo identificado por la crítica y académica Lorena Amaro contempla al menos cuatro autores, nacidos entre 1970 y 1987: Alejandra Costamagna, Nona Fernández, Alejandro Zambra y Diego Zúñiga (Amaro, 2014:110). La obra de dos narradores de este conjunto, Nona Fernández y Alejandro Zambra, ya ha sido reunida junto a otros autores por Rubí Carreño como “memorias de adultos jóvenes (los escritores tienen entre treinta y cuarenta años) que revisan su infancia y su juventud y con ello, los últimos treinta años de la historia chilena” (Carreño, 2009:14). A estos nombres Sergio Rojas agrega los de Lina Meruane, Leonardo Sanhueza y Álvaro Bisama bajo el término de “hijos de una generación”, donde se observa un afán por elaborar una memoria ficcional capaz de superar la “gran historia” (Rojas 2015:239-240). El corpus es refrendado por múltiples estudios, tanto en Chile como en el extranjero, entre los cuales se destaca a narradores como Fernández, Zúñiga y Zambra, que publican sus principales novelas después de 2006, año de la muerte de Pinochet (Willem, 2013), en otros casos a Costamagna, Bisama y Zambra, como representantes de una generación postdictatorial (Botinelli, 2016), a Fernández, Bisama y Zambra como autores de una memoria y testimonio de los hijos de la dictadura (Franken Osorio, 2017), entre otras combinaciones que reiteran ciertos nombres. Finalmente, todos estos autores tienen formación literaria en los años noventa, durante el auge de la Nueva Narrativa, y por tanto publican sus novelas tanto en el mercado editorial transnacional consolidado en el país, como también en la escena editorial independiente en proceso de organización.

Un segundo consenso se establece en torno al tratamiento narrativo con el cual las obras de estos escritores instalan su revisión desmanteladora de la historia y la autoridad de la mirada de “los padres”. En términos generales, los estudios literarios identifican al menos cuatro cualidades recurrentes y sobre las cuales han profundizado en los últimos años: **1)** la infancia y adolescencia planteada como lugar de la enunciación, un “auténtico locus de la memoria” (Amaro, 2014:110). Sin ser un espacio unívoco de hechos, atravesado por la polifonía y la

ambigüedad de su verosimilitud, este locus constituye una estrategia de reconstrucción efectiva de los recuerdos sobre la familia y la comunidad, tanto inmediata como nacional; **2)** un énfasis en la mirada en lo cotidiano por sobre los hechos históricos, acumulados en las obras como “telón de fondo”. En palabras de Bieke Willem, a diferencia de las primeras novelas del periodo de postdictadura, estas obras no transparentan la violencia del régimen militar, sino que en ellas “la sensación de desarraigo de los protagonistas sólo se relaciona tangencialmente con los hechos traumáticos” (Willem, 2013:155). Para ello recrean la vida de la gente común, ausente de grandes relatos ideológicos y motivos épicos, acercándose a lo que para el caso de Zambra y Zúñiga la misma crítica denomina “historias mínimas, y a veces aparentemente insignificantes (de niños, personas que no han vivido activamente la experiencia de la dictadura; historias de un amor mediocre, etc.)” (Ibid., 2014:63). Esta reconfiguración radical del valor de la historia implica una oposición formal a los relatos centrales (tanto de la dictadura como de su resistencia), no sólo irrelevante en la construcción de la memoria de la infancia, sino que determinado además por la composición heterogénea de su textualización, donde “[...] la cotidianeidad pretérita emerge en la memoria como un cúmulo de situaciones, rostros, palabras... que toman cuerpo en *imágenes flotantes* que se arremolinan en torno a un significante vacío” (Rojas, 2015:251); **3)** la experimentación formal, elaborando relatos reflexivos en torno al valor de los procesos de comunicabilidad posible desde donde se construye la memoria. Franken Osorio destaca tal valoración como cualidad definitoria del corpus de obras (Franken Osorio, 2017:207), mientras que Amaro vislumbra aquí la posibilidad de reelaboración del trauma de la dictadura, mediante “la construcción de relatos performativos, que al hallar canales de escucha quizás permitan alguna superación” (Amaro, 2018:154); **4)** finalmente, el desarrollo de la autoficción y la autobiografía como géneros escriturales, incorporando aspectos de la vida de sus escritores en el relato, fortaleciendo los modos de representación de la mirada infantil y adolescente como ficción desdoblada de la infancia y adolescencia de sus propios escritores. Confidenciar aspectos de la propia vida aumenta el interés comunicativo de las obras, donde tales rasgos “contribuyen además a delinear el carácter personal de esta literatura” (Willem, 2014:63) así como imprime sobre su experimentalismo un movimiento pendular entre la subjetivación poética del recuerdo y la reconstrucción descriptiva del pasado. En palabras de Amaro, “este tipo de foco narrativo propende a la desestabilización de los relatos, los vuelve precarios y

parciales, aunque en su fragmentariedad constituye igualmente un aporte a la reconstrucción de nuestra memoria elidida [...] (Amaro, 2014:112).

Con un corpus formulado desde el ámbito crítico y académico, los autores y obras que mejor dibujan el panorama de la *Literatura de los Hijos* en Chile son, hasta la fecha y en orden cronológico⁴⁷, Lina Meruane (*Cercada*, Editorial Cuarto Propio, 2000), Nona Fernández (*Mapocho*. Planeta 2002; *Fuenzalida*. Mondadori, 2012; *Space Invaders*, Alquimia Ediciones, 2013), Alejandro Zambra (*Bonsái*, 2006; *La vida privada de los árboles*, 2007; *Formas de volver a casa*, 2011, todas ellas en Anagrama), Diego Zúñiga (*Camanchaca*, La Calabaza del Diablo, 2009), Álvaro Bisama (*Estrellas muertas*, 2010; *Ruido*, 2012, ambas en Alfaguara), Alejandra Costamagna (*Animales domésticos* Literatura Random House, 2011), Leonardo Sanhueza (*La Edad del Perro*, Random House, 2014) y Alia Trabucco (*La Resta*, Editorial Demipage, 2014).

Una **tercera expresión** de la heterogeneidad narrativa del periodo postdictatorial está representada por el proyecto literario individual del escritor Roberto Bolaño. A diferencia de los fenómenos colectivos y situados en origen en el campo literario local, la obra de Bolaño se inserta *a posteriori* en el contexto chileno, publicada en su origen principalmente en España, irrumpiendo de forma significativa tanto en la crítica como en el mercado editorial nacional.

Desde el espacio cultural chileno, la obra de Bolaño ingresa discretamente en 1996 con la publicación de *La Literatura nazi en América* (Seix Barral) y *Estrella distante* (Anagrama). La crítica Patricia Espinosa advierte que la obra del escritor “aparece en el territorio chileno recién en 1996. Fecha que coincide con el término de la Nueva Narrativa, Generación NN, narrativa post dictadura, etc.” (Espinosa, 2003:21). Con la constatación de una decadencia del corpus de la Nueva Narrativa, la obra de Bolaño viene a fortalecer la relación entre mercado y recepción, al ir obteniendo paulatinamente el favor de los lectores especializados, al tiempo en que la cohesión del grupo promovido por Planeta y Alfaguara en Chile se disgrega en múltiples proyectos literarios personales, con diferente suerte. No obstante, la

⁴⁷ Este corpus reúne los autores y títulos mencionados por Amaro (2014), Rojas (2015) y Costamagna (2016).

eclosión definitiva del autor ocurre en 1998 tras la publicación de *Los Detectives Salvajes* (Anagrama), obra aclamada por la propia editorial al obtener el Premio Herralde de Novela, así como al año siguiente el Premio latinoamericano de novela Rómulo Gallegos, siendo el único chileno en obtenerlo hasta la fecha. Ese mismo año Bolaño obtiene el Premio Municipal de Santiago por su compilado de cuentos *Llamadas Telefónicas* (1997), lo cual lo lleva a volver a Chile por primera vez en 25 años. Tras una corta pero intensa etapa de consagración internacional, Bolaño fallece en España en 2003.

En la bisagra del cambio de siglo la obra de Roberto Bolaño tensa las relaciones internas del campo narrativo chileno. Las reacciones que provoca en la crítica están atravesadas por la sorpresa, el extrañamiento y la exaltación. Frente al corpus de la Nueva Narrativa, el editor de la filial chilena de Planeta, Carlos Orellana, tiene conciencia del valor autoral de Bolaño, no obstante establece criterios geográficos y de mercado que, junto a otros, lo excluyen de su propuesta personal de canon: “[...] no hemos considerado la producción, cada día más relevante, de los chilenos que han hecho su carrera literaria en el extranjero, como Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Ariel Dorfman, o – el más reciente de todos – Roberto Bolaño. No todos aceptan la idea de integrar con plenitud de pergaminos esta literatura al tronco madre, la narrativa que se produce y se publica en el interior de Chile” (Orellana en Olivárez, 1997:51). Ante esta definición carente de una mirada que ponga en relieve el valor estético, el escritor identificado con la Nueva Narrativa, Alberto Fuguet, enuncia su desconformidad en torno al lugar marginal de su obra: “[...] Por un extraño mecanismo, la Nueva Narrativa incluye a algunos y deja fuera gente clave. Aunque la aldea global lleva ya una década de unión, aquí se sigue pensando como aldea. Es un movimiento que no cree en el fax, le teme a Federal Express, no sabe usar el correo electrónico. Skármeta está fuera por edad y fecha de publicación. Sepúlveda, Allende y Dorfman, por ser famosos y vivir fuera, quedan out. ¿Qué pasa con Bolaño, el mejor de todos? [...]” (Fuguet, 1997:122 en Oyarce, 2012:10-11). La incapacidad de incorporar a nuevos corpus narrativos ajenos a las colecciones inscritas al territorio y al mercado chileno coloca a la Nueva Narrativa en un escenario crepuscular, como ya advierte Espinosa.

Pero debe iniciar el siglo XXI para que la recepción positiva del autor se incorpore gradualmente en el panorama narrativo nacional. Un año antes de la muerte de Bolaño, el crítico Rodrigo Pinto advierte en el trabajo del escritor “la obra más significativa y poderosa de la narrativa chilena de las últimas décadas” (Pinto en Manzoni 2002:75). A esta declaración se suma la del escritor Roberto Brodsky, quien en torno a la inédita construcción del personaje de Arturo Belano de *Los Detectives Salvajes* para la narrativa chilena enfatiza que “esto es, ni más ni menos, transformarse en una piedra en el zapato, como un viento de tormenta o el recuerdo de un viento de tormenta sacudiendo el traje de la literatura chilena de los últimos veinte años” (Brodsky en Manzoni 2002:85). Otras visiones críticas, aún sin poner en juego su valor estético, seguirán cuestionando la pertinencia de incorporar el corpus narrativo de Bolaño en el repertorio nacional de postdictadura, más allá de sus experiencias biográficas de largas décadas en México y España. Para el crítico Camilo Marks, por ejemplo, el autor “no es, en esencia, un escritor chileno. Se encuentra del todo al margen de la literatura chilena y es imposible asociarlo con la tradición novelística de este país” (Camilo Marks en Espinoza, 2003:126). No obstante muchos trabajos críticos han hecho hincapié en la forma en que la obra de Bolaño se imbrica con la tradición narrativa chilena, más allá de su incorporación alternativa. Esta conexión está marcada por su distanciamiento a los modelos narrativos dominantes en el Chile de los años 1990, en particular aquellos asociados a los *best sellers* levantados por Planeta y Alfaguara, así como su vocación por dialogar con aguda crítica con los proyectos estéticos hispanoamericanos del *boom* y el *postboom*, escapando de los reduccionismos nacionales enfatizados por el modelo de filiales editoriales. Por su vinculación por oposición, Patricia Poblete Alday ha destacado que en el campo literario chileno “pocas veces como en el caso de Roberto Bolaño notamos tantas diferencias formales entre su prosa y la de sus congéneres. De ahí que, en medio de un grupo más o menos homogéneo de escritores, las novelas y relatos cortos de Roberto Bolaño resalten por su originalidad y diferencia respecto de la obra de sus colegas chilenos. De ahí que lo hayamos llamado la “oveja negra” de esta Nueva Narrativa Chilena” (Poblete Alday, 2007:8). Integrando a varias posiciones, el crítico Jaime Concha coloca la figura del autor en un lugar marcado por la superación de las diatribas locales: “Bolaño es claramente un escritor transnacional – en el buen sentido de esta palabreja que, en el plazo cultural de que hablamos, significa pluralidad de coeficientes nacionales, una adicción que lo enriquece, no lo extirpa

de sus raíces y, por el contrario, le presenta una gran movilidad cultural [...]” (Concha, 2011:344).

Finalmente, la exitosa integración de la obra narrativa de Bolaño queda manifiesta en el reconocimiento de su proyecto escritural como pieza clave para interpretaciones más extensas sobre el devenir de la narrativa chilena en el cambio de siglo. De ello da cuenta la descripción de Macarena Areco Morales de la obra del autor como representante, en gran medida, de la novela lumpen o de la intemperie, haciendo alusión tanto al texto de Diamela Eltit como del propio Bolaño (*Lumpérica*, 1983 y *Una novelita lumpen*, 2002, respectivamente) (Areco Morales, en Moreno 2011: 53), así como la revisión realizada por Lorena Amaro de sus mecanismos autobiográficos, los cuales le permiten trazar una línea común entre el autor, el crítico Alone, Álvaro Bisama y Alejandro Zambra, en su propuesta de un relato político y social, tan íntimo como histórico (Amaro, 2018:353), entre otros estudios.

Dada la apertura del campo y los mercados editoriales, así como las dificultades para construir conjuntos textuales programáticos y generacionales, las tres expresiones de la heterogeneidad narrativa antes expuestas permiten reconstruir – aun fragmentariamente – importantes aspectos de la novela de la postdictadura chilena. Este ejercicio parte del reconocimiento de aquellos elementos reforzados o recambiados en esta etapa del ciclo literario. Como atestiguan las propias obras, la dictadura constituye un hito central e inevitable, aún para la reciente *Narrativa de los Hijos* (son hijos de la generación que testifica la dictadura en su adultez), y por tanto otorgan una nueva complejidad a los motivos literarios que de una u otra manera ya se encuentran en desarrollo desde la década del ochenta. De este modo, una revisión de las transformaciones de tales motivos permite identificar los lazos comunicantes entre los dos momentos del mismo ciclo, en el marco de las transformaciones políticas, económicas y culturales que ocurren en el mismo periodo dentro de la sociedad chilena. Por otro lado, la heterogeneidad interna exhibida por el corpus de la *Nueva Narrativa* y la *Narrativa de los Hijos* dificulta la proyección de un análisis sin obras acotadas o motivos literarios reducidos. Al ser Roberto Bolaño el fenómeno de un autor en específico, igualar los criterios de su análisis con un autor de la *Nueva Narrativa* y otro de la *Narrativa de los*

Hijos permite acotar la identificación de los lazos comunicantes en forma de casos representativos, dando cuenta de su importancia como proyectos literarios influyentes en el repertorio de la postdictadura. A su vez, cada imagen pone en el centro del fenómeno la obra de un escritor en particular, de manera que habilita un análisis sobre su relación con los motivos literarios fraguados durante la reconfiguración del campo hacia fines de la dictadura, a saber: 1) la revelación de la caída, 2) su vocación realista, 3) su condición de censurada y autocensurada, 4) la presencia de un espacio psicológico, 5) la ajenidad y el exilio, y finalmente 6) la tortura y sus agentes. La primera imagen corresponde a la obra de Marcela Serrano en el fenómeno de la *Nueva Narrativa*; la segunda comprende la obra de temática chilena de Roberto Bolaño; y finalmente, la tercera está dada por la obra de Alejandro Zambra en el marco de la *Literatura de los Hijos*. Cada uno de estos autores dialoga en sus términos con la tradición canónica, las preferencias literarias del campo y los fenómenos de mercado particulares que atraviesa el espacio nacional e internacional.

7.1. Marcela Serrano y la Nueva Narrativa Chilena

El fenómeno editorial de la Nueva Narrativa adquiere una relevancia insoslayable para la comprensión de los repertorios narrativos de la postdictadura en Chile. Al mismo tiempo, el propio fenómeno es variable en formas y fondos, concitando diferentes propuestas de corpus tanto de autores como de obras, sobre los cuales la crítica ha intentado organizar sus principales cualidades estéticas, así como de postular aquellos textos que serían los más relevantes. Si bien el papel de Marcela Serrano en el mercado editorial nacional e internacional es dinámico, acelerado y rentable, su lugar en el repertorio literario postdictatorial de la Nueva Narrativa ha concitado importantes diferencias y en último término un débil respaldo.

Hacia 1993, cuando la autora ha publicado sólo dos novelas en Chile, aún ninguna de ellas en las editoriales transnacionales españolas, críticos como Jaime Valdivieso advierten de la existencia de dos tendencias generales en la novela nacional, ordenadas en torno a un centro y un margen. En el centro, los autores de Planeta como Gonzalo Contreras, Marco Antonio de la Parra y Jaime Collyer, entre otros; en el margen, autores como Ramón Díaz Eterovic,

Diego Muñoz Valenzuela y Marcela Serrano. Curiosamente, el centro estaría dominado por cierto intrascendentismo lúdico, en contraposición a una marginalidad mejor anclada en la crítica social y política, como también en la propia tradición literaria (en Cánovas, 1997:30). En esta suerte de “reconocimiento excluyente” de la crítica, las novelas de Serrano adquieren importancia nacional gracias a su exitosa circulación y posicionamiento en *rankings* de ventas en el mercado chileno, junto con la visibilidad internacional adquirida tras recibir el Premio Sor Juana Inés de la Cruz en México, en 1994. Al respecto, Soledad Bianchi reconoce que la escritora es un nombre representativo de la Nueva Narrativa Chilena, “más por razones de su impacto que por características propiamente literarias – estructura, estilo, escritura, etc. – de esta obra que, por lo general, no fue bien recibida ni por la crítica periodística ni por los medios académicos nacionales” (Bianchi en Cortínez, 2000:102). En la revisión realizada por Rodrigo Cánovas en lo que denomina como *Novela de la Orfandad*, el autor observa que habría “unanimitad para celebrar algunos títulos y hay polémica en torno a otros”, colocando a Serrano en el grupo de los autores que gozarían de una valoración más reciente, en contraste a los primeros autores mejor evaluados por la crítica como Gonzalo Contreras y Carlos Franz (Cánovas, 1997:30). Asimismo, Cánovas no desdeña las cualidades literarias de Serrano, ubicándola en uno de los ámbitos del ideario “de la Orfandad” que denomina como “imaginación folletinesca” (Ibíd.:53). El autor establece un vínculo entre el folletín decimonónico con un corpus mayor de obras que incluye las novelas de Serrano, caracterizadas por extraer formas discursivas de géneros menores, de entretención y para públicos masivos. En particular, el autor identifica en la escritora cualidades genéricas del testimonio rosa, el cual ha sido prestigiado recientemente por la obra de Isabel Allende, caracterizando a su narrativa por el dominio de personajes femeninos estereotipados, una escritura efectista que no rehúye de los clichés, sumergida en una trama tan versátil y lúdica como trivial y unidireccional (Ibid. 57). Del mismo modo, su temática amorosa, de relevancia fundamental, ha sido leída a partir de la construcción de personajes tipo, en los cuales se mezcla fantasía romántica, frivolidad y posición social: “las mujeres protagonistas de Marcela Serrano sucumben bajo el hechizo de un galán estereotipado según los gustos de la intelectualidad de los años ‘70 y ‘80: hombre bien parecido, culto, dedicado a profesiones liberales, conectado con el mundo del arte, famoso y bien relacionado. Estos personajes, cuya

tipología tiene como precedente los héroes de la novela del XVIII, encarna al príncipe azul de la burguesía femenina pseudointelectual” (Gallego, 2003:1339).

Si bien el abordaje especializado a la obra de Serrano ha cuestionado tanto su relevancia estética como su capacidad de innovación literaria, ésta termina siendo reconocida en pocos años como una de las expresiones más visibles de proyecto de la Nueva Narrativa Chilena. La identificación realizada por Cánovas del sustrato folletinesco presente no sólo en Serrano sino de un conjunto de autores del mismo periodo, demuestra su íntima conexión discursiva con una parte relevante del corpus postdictatorial, el cual busca visibilidad dentro de un mercado transnacional que comienza a consolidarse. La articulación exitosa entre literatura y mercado que representa la obra de Serrano durante estos años tiene expresión en los principales motivos literarios que caracterizan sus novelas, los cuales dialogan con mayor o menor complejidad con los ya presentes motivos literarios planteados y desarrollados a partir de los años ochenta en la narrativa nacional, sobre los cuales se ha rearticulado el campo tras la fractura democrática:

La revelación de la caída: En algunas de las novelas más relevantes de Marcela Serrano la derrota histórica del proyecto de la Unidad Popular constituye un telón de fondo que trastoca las biografías de sus personajes. El grupo de amigas que protagoniza su primera obra, *Nosotras que nos queremos tanto*, consolida su amistad en la década de los ochenta en el barrio alto, salvaguardadas de la violencia de Estado, aun cuando una de ellas, María, debió partir al exilio y tras su retorno carga con el asesinato político de su hermana menor. Asimismo, en su segunda obra, *Para que no me olvides*, Blanca la protagonista vive en condición de privilegio y de espaldas a la violencia dictatorial, pero el personaje de Victoria, su amiga, es esposa de un detenido desaparecido. Sin embargo, la dimensión más relevante de “la caída” que plantea Serrano ocurre en los años noventa, en la postdictadura, una década en la cual las vidas de las protagonistas se debaten entre un pasado reciente y un presente experiencialmente insatisfactorio. Es en esta tensión donde se pasa de la derrota histórica, pretérita, a un cuestionamiento actual y existencial, específicamente centrado en la situación de la mujer a fin de siglo. En referencia a las novelas *Nosotras que nos queremos tanto* y *Antigua vida mía*, Claudia Femenias sintetiza esta actualidad en torno a las fuerzas que operan modelando la condición de las mujeres: “En ambos textos las normas sociales,

familiares, las presiones profesionales y el mundo de la política actúan como fuerzas disciplinadoras que buscan crear un modelo de conducta en la mujer con el cual las protagonistas entran en conflicto pero que no logran modificar” (Femenias, 2007:77-8).

La representación de la caída como motivo en la narrativa de Serrano se puede observar en varios aspectos. Sus novelas proponen personajes que denotan el sentido existencial del fracaso, estrechamente asociado a lo sentimental. García-Corales indica que tal sentido constituye, en línea con lo señalado por Femenias, “una configuración ubicua de la melancolía y la nostalgia, la cual surge a partir de los obstáculos amorosos y, por consecuencia, de la soledad y el abandono” (García-Corales, 1999:264), agregando una caracterización muy específica al perfil de sujeto narrativo aquí construido: “por lo general son mujeres de aproximadamente unos 35 a 50 años pertenecientes a los sectores medios y altos de la sociedad chilena contemporánea” (Ibíd.). Esta novela por tanto es continuadora del tema de la imposibilidad de la felicidad para la mujer, ampliamente desarrollado desde María Luisa Bombal y las escritoras del '50, poniendo en evidencia las estructuras patriarcales que organizan su entorno social. Las mujeres protagonistas manifiestan su dolor psíquico como resultado de la vivencia de la injusticia de género a partir de determinados condicionantes sociales, como el estatus social y la preexistencia de redes de apoyo que impiden la tragedia. Eso no las limita de constatar el derrumbe de las utopías de izquierda, de las cual se comprenden víctimas. En su análisis de *Nosotras que nos queremos* tanto, Ferreiro señala que “[l]as cuatro protagonistas de la novela padecen ese doble desengaño como consecuencia de la doble agresión a la que se ven sometidas; la de la sociedad regida por normas sexistas y la otra sumisión -más dolorosa, en cuanto que elegida-: la ortodoxia inmovilista del comunismo y la dedicación a la lucha clandestina” (Ferreiro, 2000:266).

No obstante, esta doble desilusión se encuentra supeditada a los códigos de la novela folletinesca, planteando así a las *víctimas* como *heroínas*, cuya salida a la crisis existencial se encuentra en el amor romántico. Serrano toma distancia de la línea crítica que encarnan novelas como las de Diamela Eltit, no sólo por el lugar social de la mujer aquí descrita, sino además por la forma en que representa el dolor psíquico de la vida tanto durante como después de la dictadura, distanciándose además de la tematización de los sentimientos de

nostalgia y melancolía, usualmente comprendidos por la crítica de Serrano como ejes centrales en la obra de la autora.

La nostalgia que emanan sus personajes pone en evidencia una añoranza por el pasado, percibido en este caso como utópico. No obstante, esta utopía no tiene vinculación con un ideario político o una aspiración revolucionaria, sino que se representa como una fórmula de recreación de códigos de una vida anterior, donde se encontraba un grado de felicidad ahora ausente. La melancolía emerge por asociación a esta nostalgia ante una realidad desprovista de ensoñación y certezas. En la novela *Antigua vida mía*, Pereyra señala cómo la protagonista de la obra, Josefa, sostiene un artefacto que detona la nostalgia, pero que además le otorga arraigo: “En *Antigua* los dos personajes principales luchan de diferente manera por mantener la memoria viva, Josefa es la cantante folklórica que se queda en el país y que a través de su música como elemento de nostalgia, levanta el estandarte utópico” (Pereyra, 2005:35). En la novela *El albergue de las mujeres tristes*, García-Corales advierte la metáfora del albergue como signo del presente: ubicado en una isla del archipiélago de Chiloé, en el sur de Chile, es escenario de los amores imposibles e intereses frágiles de Floreana, la protagonista. Para este caso, el presente no goza de un estatus esperanzador y refleja una derrota: “en lugar de detenerse en la rememoración de segmentos consoladores de un pasado lejano o mítico, la novela escenifica principalmente un paisaje inicu, desolado y frío como marco actual de una desgastada modernidad” (García-Corales, 1999: 272).

El motivo de la caída trasciende por tanto su significado estético-político, ya sea en forma de fin de una utopía, característicamente representado por la segunda etapa de la generación del '60 y las novelas de la dictadura, como en forma de evasión imaginativa, característica de los proyectos creativos de la década del treinta. En cambio, la caída en Serrano no es sino una forma de insatisfacción con el presente y anhelo por el pasado, convertido éste en lugar ideal e imposible, subjetivado en su dimensión sentimental y romántica. Al seguir el modelo folletinesco, las biografías trastocadas por la contingencia político-histórica reciente del país de los personajes de Serrano no entablan caminos de construcción identitaria que complejicen tal experiencia, ni en un plano formal ni en un plano temático. De este modo, no hay, como sí en el corpus anterior, un desengaño explícito de los grandes relatos de la modernidad, pero tampoco hay un planteamiento explícito sobre su negación. Mas bien, las novelas de Serrano

se internan en un cuestionamiento por los caminos de la felicidad individual de las mujeres a fines de siglo, representando los problemas que se configuran para un sector social de la sociedad chilena.

Vocación realista: En las novelas de Marcela Serrano el motivo realista se ajusta a una representación de primer nivel; esto es, que circunstancias, personajes y eventos en ellas contruidos tienen un correlato directo con la realidad histórica, cultural y política chilena. Estos se exponen de forma explícita, y permiten situar la trama narrativa en un momento-espacio que configura parte de las claves de su lectura. De este modo, en sus novelas es común encontrar localizaciones reales -Santiago de Chile, Las Condes (en específico, barrios acomodados como El Golf), balnearios exclusivos como Algarrobo y Cachagua, ciudades como Concepción y Valdivia, la Isla de Chiloé, también otras latitudes como Nueva York, Antigua, en Guatemala y Oaxaca, en México – eventos histórico-políticos de repercusión internacional – la dictadura de Pinochet, el plebiscito de 1988 y el primer gobierno de la Concertación de Partidos por la Democracia en Chile, la caída del Muro de Berlín, la disolución de la Unión Soviética, etc. Destacan además variados elementos de la cultura popular, que otorgan una mayor descripción a las imágenes interpersonales representadas en la obra: desde la cultura popular internacional, particularmente anglófona – el director de cine Cecil B. DeMille, múltiples escritores como Milan Kundera, Philip Roth, etc., las bandas de rock The Beatles, Pink Floyd, marcas comerciales como Wrangler, Levis, Johnnie Walker, etc. – hasta ámbitos de la cultura popular latinoamericana – la Nueva Canción Chilena, Violeta Parra, ciertos boleros que incluso dan título a las novelas *Nosotras que nos queremos tanto* y *Para que no me olvides*, entre otros aspectos.

La forma abierta del correlato con lo real no incorpora la dimensión mimética descrita por Grínor Rojo en torno al “voluntarismo mimético” característico de la novela de este ciclo literario (Rojo, 2016), sino más bien a una concepción clásica de la mimesis. Al respecto, exhibe con intención descriptiva la crisis de determinados grupos sociales, en un ejercicio no alegórico como el realizado por los autores del Programa del Escepticismo en los años '50, quienes igualmente describieron la demolición de los sectores medios y altos de la sociedad chilena. Con respecto a las protagonistas de sus novelas, Ferreiro señala que en Serrano “las experiencias de estos personajes describen un nítido panorama social, histórico y político de

Chile: las enormes fisuras socio-económicas, la estrechez de miras de la alta burguesía, el desarraigo de los emigrantes europeos, el compromiso revolucionario de los setenta y la pérdida de referentes doctrinales a fines de los ochenta” (Ferreiro, 2000:265). La principal crítica establecida al estilo realista cultivado por Serrano es realizada por Bianchi, quien advierte de una disposición arcaica en la forma de plantear la verosimilitud, la cual debilita las intenciones realistas declaradas en cada relato. Al referirse a la novela *Nosotras que nos queremos tanto*, advierte que tal realismo se encuentra “más cerca de la disposición de la narrativa cultivada entre el siglo XVIII y los comienzos del actual que de la contemporánea, pues en esta novela hay una narradora en primera persona que, curiosamente, conoce y domina todo, y se impone, rompiendo, entonces, cualquier atisbo de libertad, valor del que tanto se ‘habla’ en el relato, y que aparentemente sería "practicado" por sus personajes” (Bianchi, 2000:104).

Por lo anterior, la vocación realista presente en la narrativa de Serrano se constituye en un motivo literario central: por un lado, se enuncian y describen lugares, experiencias y productos de la cultura popular que resultan comunes a una generación y a un segmento social, tanto chileno como latinoamericano; por otro lado, expone los pensamientos y conflictos interiores de los personajes que componen la trama narrativa mediante una narración omnisciente, anclando su relato bajo un supuesto clásico de la mimesis y el rol de la voz narrativa. El resultado es un texto accesible, ausente de experimentalismos formales en su concepto del realismo, diferenciándose de este modo de la complejidad del motivo realista presentado en la novela de la dictadura. La obra de Serrano tampoco incorpora otros géneros literarios en su estructura novelesca, ejercicio común en la novela anterior, planteando de este modo un ejercicio ficcional con claves realistas centrada en abordar determinadas temáticas, para lo cual la inclusión de formatos no literarios, informativos o testimoniales no son objeto de su propuesta estética inicial.

La vocación realista de la obra de Serrano se expresa particularmente en su capacidad por representar, con cercanía epocal, cultural y discursiva, situaciones estructuralmente desfavorables para las mujeres. Pereyra advierte que las tres primeras novelas de la autora establecen una continuidad asociada a la crisis de la institución del matrimonio en la sociedad chilena (Pereyra, 2005:42). Esto es refrendado y ampliado por Femenias en torno a la

exclusión social que sufren las mujeres en el Chile contemporáneo (Femenias, 2007:73-4). Por su parte, Carvalho evidencia en esto el profundo sentido de orfandad como una “ausencia de lugar”, concepto que por diferentes razones caracteriza a las novelas del primer periodo de la postdictadura (Carvalho, 2007:99). En ese sentido, la exposición y denuncia que realiza Serrano en la descripción de sus personajes enriquece el diálogo con la realidad, ampliamente desarrollado en el corpus del mismo ciclo literario. Pese a que opte por conclusiones asociadas a la novela rosa y con ello no ahonde en la cuestión estructural, sus obras ofrecen elementos de universalidad temática: más allá de la clase social y los privilegios materiales que exhiben sus protagonistas, la injusticia aquí representada penetra todos los espacios de interacción, sometiendo a todas las mujeres a una situación de subordinación originaria.

(Auto)Censurada: Con el fin de la dictadura la amenaza de un lector-sensor capaz de coartar la existencia pública de las novelas contestatarias se desvanece. Los ejercicios de disfracismo y autocensura adquieren autonomía del contexto político inmediato, llevando a los autores vinculados al “mercado de productores” al cultivo de nuevas formas de abordar y desarrollar la “estética del guiño”. Por otro lado, las narrativas que emergen hacia fines de la dictadura y se proyectan en la Nueva Narrativa se alejan de motivos literarios próximos a la autocensura o a la experimentación formal, privilegiando la comunicabilidad del texto para amplios públicos lectores. En este corpus se encuentra la obra de Marcela Serrano, la cual toma distancia de las innovaciones formales o temáticas que permitan vincularla a algún tipo de censura política, ya disociada al contexto de su producción.

No obstante, una dimensión de la “autocensura” diferente a la del periodo dictatorial puede verse representada a nivel temático en la biografía de ciertos personajes de sus obras, en torno a la represión social y simbólica que sufren las mujeres en la sociedad patriarcal. Diversas situaciones que explican el pasado y presente de las protagonistas están mediadas por la actitud censora de hombres en momentos claves de sus vidas, la cual deriva en fenómenos de autocensura y tabú. En *Nosotras que nos queremos tanto*, esa censura se refleja en el aleccionamiento que sufre Soledad, hermana de la protagonista María, por su embarazo no deseado, el desprecio del personaje de Hernán por su esposa Isabel, de quien no quiere enterarse de su cotidianidad ni de los detalles de la crianza de sus hijos, el repudio tanto de comunistas como de gremialistas universitarios a María y su vida sexual abierta (p.58); así

como el tabú en torno a la identidad del padre biológico de la hija de Soledad (p.88), o la situación de Piedad, prima de María, quien no ha experimentado un orgasmo en sus catorce años de matrimonio (p.191). Este motivo opera también para el personaje de Blanca protagonista de *Para que no me olvides*, quien en sus recuerdos de infancia evidencia las prohibiciones cotidianas de su contexto familiar, particularmente de cierto lenguaje y la desnudez (p.86). Estos asuntos son estudiados por Laura Rose Colaneri, quien además pone de manifiesto que tal ejercicio “apunta a varios rasgos autoritarios de la estructura familiar, como la censura y el respeto distanciado hacia el patriarca. Esta estructura estricta continúa luego en la vida de Blanca, con su matrimonio con Juan Luis” (Colaneri, 2013:49). De este modo, la obra de Serrano pone especial énfasis en describir los silenciamientos que sufren las mujeres a lo largo de sus biografías, moviéndose a un territorio de lo privado, con énfasis en la intimidad corporal, sexual y familiar de las protagonistas.

Junto a las escenas de censura y autocensura representadas en las novelas de la autora, es recurrente que el motivo literario sea tensionado con personajes que denuncian o incluso se revelan a las formas de control social impuesto a las mujeres. Así sucede con el personaje de María en *Nosotras que nos queremos tanto*, desencantada de la revolución, feminista, partidaria del amor libre y sobre todo, capaz de decir lo que piensa y siente; el personaje de Violeta en *Antigua vida mía*, quien tras años de violencia y sometimiento doméstico, encuentra en la ciudad de Antigua un refugio psicológico desde donde poder lidiar con la censura del esposo; el personaje de Isabella en *El albergue de las mujeres tristes*, quien rompe con el tabú del cáncer que termina con la vida de Dulce, confrontado a quienes son incapaces de enunciarlo públicamente, entre muchos otros ejemplos. En todos los casos, los mecanismos de confrontación son múltiples, aunque en ninguno de ellos se consigue una emancipación de las mujeres protagonistas, al ceñirse en último término al modelo literario del testimonio rosa, encontrando en el amor conyugal un espacio de liberación o, en oposición, de ausencia concluyente.

El espacio es psicológico: Durante la década del noventa las obras de Marcela Serrano dan cuenta de un amplio interés por explorar la psiquis de diferentes personajes femeninos, cohabitantes de un mismo espacio socio-cultural y con vínculos generacionales, biográficos y afectivos entre sí. Si bien su obra confirma la importancia del espacio psicológico

desarrollado por la novela de la dictadura, el significado de este motivo es aquí radicalmente diferente. Mientras en la novela contestataria lo psicológico constituye un espacio de resistencia al poder, impregnando de ello la estructura del texto, en Serrano tal ejercicio involucra un reconocimiento de la individualidad femenina, sin pretender avanzar hacia su liberación radical, a través de una narración convencional con ribetes folletinescos. En este sentido, su obra se asocia mejor a la perspectiva individual y existencial de las escritoras del '50 que al trabajo de Diamela Eltit, del mismo ciclo literario. Su focalización en los procesos del individuo clausura un proyecto de transformación de la sociedad patriarcal, optando por la experiencia del amor, sin pretender en ese transcurso alterar los pilares sociales. Al respecto, Rose Marie Galindo plantea que tal opción establece una distancia inmediata con colectivos y agrupaciones que, desde comienzo del siglo XX pero de forma radical durante la dictadura, han propiciado un nuevo pacto social antipatriarcal: “en su planteamiento no sólo toma prioridad la liberación de la mujer concreta e individual, sino que las alternativas propuestas vuelven privadas y personales experiencias que antes eran colectivas [...] la autora chilena no sólo se aleja de la solidaridad de clase sino también de la solidaridad genérica dentro de un movimiento organizado, como es el movimiento feminista” (Galindo, 1999:34). En cuanto a la experiencia del amor como procesamiento del interés psicológico de sus obras, Isabel Gallego constata la incapacidad del planteamiento emancipador de los relatos de Serrano frente a lo que finalmente construye en sus relatos: “Sus novelas van mostrando las distintas configuraciones que ha sustentado la idea del amor en el mundo occidental, revestidas de un feminismo que no llega en profundidad a la búsqueda de identidad de la mujer, sino que la oculta bajo una supuesta, pero no real ni eficaz, presentación de las mujeres y sus reivindicaciones” (Gallego 2003: 1337).

De forma general, el motivo del espacio psicológico en la obra de Serrano se desarrolla en al menos tres ámbitos de significancia: en primer lugar en oposición al uso del discurso psicológico del macrogrupo contestatario, elevando en sus relatos el valor del individuo por sobre el de la comunidad en su complejidad, donde si bien la experiencia biográfica puede ser representada en un conjunto de voces, prevalece aquí la suma de particularidades sobre la experiencia colectiva. En palabras de Rose Marie Galindo, el énfasis en el “impulso utópico personal” puesto por las protagonistas de sus novelas contribuye a su liberación síquica, al tiempo en que les permite avanzar hacia “un mundo personal, subjetivo y privado

desde el cual se soslaya todo involucramiento en el presente y toda responsabilidad histórica” (Galindo, 1999:40). En segundo lugar, el motivo se asocia a una directa reflexión sobre la problemática de la modernidad, donde cada personaje procesa, con desdén o entusiasmo, el advenimiento de una nueva era cultural. Con respecto a la novela *El albergue de las mujeres tristes*, García-Corales advierte de que el proceso reparatorio personal de las protagonistas sostiene un “sesgo individual y fragmentario, de acuerdo a la recomposición ideológica predominante en la actualidad de gestos postmodernos” (García-Corales, 1999:265). Del mismo modo, Galindo identifica en *Antigua vida mía* una actitud reticente en sus personajes femeninos a una emancipación completa, en donde “la liberación de la mujer no implica un enfrentamiento creativo con los retos de la modernidad ni la búsqueda por transformar las condiciones que produjeran la distopía” (Galindo, 1999:34). En tercer lugar, el motivo se vincula al trauma y la memoria familiar en forma de herencia síquica. Serrano conecta con un recurso significativo en la literatura escrita por mujeres durante el siglo XX chileno y que se despliega como un cuestionamiento existencial para la generación del '50. Del mismo modo, la herencia y el trauma se encuentran presentes en la narrativa del interior y contestataria durante la dictadura, particularmente en la obra de Diamela Eltit. En el caso de Serrano, los traumas personales son resultado de traumas colectivos o familiares, ligados a eventos históricos como la dictadura o bien a rupturas en la familia, se enfrentan en todos los casos de manera individual en el espacio psicológico de las protagonistas, con una actitud exploratoria, indagando aquellos antecedentes que revelan la huella de los antepasados – en particular las mujeres de la familia – y su vinculación con el dolor síquico del presente. En la novela *El albergue de las mujeres tristes*, Floreana se configura como un sujeto melancólico, manteniéndose activamente ligada al ejercicio de la memoria y el deseo del pasado – y por tanto, la nostalgia – como forma de evasión a la falta de respuesta que ofrece el presente. Al respecto, García-Corales señala sobre éste y otros personajes de Serrano que “padece de una condena perpetua que implica la obsesiva búsqueda de algo perdido que nunca encontrará de nuevo. Por lo general, esto último consiste en algún amor sin ambivalencia interrumpido por una situación traumática frente a la cual el yo que sufre la pérdida nunca puede resignarse” (García-Corales, 1999:267). Por su parte, en la novela *Antigua vida mía*, Violeta, la protagonista, realiza su ejercicio de resistencia al presente a partir del rescate de las mujeres de la familia, con el afán de integrar trazos de vidas pasadas

en su confrontación al dolor síquico. Este ejercicio es descrito por Galindo como un impulso utópico, aunque alternativa “para que la mujer rompa con su distopía: el rescate de la memoria de las antepasadas y la conexión con su espíritu de sobrevivencia” (Galindo, 1999:38).

Finalmente, el motivo del espacio psicológico en la narrativa de Serrano refrenda la tendencia introspectiva asumida programáticamente por la generación del '50, pero que encuentra notables referentes en las obras de las escritoras previas, marginadas de los espacios convencionales del campo literario nacional. Sin embargo, la prevalencia de la primera persona no resulta sinónimo de negación de la omnisciencia; dado el ejercicio con ribetes folletinescos de Serrano, la voz narrativa acude a lugares usualmente impropios de un narrador de conocimiento parcial, otorgándonos una panorámica permanente de todos los aspectos que atraviesan la psicología de sus personajes. La pluralidad de verdades relativas, por tanto, no se caracteriza por un impulso relativizante de la realidad ficcional, sino al contrario, es vehículo de un cuadro sin zonas oscuras. Esta paradoja simplifica la complejidad del uso de la primera persona, aunque al mismo tiempo facilita la lectura e interpretación de la subjetividad de sus personajes y el significado de los acontecimientos relatados.

Ajenidad y exilio: Estrechamente vinculado al motivo del espacio psicológico, la ajenidad y el exilio tienen carácter descriptivo de la narrativa de Serrano. En principio, las protagonistas de sus novelas se sumergen en un estado enajenante o enajenado, ya sea por opción o empujadas por las circunstancias político sociales que las envuelven. Tal circunstancia las lleva a realizar un viaje físico, asociado a su vez a un ejercicio de introspección, con resultados disímiles. El motivo del “extraño entre los hombres” con el cual Promis describe al programa de la *Novela de la Desacralización* y que transmuta en la figura del exiliado en la novela de la dictadura es resignificado en Serrano como “la extraña entre los hombres”, situando esta vez la ajenidad en la posición de las mujeres frente al ordenamiento social masculino, más allá de las coyunturas y las condiciones que motivan el viaje. En palabras de Ferreiro y con respecto a la novela *Nosotras que nos queremos tanto*, “[e]l drama de las protagonistas es, pues, el del intento de autoafirmación en un mundo en el cual el centro de interés focalizado y el discurrir existencial sobre el que gravita lo trascendente es el del hombre, manifestándose así la distancia entre dos realidades paralelas y entrecruzadas de

modo tangencial, pero básicamente regidas por la incomunicación e incompreensión mutuas” (Ferreiro, 2000:267). Son las propias mujeres quienes alertan de su “mundo aparte” y subalternidad frente a padres, maridos o amantes, constituyéndose éstas en relación permanente a un otro capaz de activar un trauma, como también capaz de resolverlo, en el sentido de la novela rosa; esto es, mediante una relación romántica. Tal autopercepción de “extraña entre los hombres” es especialmente criticada por Gallego, quien observa en este motivo literario una regresión acrítica en la cual se enuncia el discurso narrativo – la postmodernidad – donde “[l]a queja contra los hombres ante su abandono, ante la falta de comprensión hacia las mujeres, ante la incomunicación que les lleva a no alcanzar lo que para la novelista parece que es el ideal del amor compartido y la vida en pareja, y no ya en tiempos de vigencia de los mitos, sino en pleno apogeo del feminismo y del cuestionamiento de los estereotipos y arquetipos sobre el amor, es constante” (Gallego, 2003:1338).

De manera ritual, las protagonistas de las obras de Serrano escritas en la década de los noventa efectúan un viaje de aislamiento, el cual les permite tomar distancia evaluativa de sus realidades individuales, en particular de sus matrimonios y desamores. En palabras de Femenias, “el viaje hacia un refugio, es uno de los elementos unificadores en la novelista de Serrano” (Femenias, 2007:76). En *Nosotras que nos queremos tanto*, las cuatro protagonistas se reúnen en una isla del archipiélago de Chiloé, desconectadas de sus realidades laborales y familiares; en *Antigua vida mía*, Violeta sale de Chile y se establece en la ciudad de Antigua, en Guatemala, en *El albergue de las mujeres tristes*, Floreana se interna en un lejano asilo para mujeres ubicado en Chiloé, en *Nuestra Señora de la Soledad* la investigadora Rosa Alvallay, divorciada y anteriormente exiliada, busca a la escritora Carmen Ávila, desaparecida en Chile; finalmente, en *Lo que está en mi corazón*, Camila se interna en Chiapas, México, con el pretexto de reportear la situación indígena en la zona. La excepción lo constituye *Para que no me olvides*, donde Blanca, la protagonista y voz narrativa, sufre un accidente que la deja incapacitada para hablar, escribir y leer. De este modo, asistimos al relato de mujeres que se autoperciben como itinerantes, incomprendidas, imposibilitadas o hasta mutiladas.

El motivo de “la extraña entre los hombres” en las novelas de Serrano enfatiza uno de los dos movimientos característicos del tópico de la ajenidad identificado por Promis en la

Novela de la Desacralización y resignificado en los años ochenta: la comunidad amenaza al individuo, a las protagonistas; no son ellas quienes tienen la capacidad o el deseo de amenazar a la comunidad. De este modo, se justifica la necesidad de enajenación representada por el viaje físico y psicológico. En *Antigua vida mía*, Violeta sufre un profundo desarraigo a la sociedad chilena de la postdictadura, la cual se despliega ante ella, en palabras de Galindo, como un estado distópico, en el cual “personas como Violeta se perciben en ‘una tierra de nadie’, es decir, habitando un país que ya no es el suyo y al cual ya no pertenecen” (Galindo, 1999:35). Tal desarraigo constituye una cualidad transversal a las obras de la Nueva Narrativa Chilena que permeará los siguientes proyectos literarios. El concepto de orfandad desarrollado por Cánovas opera en Serrano como esta figura, ofreciendo una salida específica: la nostalgia de un lugar utópico, ideal y extemporáneo. Al respecto, la búsqueda de un hogar y cierta estabilidad sentimental (a menudo truncada) se ofrece como un camino de salvación, contradiciendo en último término el deseo manifiesto de liberación y justicia de género. En su estudio de las novelas *El albergue de las mujeres tristes* y *Lo que está en mi corazón*, Carvahlo evidencia la virtud del lugar que fue abandonado como resolución conservadora del estado enajenante: “[...] the combination of internal insecurities and external threats eventually drives the protagonists of both novels back to traditional conceptualizations of home [...] Eventually, their happily-ever-afters involve the recuperation of a nest, with space reserved for the anxiously awaited (but not yet committed) lover” (Carvahlo, 2007:99-100).

En cuanto al viaje asociado al exilio, varios personajes de Serrano experimentan directa o indirectamente la expulsión de Chile durante la dictadura, aspecto que forma parte de la descripción realista del mundo de los primeros años de la postdictadura. No obstante, la derrota política, central en el corpus de los años ochenta, constituye un aspecto secundario ante las motivaciones personales que impulsan a las protagonistas a buscar el aislamiento o bien a permanecer en el exilio. En otros casos, la complejidad política encuentra a las protagonistas en los lugares donde están refugiadas. Tal es como en *Lo que está en mi corazón*, la protagonista chilena que vive en Estados Unidos aprovecha cierta oportunidad para viajar a Chiapas y cubrir como reportera el conflicto indígena zapatista. Sin real interés en ello, su involucramiento emocional en el conflicto termina por ayudarlo a resolver su dolor psíquico. De acuerdo con Vanden Berghe, “cuando se involucra a favor del EZLN, aunque

sea contra su propia voluntad, Camila comienza a salvarse en lo personal y como mujer. Lo prueba el hecho de que al final de la novela tome su primera decisión propia, la de ir a Santiago de Chile donde se encuentra su madre” (Vanden Berghe, 2009:15). Otra forma de resolución al problema personal ofrece *Antigua vida mía*, donde Violeta, buscando sanación tras perder a su marido en la dictadura y su propia experiencia de la cárcel, conoce en Guatemala a Bob, con quien comienza una segunda etapa de reconstrucción personal: “[e]s en Antigua, donde Violeta y Bob se enamoran y construyen una casa-refugio y donde ella empieza a recobrar su identidad perdida” (Pereyra, 2005:40).

Desdibujados los límites entre lo político coyuntural, el desamor y los traumas personales, las protagonistas de las novelas de Serrano divagan por espacios exóticos, recónditos (desde sus perspectivas de habitantes de la metrópolis chilena) y que ofrecen, finalmente, un refugio a donde llegar. La experiencia del exilio queda atrás y en el escenario postdictatorial el viaje se vive como experiencia libre de huida. Femenias advierte que la opción por la enajenación atenta, paradójicamente, contra la propia solución verdadera a los problemas que aquejan a las protagonistas: “El refugio, en el cual estas mujeres encuentran un grado más satisfactorio de comunicación y en el cual exploran su mundo interior, paradójicamente las separa y las aliena del mundo exterior anulando así cualquier posibilidad de que un cambio real sea posible” (Femenias, 2007:77). De este modo el retorno al hogar y una pareja sentimental otorgan un camino unívoco y estrecho – casi nunca completado – para resolver un problema que, en su descripción narrativa, tiene carácter postmoderno: la no pertenencia. Cuestionando la presentación de este motivo literario, Carvalho concluye: “Neither protagonist actually lands her man, and neither recommits to the idea of traditional marriage; the embracing of monogamy, within the frame of traditional romantic and sexual desire, and the fact that the self will not be content until the lover completes the picture, leaves the questions of autonomy and nomadism in a decidedly ambiguous terrain” (Carvalho, 2007:100).

El torturador, los torturados y la tortura: La experiencia de la tortura se plantea de forma explícita en algunas de las principales obras de Marcela Serrano, si bien la figura del torturador carece de todo interés. El motivo literario originado en la narrativa de los ochenta se vuelve parte de las experiencias más dolorosas de los testimonios de sus protagonistas. Dada la temporalidad postdictatorial en que se desarrollan las tramas de sus novelas, la tortura

constituye un aspecto pasado, aunque reciente, de circunstancias particulares que termina por definir el destino y las decisiones de varios personajes. Hacia el final de *Nosotras que nos queremos tanto* se nos revela que Soledad, hermana de María, ha sufrido tortura durante uno de sus encarcelamientos, y que su continuidad en la insurgencia contra la dictadura termina finalmente con su asesinato. Esta experiencia colabora en definir la personalidad depresiva de María, quien al comienzo de la novela se nos plantea como sobreviviente a un intento de suicidio, cuya voz constituye el hilo conductor de la historia de las amigas. Ferreiro ha destacado que, en la descripción de la experiencia de tortura de Soledad, ella se aferra a la prevalencia emocional, justo al contrario que María: “Choca su actitud con la de su hermana Soledad, que trata de internarse en los sentimientos, incluso a través de una situación vejatoria, como es la de la tortura” (Ferreiro, 2000:266). La experiencia del pasado reciente termina minando la salud psíquica de María, cuya principal consecuencia expuesta en la novela es su indisposición a formar vínculos estables con ninguna pareja. La bajada sentimental de la experiencia de tortura es coherente a los énfasis puestos en las biografías de todas las protagonistas, revelando tanto la transversalidad del motivo como su funcionalidad a un relato con cualidades de testimonio rosa. Diferente tratamiento se presenta en *Para que no me olvides*, donde el Gringo, amante de la protagonista Blanca, vive con las heridas profundas de la tortura. Su relato como víctima y sobreviviente no ha sido recogido en la primera Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, y por tanto la protagonista busca alguna fórmula alternativa para lidiar con su dolor síquico, expresado en la incapacidad de comunicar lo sucedido. Blanca se dice a sí misma: “Recuerda que no fue este su tema cuando declaró ante la Comisión: allí habló de la muerte de su amigo. Es probable que en todos estos años nunca haya dicho una sílaba. Quizás seas tú la destinada a escucharlo” (p. 98). De este modo, la protagonista otorga una salida de acompañamiento, para así comenzar a abrir el tabú. Si en su novela anterior la tortura es presentada como un secreto, una confesión de hermana a hermana, ahora la tortura está fuera de la comunicabilidad entre amantes. En ambos casos, no obstante, sus repercusiones son de orden sentimental, pues si la tortura que sufre Soledad explica la depresión e incapacidad de amar de María, la misma explica la imposibilidad del Gringo de abrir sus sentimientos a Blanca.

De forma complementaria, aun cuando se reconoce la diferencia en su trato, el abuso hacia la mujer es planteado en la obra de Serrano como motivo complementario a la tortura, incluso

como una extensión del mismo motivo, ahora comprendido como “las torturadas”. En la descripción de diferentes circunstancias narrativas, el maltrato, abuso sexual y violación dentro del matrimonio operan como símiles argumentativos a la tortura dictatorial, colaborando en la construcción biográfica del trauma y el dolor síquico de sus protagonistas. Asimismo, el despliegue de este tipo de violencia ostenta un carácter político que rápidamente es puesto en evidencia. Un ejemplo lo constituye el matrimonio de Violeta con Eduardo en *Antigua vida mía*, donde Violeta es expuesta como una mujer severamente dañada por su marido, mediante un tipo de maltrato que va desde lo psicológico (insultos, menosprecio público) hacia lo físico (violación, golpes). De acuerdo a Pereyra, el escenario obliga a Violeta a buscar un camino introspectivo de sanación, el de una “utopía individual”, siendo asimismo la tesis de la obra: “el modo utópico en Serrano se utiliza para crear un espacio cultural, emocional y físico, donde se reaprenden los papeles culturales del ser femenino y masculino desde el punto de vista de la aceptación del otro” (Pereyra, 2005). En cuanto al acto de opresión realizado por Eduardo, Galindo identifica asimismo una crítica al proceso de transición, incapaz de derribar los rasgos autoritarios en la sociedad chilena: “Serrano realiza una crítica implícita al proceso democratizador por no extender sus principios de igualdad y libertad al ámbito familiar y pone en cuestionamiento el valor de la modernidad como sistema que mejora las condiciones de vida de la mujer chilena de clase media” (Galindo, 1999:35).

De este modo, la tortura y los distintos modos de violencia contra la mujer se elevan como fenómenos de profundidad política, inconclusos, inabordables y traumáticos del Chile de los años noventa. Finalmente, la obra de Serrano plantea un camino posible de resolución situado en la intimidad, expresada en una nueva pareja sentimental o en la autovaloración, pero nunca manifestada en una reparación pública ni estructural.

7.2. Roberto Bolaño y el camino propio

La obra de Roberto Bolaño constituye un fenómeno insoslayable para la comprensión de la narrativa chilena y latinoamericana de fines del siglo XX. Mas allá de las polémicas que concita su eclosión como autor de culto a mediados de los años noventa, su obra se inserta en un momento de apertura cultural, económica y política en Latinoamérica, especialmente aguda en el caso del Chile postdictatorial. Cuando el aparato comercial y publicitario que sostiene al fenómeno de la Nueva Narrativa Chilena comienza a difuminarse, la obra de Bolaño se alimenta de un público lector exponencial y una creciente aceptación crítica. A diferencia de lo sucedido con Marcela Serrano y otros autores del momento, sus novelas no causan rechazo o dudas sobre su lugar en el canon, sino sorpresa y un extrañamiento favorable. Su anclaje a un territorio mayor al nacional es el primer *shock* para la narrativa chilena de los noventa, pues si bien el ejercicio de cosmopolitismo ya ha sido enunciado por algunos autores de la generación del sesenta y los narradores de mayor circulación internacional de la Nueva Narrativa, su radicalidad estética resulta inédita para un campo literario hondamente centrado en los problemas de su propia tradición, contexto de producción y *habitus* particular.

La obra de Bolaño ha sido descrita como transnacional (Concha, 2011:216), transgénica y extraterritorial (Echevarría, 2008:437). Tales denominaciones denotan el interés por su lectura y estudio como integrante de un repertorio amplio y flexible, capaz de dar cuenta de su ubicación nacional y regional en la medida que reconoce a la vez su autonomía de tales espacios. Su condición ambivalente asociada al idioma español y la cultura latinoamericana ha sido profusamente reconocida por la crítica especializada en las últimas décadas. De acuerdo a Chris Andrews, el planteamiento del autor frente a las narrativas dominantes del *Boom* y el *Postboom* en Hispanoamérica es sobre todo creativo, en rechazo a la repetición de los estilos hegemónicos, abriendo “lo que el sociólogo Pierre Bourdieu llamaría una nueva posición en el campo literario” (Andrews, 2018:26). La posición estaría dada por su capacidad de unir proyectos aparentemente incompatibles, como la figuración poética y la tensión narrativa, o una profunda literatosidad [sic] con la distancia literaria (Ibid.:31). En instancias en que el mercado editorial apuesta por proyectos de baja complejidad discursiva y alta focalización en públicos no letrados, Zavala identifica en su obra la configuración de

una nueva genealogía ficcional, reivindicadora de la centralidad de Borges en la literatura en español, constituyendo con ello “la base de la radical diferencia que marca la propia obra de Bolaño en relación a sus contemporáneos” (Zavala 2017:32-3). Por su parte, Benjamin Loy destaca la importancia del humor en la elaboración de diversas estrategias críticas y ensayísticas, aspecto prácticamente ausente de la tradición literaria regional. Entre otros, el humor le permitiría “cuestionar y subvertir los discursos estéticos dominantes en general para así recuperar y crear un nuevo *Spielraum*, es decir, un renovado espacio literario por el que transitar” (Loy en Hennigfeld, 2015:141). Finalmente, en palabras de Echevarría, la obra de Bolaño no sólo construye una nueva posición individual en el campo, sino además postula un nuevo modelo de escritor, en un ejercicio encaminado a la refundación total de la actividad y los agentes literarios (Echevarría en Paz Soldán y Faverón, 2008:439).

Acotando la narrativa de Bolaño al repertorio chileno de fines de siglo, existe un conjunto de sus novelas y relatos que abordan directamente las circunstancias históricas, políticas y culturales del Chile contemporáneo. Desde una aparición tangencial en *La Literatura nazi en América* hasta su despliegue en obras como *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* y *Llamadas telefónicas*, los textos del autor se insertan en el ciclo literario de la dictadura y postdictadura a partir de sus dimensiones referenciales y estéticas más relevantes. No obstante, este diálogo con la tradición literaria chilena confirma al mismo tiempo su vocación autónoma, particularmente ajena a los modelos narrativos explorados por la Nueva Narrativa. En palabras de Jobst Welge, “sus estrategias narrativas están influenciadas por los modelos de ciertos autores ‘antirrealistas’ y digresivos, partícipes de un cierto modernismo tardío, como, por ejemplo, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Georges Perec, Arno Schmidt o Carla E. Gadda, en cuyas obras el rechazo a una conclusión narrativa y semántica es la señal de una crisis epistemológica y metafísica” (Welge en Hennigfeld, 2015:84). Esta diferenciación evaluativa y autoral frente a la narrativa dominante en Chile termina paradójicamente por fortalecer a la propia tradición, colaborando “desde afuera” a romper con la inercia de las narrativas impulsadas por Planeta y Alfaguara, dinamizando los principales motivos literarios del mismo ciclo y proyectando su significado en una promoción futura de autores.

La revelación de la caída: De forma general, el énfasis otorgado por Bolaño a la caída no se centra en una dimensión específica, sino que recorre transversalmente todos los tópicos desarrollados en sus relatos. La caída es comprendida como un estado de ánimo generalizado, en gran medida consecuencia del abismo dejado por el trágico cierre de los procesos revolucionarios durante la década del setenta en Latinoamérica. Al respecto, sus novelas que abordan el contexto chileno son explícitas al plantear personajes atravesados por la experiencia de la violencia dictatorial, ya sea como víctimas o victimarios. En *La Literatura nazi en América* se presenta uno de los antologados escritores ficticios, Carlos Ramírez Hoffman, escritor chileno que al mismo tiempo es teniente de la aviación y agente del régimen. El mismo personaje es retomado bajo el nombre de Carlos Wieder en *Estrella distante*; poeta y piloto excéntrico, torturador y criminal de la dictadura. La descripción de diferentes momentos de la vida de Wieder en la novela, su revelación como asesino y su fascinación por la experimentación artística confluyen en recrear lo que Gamboa Cárdenas denomina como “un análisis ficcionalizado del destino de una generación nacida bajo la estela directa de la cultura “vanguardista histórica” [...] Ello explicaría en cierta medida por qué la obra de Bolaño ha trazado el ciclo vital de una ‘generación perdida’” (Gamboa Cárdenas en Paz Soldán 2008:213). Caso similar ocurre con Sebastián Urrutia Lacroix, protagonista de *Nocturno de Chile*, sacerdote católico del Opus Dei y crítico literario. Su relato en primera persona atraviesa gran parte de los hechos políticos, sociales y artísticos de la segunda mitad del siglo XX chileno, partiendo desde discípulo del principal crítico chileno *Farewell*, hasta asumir el rol de voz autorizada por la dictadura para dictar, a la propia Junta de Gobierno, clases de marxismo. La presencia de un agente de la dictadura con estatus de protagonista, y a la vez con oficio de artista o bien de crítico literario, pone en evidencia el interés de la obra de Bolaño por la caída en la identificación del hombre de letras como el principal agente cultural durante el siglo XX, asociado en la tradición literaria chilena a un mundo intelectual y progresista, cuyo imaginario ha sido defenestrado del espacio público. Queda en el mismo lugar la sospecha de que quienes ocupan el lugar público del artista o del intelectual en dictadura son cómplices del poder autoritario.

Mientras Marcela Serrano advierte sobre el devenir de las mujeres que participan inicialmente en los procesos revolucionarios, ya sea para reflejar sus desengaños, traumas o

conciliaciones, en Bolaño el devenir constituye un encuentro directo con el absurdo, la derrota y el mal del presente. La dimensión del desengaño ideológico reflejada en sus obras implica un tránsito desde lo que en Serrano fuera la situación particular de un segmento de la sociedad chilena hacia un escenario en que la caída atraviesa todas las identidades que conforman el país contemporáneo, sin espacio para la melancolía o la nostalgia. Parte de la descripción realizada por Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto a *Los detectives salvajes* advierte que el gesto de “clausura” propuesto en la novela a la agenda política de la década del setenta está cruzada por un “doble movimiento” de superación: “el buceo en el origen y la proyección de ese fracaso” (Cobas Carral y Garibotto, en Paz Soldán 2008:185). La época que se cierra se caracteriza por la despersonalización de la experiencia del fracaso, para lo cual Echevarría postula hablar de derrota como eje central de la experiencia pasada (Echevarría en Paz Soldán y Faverón, 2008:444). Andrews adhiere este concepto aludiendo a la profundidad de la derrota como experiencia colectiva, mientras el fracaso “es simplemente algo que les ocurre, un accidente producido por una causa externa [...]”; agrega finalmente, que, en este escenario, “el fracaso o la derrota tampoco implican necesariamente un lamento” (Andrews, 2018:34).

Tras reconocer su origen en las derrotas de los proyectos transformadores, la bisagra hacia el futuro de las novelas de Bolaño trasciende cualquier recuerdo romántico del pasado para asentarse en el presente de forma radical. Extraída la dimensión cronológica, la revelación de la caída colinda con la expresión discursiva del mal, trastienda paradójica de la creación y el progreso. En el desarrollo de su tesis del mal en la obra de Bolaño, Daniuska González identifica un entendimiento no metafísico del mal que se actualiza mediante la representación de “un mal incrustado en la violencia, la laceración, la transgresión y el crimen; y, en otra perspectiva, se aferra a una radicalidad superpuesta sobre la mediocridad y la frustración que subsisten en la literatura, una banalidad ciertamente perversa” (González, 2010:12-3). González identifica al “mal” desarrollado en las novelas de Bolaño como un “problema” que “se textualiza ambiguo ya que los márgenes entre su naturaleza absoluta o radical se disuelven, la mayoría de las veces no muestran separaciones tajantes o definitivas” (Ibid.:11). Este entendimiento constituye para Arndt Lainck la base para resolver la trampa de la nostalgia por el pasado, donde “la reflexión sobre el problema del mal se vuelve fundamental

para poder seguir escribiendo una literatura comprometida, que ahora debe tener muy presentes las celadas de una libertad mal entendida, es decir, una literatura que tiene que tomar conciencia del fracaso de los ideales de la Ilustración sin renegar de ellos en los tiempos de la globalización” (Lainck, 2014:236). De este modo, los personajes de Bolaño, actores de la violencia represiva tanto víctimas como victimarios, han trazado un camino de terror y sufrimiento para terminar construyendo un presente mediocre, paradójico, fragmentado y en último término, literario. La indagación en el mal permite revelar las trampas del pasado, detener su idealización, así como también deja en evidencia la incapacidad de la sociedad por asumir la complejidad de los procesos históricos y los bordes éticos con que se ha construido el tiempo presente.

La dimensión literaria de la caída es explícita en las novelas de Bolaño a través de sus personajes y contextos, manifestándose como una práctica central en la medianía del mal. Mas allá de los cómplices de la dictadura como Carlos Wieder y Sebastián Urrutia Lacroix, los relatos de Bolaño están invadidos de escritores aspiracionales, mediocres, exiliados y deambulantes, pero también desaparecidos y asesinados, habitantes de los márgenes del campo literario chileno ficcional que elabora el autor. Personajes como Pedro Gonzáles Carrera en *La Literatura nazi de América*, poeta olvidado del sur de Chile que escribe en honor al Duce y cuyo única huella de su existencia es el nombre de una calle perdida en la ciudad de Cauquenes; los directores de talleres literarios de Concepción, Juan Stein y Diego Soto en *Estrella distante*, con biografías que relativizan sus compromisos con la izquierda y en el caso de Soto, asesinado por neonazis en Europa; las hermanas Garmendia, escritoras asistentes del taller de Stein y asesinadas por Carlos Wieder; el propio Arturo Belano que desde el cuento “Sensini” en *Llamadas telefónicas* comienza su desarrollo como personaje transversal de la obra de Bolaño hasta *Los detectives salvajes*, en el cuento retratado como un joven escritor chileno exiliado en España que sobreviviendo con trabajos precarios participa en diversos concursos de cuentos en diferentes provincias de España. Los escritores han dejado de ser los herederos del arte letrado a convertirse en actores de una práctica que convive con la miseria y la muerte. En palabras de Gonzáles, “todo el andamiaje literario – desde el propio nacimiento de la obra hasta los contextos que la rodean: editoriales, talleres, congresos, críticas, grupos literarios, entre otros representa una subjetividad erigida por

sujetos frustrados, al borde de la desesperanza y condenados a un infierno, la mayoría de las veces involuntariamente, como evidencia el mal radical” (González, 2010:65-6).

Finalmente, a diferencia de las narrativas desarrolladas desde los años 1980 en Chile, ni la opción comprometida ni la alternativa de neovanguardia son los caminos con los cuales Bolaño enuncia y revela la caída. En su obra, el arte literario no guarda una distancia crítica ante a la sociedad y sus lenguajes, sino que se funde con ella, su fragmentariedad y paradojas. Tampoco idealiza la capacidad del arte por representar las causas ni los grandes relatos del pueblo sometido a una altura épica. Desde la perspectiva de la derrota, la literatura y en especial los escritores también son perdedores en el Chile de fines de siglo, pero esto no es ninguna condición particular de habitar un país, sino más bien expresión de habitar una región donde una generación completa ha visto frustrada su trayectoria, a sangre y dolor, y condenada o resuelta a seguir escribiendo tras ello. Esta mirada amplia de la actividad literaria conecta de forma ideológica con aspectos del programa literario de la generación del '50 y la *Novela de la Desacralización*, estableciendo también un contrapunto en su interés por representar a sujetos grises inmersos en una sociedad quebrada, desde una perspectiva externa a la que pudieran desarrollar escritores habitantes del país interior. Llevada a su radicalidad, la desacralización propuesta por el autor se convierte, en palabras de Candia, en un intento por “mostrar esa orgía de aniquilamiento en la que ha estado sumergido Occidente desde hace muchos años, esa es la invariable del mal con la que está dialogando la narrativa bolañiana, la fuerza que pretende arruinar o incluso reducir a la nada a los personajes que habitan en sus libros” (Candia, 2010:50).

Vocación realista: La obra de Bolaño desarrolla el motivo realista a través de la representación permanente de elementos, personajes y situaciones ancladas en una realidad histórica no sólo chilena, sino latinoamericana y universal. El realismo como mecanismo de reflexión sobre los límites de la realidad y de la ficción le permite desarrollar, desde temprano, mundos ficcionales que apuntan a la verosimilitud como oportunidad para abrir diálogos sobre la crisis política, moral y generacional del siglo XX, después de las experiencias de los totalitarismos, las autocracias y todo tipo de violencias estructurales.

En un primer nivel, el realismo se presenta en el correlato directo de varias de sus obras con los grandes eventos históricos que definen el siglo, así como en su trazado de una geografía verificable con la realidad. Desde *La Literatura nazi de América*, los escritores inventados se desenvuelven motivados por personajes, procesos y eventos verificables: los fascismos europeos, sus dictadores y sistemas de creencias son fuente de inspiración para mediocres escritores latinoamericanos, que tras la derrota de estos regímenes y sus fracasos como artistas reconocidos quedan en el olvido. Para el caso chileno, la clave central de su aproximación a la realidad se encuentra en la dictadura militar de 1973 a 1990, la cual aparece como evento articulador de los escenarios pasados y presentes, siempre en sintonía con los eventos de la Segunda Guerra Mundial y el escenario global de Guerra Fría. En *Estrella distante*, los principales eventos acontecen a propósito del Golpe de Estado de 1973, tras el cual se revela la identidad del agente Carlos Wieder, y su búsqueda se desarrolla durante la transición democrática; en *Llamadas telefónicas* múltiples cuentos relatan los pasajes de la vida de exiliados chilenos y latinoamericanos en Europa; en *Los Detectives Salvajes* confluyen varios contextos histórico y políticos entre los cuales se encuentra el caso chileno, etc. Del mismo modo, las historias incumbentes a los narradores protagonistas se enmarca rápidamente en un contexto mayor con anclaje en una realidad más amplia. En referencia al relato “Carnet de Baile” del libro de cuentos *Putas Asesinas*, Patricia Espinosa advierte que la presencia de personajes del mundo literario extraliterario conecta el mundo del narrador con los eventos contextuales, fechados de manera precisa a la referencia: “la datación fija temporalmente la ficción a fechas y nombres pertenecientes al mundo literario chileno real. Neruda, Jodorowski, Parra (procedimiento que también se reiterará en ‘Encuentro con Enrique Lihn’). Comprimidos y llenos de un ácido humor, el relato salta por la microhistoria personal del protagonista, sus relaciones familiares, la detención en Chile durante el golpe militar, hasta cruzarse con la macro historia literaria y política del país” (Espinosa, 2003:32).

La construcción realista en Bolaño oscila desde el punto de vista de sus narradores, en un juego de aproximación y distanciamiento con los hechos narrados y su coincidencia con los eventos históricos del siglo XX. Un primer acercamiento parte de la ficcionalización de las condiciones del propio autor. Promis advierte que en determinadas obras esto se hace patente como clave de lectura: “Algunas circunstancias biográficas de Bolaño llegan hasta el lector

gracias a las alusiones autorreferenciales que practica en varios de sus relatos” (Promis en Espinosa, 2003:49-50). Un segundo acercamiento al realismo es la del narrador testigo o de conocimiento parcial, cuyo drama reside justamente en el interés y dificultad por armar las circunstancias de lo real. De acuerdo con Francisco Carrillo, el ejercicio está condenado al fracaso cuando se pregunta “¿Cómo ser fiel a la memoria por medio de la escritura y, más allá, cómo la memoria puede ser fiel a una experiencia que, en último extremo, no conoce? el problema de la legitimidad asalta al testimoniante” (Carrillo, 2014: 61). Esta ambivalencia del relato íntimo del narrador con sus límites sobre lo acontecido plantea la encrucijada de dimensiones éticas en su aproximación a la realidad. En su estudio sobre el autor, Patricia Espinosa indica que “Bolaño insta una historia y un estilo realista, quebrados desde una nueva zona de visibilidad del sujeto protagonista o narrador, enmarcado, sitiado o acosado por la historia; a la vez que se sustrae de ella, por medio de la exposición continua de su extrema precariedad” (Espinosa, 2003:25). En este sentido, el autor presenta una innovación al motivo realista desarrollado por Serrano, en donde la descripción de los hechos del pasado, si bien pueden aludir al mismo espacio referencial, son desplegados para dar integridad a sus personajes del presente, mientras que en Bolaño se articulan como prueba de la imposibilidad de cerrar a sus personajes sin manipular la historia.

Frente a la referencialidad con arraigo a la cultura popular presente en las obras de Marcela Serrano, las novelas y relatos de Bolaño también incorporan este tipo de referencias de manera profusa. Algunos ejemplos se encuentran en *Estrella distante*, donde se alude a los directores de cine Ingmar Bergman y Roman Polanski, los actores Mia Farrow y Paul Newman, la banda Pink Floyd; en *Llamadas telefónicas*, la banda The Doors en el cuento “El Gusano”, el actor Bruce Willis en el cuento “La Nieve”, la emperatriz Maria Antonieta en el cuento “Detectives”, el director John Carpenter en los cuentos “Joanna Silvestri” y “Vida de Anne Moore”; en *Los detectives Salvajes*, la Virgen de Guadalupe, el asesino de J.F. Kennedy, Lee Harvey Oswald, la cantante Billie Holiday, el director Pier Paolo Pasolini, el revolucionario Emiliano Zapata, el comediante Cantinflas, entre muchos otros ejemplos. Sin embargo, el tipo de referencias mayormente desplegadas en las obras de Bolaño están las vinculadas a la cultura letrada universal, repasando de manera persistente la obra y autoría de escritores y artistas, tanto clásicos de la historia occidental como referentes de las distintas

naciones europeas y americanas, así como también incorporando a editores y críticos en el mismo concierto⁴⁸.

Junto con lo anterior, Bolaño entabla una relación ambivalente con la referencialidad, que va desde la traducción directa al registro ficcional, la incorporación de elementos nuevos y desprendidos de la realidad, hasta la manipulación de los aspectos referenciales para construir un relato tan verosímil como nuevo. El diálogo con las referencias a lo real es, por tanto, un espacio de experimentación literaria. En palabras de Moreno: “se construyen laberínticas cartografías tanto identificables como imaginarias, aunque siempre vinculadas con representaciones culturales y simbólicas de una figuración espacial en incesante movimiento” (Moreno en Moreno 2013:154). Por otro lado, las locaciones donde suceden los diferentes hechos narrados están fuertemente anclados en la realidad, más allá de si los eventos incorporan o no componentes totalmente ficcionales. Tanto la referencialidad letrada como la relación ambivalente con el propio ejercicio referencial termina por entregar un relato de motivo realista de alta complejidad, altamente diferenciado del modelo narrativo de Marcela Serrano y de los autores de la Nueva Narrativa Chilena. Sumado a la presencia de una serie de estrategias narratológicas, en palabras de Gamboa Cárdenas la obra de Bolaño “se trata de un palimpsesto en tanto realiza las condiciones de copresencia y de comentario entre dos textos en los que se explicitan operaciones de intertextualidad, metatextualidad e hipertextualidad (Gamboa Cárdenas en Manzoni, 2002:40). La interferencia entre éstos inscribe la obra de Bolaño – no la explica – en un marco referencial típicamente postmoderno. Metaficción tendiente a evidenciar el remontaje del realismo, la obra de Bolaño se constituiría de este modo como lo “real textualizado” (Espinosa en Manzoni, 2002:12)”. Una consecuencia de este realismo sofisticado es que hace al texto menos accesible a un lector no versado en los autores y obras claves de la literatura universal, literatura hispanoamericana o literatura chilena, así como abre para los mismo una oportunidad cierta de ingresar al universo del arte y la historia a través de su propia referencialidad. Por otro lado, la

⁴⁸ En este respecto, destaca el trabajo de recopilación y sistematización realizado por Raquel Bra Núñez, quien elabora un catálogo de referencias de la obra de Bolaño, a partir de la identificación de los personajes de sus relatos, alusiones directas y diferentes grados de referencialidad que conforman cada relato. Bra Núñez, R. (2015). *La obra narrativa de Roberto Bolaño: catálogo descriptivo de personajes y referencias* [Tesis doctoral].

experimentación formal en su tratamiento del realismo permite dar cuenta de un diálogo con la obra posmoderna del “mercado de productores” de la década de los ochenta.

Finalmente, Bolaño toma distancia de los ejercicios no alegóricos desarrollados en la narrativa chilena de fines de siglo, elaborando un proyecto autoral donde la mimesis es instrumento para la interpretación de la realidad, no su fin, alineado de este modo a la noción de *voluntarismo mimético* propuesta por Grínor Rojo. Señala Paz Soldán, que, por ejemplo, “en *Estrella distante* hay “alucinaciones” y “epifanías de la locura”, pero todas dentro del más estricto realismo” (Paz Soldán, 2008:18). La desconfianza del autor hacia el ejercicio puro de la memoria no es, sin embargo, una ausencia de realismo, sino por el contrario y en palabras de Promis, una marca de “su escepticismo hacia algunos principios de las generaciones que lo han precedido y, en particular, hacia la manera como han asumido la responsabilidad literaria narradores inmediatamente anteriores a él, como Isabel Allende o Antonio Skármeta” (Promis en Espinosa, 2003:51). La diferenciación ética que se puede evidenciar en este ejercicio mimético transita por sinuosos caminos que traducen, en parte, una forma de volver sobre la violencia. Señala Welge que “la novela de Bolaño se escapa a la linealidad histórica, aunque la factualidad de los eventos violentos – jamás directamente representados – sea acertada. En Bolaño, la factualidad del mal se muestra en una óptica novelesca que mezcla necesidad y contingencia, destrucción y liberación, el detalle atómico y la estructura épica, la expectativa y la ausencia de un fin” (Welge en Hennigfeld 2015:97). Junto con ello, el ejercicio permite volver sobre las imposturas de la modernidad latinoamericana. Al respecto, en su estudio sobre la representación del mal Lainck advierte que la obra del autor constituye “un muestrario del paralelismo entre el Nuevo Mundo y el Viejo Mundo europeo que da lugar a una reflexión sobre las tendencias exacerbadas u horrores retrasados y provenientes de la cultura occidental, que al fin y al cabo es la cultura a la que las élites de América Latina han aspirado siempre, en un afán por cerrar la brecha con lo que se percibe como el imperativo de la modernidad” (Lainck, 2014:18). Finalmente, el motivo realista en Bolaño entrega claves sobre la propia complejidad de los procesos de construcción de los criterios de verdad en Latinoamérica, particularmente frente los procesos instalados en el siglo XX. Al respecto, Espinosa indica que en su obra “se trata de instalar diversos focos de aproximación a un suceso que auguran y ambivalizan su verosimilitud.

Pero lo principal, se refiere a la afirmación de una latinoamericanidad hibridizada y en total contestación a la mentada globalización” (Espinosa, 2003:30).

(Auto)Censurada: La proximidad de la obra de Bolaño con algunos motivos literarios del “mercado de productores” no genera una total identificación ética con la propuesta experimental desarrollada en la década de los ochenta en Chile. La construcción de significados herméticos con la capacidad de transitar en el contexto represivo no se presenta en Bolaño bajo la forma de una autocensura, sino que explota la capacidad de indeterminación del relato para abrir el universo de lo inenarrable al lector. La falta de información, los silencios narrativos y las continuas elipsis que se identifican en su obra están tan disociados de la estética de la neovanguardia como de la ausencia de censuras formales característica del discurso de la Nueva Narrativa que representa Marcela Serrano. Al respecto, Poblete Alday señala que mientras “Collyer, Contreras y Franz escenifican una y otra vez los detalles y secuelas de ese gran hito/mito nacional que fue la dictadura militar, cambiando sólo el decorado [...] Bolaño, en cambio, rehúye la evidencia. Bolaño se va por las ramas y entra en el terreno de la parodia, que es al fin y al cabo desde donde podremos intuir (nunca ver completamente) el árbol completo; todo el bosque” (Poblete Alday, 2007:10).

Mientras en Serrano lo “indecible” pertenece a la dimensión de los tabúes de la sociedad patriarcal en los que se desarrollan sus personajes femeninos, y frente a los cuales luchan, resisten o negocian, en Bolaño la ausencia de certezas, prohibiciones morales sobre y especialmente la falta de información aísla a sus personajes a la posibilidad de conformar una estrategia de liberación. Del mismo modo, mientras en Serrano los tabúes se explicitan, ya sea en voz de personajes o mediante situaciones ejemplares (violencia de género, embarazo no deseado, matrimonios infelices, entre otros), en Bolaño lo no dicho es lo desconocido, lo secreto o bien la dimensión inenarrable del mal a la cual se enfrentan sus personajes. Al respecto y en referencia a *Los Detectives Salvajes*, María Antonieta Flores indica que “el itinerario de la historia está marcado por voces, tiempos y espacios bien determinados que, no obstante y paradójicamente, construyen una estética de la imprecisión. Los personajes de Ulises Lima y Arturo Belano se dibujan y se desdibujan en otras voces, la

historia está abierta y el lector no puede saberlo todo ni lo sabrá” (Flores en Manzoni, 2002:92). Las palabras de Flores coinciden con la perspectiva de una “poética de la inconclusión” planteada por Ignacio Echevarría (*El secreto del Mal*, 2007). Una mirada complementaria desarrolla Poblete Alday al identificar las implicancias narratológicas de estos vacíos: “en la obra de Bolaño identificamos huecos o lagunas de indeterminación que, lejos de mermar el sentido del texto, lo superan y lo desbordan, dándonos pistas para su comprensión pero nunca revelando el secreto totalmente. Son vacíos que adquieren, como decíamos, valor semántico. Así se actualiza la lógica del ocultar/desvelar propia de las narraciones míticas” (Poblete Alday, 2007: 406).

En todos los escenarios, será función del lector llenar esos espacios indeterminados para completar el relato. Para ello, la propia narración incorpora las claves que permiten realizar un ejercicio no aberrante de interpretación, acudiendo a la referencialidad y otras pistas fragmentadas. Al respecto, “el lector es obligado a convertirse también en ‘detective’ que no puede responder qué hay detrás de la ventana desdibujada” (Flores en Manzoni, 2002:93).

El espacio es psicológico: La preponderancia del espacio psicológico del narrador constituye uno de los ejes articuladores de la fragmentariedad, imprecisión e inconclusión del relato en las obras de Bolaño. Al respecto, la obra de Marcela Serrano establece una estrategia de recuperación de la subjetividad femenina, sin por ello convertirse en la fórmula principal de construir la narración al no abandonar la voz omnisciente, y con ello, complementando la parcialidad de miradas de sus personajes con la aproximación clásica del relato novelesco. Por su parte, en los textos de Bolaño se ha reemplazado de forma categórica la posibilidad de la omnisciencia, y en los casos que no disponemos de narrador protagonista, nos acercamos a los acontecimientos desde la mirada de un narrador testigo o de conocimiento parcial. De forma habitual, el relato en primera persona va acompañado de profusas digresiones que reflejan las tensiones, los recuerdos y los dolores de sus protagonistas, en el más estricto espacio psicológico. Así, la obra del autor tiende un lazo directo con el desarrollo de la subjetividad en el relato identificado en los autores del '50, la primera etapa de los *novísimos* y los relatos de Diamela Eltit, para llevarlo a su radicalidad narrativa.

La focalización en el espacio psicológico en Bolaño constituye un *desde* y no un *hacia*. En palabras de Moreno, “los textos de Roberto Bolaño proponen una imagen de un espacio “íntimo” que no se vuelca hacia el recinto de lo privado o de lo familiar. Más bien la subvierten en cuanto la conciben como un espacio construido por los signos y por acción significativa” (Moreno, 2013:155). El acceso a este relato está mediado por los fragmentos que nos entrega la voz narrativa sobre hechos que pueden o no tener anclaje referencial, cuya importancia radica en el significado que pretende construir. En muchos casos la condición “dañada” del relato privado permite reforzar los traumas que acarrean sus personajes, como alegoría de los traumas de un conjunto mayor de individuos. Un caso ejemplificador de ello sucede en la novela *Amuleto*, narrada en primera persona por Auxilio Lacouture mientras sobrevive a la matanza de Tlatelolco de 1968 escondida en un baño de la UNAM. Al respecto, Dunia Gras señala que “narrada en primera persona desde la perspectiva enloquecida de una mujer [...] el discurso se dirige a una segunda persona del plural (un “vosotros”, un “amiguitos” ... muestra de la oralidad) y se mueve en el campo de lo onírico, lo alucinatorio, lo inconexo como un oráculo profético de una Sibila enloquecida [...]” (Gras, 2005:63-4). Asimismo, en el relato “Vida de Anne Moore” de *Llamadas telefónicas*, Andrews reflexiona en torno a la construcción biográfica de la protagonista y narradora, la cual “es una chica de clase media, del Midwest norteamericano, que tiene todo para ser ‘normal’”, pero que sin embargo, frente a una vida de ciclos discontinuos, amores fracasados, trabajos y viajes sin rumbo, se nos presenta que “La experiencia episódica de Anne Moore está condicionada psicológicamente”, bajo la forma de “cortes psíquicos”. Los mecanismos narrativos para ello “se señalan por conectores temporales o lógicos. Los conectores temporales suelen ser bastante imprecisos [...]” así como que “típicamente los conectores temporales se combinan con conectores lógicos de tipo adversativo (pero o sin embargo) [...] ante los cuales el lector, como los amantes de Anne, no puede sino preguntarse “¿qué pasó?” (Andrews en Paz Soldán y Faverón 2008:58-9).

Otra fórmula de construcción del espacio psicológico apunta a otorgar preponderancia a la interpretación, instalando vacíos explicativos, dubitaciones y varias opciones de respuesta a interrogantes que permiten completar el sentido del relato. Al respecto, Zofia Grzesiak advierte cómo la divagación del narrador sobre el apellido de Carlos Wieder en *Estrella*

Distante y las múltiples posibilidades de su significado en el idioma alemán constituye una clave de lectura para intentar asir su identidad, “[e]n este proceso simultáneamente toma posesión de sus obras y la pierde, invitando al texto a los lectores, para que investiguen y reconozcan su *signature*” (Grzesiak: 2016:766). Los relatos con impronta policial serán los que mayormente despliegan esta fórmula sicologizante de la narración, que en novelas como *Los detectives salvajes* encuentra una de sus expresiones más acabadas. Refiriéndose a la segunda parte de la obra, Roberto Brodsky advierte que “no hay cronología ni continuidad estricta [...] porque la pasión es dispersión y opera como una bandada de versiones posibles, sobreimprimiendo capas de memoria, puentes ciegos, escaleras y miradores concebidos unos sobre otros de acuerdo a un plan estético y moral donde cada casillero remite a un nuevo movimiento que, a su vez, agrega una nueva perspectiva al conjunto” (Brodsky en Manzoni, 2002:88).

En cuanto a los ámbitos de significancia del motivo del espacio psicológico en Bolaño, una diferencia estructural con las preferencias desarrolladas por Marcela Serrano se encuentra en su distanciamiento del sujeto individual, el cual ha sido privilegiado por la autora como espacio de emancipación de sus protagonistas. Si bien Bolaño desarrolla la primera persona de forma recurrente, las biografías ficticias que elabora en su obra no permiten hablar de liberación individual, siendo que el relato privilegia la constatación de las heridas que ha dejado la violencia en ellos, con un fuerte interés alegórico. Al contrario del “impulso utópico personal” planteado por Galindo a propósito de Serrano, en el autor se pone en evidencia una suerte de “impulso distópico universal”, que a menudo se acerca a un nihilismo existencial. De este modo, personajes como Carlos Wieder funcionan como alegoría de los cómplices de la dictadura chilena, pero también de cierta élite de poetas de vanguardia; Arturo Belano funciona como *alter ego* del propio autor, al tiempo que es metáfora de la generación de jóvenes artistas e idealistas que parten al exilio, entre muchos otros personajes que ramifican otras identidades próximas a las mencionadas, como las víctimas, los locos, los escritores del régimen, entre otros.

Mientras en la obra de Marcela Serrano la familia nuclear (matrimonio, hijos) representa un aspecto central en la construcción psicológica de sus personajes, los protagonistas de los

relatos de Bolaño se mueven en la más estricta soledad, asociados libremente entre sí de forma circunstancial y sin ofrecer mayor claridad sobre sus intereses profundos. La huella de la ruptura social ha horadado la posibilidad de construir un hogar tradicional, arrojando a sus personajes al vértigo de la vida peregrina. Las secuelas síquicas de este mundo sin vínculos duraderos se repiten insistentemente en los relatos de Bolaño, impactando en la estructura de la narración, aumentando su fragmentariedad. En sus relatos abundan fechas, nombres y eventos clave absolutamente imprecisos, así como un desconocimiento manifiesto de las consecuencias que ciertas acciones grotescas han tenido en la identidad de sus personajes.

Un aspecto común en Serrano y Bolaño se encuentra en que ambos autores ofrecen una reflexión sobre la condición del individuo en el proyecto de la modernidad al momento de construir el espacio psicológico en la narración. Mientras Serrano enfatiza los mecanismos de edificación de la sociedad patriarcal en la voz y mirada de personajes femeninos, Bolaño evalúa desde la voz de personajes quebrados, perdedores y perdidos diferentes aspectos de las subjetividades de fines del siglo XX, particularmente tras las experiencias dictatoriales latinoamericanas. La evaluación es tanto a la violencia moderna, como al arte moderno, focalizándose en eventos que acercan ambas experiencias hasta el paroxismo, como es el caso de los artistas fascistas de *La Literatura nazi en América*; el poeta torturador Carlos Wieder en *Estrella Distante*, la escritora cuyo marido tortura en casa, mientras los jóvenes escritores de Santiago celebran tertulias, en *Nocturno de Chile*, así como el ingente número de jóvenes exiliados, escritores al borde de la locura, que pueblan sus libros de cuentos *Llamadas telefónicas* y *Putas asesinas*, entre otros. Un caso particular ocurre en *Los Detectives Salvajes*, donde el relato es fortalecido con una polifonía de escritores de corta edad que, agrupados en la idolatría a determinado estilo de vida, opera como “la afirmación de la fuga constante de una generación de poetas marginales latinoamericanos que rechaza voluntariamente su integración normalizada en un proyecto de nación y que tomó distancia de la corriente literaria hegemónica” (Zavala, 2017:28).

Finalmente, en la obra de Bolaño el motivo del espacio psicológico constituye una clave de lectura que fortalece una experiencia particular de fragmentariedad, inconclusión y precariedad, lo cual resulta coherente con el proyecto artístico del autor. La apropiación del

relato formal en la profunda subjetivación de lo narrado lo pone en directa articulación con los ejercicios realizados por novelistas chilenos que han trascendido hacia o desde la poesía, ya desde principios de siglo (como Pedro Prado o Juan Emar) o bien desde los márgenes, a través de la obra de las autoras del *habitus femenino* (como María Luisa Bombal), hasta programa de la *Novela del Escepticismo* de los años cincuenta (como José Donoso). Alejado del estilo sicologizante de la neovanguardia representada por Diamela Eltit, y rompiendo con la propuesta convencional de la narración de Serrano y gran parte de los autores de la Nueva Narrativa Chilena, Bolaño construye en sus diferentes textos ensayos sobre cómo la voz narrativa puede representar lo indecible para miles de jóvenes de su generación.

Ajenidad y exilio: Mientras que en la obra de Marcela Serrano la experiencia vital de sus protagonistas se articula en torno al motivo de “la extraña entre los hombres”, como versión replanteada de la *Novela de la Desacralización*, la ajenedad se presenta en Bolaño como un mecanismo de construcción de territorios ficcionales, de lugares precarios que se habitan desde sus márgenes. Los personajes de los cuentos de *Llamadas Telefónicas* o *Putas Asesinas*, así como de novelas como *Estrella distante* y *Los detectives Salvajes*, deambulan por espacios que, conocidos o desconocidos, siempre son lugares en elaboración psicológica, hostiles y ambiguos, punto de partida a la imposibilidad del arraigo. Al mismo tiempo, los muchos lugares descritos mediante estrategias referenciales no hacen sino confirmar la enajenación de los individuos, carentes de centro y en muchos casos, de hogar. En palabras de Catalán, estos territorios “implican el proceso permanente de un devenir [...]. Una narrativa abierta, en expansión desde el haber sido hacia el siempre dinámico estar siendo. Una escritura que traza el mapa de un mundo que es multiplicidad de líneas de vida y de muerte” (Catalán en Espinosa, 2003: 102). Por lo demás, cada lugar descrito en Bolaño forma parte de este mapa ficcional que tiene un punto de partida en el exilio político, pero que toma una distancia crítica del país de origen más allá de los márgenes temporales de la dictadura militar. Al mismo tiempo, tanto en Serrano como en Bolaño el viaje constituye un acto ritual de aislamiento voluntario gracias al cual es posible la distancia evaluativa del pasado, aun cuando en el caso de Bolaño se presenta como un proceso de análisis presente e incluso del futuro, además de destino inevitable para una generación latinoamericana en particular.

Ante el motivo de “la extraña entre los hombres” evidenciado en Serrano, las novelas y cuentos del autor retornan constantemente a que “todos los hombres son extraños”, colocando en cuestionamiento la infalibilidad de sus protagonistas, reconociendo su enajenación y parcialidad a nivel narrativo: la voz narrativa de conocimiento parcial, las constantes conjeturas e hipótesis contrapuestas sobre los acontecimientos al momento de ser narrados y los vacíos en sus diferentes tramas refuerza la desconfianza en la que se desenvuelven sus personajes. No es de extrañar la continua aparición de personajes en fuga, que entran y salen del relato, ajenos a sus propias tramas biográficas. Por otro lado, a diferencia del viaje interior incorporado al viaje físico en Serrano, en Bolaño queda manifiesta la posibilidad de que tal experiencia no tenga ningún significado para sus personajes, e incluso refuerce su degradación. Las motivaciones de los sujetos enajenados para viajar son por tanto ambiguas, irracionales o bien, alegóricas de una condición que no busca construir puramente biografías, sino hablar sobre la condición humana hacia fines del siglo XX.

Otra cualidad diferenciadora de la experiencia del viaje como “huida enajenante” en Bolaño es su desprendimiento del exotismo estetizante característico de la novela de Serrano, pero también de la obra de Isabel Allende, Luis Sepúlveda y otros autores del exilio, principalmente respaldados por editoriales corporativas de circulación internacional. En Bolaño, la masiva y volátil presencia de lugares culturalmente ajenos a sus personajes aumenta el nivel de extrañamiento. En referencia al relato “El Ojo Silva” del libro *Putas Asesinas*, en donde el protagonista duda si el Ojo ha llegado a Bombay, Calcuta u otra ciudad de la India, a lo que Cristian Montes Capó advierte que “el itinerar constante por espacios transitorios agudiza en los personajes una crisis de alteridad, puesto que en todos los lugares la tonalidad parece ser la misma y por ello no resulta significativo en qué lugar se está” (Montes Capó en Moreno, 2011:336).

Es la experiencia del exilio político la que mejor determina la ajenidad de los personajes en la obra del autor. Al respecto, varios críticos han advertido la correspondencia entre la biografía de Bolaño con los caminos del exilio descritos en su obra, particularmente en torno al personaje de Arturo Belano (Rojo, Bisama, Figueroa, entre otros). No obstante, la

descripción de los personajes exiliados del Chile de Pinochet toma distancia de la distinción entre la “novela del interior” y la “novela del exterior” de la década de los ochenta, otorgando nuevas perspectivas críticas a la construcción de la novela de la dictadura.

En primer lugar, el exilio en Bolaño posiciona a sus personajes en un espacio abierto y disperso, que no necesariamente se condice con la experiencia de socialización y solidaridad retratada en la novela del exilio. En su análisis de *Los Detectives Salvajes*, Claude Fell advierte sobre las debilidades de los expatriados en sus nuevos contextos, en donde sufren “el riesgo de ser explotados por los que los acogen; frágiles por su situación de desarraigo, son víctimas ideales de todo tipo de estafa y Bolaño no pierde la ocasión de llevar a cabo una sátira feroz de ciertas prácticas al uso en los sistemas de acogida parisinos. El exilio (voluntario en el caso de Lima) no siempre es generador de solidaridades” (Claude Fell en Moreno, 2011:164). Expuestos a todo tipo de escenarios, los personajes de la obra de Bolaño advierten de la imposibilidad de establecer un relato homogéneo sobre la experiencia del exilio, tal como indica Sebastián Figueroa en su estudio sobre el mismo tema: “la idea de exilio en la obra de Bolaño se caracteriza por una construcción poco homogénea, llena de versiones dispares, que incluye el destierro por cuestiones políticas, económicas o meramente aventureras. A su vez, presenta personajes que pueden ser exiliados políticos, buscavidas, criminales, vagabundos o detectives indistintamente (especialmente en sus cuentos *Llamadas telefónicas*, *Putas Asesinas* y *El Gaucho insufrible* y en la novela *Los detectives salvajes*)” (Figueroa, 2013:189). La variedad de motivaciones asociadas al exilio se une a su vez con la variedad de destinos, fenómeno que Figueroa condensa en la figura de “actos de dispersión territorial” (Ibid.:194).

En segundo lugar, y en virtud de la anterior diversidad de propósitos, la obra del autor abre un cuestionamiento a la trascendencia de la razón política del exilio, desdibujando su trasfondo en favor de la indeterminación narrativa en la construcción de sus personajes. Si bien en algunas obras el trasfondo político es explícito (por ejemplo en *Estrella distante* o el relato “El Ojo Silva” de *Putas Asesinas*), la razón política puede constituir más una suposición que una certeza, tal como sucede en obras como *Amuleto*. Construida en torno al personaje de Auxilio Lacouture mientras se encuentra oculta en un lavado de la UNAM

durante la matanza de 1968, la protagonista de origen uruguayo no otorga certezas en cuanto su presencia en el país azteca, asunto que es referido por Figueroa, donde “se deduce que el marco temporal de su destierro es político, pero a la narradora no le importa el motivo [...] la narradora asume que no hay motivo para su exilio [...]” (Figueroa, 2013:194-5). Eliminado el valor del exilio en la construcción identitaria de algunos de sus personajes, la obra de Bolaño abre la posibilidad a que el exilio no sea, en sí mismo, razón para levantar un discurso de reconstrucción o resiliencia. Al respecto y a propósito de los relatos de *Putas Asesinas*, Cristian Montes Capó advierte de una cualidad posmoderna en este tipo de relatos, donde “A diferencia del viaje iluminador de una nueva emergencia vital que, según Idelber Avelar, proliferó en la literatura moderna, el viaje en *Putas asesinas* consagra la improductividad del mismo” (Montes Capó en Moreno, 2011:335).

En tercer lugar, el exilio opera como una estrategia narrativa que permite la elaboración de una crítica libre al ordenamiento social durante y en particular posterior a la dictadura. En su estudio sobre el exilio en Bolaño, Alberto Medina advierte que la condición de exiliado otorga una dualidad tanto geográfica como institucional, lo cual permite establecer distancia crítica sobre los acontecimientos internos en relación a la propia institución cultural y literaria construida durante la dictadura. Al respecto, señala que “distance in both cases becomes the ethical condition of fair perception and justice. Exile becomes a discipline of ethical self-positioning” (Medina, 2009:550). Esta posición es refrendada por Figueroa al advertir, desde *La Literatura nazi en América*, una mirada autoral frente a las instituciones políticas y culturales, de alcance latinoamericano. La propia condición del expatriado, convertida en posicionamiento ético, separa la reflexión de su contexto inmediato, “transformando el destierro en una oportunidad para viajar, conocer y denunciar la complicidad entre arte y política y entre violencia y poder” (Figueroa, 2013:194). Un caso ejemplar del posicionamiento ético lo constituye el análisis que el mismo crítico realiza a *Estrella distante*, en la cual evidencia que, en el contexto de posdictadura, “la impunidad de los asesinos en el Chile de la transición es el alegato político que se oye detrás de la escritura de *Estrella distante*”, visible mediante un discurso “más cercano a lo referencial” y en particular a “la marca radical del exilio” (Figueroa, 2013:197).

En cuarto lugar, el exilio en los textos de Bolaño es una condición sin retorno. A diferencia de muchos relatos de exiliados durante la década de los ochenta, la indeterminación narrativa y el devenir migrante de los personajes de su obra clarifica la imposibilidad de regreso a Chile como un horizonte esperado. Julia Elena Rial ha denominado esta cualidad como “exilio espiritual”, iniciado en *La Literatura nazi en América* y rastreable en *Llamadas telefónicas*, *Nocturno de Chile* y *Amuleto* (Julia Elena Rial en Moreno, 2011:155). De este modo, la ética del exilio transmuta en lo que Figueroa denomina como “ética del no-retorno”, marcada por la marginalidad del sujeto en exilio permanente, incapaz de establecerse, a la vez que incapaz de experimentar el país real (Figueroa, 2013:190). Finalmente, Figueroa sintetiza la condición descrita en la figura de un doble exilio, el primero donde “Chile es el país de la ‘expulsión’ y el fracaso del proyecto revolucionario” que remite al antecedente histórico y referencial de cada obra con personajes expatriados, para confirmarse en un segundo exilio, de postdictadura, en el cual se constata que ha ocurrido “un pacto vergonzoso entre los golpistas y la centro izquierda para recuperar el poder”, el cual involucra las obras situadas desde fines de los ochenta y que abordan los años venideros, desde múltiples miradas de exiliados que no retornan al país, devenidos en migrantes dispersos por el mundo (Ibid.: 197).

En quinto y último lugar, el exilio constituye en Bolaño una expresión del relato de la orfandad. Esta cualidad incorpora la obra del autor en el concierto de narrativas de fines del siglo XX que Cánovas describe como Novela de la Orfandad, la cual incluye a la obra de Marcela Serrano. Sin necesidad de compartir el itinerario de la Nueva Narrativa Chilena, los textos de Bolaño presentan al exiliado como un sujeto desarraigado de su origen, desprendido de una sociedad y, como artista, carente de un circuito literario. Un caso ejemplar lo constituye el relato “Sensini” de *Llamadas telefónicas*, que desde la perspectiva de García-Corales expone la precariedad del día a día en el marco de las dictaduras latinoamericanas, donde su trama “evoca un mundo inhóspito, recorrido por ‘el frío de la soledad, por un aire nauseabundo cargado de derrota no asumida’, como sucede en varios textos de Bolaño” (García Corales, en Espinosa, 2003: 39). Otro tipo de orfandad es descrita por Montes Capó a partir del relato ‘Vagabundeo en Francia y Bélgica’ de *Putas Asesinas*, en donde el personaje de B, protagonista, “busca en las calles a cualquier mujer para establecer algún

vínculo” , ‘pero sólo encuentra figuras espectrales’ (p.87), lo cual elabora una orfandad caracterizada por la falta de propósito, la “ausencia de certezas respecto a qué es lo que les falta, qué se espera de ellos y qué pueden esperar del otro” (Montes Capó en Moreno, 2011:337).

El torturador, los torturados y la tortura: A diferencia del abordaje que Marcela Serrano realiza al motivo de la tortura, en la obra de Bolaño adquiere un protagonismo inusitado para la narrativa chilena de la época. Daniuska González constata la poca presencia de textos que aborden directamente esta situación relativa al pasado reciente chileno: “escasos trabajos abordan el acto de la tortura y estos pertenecen, en su mayoría, a operaciones ficcionales, pues la narrativa y el cuento no han descartado este tema, más bien lo han incorporado, aunque en algunas – a semejanza de Bolaño – la palabra se construye como un destello, con sutileza” (González, 2010:48). Si bien en Serrano la tortura se hace presente de forma explícita en la biografía de sus protagonistas, las novelas de Bolaño colocan en perspectiva las condiciones psicológicas instaladas en las dictaduras latinoamericanas del siglo XX, descritas en lo que Paz Soldán describe como un “imaginario apocalíptico” (Paz Soldán, 2008:13). De este modo, obras como *La Literatura nazi en América*, *Estrella Distante* y *Nocturno de Chile*, entre otros trabajos, incorporan la tortura como signo del mal desplegado en la humanidad, que si bien se circunscribe a un momento de la historia del subcontinente, se desplaza hacia todos los tiempos y en todas direcciones geográficas.

El primer signo de tortura se ubica en la propia construcción narrativa, la cual expone a los personajes a un devenir precario frente al mal: “Las novelas bolañianas son azotadas por tormentas físicas y psíquicas que remueven las ciudades y las estructuras mentales de los personajes. Así, siempre se está desplegando una ‘tormenta de mierda’ que tiende a destruir a los seres humanos. Y esa tormenta no es sino la explosión del azar que nos recuerda que el ser humano está obligado a enfrentar la oscuridad” (Candia Cáceres, 2010: 68). La exposición de tales tormentas se construye desde la escritura mediante estrategias discursivas concretas. González consigna que, “para referirse a estos acontecimientos innombrables, Bolaño propone murmullos, sutilezas e imágenes recortadas, dimensiones inabarcables de tajos de sentidos y elucubraciones, el sentido *oblicuo* sobre la tortura” (González, 2010:24). Al mismo

tiempo, los escenarios del mal son múltiples y abarcan incluso a espacios de socialización como talleres literarios, tal como sucede en *Estrella Distante*, el cual se convierte para Marcela Croce en “una alternativa del infierno. Mejor aún: el infierno comienza bajo la forma del taller literario, encuentra su origen en una reunión que insta a la creatividad y se solaza en explorar sus potencialidades” (Croce, 2016:36). De forma concreta, las novelas de Bolaño que abordan Chile de manera directa o indirecta ahondan en la dimensión de la violencia dictatorial asociada a la tortura, incorporando así un motivo literario característico de la novela de la dictadura.

A diferencia de la narrativa de Serrano, la obra del autor construye extensamente la figura del torturador como personaje literario. La tortura es retratada desde sus actores, por tanto, sus efectos también son medidos en el devenir de los personajes. Los torturadores, además del poder político, están vinculados de forma directa o indirecta al campo literario chileno, lo cual radicaliza su crítica al estatus de la actividad literaria en el Chile dictatorial. En palabras de Espinosa, “Roberto Bolaño manifiesta una permanente preocupación por exponer la vinculación de un individuo y la literatura con figuras o estados represivos” agregando de forma elocuente que “Si algo hay de certeza en sus relatos, es lo efectivo de las acciones destructivas de la represión en una persona cualquiera” (Espinosa, 2003:28). El torturador es destruido en escena, al tiempo en que él destruye físicamente a otros y otras. Al respecto destacan las figuras de Carlos Hoffman – Carlos Wieder tanto en *La literatura nazi en América* como en *Estrella Distante*, novelas en las que el poeta y fotógrafo, revelado como oficial de la Fuerza Aérea, espía y torturador comienza participando en una posición de poder a partir de 1973, para luego ser degradado por la propia dictadura, al ser demasiado llamativo en su rol de artista. Asimismo, destacan en *Nocturno de Chile* las figuras de María Canales y su esposo Jimmy Thompson, ambos ligados a las redes de la DINA (Policía Secreta de Pinochet), donde Canales dirige tertulias literarias en su casa, mismo lugar donde se torturan disidentes políticos. La propia Canales escribe narrativa y realiza crítica literaria, con ambiciones de convertirse en una escritora chilena reconocida. La revelación del torturador detrás del artista es, no obstante, la de un impostor con sensibilidad estética, incapaz de convertirse auténticamente en novelista, poeta o fotógrafo, reconocido posteriormente sólo por sus fechorías. En palabras de Felipe Ríos, “el arte, llevado a cabo por sicarios del régimen

con una peculiar sensibilidad artística, dotará lo ubuesco o grotesco de paradojas solemnes” (Ríos, 2009:90).

Entre las cualidades generales de la caracterización de los torturadores en la obra de Bolaño se encuentran tres aspectos centrales: en primer lugar, los torturadores se consideran a sí mismos artistas de vanguardia, o al menos vinculados a un arte con visión de futuro. Sus visiones de la sociedad comprenden un ejercicio de destrucción del presente para la elaboración de un futuro nuevo. En ese sentido, la literatura es puesta al servicio del opresor como instrumento de poder, ya sea en su dimensión social (el taller literario de *Estrella Distante* o la tertulia de *Nocturno de Chile*) y estética (la exposición fotográfica de cadáveres de mujeres de Carlos Wieder). Para Ríos el vínculo queda establecido de forma absoluta: “la violencia, verbal y física, y la vocación literaria se emparentan grotescamente a partir de una misma ética vertical” (Ríos, 2009:85). En segundo lugar, los torturadores se perciben a sí mismos como sujetos importantes en la sociedad, abiertos a convertirse en referentes culturales. Tanto Carlos Wieder como Maria Canales optan por ejercicios de socialización que los convierte en personajes del mundo literario nacional por breves momentos, siendo esta exposición lo que termina por derrumbar sus imágenes públicas. Mientras la propuesta artística de Wieder utiliza los cuerpos de las mujeres asesinadas como material de su trabajo, Canales utiliza el espacio físico de la tortura (su casa) como refugio para dar continuidad a la actividad literaria en las noches con toque de queda en el Santiago de Chile de los ochenta. El exhibicionismo es, por tanto, un elemento que revela la impunidad del mal que opera detrás de los proyectos de cada torturador. En tercer lugar, los torturadores tienen una contrapartida entre los personajes del exilio, por tanto no son las únicas figuras que encarnan la represión extrema. Marcela Croce advierte de la figura del tallerista Juan Stein en *Estrella Distante*, hombre de izquierdas que al salir al exilio radicaliza su posición como revolucionario deambulante y violento: “El fascismo de Wieder tiene así su contrapartida en el bolchevismo de Stein que lo empuja a una vida igualmente errática tras su salida de Chile: en vez de colaborar en revistas de un vanguardismo letal circulaba la versión de que había militado en las guerrillas latinoamericanas, iniciándose en el ERP argentino para recalar luego en el sandinismo, sin eludir el paso por El Salvador donde se decía que había matado a los asesinos del poeta Roque Dalton” (Croce, 2016:38).

En la obra de Marcela Serrano la tortura, abordada en momentos específicos, tiene repercusiones de orden emocional y sentimental en los personajes, afectando su capacidad de amar, confiar y comunicarse. En Bolaño, las consecuencias de la tortura se establecen en la narración quebrada y el bloqueo explícito al establecimiento de un relato unívoco, junto a personajes dubitativos, fragmentados y psicológicamente inestables, que en el exilio o dentro del país deambulan absorbidos por la devastación normalizada de la vida cotidiana en la dictadura. En palabras de Candia Cáceres, la obra del autor instala el poder de la “criminalidad extrema en la medida en que exhiben quebrantamientos del orden en distintas sociedades occidentales”, ampliando de este modo el fenómeno más allá del caso chileno (Candia Cáceres, 2010: 66).

Sin embargo, el mayor peso descriptivo de la tortura recae sobre las decenas de personajes femeninos, que torturados, asesinados y desaparecidos, se presentan como escenario inicial (desde *La Literatura nazi en América* y *Estrella Distante*) y final (hasta *2666*) en la obra de Bolaño. A diferencia de Serrano, donde el maltrato físico y psicológico a las mujeres protagonistas puede ser comprendida como formas de tortura estructural en su descripción del rol de la mujer en la sociedad, en Bolaño la tortura a mujeres y el femicidio adquieren una connotación grotesca y explícita sin precedentes para la narrativa chilena. Esta constatación es realizada por Diana García Castillo, quien identifica en *La Literatura nazi en América* y en *Estrella Distante* una “focalización especial de interdependencia” entre el torturador y asesino Carlos Hoffman/Wieder con las torturadas-asesinadas (García Castillo, 2021:178). La crítica advierte que estas mujeres son descritas como anomalías de la regla social, cuyos asesinatos parecen ocultar un intento de restauración de un orden patriarcal en crisis: “Los personajes de las hermanas Venegas y su tía no están configurados por características socialmente regladas para las mujeres. Tanto la tía, como las Venegas/Garmendia no tenían una relación romántica exclusiva. Dentro de sus prácticas corporales están las citas con sus amigos, divertirse, ir al cine [...]” (Ibid.:180). Por su parte, en la última obra escrita por Bolaño, *2666*, se presenta un capítulo completo consignado a los asesinatos de mujeres. En “La parte de los crímenes” se describen hasta 109 femicidios ocurridos en la ciudad de Santa Teresa, México, bajo la fórmula de secuestro, violación,

tortura y asesinato. La distancia de esta obra con la temática chilena no desconecta con el motivo ya planteado en sus primeras novelas, sino que profundiza en el horror y sin sentido del mismo motivo. Daniuska Gonzáles identifica que, desde temprano, la representación de las escenas de tortura recrean un gusto explícito por el crimen como fórmula del placer, advirtiendo que en ellas “subsiste el espacio del placer por lo mórbido y el regusto por la abyección” (Gonzáles, 2010:58). Así se establece un paralelismo macabro con lo que ocurrirá en 2666, donde en palabras de Candia, “Los criminales de 2666, como los perpetradores sadianos, entienden la relación con sus víctimas solo a partir de la posesión y, en consecuencia, la víctima no es nada más que un objeto de placer y/o destrucción” (Candia Cáceres, 2010: 54-5).

En conclusión, el desarrollo explícito y detallado de la tortura en la obra de Bolaño configura una representación radical de las condiciones de época que permitieron el establecimiento de un régimen de terror en Chile y otras latitudes. Al mismo tiempo, constituye una crítica profunda al rol del arte y las prácticas literarias en su alianza con el poder, mediante la revelación de la complicidad, abyección y locura como formas no dichas en la construcción del relato nacional. Mientras en la obra de Marcela Serrano se abría un camino de esperanza a la superación de la experiencia de la tortura mediante el amor sentimental y la autovaloración de sus protagonistas, en Bolaño no hay superación posible, sino más bien un énfasis en el reconocimiento de la violencia sobre los cuerpos de la disidencia, particularmente femeninos, junto con la incapacidad de justicia, sino únicamente la posibilidad de la experiencia.

7.3. Alejandro Zambra y la Narrativa de los Hijos

Durante los primeros años del siglo XXI chileno el relato de la Nueva Narrativa Chilena acelera su proceso de fragmentación, de la mano de diversos fenómenos vinculados tanto al mercado editorial como a nuevas demandas de los lectores y la sociedad. Esta situación es catalizada por el arribo de las obras de Roberto Bolaño y la tensión provocada por su posición autoral frente al circuito literario chileno, junto a su acelerado proceso de canonización y reconocimiento internacional. Frente a la visibilidad de ciertas obras y autores de la Nueva Narrativa que colaboran en la construcción del “sentido común” sobre el pasado reciente dictatorial, su funcionalidad al modelo económico consagrado en la transición democrática, así como su capacidad de responder satisfactoriamente a las complejidades del país, son puestos en cuestionamiento por una nueva promoción de escritores, mejor identificados con la obra y crítica de Bolaño que con los textos de Fuguet, Contreras o Serrano. Entre ellos Alejandro Zambra destaca como una voz reconocible en el circuito de la crítica literaria en medios de comunicación masivos desde 2002, para luego eclosionar como novelista tras la publicación de *Bonsái* (2006), de la mano de la editorial Anagrama. El posicionamiento de Zambra como autor en las primeras décadas del siglo XXI constituye un fenómeno de múltiples implicancias, reflejando por un lado la consagración del campo literario chileno en la postdictadura, y por otro alertando del anquilosamiento estético e ideológico que el proyecto editorial de la Nueva Narrativa significó para los nuevos autores.

Entre las características que permiten comprender la incorporación de Zambra al campo literario chileno cabe destacar los distintos roles que asume dentro de él, ya sea como profesor de literatura (en la Universidad Diego Portales), autor (primero poeta, luego novelista), editor (revista *Dossier* de la Facultad de Comunicación y Letras de la Universidad Diego Portales; revista de poesía *Humo* junto con el escritor Andrés Anwandter, la cual fuera valorada como “un verdadero nicho para las nuevas generaciones de escritores” (*El Mercurio*, oct. 2, 2004, p. 36) y crítico literario (en los periódicos de circulación nacional *Las últimas noticias* y *The Clinic*, también internacional como *El País*). Esta versatilidad lo ha posicionado como un personaje público en un rol intelectual y creativo de alta exposición. Por otro lado, Zambra se vincula a otros creadores incorporados más tarde en el corpus de la *Narrativa de los Hijos*,

como Álvaro Bisama y Alejandra Costamagna así también críticas y académicas como Patricia Espinosa, quienes comparten entornos universitarios en la capital chilena, generando redes en apariencia generacionales así como carreras crítico-literarias paralelas: Zambra y Bisama se conocen en un taller de crítica literaria dirigido por Bernardo Subercaseaux en la Universidad de Chile (*La Segunda*, mayo 29, 2007, p. 36); tras la publicación de *Bonsái* en 2006 y *La vida privada de los árboles* en 2007 ambos son incorporados en la “Bogotá 39” de 2007, una nómina que reúne a 39 escritores menores de 39 años considerados como los más representativos de América Latina. Curiosamente, son los únicos escritores chilenos en ser incorporados (Ibid.). En cuanto a su trabajo como crítico extendido durante la primera década del siglo XXI, Zambra comparte el espacio del periódico *Las Últimas Noticias* con Espinosa. Pese a la profusa producción crítica y narrativa de los autores del periodo, Lorena Amaro propone a Zambra como el autor que mejor representa y sobre cuya obra se articula la obra de las y los nuevos autores: “Zambra inaugura discursivamente la novela de los hijos chilenos, si bien ya antes otros escritores de su generación, como Alejandra Costamagna o Rafael Gumucio, habían incursionado en ella. Y la inaugura porque plantea en su texto esta singular tesis de lo personal/nacional: construye en su texto un lente bifocal, con el cual poder observar la vida cotidiana y el paisaje político del Chile de los 80” (Amaro, 2018:156). La publicación de la primera novela del autor en la editorial catalana Anagrama resulta una anomalía dentro del panorama nacional, cuando hasta la fecha sólo Bolaño y Lemebel – este último por recomendación de Bolaño a Herralde – habían obtenido tal reconocimiento en las últimas décadas. Fallecido Bolaño en 2003 y sin vínculos personales con la editorial, Zambra envía su manuscrito a Anagrama en 2005, donde Herralde termina seleccionándola para su publicación. Al respecto, el editor ha sido enfático en valorar a Zambra como un “descubrimiento”, consignando que “el manuscrito de 'Bonsái' de Zambra llegó a Anagrama sin previo aviso, como de incógnito después de un largo trayecto, posiblemente marítimo. Tras pasar la consabida (y severa) criba, llegó a mis manos y me pareció excelente, sumamente original y de una calidad literaria indudable” (Jorge Herralde en revista *Qué Pasa*, 17 nov. 2006). Poco tiempo tras su publicación en el ámbito hispanoamericano, la obra obtuvo en Chile el Premio de la Crítica a la Mejor Novela de 2007, otorgado por Círculo de Críticos de Arte de Chile, así como el Premio a la Mejor Obra Literaria Publicada en 2007, del Consejo Nacional del Libro y la Lectura.

Pese al reconocimiento literario, Zambra debe enfrentar una polémica abierta por algunos autores de la Nueva Narrativa Chilena, quienes lo critican por la calidad estética de su trabajo, al tiempo que es acusado de formar parte de una red de protección y “amiguismo” en las páginas de los periódicos nacionales. Si bien esta polémica se desarrolla íntegramente en la correspondencia periodística por un corto periodo de tiempo (principalmente entre abril y junio de 2006), revela la sospecha y resistencia con que algunos autores consagrados en el mercado editorial nacional durante la década anterior observan el trabajo de un autor novísimo que consigue ser publicado en España, en la misma editorial que catapultó antes a Bolaño. En palabras de María Teresa Cárdenas, la llegada de *Bonsái* a Chile “desencadenó una verdadera tormenta en la escena literaria local. De pronto, la novela de sólo 94 páginas se convertía en la excusa para ventilar diversas querellas entre escritores y generaciones” (María Teresa Cárdenas en *Revista de Libros de El Mercurio*, domingo 22 de abril de 2007). El propio Zambra ha establecido en su trabajo crítico una lectura polémica sobre la narrativa de los noventa, estableciendo como hito central de la postdictadura la llegada de la obra de Bolaño al país: “antes de que comenzaran a llegar los libros de Roberto Bolaño, la literatura chilena se debatía entre el triunfalismo y la desesperación: los narradores – que, por entonces, no leían poesía – intentaban, con mayor o menor delicadeza, contradecir o al menos reproducir la atormentada perfección de las novelas de José Donoso”⁴⁹. De este modo, la colisión entre Zambra y algunos autores anteriores parece ser un escenario inevitable, acelerado por la propia figura del autor como crítico literario.

En principio, la publicación y llegada a Chile de *Bonsái* es recibida con entusiasmo por la mayoría de los críticos del medio periodístico local, como Juan Manuel Vial (*La Tercera*: Santiago, Chile)-- mayo 5, 2007, p. 11.), Rodrigo Pinto (*El Mercurio*, Santiago, Chile)-- abr. 1, 2006, p. 13 (suplemento "El Sábado"), Camilo Marx (*El Mercurio*: Santiago, Chile) feb. 3, 2006, p. 3 (suplemento "Revista de libros") y Matías Rivas, alias *Mao Tse Tung* (“Una novela mutilada” en *The Clinic*, mar. 23, 2006 p.33), entre otros. De forma simultánea los escritores Gonzalo Contreras y Sergio Gómez responden a esta recepción positiva, acusando a Zambra de lo que Contreras califica de “animoso espíritu corporativo” (*The Clinic*, N°174,

⁴⁹ Zambra, Alejandro. “Dentro de un subterráneo caos chileno” *El País*, suplemento *Babelia*, 23.10.2004, p. 6.

2006, p.31), el cual habría otorgado a Zambra el reconocimiento de la crítica nacional, desconociendo de paso la calidad artística de su primera obra: “*Bonsai*, la ... ¿novela? de Alejandro Zambra” (Ibid.); “la sensiblera novela *Bonsái*, que le debe a Bolaño – otra de las vacas sagradas intocadas – todos y cada uno de sus suspiros” (Sergio Gómez en *Diario Siete*, mayo 2, 2006, p. 32). La escalada involucra varios episodios polémicos que van desde la crítica a la obra hasta la crítica *ad hominem*⁵⁰. Hacia 2009, en pleno proceso de internacionalización de la obra, la crítica Marcela Valdés señala en el periódico norteamericano *The Nation* que la polémica abierta en Chile no hace sino acrecentar su popularidad: “*Bonsai* was already being translated into French, Italian and Greek. And the controversy about whether the book was really a novel and whether it deserved such lavish recognition? It only plumped the book’s sales”⁵¹. Junto a la consagración de Zambra como fenómeno editorial y su acelerado reconocimiento en la academia tanto local como hispanoamericana, las diatribas contra *Bonsái* terminan por confirmar la crisis de la fuerza editorial con la cual las narrativas de los años noventa habían cimentado su prestigio, posicionando en la esfera pública a una nueva promoción de escritores, identificados entre sí no sólo por sus vínculos con Zambra, sino por elaborar una obra que observa de modo particular la sociedad chilena de postdictadura, junto a una profunda reflexión sobre la trayectoria del campo literario y su relación con los mercados editoriales, tanto locales como transnacionales.

⁵⁰ Junto a las fuentes ya mencionadas, para revisar éstas y otras voces involucradas en la polémica ver *The Clinic* N°174 (06.04.2006, pág. 31), donde se consigna un “versus” entre el crítico Mao y Gonzalo Contreras; *Las Últimas Noticias* (30.04.2006) donde Juan Manuel Vial se defiende contra Sergio Gómez, acusando a su “conventículo de amigos” de *Zona de Contacto* del periódico *El Mercurio*, revelando además Gómez que ha sido nombrado Editor General de la sucursal de Planeta Chile; *Diario Siete* (02.05.2006, pág. 32), periódico donde Gómez opta por responder a Vial. Por su parte Contreras responde en el periódico *La Tercera* (13.05.2006), acusando ataques contra los escritores de la Nueva Narrativa, utilizando epítetos como “talibanes”. También se hace eco el español Ignacio Echevarría, quien en una entrevista para *The Clinic* N°176 (04.05.2006, pág. 34) recomienda leer, después de Bolaño, a Rafael Gumucio y Alejandro Zambra.

⁵¹ Valdés, Marcela. “Seed Projects: The Fiction of Alejandro Zambra. Does Alejandro Zambra's *Bonsai* mark the end of an era in Chilean literature?” *The Nation*, (2009). Disponible en <https://www.thenation.com/article/archive/seed-projects-fiction-alejandro-zambra/>. Accedido el 20/12/2021.

Con la publicación de sus siguientes novelas *La vida privada de los árboles* en 2007 y *Formas de volver a casa* en 2011, Zambra concluye lo que ha sido reconocido por Areco Morales como una trilogía (Areco Morales, 2013:31). Al mismo tiempo, cierra la década con una serie de hitos con repercusiones en su construcción como autor y en el campo literario nacional: en 2010 publica *No Leer* (Ed. UDP), un compendio antológico de su obra crítica publicada en periódicos; el mismo año comienza la filmación de la adaptación al cine de *Bonsái*, dirigida por Cristián Jiménez y producida en la ciudad de Valdivia. Además, es seleccionado por la revista británica *Granta* entre los 22 autores menores de 35 años más importantes en lengua española⁵² (<https://www.theguardian.com/books/2010/oct/01/granta-best-young-spanish-language-novelists>). De este modo, el lugar de Zambra en la narrativa chilena e hispanoamericana comienza a instalarse en los primeros años del siglo XXI como un referente de la novela de la postdictadura, de circulación editorial internacional y, después de Bolaño, como una nueva excepción entre aceptación comercial, la cultura pop y la aceptación crítica en la academia chilena.

Finalmente, el posicionamiento editorial y crítico de la obra de Zambra ha sido trabajado por múltiples autores, entre ellos Lorena Amaro e Ignacio Echevarría. La académica chilena ofrece claves interpretativas sobre el rol de su obra y su generación, proponiendo que tanto Zambra como los autores de la *Narrativa de los hijos* tejen una continuidad con la tradición literaria, aun cuando combinan e innovan en múltiples aspectos narratológicos: “Observo como un rasgo original en el grupo de narradores que estudio, la utilización ya no solo de los lenguajes y contenidos de los mass media, sino también una reproblematicación de sus relaciones con la tradición literaria, ya sea desde la parodia o la ruptura irónica” (Amaro, 2018:272). Recientemente, la autora ha puesto en relieve la capacidad de esta obra por tensionar la institucionalidad literaria, entre otras instituciones que ya se encuentran tensionadas en el Chile contemporáneo, mencionando que “la literatura de Zambra es un buen ejemplo literario de lo que ha ocurrido en los últimos quince años en Chile, donde se da una profunda crisis de legitimidad de los discursos institucionalizados y normalizadores” (Amaro, 2022:113). Por su parte, Echevarría atiende el fenómeno específico de Zambra en

⁵² The Guardian (01/10/2010). Disponible en <https://www.theguardian.com/books/2010/oct/01/granta-best-young-spanish-language-novelists>. Accedido el 20/12/2021.

el mercado editorial español, espacio primigenio de la editorial Anagrama. Al respecto, reflexiona en torno a la ausencia de un corpus narrativo español que haya sido capaz de construir la mirada “de los hijos” en el postfranquismo, que guardando las diferencias, ha podido enarbolar tanto Zambra como Costamagna y Bisama: “[p]or grandes que sean las diferencias entre ésta y la dictadura franquista, mi impresión es que en España quedó por escribir esta novelística de los hijos que Zambra postula, y que algo tiene ello que ver con la desorientación en que buena parte de los no tan jóvenes narradores españoles navegan en la actualidad” (Echevarría. “La novela de los hijos”. suplemento *Artes y Letras* de *El Mercurio*, abr. 30, 2011, p. E18).

La revelación de la caída: En la obra narrativa de Zambra el motivo de la caída avanza progresivamente desde la individualidad de sus personajes hacia la experiencia familiar, y tras ello, a la comunidad política. A diferencia de Serrano, cuyas protagonistas han sido parte del fracaso del proyecto de la Unidad Popular, o de Bolaño, cuyos personajes errantes son víctimas o victimarios del contexto represivo, los personajes de Zambra son jóvenes desprovistos de experiencias directamente ligadas a la dictadura, y por ello sus dilemas y frustraciones se ubican inicialmente en el ámbito de sus trayectorias personales, en el contexto del Chile de postdictadura. En la progresión de la obra del autor, la caída comienza a revelarse como un agotamiento de lo que Mónica Ríos denomina como “retóricas del archivo creado a principios de la década de 1990” que adquieren condición de discurso oficial sobre el pasado reciente, que en el marco de la sociedad neoliberal, “tuvieron una productividad discursiva que dotó a la nación de una nueva condición de realidad desde donde hablar sobre el pasado histórico” (Ríos, 2014:122). Este agotamiento ya es advertido en la obra de Bolaño, en donde el discurso ha asumido las formas de la fragmentariedad cotidiana, aun cuando pervive una alta complejidad discursiva que asume la crítica a la modernidad, sus ideologías en pugna y los marcos referenciales como símbolos de una época mejor anclada a los avatares de la dictadura que a la cotidianidad de los años noventa.

La relación tangencial con los hechos traumáticos del pasado reciente ya identificada por Bieke Willem en la generación de autores como Zambra no implica que la caída se desvanezca como motivo literario. Al contrario, la desconformidad crónica expresada por los

personajes de sus primeras novelas, como *Bonsái* (2006), *La vida privada de los árboles* (2007) y *Formas de volver a casa* (2011) revela una desafección creciente por el relato de la postdictadura, la organización de la cultura y las relaciones sociales en Chile. En *Bonsái*, el abordaje de la literatura como un aspecto central en la vida de Julio y Emilia, personajes centrales del relato, se vincula íntimamente con su incapacidad compartida por conectar entre sí desprovistos de mediaciones literarias comunes. Este nivel de representación metaficcional, que da paso a una vida “literaria” por sobre un vínculo interpersonal mayor, no logra sino agudizar la incomunicación y el derrumbe psicológico de ambos, que culmina en el suicidio de Emilia y el fracaso tanto sentimental como laboral de Julio. Mientras en la obra de Serrano el sentimentalismo amoroso opera como un eje articulador de las decisiones de sus personajes, en Zambra han abandonado de forma previa cualquier encandilamiento romántico que permita enunciar una derrota (entendida como el resultado de una “lucha”, que no se dio ni se pensó). En ese sentido, el fracaso no es una cualidad especial ni específica de alguno de sus personajes, sino un punto de partida, una realidad colectiva con expresión en las vidas individuales de sus personajes, una trastienda que los engloba a todos y del cual no hay escapatoria evidente. Mientras en Bolaño esta posición es fruto de la derrota política e ideológica, en Zambra el escenario es el de un mundo que se erige desde la ausencia de las luchas colectivas, las formas militantes de resistencia, carente del trauma de la tortura y el exilio, así como carente de un proceso de reflexión sobre las heridas del pasado reciente.

Ante la caída del anhelo utópico, como manifiestan testimonialmente las protagonistas de Serrano y los diversos personajes de Bolaño, en los relatos de Zambra sólo quedan algunos rastros dispersos de la trastienda histórica del presente, incorporados en la experiencia de los adultos, o una generación anterior. Anclados en la cotidianeidad de los años noventa, los personajes sólo acceden al pasado mediante el recuerdo de infancia, en el cual no logran identificar sino imágenes de un relato íntimo de la década del ochenta y los primeros años de democracia, relacionado con la familia nuclear, los años de formación y los primeros amores. La rememoración emerge, en palabras de Sergio Rojas, “como un cúmulo de situaciones, rostros, palabras [...] que toman cuerpo en imágenes flotantes que se arremolinan en torno a un significativo vacío” (Rojas, 2015:251). Tras un punto de partida estrictamente alienado en la ficción como presenta *Bonsái*, *La vida privada de los árboles* introduce al personaje de

Julián, quien recurre a imágenes de su niñez y juventud para reconstruir un hogar de clase media durante la dictadura, como refugio e inspiración tras la ausencia en el presente de Verónica, su pareja, a quien espera con su hijastra en casa de ambos durante una noche. Asimismo, proyecta un futuro ficcional donde la hijastra, lo recuerda cuando ya es adulta, sólo para salir de su imaginación y percatarse que “la memoria no es ningún refugio. Sólo queda un inconsistente balbuceo de nombres de calles que ya no existen” (p.180). Este primer esfuerzo de rememoración en la obra de Zambra encuentra en la realidad del presente su principal obstáculo.

Una salida alternativa propone la novela *Formas de volver a casa*, en donde el narrador y protagonista sin nombre, un joven retornado a Chile después de años de ausencia inicia su relato con una memoria de su infancia, articulando una historia que le permite revelar ciertas secuencias formativas de su vida, con dudas, ambivalencias y vacíos, desde donde intenta poblar un presente insatisfactorio. Si bien sus esfuerzos dan forma a la sección “la literatura de los hijos” con la cual abre el relato, su visión está permeada de las experiencias y conocimientos de adulto, los cuales son finalmente aquellos que permiten articular el sentido del recuerdo. En palabras de Bieke Willem, esta relación con el pasado no permite un real anclaje con el presente, sino que “las formas de habitar, al igual que las formas de volver, no son más que experimentos” (Willem, 2012:31). El tópico del retorno a casa como mecanismo de apertura del recuerdo es advertido por Amaro como un procedimiento que utiliza Zambra para rearticular la posibilidad de un “nosotros”, donde “reconstruyendo sus historias, intentan volver a casa, pero a una casa muy diferente de la real: intentan reconstruirse como una familia/comunidad que ha sido quebrada” (Amaro, 2018:268). Esta conciencia ficcional de la reconstrucción permite recuperar con señales explícitas una salida a la derrota sucedida en la trastienda a la generación anterior. Así como Bolaño inicia un camino paródico y metaliterario para relatar la tragedia de su generación, Zambra actualiza este ejercicio para responder a un presente de jóvenes individualidades inermes y a la deriva. Consciente de que esta búsqueda constituye un nuevo capítulo del mismo ciclo literario, Franken Osorio advierte que autores como Zambra actualizan la caída a partir de la actualización de “la serie de imaginarios formativos de la dictadura y la posdictadura que siguen sintiéndose y transformándose en el presente” (Franken Osorio, 2017:189). No obstante, esta actualización

establece las señales para un progresivo retorno a la comunidad perdida, como una mirada posible en la ficción. Señala Rojas que “no estamos ante un narrador que recurra a la memoria para poder escribir una novela, sino al revés: *se escriben novelas para poder recordar*” (Rojas, 2015:243).

En síntesis, tanto en *La vida privada de los árboles* y con mayor desarrollo en *Formas de volver a casa*, la narrativa de Zambra ofrece un camino incipiente de sanación ante la “revelación de la caída”. Si bien el recuerdo no resulta equivalente al refugio, permite abrir comunicativamente las experiencias de los hijos de la dictadura y ponerlas en su contexto gracias a la mirada adulta de sus protagonistas. En el ejercicio de la memoria se encuentra además la posibilidad de una comunidad, de orden familiar y de redes íntimas, que no elude el escepticismo común, sino que lo reconoce como parte de la complejidad de la vida cotidiana. En palabras de Amaro, “se retorna con mirada desencantada de la afiliación partidista y luchadora de los 70 y los 80 a formas de filiación igualmente poco encantadoras: angustiosas, críticas o casi imposibles. Pero se retorna a ellas: como escribe Alejandro Zambra, se retorna a casa” (Amaro, 2018:266).

Finalmente, un aspecto relevante del ejercicio narrativo de Zambra se encuentra en su validación de la experiencia del lugar íntimo con valor personal, como la casa de los padres, el barrio o el hogar compartido con la pareja. Sus novelas se alejan de cualquier escapismo exotizante, característico en Serrano, acercándose al relato de los lugares comunes y metaliterarios que desarrollara Bolaño. Por constituir un recuerdo más que un lugar real de resistencia, la memoria de estos espacios interiores funciona como un tropo desde donde se apuesta la posibilidad de, sino rearticular una comunidad, al menos recrear un espacio de habitabilidad en ella. En palabras de Willem, “la práctica de la escritura se acerca a la del habitar, en el sentido de que ambas pueden ser vistas como maneras de buscar refugio. La escritura funciona como una precaria forma de protección contra el mundo” (Willem, 2014:60). En este sentido las novelas de Zambra establecen un correlato programático con las novelas de la dictadura, al enfatizar la importancia existencial del lugar concreto, la cual se encuentra condicionada por el deseo de habitar un espacio común – aunque literario –

desde donde contrarrestar el desarraigo y la inexplicable fuerza enajenante de las retóricas de la década de 1990.

Vocación realista: La obra de Zambra dialoga de forma dinámica con el motivo realista, experimentando diferentes estadios de *realismo* en los términos planteados por Rojo, lo cual implica grados de acercamiento y diferenciación con el motivo constatado en la obra de Serrano y Bolaño.

En primer lugar y al igual que en las novelas de los anteriores autores, incorpora representaciones de un primer nivel de realismo transversal en sus obras, aún cuando tras *Bonsái* se pone en evidencia un cambio de interés. Al igual que en Bolaño, en esta primera novela el mayor correlato con la realidad está dado por la referencia a escritores y obras literarias canónicas universales: autores como Heinrich Böll, Vladimir Nabokov, Enrique Lihn, Rubén Darío, Marcel Schwob, Raymond Carver, Antón Chéjov, Franz Kafka, Paul Auster, entre otros; especialmente Marcel Proust y su novela *En busca del tiempo perdido*, sobre sobre cuya lectura se vertebra la relación amorosa de los protagonistas, Emilia y Julio. Otras referencias asociadas a las localizaciones tienen un segundo grado de importancia, permitiendo caracterizar el espacio que habita y por donde deambula el personaje de Julio: calles y barrios de la ciudad de Santiago, que a diferencia de Serrano, no tienen predilección por ser exóticos o exclusivos, pero que igualmente a diferencia de Bolaño, no salen de lo estrictamente familiar. Las siguientes novelas de Zambra revelan un mayor interés por estos espacios cotidianos a partir de un ejercicio de reconstrucción de la memoria, aunque nunca discontinúa la referencialidad literaria, que de cierta forma sigue otorgando a los personajes una mayor comunicabilidad. En *La vida privada de los árboles* el relato íntimo de Julián deja pocas huellas de personajes o eventos del pasado reciente, aunque establece locaciones en la ciudad que permiten reconstruir pasajes de su infancia y su presente (Santiago, en particular la Plaza Ñuñoa, en la comuna homónima, la comuna de La Reina, entre otras). Al igual que en *Bonsái* pero sin articular el vínculo amoroso entre Julián, el protagonista, con Verónica, escritores y obras refuerzan determinados estados de ánimo, anhelos y deseos: como profesor de literatura y escritor, Julián enseña, recuerda y cita a artistas como Ungaretti, Pavese, Pasolini, Walter Benjamin, Wisława Szymborska, Violeta Parra y Emily Dickinson, entre

otros. En el caso de *Formas de volver a casa*, se replica la relevancia de los lugares asociados a la vida cotidiana en la infancia (la comuna de Maipú de la Región Metropolitana y la ciudad de Santiago), aunque se detiene en barrios, calles y direcciones específicas (los pasajes Sinfonía, Opus y la calle El Concierto, entre otros sitios reales de Maipú). Esta precisión geográfica marca el carácter personal del relato del protagonista, donde la denominación de los lugares permite consignar referencialmente el lugar concreto de espacios psicológicos, el hogar de la infancia, las calles de la niñez, etc. Al mismo tiempo, las referencias literarias refuerzan nuevamente ciertas marcas textuales, aunque como en Serrano, conviven con mayor naturalidad con elementos de la cultura popular: Hebe Uhart, Josefina Vicens, *Madame Bovary* de Flaubert, pero también el documental *La Batalla de Chile*, la serie animada *Robotech*, las colecciones de literatura de la revista *Ercilla*, el comediante mexicano *Chespirito*, entre otros. De este modo, sus tres obras dialogan de forma complementaria con la referencialidad, fortaleciendo la verosimilitud del relato con elementos verificables fuera de la ficción.

En segundo lugar, la vocación realista de las novelas de Zambra se manifiesta en la contextualización epocal de la vida de sus personajes e historias. Mientras en *Bonsái* las referencias histórico-políticas no tienen un papel significativo (sólo se presentan algunas marcas de contexto que permiten establecer la historia de Emilia y Julio a fines de los noventa, en la postdictadura), en *La vida privada de los árboles* y especialmente en *Formas de volver a casa* adquiere un papel central en la construcción de la memoria. Mientras en Serrano y Bolaño la relación con el contexto dictatorial es directa y sus personajes son actores o testigos de época, en las dos novelas de Zambra posteriores a *Bonsái* la dictadura es un telón de fondo para relatar la historia de la propia infancia, juventud y familia. Situado en un contexto postdictatorial, *Formas de volver a casa* ahonda en la descripción referencial del pasado desde donde reconstruye el lugar íntimo. Los recuerdos inician alrededor del año de 1985, y con ello se rememora el terreno del mismo año que devastó la zona central del país; con ello, las cadenas nacionales de Pinochet en los canales de televisión pública y los casos de detenidos desaparecidos; en su adolescencia, el relato ingresa en la década del noventa, relatando aspectos de la vida cotidiana, hasta 1995, cuando a los veinte años abandona el hogar de los padres para terminar de estudiar Literatura en la Universidad. La descripción

realista de la cotidianidad desde los ochenta en adelante se distancia de la trama de la dictadura de Bolaño, en donde incluso tras el retorno de la democracia la experiencia de la Unidad Popular, el golpe de estado y el exilio concentran gran parte de las trayectorias de sus personajes. En las novelas de Zambra, el detalle de la vida en el mismo contexto epocal constituye un relato construido *ex post*, desde la adultez presente, hacia un pasado alimentado por el recuerdo, la necesidad de reconstruir la propia historia y sus contextos reales, que forjaron la cotidianidad de las familias chilenas de fines de siglo.

De este modo, las novelas de Zambra no incorporan referencias histórico-políticas salvo que sean de interés en la reconstrucción reflexiva del recuerdo de la infancia y juventud de sus personajes, elaborando una nueva dimensión del voluntarismo mimético alertado por Grínor Rojo. Desde la concepción clásica de mimesis en las obras de Serrano a la alta complejidad textual con la cual se elabora la referencialidad en Bolaño, Zambra incorpora una perspectiva acotada y medida de “realidad” en sus textos, minoritaria en *Bonsái* y exponencialmente creciente en su última novela. Mientras la vocación realista se manifiesta en Serrano mediante el relato de los sufrimientos de las mujeres chilenas en las instituciones conservadoras de la sociedad y en Bolaño como una apuesta discursiva con implicancias éticas, de distancias referenciales y metaliterarias del discurso de la modernidad y las élites, la obra de Zambra evidencia una articulación del motivo como estrategia de profundización o alejamiento de la realidad literaria para reconstruir la historia personal de sus protagonistas, en clave autoficcional. En palabras de Willem, este acercamiento a la realidad, de niveles diferentes de incidencia en el desarrollo de cada novela, “[...] puede entenderse entonces como un engañoso guiño a la realidad, un flirteo con las fronteras entre realidad y ficción” (Willem, 2014:65). La dimensión metadiscursiva de la obra de Zambra permite alinear su obra con el experimentalismo de Bolaño, aun cuando su uso de la referencialidad se atañe estrictamente a lo cotidiano y lo íntimo, y toda alusión activa al contexto dictatorial pertenece, como titula la segunda parte de *Formas de volver a casa*, a la “la literatura de los padres” (p.51). El correlato con la realidad planteado en la mencionada novela desempeña una función más radical al de *La vida privada de los árboles*, así como ambas proponen cotidianidades semejantes, contextualizadas en el mismo país, los mismos entornos

metropolitanos y similares perfiles profesionales y etéreos, asociados fuertemente a la figura de su propio autor.

Una cualidad compartida con Serrano y Bolaño en el tratamiento realista que hace el autor sobre el contexto dictatorial es su carácter abiertamente antiépico. En ese sentido, Serrano quita epicidad al discurso de la izquierda de los años setenta interponiendo el peso de la sociedad patriarcal que atraviesa toda ideología; Bolaño por su parte presenta escenarios de confusión valórica e ideológica, donde la inercia de la dictadura no resulta edificante para sus víctimas, sino que las enajena y absorbe. En las novelas de Zambra el pasado no es percibido desde los acontecimientos canónicos de la historiografía política, sino que adopta la forma de las situaciones y circunstancias cotidianas y banales que sólo podrían tener sentido desde la memoria individual. Al respecto, el texto acude a las circunstancias familiares como un mecanismo de acercamiento a la realidad social chilena de clase media en los años ochenta y noventa, relatando situaciones que en el marco de referencias verificables en el mundo real resultan verosímiles. Al respecto Ríos destaca que en *Formas de volver a casa* el conflicto entre ficción y realidad reside en la representación del conflicto político a nivel familiar, donde la obra constituye “un intento reflexivo sobre cómo escribir una novela sobre la culpa por las omisiones de la propia familia que revela filiaciones derechistas durante la Dictadura” (Ríos, 2014:115-6). En la misma línea Willem refrenda esta dimensión del conflicto comparando *Formas de volver a casa* con *Bonsái*, al tiempo que reconoce que su realismo se encuentra en las condiciones culturales y políticas del Chile que escenifica: “Las escenas familiares adquieren un significado político más explícito que en su novela anterior, de modo que la familia, y el conflicto intergeneracional entre padres e hijos, sirve de metáfora para representar la herencia (política, social, económica y psicológica) con la que los chilenos nacidos durante la dictadura deben lidiar hoy en día” (Willem, 2012:38).

Finalmente, el motivo realista desarrollado en la obra de Zambra permite su anclaje en el ciclo literario de las novelas de la dictadura y postdictadura complejizando la comprensión mimética de Serrano, mejor vinculada a la Nueva Narrativa Chilena, al tiempo que reenfocando su mirada de la historia hacia la experiencia íntima y familiar, escapando de la “gran historia” y los “grandes eventos” de la represión dictatorial y el siglo XX chileno que

ha textualizado Bolaño. Como continuador, Zambra recurre a la tradición literaria chilena y occidental, así como a la cultura popular urbana y latinoamericana para la construcción de significados; como novedad, Zambra escapa del relato oficial de la historia y sus consecuencias, para fijarse en las personas comunes, ni víctimas ni victimarios del contexto represivo reciente. Ajeno a cualquier naturalismo, las novelas de Zambra acuden de forma oblicua e intencionada a referencias del contexto epocal para relatar la historia de los hijos de la dictadura, que sin desconocer el lugar fundamental que ocupa el pasado reciente, se concentra en la vida cotidiana, como la dimensión política de su interés final. El resultado, por tanto, es un texto más accesible en sus claves lectoras a los ofrecidos por Bolaño, pero más complejos en su elaboración a los propuestos por Serrano.

(Auto)Censurada: En términos generales, las novelas de Zambra se encuentran ajenas al contexto de producción de la dictadura, y con ello, distantes del hermetismo y la estética del guiño elaborado por la neovanguardia y el “mercado de productores” de la narrativa del interior. Situado en el espacio de la postdictadura al igual que Serrano y Bolaño, su obra no desdeña del experimentalismo formal, lo cual lo distancia de la comprensión clásica del género novelesco desarrollado por la Nueva Narrativa Chilena. En su lugar, su narrativa describe un recorrido por la incerteza, una circunstancia que se percibe como profunda y que de algún modo impide la felicidad de sus personajes, al tiempo que los obsesiona o derrumba. No obstante, esta construcción se distancia de la “estética de la imprecisión” que María Antonieta Flores otorgaba a la obra de Bolaño, o de la “poética de la inconclusión” consignada por Echevarría al mismo autor. En Zambra, en cambio, las circunstancias narradas formulan un vacío interior en sus personajes que no vislumbra un sentido ominoso o expresión del mal, sino la sospecha creciente de sus protagonistas en la existencia de traumas arrastrados desde la infancia, silencios remitidos a la etapa formativa, a mediados de los años ochenta, en plena dictadura. En palabras de Willem, “la melancolía que impregna las historias de Zambra: dan cuenta de una pérdida, de un vacío, sin que se sepa muy bien qué se ha perdido, qué es lo que no se puede representar. Es más, en las partes autobiográficas de las novelas de Zambra se nota incluso una cierta tristeza por la carencia de duelo, una nostalgia, precisamente, por un hogar fracturado que representara quizás mejor los años de la dictadura” (Willem, 2012:39).

Despojado de un sentido de protesta como el desarrollado en Serrano al criticar el silenciamiento de las mujeres en la sociedad patriarcal, los personajes de Zambra presentan una evolución que transita desde un individualismo juvenil a una necesidad e ilusión adulta por el retorno al hogar, tras sospechar que algo en sus vidas se encuentra fuera de orden, sin revelarse. En *Bonsái* sabemos que Emilia fallece y Julio se queda solo, por lo cual el relato se presenta como un gran racconto explicativo de su relación, donde sus vacíos existenciales (sobre todo los de Julio) aparentan su origen en las complicaciones de su vínculo y final ruptura. Como se explicita al comienzo del relato, “[l]a de Emilia y Julio fue una relación plagada de verdades, de revelaciones íntimas que constituyeron rápidamente una complicidad que ellos quisieron entender como definitiva. Ésta es, entonces, una historia liviana que se pone pesada” (p.24). Frente a esta transparencia, en *La vida privada de los árboles*, el vacío articula gran parte del relato, dado el misterio de la tardanza de Verónica, pareja de Julián, en su retorno al hogar una noche en Santiago. Ante ello, el protagonista relata historietas inventadas a Daniela, la hija de Verónica, al tiempo que reaviva recuerdos de su niñez y adolescencia ante el peso de la incertidumbre del presente. Así emerge por primera vez su condición de *hijo*: “La novela sigue, aunque sólo sea para cumplir con el capricho de una regla injusta: Verónica no llega. De momento no hay imágenes de época, ni música de fondo, sólo una frase aparentemente fuera de lugar, excesiva [...] Soy el hijo de una familia sin muertos, dice mirando la pared como si fuera una vidriera: Hola, soy el hijo de una familia sin muertos” (p.145). Tras esta revelación, el relato reafirma la importancia del pasado ante el presente incierto. Para ello se sostiene momentáneamente en el símbolo de la novela anterior, el propio bonsái: “Definitivamente ha perdido el tiempo con su idea fija de los bonsáis. Ahora piensa que el único libro que sería valioso escribir es un relato largo sobre aquellos días de 1984. Ése sería el único libro lícito, necesario” (p.147); más adelante, “[e]n vez de hacer literatura debería haberse hundido en los espejos familiares” (p.149). La fascinación del protagonista con su propia memoria lo posiciona en el lugar del “detective” de su biografía, en un sentido distinto a la actividad detectivesca de los personajes de Bolaño y la posición que debe adquirir el lector para llenar los espacios indeterminados del relato. En Zambra, en cambio, el lector es espectador de una vida que puede o no acercarse a la propia. Este ejercicio de recuerdo es finalmente desarrollado con profundidad y detalle en *Formas de volver a casa*.

El espacio es psicológico: Así como las novelas de Serrano y Bolaño han dado especial importancia a los conflictos ocurridos en el espacio psicológico de sus personajes, sobre todo a las consecuencias del contexto dictatorial, la obra de Zambra otorga especial centralidad al abordar el mundo interior de sus protagonistas. Sin embargo, al concebirse como actores de una generación posterior a la que encarnó la lucha política de los sesenta y setenta, la tortura y el exilio, los personajes de las novelas de Zambra son más bien testigos de un mundo que cambia en sus infancias pero que se extiende conflictivo, enajenante y vacío hacia el presente. Este “gran relato” constituye un recuerdo fragmentado e incompleto de una vida que comienza a escudriñarse, particularmente en las novelas *La vida privada de los árboles* y *Formas de volver a casa*. Mientras las protagonistas de las novelas de Serrano revelan su pertenencia a las élites de izquierda, y desde allí construyen sus recuerdos y dilemas, los personajes de Zambra recrean la experiencia de las capas medias chilenas, mayormente despolitizadas, trabajadoras, fruto de la educación pública, que no dispone de conexiones influyentes en el poder ni participa de la toma de decisiones de representación política. El cambio de perfil de los personajes que construyen la mirada interior modifica la reflexión, las experiencias y las expectativas de cambio que se desarrollan a lo largo del texto. Por la distancia generacional y su desvinculación del “gran relato”, en los relatos de Zambra los acontecimientos claves de sus personajes están focalizados en asuntos de relevancia personal y familiar. Asimismo, se distancia del tratamiento alegórico que otorga Bolaño a la experiencia individual, donde los traumas de la violencia terminan desestabilizando la estructura y el significado del relato, elaborando lo que Brodsky denomina como “bandada de versiones posibles” (*Artes y Letras de El Mercurio*, domingo 20 de julio de 2003). Al respecto, los personajes de Zambra se alejan de la representación alegórica para constituir estrictas historias de personas comunes del Santiago de postdictadura. La dictadura es constatada al acudir a la infancia, más como constatación que como foco interpretativo. Al mismo tiempo, y si bien se pone en evidencia la posibilidad de que existan heridas alojadas en el periodo formativo del hogar, esta dimensión de la intimidad no desestabiliza el relato hacia la indeterminación narrativa pero sí permite su fragmentación y reelaboración.

Las voces narrativas en las novelas *Bonsái* y *La vida privada de los árboles* son sobre todo una tercera persona omnisciente, pero que difieren de la omnisciencia desarrollada por Serrano, al incorporar ejercicios autorreflexivos y de síntesis en torno hecho narrativo no trabajados por la autora, manifestando en el propio texto conciencia sobre su condición de ficción literaria. Desde su primer párrafo, el cual indica que más allá de la muerte de Emilia y la soledad de Julio, “el resto es literatura” (p.13) *Bonsái* apuesta por el carácter autorreflexivo del relato poniendo en un primer lugar la conciencia sobre su artificialidad discursiva. En *La vida privada de los árboles* el relato se detiene en los pensamientos y acciones de Julián, los cuales terminan por desestabilizar la linealidad del relato al acudir tanto a escenas del pasado (su infancia y adolescencia) como de un futuro posible (de Daniela, la hija de Verónica), complejizando el ejercicio narrativo al mezclar acciones, recuerdos y proyecciones en una sola voz. En *Formas de volver a casa* este ejercicio se quiebra para dar agencia al protagonista, quien es el narrador anónimo que desarrolla el estilo de memoria de la niñez iniciado en la novela anterior. Los constantes juegos con la diégesis, los tiempos de la narración y la síntesis permanente de la trama a su mínima expresión coloca a la obra de Zambra en el espacio de la experimentación formal, cuya mayor expresión reside en la agencia otorgada a la experiencia de la infancia y adolescencia.

Lorena Amaro destaca que en el conjunto de obras consignadas en la *Narrativa de los Hijos*, entre las que se encuentra la de Zambra, a menudo se critica el mundo de los adultos desde una mirada oscilante, que se debate “entre la mirada limpia del niño o niña que se enfrenta a un mundo enrarecido por la violencia y la perspectiva del adulto que va a la caza de su infancia, para esclarecerla, o esclarecer el presente” (Amaro, 2018:249). Al respecto, en la novela *Formas de volver a casa* la voz narrativa del adulto que reconstruye su pasado se presenta como un espacio psicológico capaz de combinar narrativamente la perspectiva del niño y la experiencia del adulto en un único lugar abstracto de la memoria. Distanciándose de la mirada desencantada e histórica del pasado de Bolaño, o idealizante y melancólica de Serrano, el narrador de la novela de Zambra reconoce en sus propios recuerdos la posibilidad de resolver, al menos discursivamente, la banalidad y monotonía del presente: en el recuerdo se manifiesta con extrañamiento, claridad y sin épica la posibilidad de un espacio que delimita caos de orden, incertidumbre de refugio: la casa de la infancia. Totalmente ajeno a

las disputas políticas del contexto dictatorial del cual no es sino “hijo”, el narrador en Zambra establece en la materialidad del hogar (que no es sino su recuerdo ficcional) un espacio fronterizo frente a la realidad incognoscible para un niño chileno de la década de los ochenta. Al mismo tiempo, el recuerdo de personajes ajenos al hogar permite procesar las conversaciones y temas que rondaban a mediados de la década, ad portas a la caída de la dictadura y que es percibida desde la mirada infantil con una natural libertad: “-Y tú eres comunista? -Yo soy un niño, le dije [...] No es bueno que hables sobre estas cosas, me dijo después de mirar un rato largo. Lo único que puedo decirte es que vivimos en un momento en que no es bueno hablar sobre estas cosas. Pero algún día podremos hablar de esto y de todo. – Cuando termine la dictadura, le dije, como completando una frase en un control de lectura” (p.40). En momentos, la voz adulta interviene con juicios valorativos de la experiencia de la infancia, buscando en ello respuestas al presente: “La novela es la novela de los padres, pensé entonces, pienso ahora. Crecimos creyendo eso, que la novela era de los padres. Maldiciéndonos y también refugiándonos en esa penumbra. Mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en un rincón. Mientras el país se caía a pedazos, nosotros aprendíamos a hablar, a caminar [...]” (p.56).

En cuanto al escenario psicológico de las relaciones sentimentales, las novelas de Zambra establecen un puente vinculante con la tradición del discurso amoroso en la narrativa chilena, la cual Serrano actualizó previamente en forma de testimonio rosa. Al contrario, en el caso de Zambra las relaciones de pareja se presentan ausentes de los tabús sobre el sexo y el cuerpo para explicar el contacto tanto sentimental como sexual de sus personajes. Los protagonistas reflexionan insistentemente en la intimidad con sus parejas, derribando cualquier posibilidad de un discurso rosa, al tiempo en que otorgan al contacto físico una dimensión central en los dilemas actuales que incluyen en muchos casos la propia experiencia sentimental. Al respecto, Rubí Carreño identifica que en la narrativa del autor “hay una exploración consciente en torno al discurso amoroso y a las formas de representar, a su vez, el amor por la ficción. Me parece que este nivel de experimentación en estos ámbitos no estaba presente en nuestra tradición literaria desde María Luisa Bombal” (Carreño, 2013:151).

En cuanto a los ámbitos de significancia del escenario psicológico en la obra del autor, es posible identificar al menos tres aspectos fundamentales. El primero sintetiza la idea de personajes comunes frente a situaciones corrientes, antes que colectivos o protagonistas frente a la historia. Esto se conecta con la relevancia a la individualidad que Serrano otorga a sus personajes, aunque se diferencia de ella al no derivar en lo que Rose Marie Castro ha denominado como “impulso utópico” de la autora a partir de las desventuras de sus protagonistas. Sin embargo, tampoco se aproxima al nihilismo alegórico de Bolaño en su “impulso distópico universal”, sobre todo por su distancia al gran relato, al discurso alegórico y al lenguaje utopía/distopía que caracterizó las disputas ideológicas del siglo XX. Al respecto, las vidas comunes y las circunstancias banales son el escenario predilecto para construir escenarios psicológicos.

En segundo lugar, la obra de Zambra aborda la problemática de la familia de forma gradual: en *Bonsái* los personajes parecen arrojados al mundo en soledad, en concordancia con la fórmula presente en la narrativa de Bolaño; sin embargo, hacia la segunda y tercera novela la familia adquiere un rol cada vez más central en la construcción identitaria de los protagonistas. En *La vida privada de los árboles*, la probable ruptura con Verónica y la temida pérdida de una familia se manifiesta como miedo atávico en Julián, mientras espera “puertas adentro” el regreso de Verónica; en *Formas de volver a casa*, la reconstrucción de su narrador protagonista parte del relato de la infancia, su familia nuclear hasta su ingreso a la universidad y abandono del hogar. Este retorno al núcleo tradicional de la sociedad occidental (que como en Serrano, se presenta en su composición padre, madre e hijos), no deja de ser, por cierto, una apuesta por la reconstrucción de lazos con la comunidad, perdidos intuitivamente para sus protagonistas, en algún momento de la infancia. Para Amaro, el surgimiento de una narrativa con estas características no es única de Zambra: “contamos con varios novelistas que arriesgan formas de relato novedosas, que si bien se inscriben en el mundo de la familia (un mundo que podría ser considerado conservador), proponen desde allí la reconstrucción de una memoria común y una memoria política” (Amaro, 2018:248).

El tercer ámbito de significancia del espacio psicológico se ubica en su reflexión en torno a la modernidad, que ya ha sido de interés tanto para Serrano como para Bolaño. Situado en un

contexto posdictatorial, la modernidad en las novelas de Zambra es, en rigor, la presencia de signos de una época donde el tejido social se ha deteriorado, la soledad enajenante es percibida con gradual resistencia y el país niega su pasado reciente y se disocia de los crímenes de la dictadura. La respuesta de los personajes es variada: en *Bonsái*, la enajenación consume a su protagonista tras enterarse de la muerte de Emilia; en *La vida privada de los árboles*, la disociación creativa que le permite soportar la espera de Verónica y luego avivar el recuerdo de su infancia; en *Formas de volver a casa*, el ejercicio de reconstrucción del pasado, su voz y mirada, aún como acto ficcional. Sobre esta última, Willem identifica un acto de nostalgia frente a un presente insostenible, en donde “la nostalgia puede ser vista entonces como una fuerza resistente: el ejercicio de recordar e inventar implicado en el deseo de volver a casa es un remedio contra la amnesia que caracteriza al Chile actual” (Willem, 2013:153).

La obra de Zambra comparte algunas claves programáticas de la tradición literaria chilena que el motivo psicológico revela en Serrano y Bolaño. Al igual que ambos autores, se vincula con la tendencia introspectiva de la *Novela del Escepticismo* de la década del cincuenta, aunque no profundiza en el perspectivismo de, por ejemplo, *Nosotras que nos queremos tanto* de Serrano, apostando por un relato breve y más próximo al cuento que a la novela tradicional. Asimismo, se acerca al lenguaje urbano, prosaico y anti-solemne de la Generación del 60, pero que al mismo tiempo conjuga aspectos de alta complejidad subjetivante en su abordaje de temas tabú, como el sexo, como ya alertara Carreño, acercándose así a la obra rupturista de Bombal, las autoras del '50 y en general, el *habitus femenino* de la novela chilena. Finalmente, su inclinación por el tema amoroso, juvenil y urbano metropolitano le da actualidad tras la experiencia de la *Nueva Narrativa Chilena*, la cual cultivó este tipo de personajes y perfiles lectores y la posiciona como una de las principales representantes de la *Narrativa de los Hijos*.

Ajenidad y exilio: Con respecto al motivo de la ajenidad y el exilio, su primera dimensión constituye un aspecto tan problemático como central en las trayectorias de los personajes de las novelas de Zambra. Se identifica un abierto interés por marcar la condición de “extraño entre los hombres”, anclándose en el tópico desarrollado por el programa de la *Novela de la*

Desacralización en los términos planteados por Promis. Esta ajenidad, no obstante, es construida preferentemente en oposición a un individualismo radical como el representado por los personajes de Bolaño, abriéndose a la posibilidad de una ajenidad vivida en pareja o en familia. Su reconfiguración estaría entendida como “los extraños entre los hombres”. Son “los otros” quienes resultan ajenos e incomprensibles. La soledad individual se torna insoportable o indeseable, al tiempo que, como en *Bonsái*, inevitable: “Ésta es la historia de dos estudiantes aficionados a la verdad, a dispersas frases que parecen verdaderas, a fumar cigarrillos eternos, y a encerrarse en la violencia complacencia de los que se creen mejores, más puros que el resto, que ese grupo inmenso y despreciables que se llama *el resto*” (p.24).

Del mismo modo, las novelas plantean una nueva dimensión del extrañamiento, asociada a la infancia: “el niño entre los adultos” reformula la condición enajenante de la existencia adulta para otorgarle a la posición del infante y adolescente un rol de aislamiento e incomprensión, frente a la sociedad represiva de los padres: “también hay familias que a esa hora recuerdan a sus muertos, con el aura del dolor copando sus rostros. Nadie juega, nadie conversa: los adultos redactan cartas que nadie va a leer, los niños hacen preguntas que nadie va a contestar” (*La vida privada de los árboles*, p.149); “Hablaban de un allanamiento. Hablaban de muertos, muchos más muertos. Muchas veces pasó eso, me dijo Eme esa vez, hace cinco años. Los niños entendíamos, súbitamente, que no éramos tan importantes. Que había cosas insondables y serias que no podíamos saber ni comprender” (*Formas de volver a casa*, p.56). El lugar de la infancia es el lugar del sujeto desprovisto de agencia, que sólo mediante el recuerdo *ex post* puede llegar a dar respuesta a los misterios que rodean la cotidianidad de los años ochenta en el Chile de Pinochet. Al reconocer la infancia como un lugar reconstruido, se reconoce además su fragilidad, parcialidad y la dificultad de confiar de que tanto hechos como explicaciones sean del todo verosímiles. A diferencia de Bolaño, esta duda constante sobre la fiabilidad de los hechos narrados carece de un carácter nihilista, y se convierte más bien en una oportunidad para comprender el mundo de los padres, escapando de él para construir el propio. Asimismo, la certeza en que la infancia es un momento transitorio de la existencia permite asumir que la subalternidad, incomprensión e imposibilidad de participar en la realidad dispone de límites naturales. Por lo demás, estas

cualidades coercitivas habitan el recuerdo de la infancia, por tanto son, en último término, una construcción de los personajes adultos.

A diferencia de los relatos de Serrano y Bolaño, las fuerzas que enajenan a los personajes no se encuentran en las condiciones políticas e históricas comunes a su generación. Habitando un mundo postdictatorial, la enajenación es mejor un estado de ánimo en la sociedad democrática atomizada por el orden neoliberal que efecto directo de la violencia de algún régimen. Habitantes de un país en plena modernización, los personajes de Zambra se perciben hastiados, aburridos y entristecidos, sin particular comprensión de las razones que lo motivan. Como Promis se ha referido a la Novela de la Desacralización, la vida en comunidad es percibida como una amenaza a la estabilidad emocional y existencial del individuo, para lo cual los personajes de Zambra buscan, en último término, revertir su destino. La estrategia del autor ampliamente desarrollada en *Formas de volver a casa* será un distanciamiento de la comunidad política, para abrazar el recuerdo por la comunidad de los afectos, partiendo por la propia familia. Recuperando el concepto de nostalgia reflexiva, Willem señala que en sus novelas el autor se focaliza en el retorno al hogar, para lo cual dilata el proceso mediante el recuerdo pormenorizado que le permite comprender paulatinamente su propia identidad (Willem, 2012:36).

Del mismo modo, Zambra rescata en la experiencia romántica la posibilidad de trascender la enajenación, aunque eso implique desgaste y en último término, ruptura. Sin embargo, sus últimas novelas encuentran en la experiencia familiar una posibilidad de refugio, sean aquellas construidas en la memoria como las experiencia real de la paternidad y vida en familia. Este ejercicio de “restauración” de un orden perdido, o de validación de la familia convencional ya alertado por Amaro, se encuentra más cercano al modelo de familia de Serrano que la enajenación total de los personajes de Bolaño, quienes sólo circunstancialmente se asocian con personas de intereses o experiencias similares. Es, en último término, la restauración de la familia más común del Chile en dictadura.

Con respecto al exilio, las novelas de Zambra toman distancia de los acontecimientos del contexto represivo, sólo para aludir eventos o situaciones vinculadas al recuerdo de niñez.

Desprendido del peso del exilio, aún preponderante en Serrano y articulador en Bolaño, en Zambra no existe sino un viaje interior, hacia el pasado y la intimidad. Frente a la distancia evaluativa que manifiestan las protagonistas en Serrano al estar fuera de la órbita geográfica de la nación, en Zambra la distancia está medida por la experiencia de la adultez como conocimiento que permite resolver situaciones de la infancia que no tuvieron explicación o contexto. Asimismo, no hay espacio para el exotismo de Serrano, ni lugares desconcertantes y hostiles, como en Bolaño, sino la más rutilante cotidianidad de los lugares comunes a la clase media santiaguina de fines de siglo. El viaje, por tanto, como acto ritual de retorno en Serrano o de migrancia perpetua en Bolaño es reemplazado por el viaje a sí mismo, autoficcional y autorreferencial.

Finalmente, las obras de Zambra se inscriben en el corpus de las *novelas de la orfandad* de Cánovas, elaborando una dimensión no alegórica del término. Mientras en *Bonsái* los personajes se enajenan y finalmente, son derrotados, en *La vida privada de los árboles* y *Formas de volver a casa* los personajes se enfrentan a la experiencia de la infancia y la paternidad, ahondando en los tránsitos y ausencias que estas fases de la vida llevan a tomar caminos y decisiones de profunda definición biográfica.

El torturador, los torturados y la tortura: A diferencia de las novelas tanto de Serrano como Bolaño, el motivo de la tortura y sus agentes no tiene un protagonismo relevante. En principio, existe una diferencia generacional que distancia a los personajes de Zambra del contexto postdictatorial con las prácticas más vejatorias sufridas por la generación con la cual se elaboran los relatos de los dos primeros escritores, del mismo modo que los distancia de la experiencia del exilio político. A diferencia del relato de Serrano, donde sus personajes habitan un espacio postdictatorial, pero han vivido en la juventud la represión de forma directa o indirecta, en Zambra la práctica de la tortura política no tiene cabida en *Bonsái*. En *La vida privada de los árboles*, no se alude a la tortura, aunque en determinado momento el protagonista constata que no existen víctimas de la represión en su familia, lo que de cierta forma lo deja fuera del relato común de las víctimas que lo rodea: “De todos los presentes Julián era el único que provenía de una familia sin muertos, y esa constatación lo llenó de una extraña amargura” (*La vida privada de los árboles*, p.146). Finalmente, en *Formas de*

volver a casa el narrador protagonista reflexiona en varios momentos sobre la situación de su niñez en el contexto represivo, evaluando las marcas del pasado y, oblicuamente, incorporando la violencia en forma de crimen: “Ahora no entiendo bien la libertad de que entonces gozábamos. Vivíamos en una dictadura, se habla de crímenes y atentados, de estado de sitio y toque de queda, y sin embargo nada me impedía pasar el día vagando lejos de casa” (p.23). A medida que avanza el relato, se revelan anécdotas de la vida de infancia de su pareja, Eme, quien rememora que a los 6 o 7 años ocurrió el asesinato o desaparición de amigos de su familia: “Al entrar a la casa Eme vio que los amigos de su padre lloraban y que su madre, clavada en el sillón, miraba hacia un lugar indefinido. Escuchaban las noticias de la radio. Hablaban de un allanamiento” (p.56). Finalmente, toma este recuerdo de su pareja para elaborar una novela donde Claudia, una amiga de infancia y posterior pareja de su personaje, es hija de un militante comunista clandestino. Ya en la década del noventa, Claudia relata una historia de cuando tenía sólo meses de edad y una fiebre muy alta obligó a otro militante comunista perseguido, el doctor Nacho, primo del padre, asistirle, y de ese modo, ser descubierto para nunca más aparecer “Y así quedó, como un milagro ligero, intrascendente: bajarle la fiebre a una niña, nada más, esa tarde cuando lo vieron con vida por última vez – y tampoco lo vieron muerto, porque su cuerpo nunca apareció” (p.104). De este modo, la tortura no es presentada de forma frontal, aunque se reconoce, a través de recuerdos y anécdotas ficticias, como parte de una circunstancia asociada al mundo de los adultos, padres y familiares, actores de su tiempo.

La exploración en el pasado realizada por los personajes de Zambra se asocia mejor a la búsqueda de claves para enfrentar un presente en crisis, que a testimoniar las huellas de la violencia en la historia familiar. Al respecto, no se presentan una serie de aspectos abordados tanto por Serrano como por Bolaño en su más profuso abordaje de la tortura: no existen huellas de protesta del dolor psíquico de las mujeres como en Serrano, ni un análisis global sobre la tortura en la construcción del escenario de la modernidad del siglo XX como en Bolaño. En las novelas de Zambra tampoco existen personajes victimarios de la tortura, la desaparición o el asesinato de otros, sino sólo el recuerdo tangencial de tales acciones por su impacto, más o menos anecdótico, en la familia del protagonista. Forma parte de los hechos, entre otros, que conforman la canasta de la memoria personal, ineludiblemente atada a la

ficción. Al respecto Rubí Carreño interpreta que este silencio constituye una forma compasiva con que los artistas latinoamericanos del siglo XXI ubican delante de las generaciones anteriores, traumatizadas por la violencia: “Ese silencio ‘bello y reparador’ se ha convertido en las nuevas formas de recordar el pasado doloroso [...] La denuncia, el terror y el horror han quedado reservados para los hechos del presente, mientras que la mirada hacia atrás se tiñe de la compasión que surge al haber visto desde niños a las generaciones afectadas por la violencia” (Carreño, 2013:139). Frente a esto, Willem advierte que para el caso de los relatos de Zambra, la falta de interés por ahondar en la dimensión criminal de la dictadura no es sino simple consecuencia de su focalización en una biografía particular, que para el caso de *La vida privada de los árboles*, se insiste en que en ella no hubo víctimas directas: “la ausencia de muertos en la que se insiste en la tercera novela, insinúa que no hay nada indecible, que los narradores de Zambra simplemente no tienen nada que decir. O mejor dicho: ya no tienen nada que decir sobre ese dolor que afectó a sus padres” (Willem, 2012:38). La sospecha de que la apoliticidad de la familia del protagonista de esta novela involucre un grado de predilección por la dictadura y la derecha (así como en *Formas de volver a casa* se constata el voto de los padres por el conservador Sebastián Piñera en las elecciones presidenciales de 2010) lo deja en una posición distante del sufrimiento y la épica testimonial de sus pares. Señala Willem que “el que en la familia del protagonista no haya muertos, le pone incómodo, es como si él no tuviera derecho a contar sobre la dictadura. Es como si su historia fuera demasiado sosa y banal para ser contada” (Willem, 2013:155). Sin embargo, es la historia que finalmente decide contar.

8. El lugar de la institución literaria en la postdictadura

Una de las cualidades que mejor define al periodo postdictatorial en Chile es la profundización político-cultural del orden neoliberal establecido en la dictadura saliente. La aceptación de la Constitución de 1980 hasta sus enmiendas en 2005 crea en el país un periodo “especial” en el cual se convive con el dictador como figura de autoridad militar, como Comandante en Jefe del Ejército, y luego política, con Pinochet como Senador vitalicio. Las maniobras de protección al sistema político y económico de la dictadura permiten establecer la existencia de “enclaves autoritarios”, inalterables y condicionantes de la derrota plebiscitaria que termina permitiendo la democracia mediante el voto. En palabras de Manuel Antonio Garretón, quien acuña el concepto, estos enclaves operan como contrapeso a los gobiernos de la Concertación en al menos cuatro dimensiones: institucional, sociocultural, ético-simbólico y por la presencia de actores con poder de veto a cambios (Garretón, 2003:47). De este modo, se percibe una sociedad que accede dificultosamente a un cambio de escenario, pero que hacia el siglo XXI comenzará a reflexionar sobre tales condiciones.

En un contexto democrático incipiente y frente a un país con una economía deprecada, la institucionalidad literaria no escapa de la crisis que ha significado su intervención por el poder político y la reconceptualización del rol del Estado en la política editorial y cultural, principal agente de los procesos de cambio y promotor de ellos previo a 1973. Al respecto, tanto los espacios, como los medios, crítica, concursos y premios en donde se desenvuelven los agentes de la institucionalidad literaria en la postdictadura deben procesar las condiciones simbólicas y materiales que deja el periodo represivo, cuya rearticulación como campo literario dibuja una escena nueva e inédita en su historia. Al mismo tiempo, desde 1992 con la creación de la Subdirección de Bibliotecas Públicas de la DIBAM y la promulgación de la Ley N°19227 del Política Nacional de la Lectura y el Libro al año siguiente, considerado por tanto como el periodo de mayor actividad institucional en torno al libro del siglo XX chileno (Fernández Vergara, 2021:55).

Por otro lado, los procesos de transnacionalización editorial de las narrativas novelescas instaladas a fines de la década de los ochenta confirman la presencia en el espacio público de

nuevos repertorios y una serie de fenómenos literarios asociados al desarrollo de una “novela del exilio”. La agencia del mundo editorial en el posicionamiento de autores y obras se convierte en un desafío para la reconstrucción conceptual de la institución literaria, cuyo capital simbólico se sostiene en el reconocimiento social de su relevancia para el campo cultural y educativo chileno, la recuperación paulatina de un sistema crítico y académico liberado de censura y autocensura, así como la autonomía del campo político en la toma de decisiones que manifiesta durante su desarrollo.

Con respecto a los **espacios** en que se articula como primer eje institucional, la legitimidad social de la novela de la postdictadura se afianza principalmente en una serie de instituciones públicas, las cuales son reforzadas por políticas de fomento que otorgan mayores garantías de reconocimiento y recursos específicos a escritores, críticos, académicos y agentes literarios. La Política Nacional del Libro de 1993 permite institucionalizar el quehacer literario formalizando diferentes espacios que antes de la dictadura se mantenían bajo el alero de las universidades o los gobiernos respectivos de forma directa. Frente a esto, la ley crea un Consejo Nacional del Libro y la Lectura, el cual administra y asigna los recursos del Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura (FONDART). Asimismo, el Consejo se encuentra desplegado en todo el territorio nacional a través de Consejos Regionales, los cuales interactúan con diferentes Comités Consultivos Regionales conformados por agentes culturales y actores de la sociedad civil de las regiones del país. La pertinencia local con que se realiza este despliegue institucional constituye un paso decisivo para el establecimiento permanente de un sistema de apoyo por parte del Estado a la actividad cultural y literaria, como ámbito del desarrollo profesional y humano. El camino “institucionalizante” del quehacer literario llega a adquirir rango ministerial en 2003, cuando se crea el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, antecedentes del Ministerio de las Culturas, Artes y Patrimonio de 2018.

Como contrapunto de la ampliación de la cobertura institucional propiciada por el Estado chileno, una serie de circunstancias permiten ir complejizando los espacios de valoración social de la novela: tras la dictadura, la lógica del concurso y la competencia definida por el ODEPLAN en su diseño estratégico de las instituciones públicas se afianzan en el uso de los

recursos, y con ello, la participación de los artistas y escritores se consagra vía concursos. Esta dinámica neoliberal de comprensión del fenómeno literario termina por diluir formalmente al macro grupo contestatario, abanico de programas estéticos y autorías tanto en Chile como en el extranjero, en individuos “postulantes”, donde los manuscritos son comprendidos como “proyectos” y los pares como “competencia”. Ante la escasez de recursos propios, la participación en las distintas convocatorias que la institucionalidad ofrece a los artistas, las posibilidades se encuentran restringidas a bases concursables, objetivos anuales y rúbricas de desempeño en la postulación que condicionan sus posibilidades de publicar. En la mayoría de los casos, los itinerarios subyacentes a cada concurso se alinean a los objetivos estratégicos de ampliación de la cobertura del libro, profundización en las actividades de fomento lector en la infancia y adolescencia en el marco del sistema escolar y el cumplimiento con estándares internacionales de publicación de literatura ficcional. Al mismo tiempo, la consecución de un fondo no asegura la continuidad en la trayectoria literaria del premiado, quien tras publicar un libro debe volver a postular para uno próximo.

La instalación de una cultura competitiva en el espacio de la institucionalidad pública está acompañada de un paulatino fortalecimiento del espacio universitario para el desarrollo de la actividad literaria formal. Ya iniciado *de facto* en tiempos de la universidad intervenida, los talleres literarios, las asociaciones de escritores y las revistas de poesía y cuento se posicionan dentro de la actividad universitaria como una dimensión contestataria de desenvolvimiento público. En la década del noventa la universidad recupera su autonomía institucional, y con ello termina absorbiendo las voces contestatarias a los espacios de representación y reflexión interna. Este escenario provoca, como contrapartida, una amplia desmovilización en los estamentos docentes y estudiantiles, con mayores tendencias a ser proclives a las nuevas autoridades gobernantes o indiferentes a ella. Los últimos llegan incluso a deshacer sus organizaciones por falta de quórum o interés en la participación. Ejemplar es el caso de los años 1994 y 1995 en la Universidad de Chile, en los cuales no hubo directivas de estudiantes, habiendo sido la década anterior un histórico espacio de organización y vinculación con artistas y escritores durante la resistencia a la dictadura (Errázuriz Tagle, 2018: 356).

Pese a esta contrapartida, la formalización de los espacios universitarios para el desarrollo y la valoración social de la narrativa novelesca repercute en al menos tres ámbitos fundamentales para la construcción de un escenario de cambio que comienza a instalarse hacia el término de la primera década del siglo XXI: primero, se amplían las condiciones económicas para el acceso a la educación superior, y con ello, las universidades públicas del Estado *se des-elitizan* en favor de una pluralidad tanto de voces y miradas como de perfiles, por primera vez distantes a los grupos de poder económico y cultural tradicional; luego, se normaliza la función académica en torno a corpus literarios próximos y hasta entonces vetados por los mecanismos de censura interna, desarrollándose así estudios sobre las estéticas y programas de los movimientos que integraron el macrogrupo contestatario, aun cuando las narrativas del exilio quedan en general fuera del primer tiempo de lectura especializada; finalmente, involucra la actualización de las discusiones iniciadas en los años sesenta sobre el poder simbólico de la crítica especializada frente a la validación de autores y obras realizada por los entornos editoriales, tanto locales como transnacionales. La percepción del avance del espacio editorial realizada por la academia es, sin embargo, tardía frente al avance de complejos procesos de instalación de fenómenos editoriales, como acontece con la Nueva Narrativa Chilena impulsada por los Grupos Planeta y Alfaguara, el fortalecimiento de las ediciones de bolsillo, coleccionables y una crítica literaria periodística, así como un influyente sistema de *ranking* de obras más vendidas, etc. Los medios locales incorporan y se vinculan a estrategias de medios transnacionales, activando una red de alto impacto mediático en la sociedad (*El País, El Mercurio, La Época, La Nación*, periódicos regionales, entre otros), así como por sus plataformas internacionales de publicación, que junto con el reconocimiento especializado llegan a modificar las condiciones de producción e interpretación literaria en Chile, como sucede con el fenómeno Bolaño a fines de los noventa o en menor escala con la obra de Zambra durante la primera década del siglo XXI, ambas publicadas en primer lugar en España.

Finalmente, con el cambio de siglo las plataformas digitales comienzan a adquirir creciente relevancia, estableciéndose como espacio de diferentes grados de legitimidad simbólica para el ejercicio de la publicación, crítica, comentario y lectura literaria. Al respecto, será el propio Estado mediante la DIBAM quien fortalecerá el acceso a las obras literarias de forma gratuita y virtual al crear en 2003 la plataforma *memoriachilena.cl*, cuyo sitio declara constituir “un

espacio virtual que brindará acceso y visibilidad a las colecciones patrimoniales del principal centro bibliográfico del país”⁵³. Siguiendo una política de privilegiar el acceso, un importante número de obras de los siglos XIX y XX, tanto literarias como referenciales, son accesibles por primera vez en la historia nacional para todo el mundo de forma liberada. En cuanto a iniciativas privadas, serán los propios artistas y los medios digitales quienes utilizarán las plataformas virtuales para desplegar una serie de productos, desde manuscritos a críticas y comentarios propios o ajeno, como también otros contenidos que otorgan identidad y visibilidad a los escritores.

Con respecto a los **medios** como segundo eje institucional de validación literaria, el cambio de las condiciones políticas del país lleva a una clausura acelerada de los proyectos de denuncia y creación aún no cerrados a fines de los ochenta, materializados en revistas de análisis político, literario y misceláneos, creados principalmente con financiamiento de ONGs internacionales. Asimismo, se constata el ocaso de las colecciones de relatos testimoniales creadas en el exilio y distribuidas en redes del exterior e interior del país por razones de solidaridad y autoidentificación. El retorno de gran parte de los académicos y lectores especializados exiliados, así como de los autores más activos del periodo, merma la comunicación con los círculos de artistas chilenos en el extranjero. Son los propios escritores quienes activan de forma más o menos individual sus redes internacionales, tanto para la circulación de obras como para establecer nuevos horizontes editoriales.

Al ocaso de la revista a comienzos de los noventa le sucede el florecimiento del suplemento literario (*Revista de Libros, Literatura y Libros*, ya mencionados), fenómeno ya establecido a fines de los ochenta, ahora expandido como escenario de las tensiones y disputas interpretativas de la Nueva Narrativa Chilena, y que se extiende con menos intensidad hasta la década siguiente. Los medios masivos como la televisión y el periódico llegan al grueso de la población urbana del país, permitiendo por un tiempo limitado la aparición de *best-sellers* y programas televisivos de libros, una mediatización que sintoniza con las expectativas de un público acostumbrado al entretenimiento despolitizado e iniciado por la dictadura. Los medios editoriales y periodísticos fortalecen ciertas narrativas bajo criterios

⁵³ Memoria Chilena (s.f.) [página Web] Disponible en <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-123834.htmlx>. Accedido el 16/10/2019.

de mercado, operados bajo estrategias de *marketing*, las cuales terminan por cooptar la escena pública: los autores más vendidos son los más entrevistados, las polémicas de personajes más visibles del mundo de la cultura y las letras se posicionan como controversias con alto sentido del espectáculo. Predominan, por tanto, la promoción de escritores como personajes públicos de interés periodístico, independiente de las concepciones de arte, roles institucionales y funciones que cumplen en el mercado editorial, interactuando de forma polémica con otros personajes del espacio público artístico. En síntesis, se termina de posicionar la crítica literaria en los medios como una actividad periodística, articulando desde allí estrategias de entretenimiento y venta.

Paralelo a este ejercicio público de difusión de autores y obras, los medios especializados de investigación literaria siguen concentrados en el ámbito universitario, con mayores garantías de libertad e independencia del campo político en sus líneas de estudio, afianzando los proyectos editoriales de revistas académicas tradicionales y nuevas, cada vez mejor articuladas con la academia internacional, en redes de especialistas que permiten integrar el estudio de los repertorios de la dictadura y la postdictadura, aún incipientes, en el ámbito de las ciencias sociales y humanidades. Al garantizar su continuidad y mejora de condiciones para su desarrollo, el espacio académico de las revistas especializadas conforma un circuito propio, en donde se desarrollan procesos de canonización, estudio filológico y revisión crítica de ciertos repertorios de forma paralela a la actividad periodística-editorial desarrollada en los medios de difusión pública. Ambos espacios dialogan circunstancialmente, motivados por eventos específicos (eventos) o fenómenos literarios que integran ambos ámbitos del campo. El más destacado de ellos es el caso de Roberto Bolaño, cuya figura y obra termina convertida en foco de interés para ambos y por razones diferentes.

No es sino la instalación de un medio editorial transnacional la mayor innovación para el campo literario chileno y en particular para la novela de la postdictadura. El posicionamiento de los modelos empresariales de las editoriales Planeta, Alfaguara y Anagrama amplía la relación tradicional entre el escritor con su medio: al lado de la trayectoria de escritores que fuera habitualmente *procesada* por la academia en forma de toma de posiciones *ante y hacia* determinados proyectos estético-literarios, el mercado editorial transnacional ofrece un camino de validación propio, respaldado en una institucionalidad comercial y privada

robusta, desde la cual despliega agentes propios e integra agentes especializados de diferentes latitudes, combinando criterios de mercado local con criterios de mercado hispanoamericano. Este medio ofrece una vía para la carrera artístico literaria, forjada mediante fondos públicos concursables, bajo decisiones preferentemente económicas.

Finalmente, una de las transformaciones más significativas para la institucionalidad literaria será la incorporación de medios digitales para visibilizar y hacer accesible tanto el trabajo especializado como el periodístico y editorial. Las plataformas virtuales como bases de datos, blogs, suplementos digitales, entre otros, aseguran la continuidad dinámica de las redes literarias en un soporte nuevo y progresivamente hegemónico en el campo. Para el ámbito de las revistas de crítica especializada de narrativa chilena en idioma español destacan el proyecto JSTOR (1995-), Latindex (1997-), SCIELO (1998-), Dialnet (2001-) y Scopus (2004-), entre las más populares creadas en el mismo periodo. Con respecto a la crítica literaria periodística, los medios tradicionales han favorecido la suscripción al periódico para acceso a sus recursos; al tiempo que han liberalizado gran parte de sus contenidos en blogs y sus propias plataformas. Otros espacios alternativos también adquieren paulatina relevancia, como son *letras.s5.com* que desde el año 2000 agrupa diferentes proyectos de autores, críticos y actores del campo cultural y literario chileno.

En cuanto la **crítica literaria** como tercer eje institucional de validación social de la novela, se consolida la distinción entre dos tipos de crítica: una crítica literaria académica y una crítica periodística. Cada una de ellas integrada a diferentes espacios, constituyen uno de los ejes centrales de las tensiones internas de campo literario. Por un lado, la especialización académica de los estudios literarios en la postdictadura lleva a una mirada sistemática y reflexiva tanto sobre el estado de la narrativa novelesca tras el contexto represivo. De allí emergen estudios como el número 482-483 de *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1990, dedicado a su cultura y literatura y un profuso número de síntesis evaluativas del periodo anterior a lo largo de la década, como el estudio de Soledad Bianchi en el N°36 de la *Revista Chilena de Literatura*, entre otros. A partir de ello, se abre una oportunidad para incorporar herramientas teórico-críticas actualizadas para analizar las narrativas novelescas del nuevo tiempo y superar las miradas ideológicas que han perdido vigencia tras casi veinte años de silenciamiento hermenéutico. Pero sobre todo, es interés de los especialistas analizar el

estado de la propia crítica, para lo cual se intensifican las instancias académicas de revisión y discusión sobre el lugar de la crítica en la sociedad postdictatorial. Ya en 1995 estudiosos como Manuel Jofré hacen recuentos sobre las actividades de análisis del estado de la crítica literaria en los años democráticos, desde el *Encuentro Nacional de Crítica Literaria* de la Universidad de Concepción en 1991 (y luego en 1995, desde donde emergen las actas en que se circunscribe el estudio de Jofré), las *Jornadas sobre Crítica en Chile* organizadas por la SECh el mismo año, la publicación en 1993 del dossier de la revista *Simpson Siete*, “Estado de la crítica literaria en Chile: Una visión desde múltiples ángulos”, la publicación del especial de 1994 sobre crítica literaria en la recientemente creada revista *Piel de Leopardo: Literatura, crítica y arte* (Vol. 4 segundo semestre) son, entre otros hitos, eventos articuladores del trabajo crítico hacia la mitad de la década (Jofré Berríos, 1995: 50-1). Por su peso autoral durante la dictadura, el retiro voluntario de Ignacio Valente en 1992 de la primera línea *acomodada* de la crítica durante la dictadura y la publicación de su antología *25 años de crítica* (Ed. Zig-Zag) significó para la academia intensificar la evaluación sobre el rol del crítico en la sociedad y la institución literaria durante el periodo democrático recién inaugurado.

Tras este ejercicio de diagnóstico de la labor crítica y en la bisagra del cambio de siglo, artículos como *Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa* de Beatriz Sarlo (*Revista de Crítica Cultural*, 1997) y libros como *Diez tesis sobre la crítica*, de Grínor Rojo (LOM, 2001) y *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)* de Nelly Richard (Cuarto Propio, 2001) permiten dar cuenta de la importancia adquirida del análisis metacrítico en la institucionalidad literaria, desarrollada como una línea de investigación específica.

Sin embargo, la cantidad de estudios especializados sobre la labor crítica en la década del noventa no se presenta aparejada de una evaluación positiva sobre el rol efectivo de la academia, percibida mayoritariamente como un ámbito del campo literario en crisis, imposibilitado de incidir en la sociedad chilena y en la valoración social de las narrativas novelescas en boga, al no haber sido capaz de actualizar sus códigos hiperespecializados ni comprender el escenario mediático, así como tampoco el estallido de identidades culturales específicas, nuevos formatos discursivos, códigos globalizados de valoración e

hiperconexión digital al término del siglo XX. La apertura del espacio universitario a sectores de la población no elitarios permite la consolidación paulatina de nuevos agentes culturales, voces académicas que comienzan a cuestionar la efectividad del rol de la crítica literaria en el contexto de creciente cooptación de espacios públicos de valor simbólico de la narrativa por parte del mercado editorial transnacional. En este escenario Lorena Amaro identifica una valoración mutuamente estigmatizada entre escritores y críticos académicos, ante la desconfianza de los últimos por la crítica mediática que ha permitido visibilizar ciertos autores y repertorios, frente a escritores que miran con incompreensión la ortodoxia teórico-crítica con la cual los académicos decodifican sus apuestas literarias. Al percibirse sobrepasados por la realidad, Amaro detecta una desazón en la actividad crítica, en sus palabras, “una fuerte sensación de catástrofe o, al menos, de ausencia. Es usual que nieguen la existencia de la crítica en nuestro país” y añade “[r]ecientes polémicas, que seguramente serán abordadas en estos días, evidencian este mal de nuestra crítica literaria, acusada de provincianismo, pero por sobre todo [...] responsable de su pobre y lamentable escena, de su vacía espectacularidad” (Amaro, 2009:11-2 en Espinoza 2009). Ante la evidencia de la desconexión con el vértigo de los cambios, Amaro sugiere que sea la anunciada nueva generación de críticos la que sea capaz de actualizar sus herramientas interpretativas: “Quizás esos nuevos críticos habrán de poner fin al prolongado repliegue [...] de los críticos universitarios, en sus aulas y revistas de investigación. Es una posibilidad” (Ibíd.: 15). De forma más frontal, la crítica Patricia Espinosa comparte este diagnóstico y propone “recuperar al crítico, en tanto intelectual, y con ello recuperar la crítica y la literatura” (Espinosa, 2009:51), pero reconoce que una incorporación directa a la crítica literaria periodística, asociada a los medios masivos, no guarda correlación con las demandas del sistema de prestigio académico contemporáneo, vinculado a la productividad académica medida en publicaciones indexadas. En este ámbito, advierte, “quien legitima hoy en día es ISI o la web del conocimiento [...] Es por ello que los críticos literarios que ocupan un lugar en la academia no se interesan por exponer su trabajo en medios; es muy simple: no vale la pena publicar en revistas que no estén indexadas en ISI” (Ibíd.:52).

Finalmente, la constatación más reciente del quehacer crítico es el uso progresivo de plataformas virtuales para su difusión, lo cual ha permitido horizontalizar gran parte del acceso al trabajo crítico tanto de especialistas como de comentaristas, así como al acceso

progresivo a las obras literarias de forma digital. Las revistas académicas de literatura, tanto chilenas como internacionales, se disponen en diferentes bibliotecas electrónicas y bases de datos que remiten directamente a números de revistas de acceso público, así como las propias bibliotecas universitarias disponen de catálogos de consulta y una creciente disponibilidad electrónica de documentos. Por su parte, en este periodo de instalación digital los medios masivos transitan al mundo virtual, incorporando consecuentemente sus plataformas y *blogs* con contenidos culturales, literarios y narrativos de forma creciente y publicitaria.

Con respecto al cuarto eje institucional referido a los **concursos y premios**, el vínculo institucional entre los creadores y el Estado se consolida mediante los criterios de selección con los cuales son galardonados los escritores nacionales. Dada la necesidad de dotar al Premio Nacional de Literatura de nueva validez social y cultural tras su instrumentalización durante la dictadura, la primera década democrática inicia con la premiación de un consolidado José Donoso, iniciando de este modo un camino que otorga a la institución literaria garantías de su autonomía frente a los fenómenos políticos en el país, pero que abre nuevos cuestionamientos frente a su aproximación al mercado editorial transnacional y su incapacidad de reconocer las narrativas escritas por mujeres, pese a su importante rol en la reconstrucción del propio campo literario.

José Donoso es premiado junto con el poeta Eduardo Anguita bajo la composición del jurado establecida en 1986 por la dictadura, la cual termina por eliminar organizaciones civiles en su diseño deliberativo⁵⁴. Según plantea Faúndez Morán, la inscripción de Donoso al Boom latinoamericano trae al propio Premio Nacional parte del flujo legitimador de este prestigio de cualidades internacionales, cuyos circuitos de interés cruzan continentes e idiomas, sobre los cuales, en cualquier caso, Donoso no suscribe domicilio. De este modo, el Premio constituye un fuerte respaldo al retorno del autor a Chile tras su exilio en España, a la vez que legitima al propio galardón en la escena literaria mundial (Faúndez Morán, 2017:288). Al mismo tiempo, este reconocimiento ofrece un abierto respaldo a la actividad de Donoso

⁵⁴ La ley 19.169 de 1992 ajustará el diseño del Jurado que perdurará hasta 2017 tras la creación del Ministerio de las Culturas, Artes y Patrimonio: los roles institucionales del Ministro de Educación, la Academia Chilena de la Lengua se mantienen, reduciendo a un cupo al Consejo de Rectores, reintegrando al Rector de la Universidad de Chile y sumando al ganador del último premio como parte deliberativa.

como actor del campo tras su retorno a Chile en los ochenta como director de talleres literarios, entre cuyos integrantes las editoriales como Planeta seleccionarán a los autores que permitirán conformar la *Biblioteca del Sur*, antecedente de la Nueva Narrativa, entre otros talleres y actores.

El galardón otorgado a Jorge Edwards en 1994 confirma el reconocimiento institucional pendiente a la generación del '50 y al *Programa de Escepticismo*, que desde los años ochenta mejor se ha vinculado con prácticas conformantes de *habitus* como son los talleres literarios, los que en los próximos años devendrán en antologías y manifiestos propios de grupos noveles de escritores. En el caso de Edwards, Faúndez Morán identifica que su reconocimiento literario destaca su lugar en la literatura, y en segundo lugar el rol transversal de la vida de Edwards: la diplomacia internacional. En todos los casos, se celebra su figura autoral y la capacidad de construir un corpus novelesco fundamental para el desarrollo de la novela contemporánea (Faúndez Morán, 2017:279).

Con el cambio de siglo la problemática de la relación entre la academia y el mercado encuentra su mayor expresión en las polémicas asociadas a los dos Premios Nacionales que deja la década. El primero, en 2006, galardona al escritor José Miguel Varas, quien al no disponer de una trayectoria afianzada fuera del ámbito nacional es percibido como un intento por posicionar al autor en el circuito editorial, mediante un consenso más político que literario⁵⁵. Con la oposición o indiferencia de un sector relevante de la academia, la entrega del Premio Nacional a Varas levanta las sospechas de que sean los libreros y agentes editoriales quienes estén influyendo de forma directa en la selección del premiado. Se constata que tras su reconocimiento el autor no es foco de interés de la crítica académica de forma particular (Lobo, 2007:136-7). En palabras de Faúndez Morán, la obtención del galardón “no le sería perdonada por sectores de la crítica quienes verían en ellos efectismo

⁵⁵ Según constata la crónica del diario *La Tercera*, el día de la sesión en que se deliberó la elección de Varas, la representante del Consejo de Rectores se inhabilitó a votar. Siendo proclive a Diamela Eltit y habiendo firmado una misiva de apoyo junto a la autora con otros actores del ámbito académico, no existe claridad de su decisión *in situ*. Al respecto, Raúl Zurita indica José Miguel Varas es un escritor correcto, no más que eso, y la que se lo merecía con creces es Diamela Eltit, autora de una obra extrema, brillante [...] lejos lo más relevante de nuestro país” (*La Tercera*. Santiago, Chile, ago. 22, 2006, p. 39).

literario, y condenarían la elección de Varas por corresponder a una obra perfectamente mediocre” (Fernández Morán, 2017:288).

El siguiente Premio Nacional también genera revuelo. En 2010 es galardonada Isabel Allende, la escritora chilena más vendida y de mayor circulación en el mundo a principios del siglo XXI. La polémica de su nominación se arrastra desde su primera postulación en 2002, donde se enfrenta a un consagrado Bolaño, quien la consigna públicamente como “mala escritora, y llamarla escritora es ya darle cancha” (*La Tercera*, 19 de mayo de 2022). Frente al desdén de gran parte de la crítica académica, la escritora recibe un apoyo transversal de sectores influyentes del mundo editorial, autores y autoras del catálogo de la Nueva Narrativa de los noventa, así como el apoyo explícito de Jorge Edwards. Sumado al apoyo de varios ex presidentes de la Concertación y del respaldo del Ministro de Educación, miembro del Jurado, Allende obtiene el Premio pese al rechazo de los especialistas. Desde la perspectiva de premio como un eje institucional, Fernández Morán señala entre los argumentos de su elección la conveniencia de reconocer la valoración transversal que tiene la autora en la imagen del país en distintas e inéditas latitudes para el campo literario nacional: “la amplia tribuna a la que Allende accedía redundaba en beneficios para la imagen internacional del país, y hacían de ella misma una suerte de embajadora cultural de Chile en el mundo” (Fernández Morán, 2017:289).

De este modo, el Premio Nacional para autores de narrativa se convierte en escenario de los cambios acontecidos en las últimas décadas tras la incorporación masiva del mercado editorial en el ámbito de las decisiones, reconocimientos y acumulación de prestigio frente a la sociedad. Mientras en la década del noventa el premio permite afianzar la institucionalidad mediante flujos legitimadores bidireccionales, que benefician tanto a escritores como a los agentes críticos, durante la primera década del siglo XXI el premio no podrá verse ajeno a las demandas editoriales que han influido en dibujar el lugar del país en Iberoamérica y otras latitudes. La irrelevancia creciente de la crítica académica y las exigencias sobre la productividad en el ámbito universitario amplían la división de objetivos y mecanismos de posicionamiento frente al avances del mercado en la cultura mediatizada.

Por su parte, el Premio Municipal de Santiago también permite comprender la brecha creciente entre la academia y el espacio público de influencia. Durante la década de los

noventa los escritores de la Nueva Narrativa acceden de forma continua al premio, turnándose sus nombre y graficando así el mapa de la contingencia narrativa en el país: Alberto Fuguet, Gonzalo Contreras, Jaime Collyer, Marcela Serrano, Carlos Cerda, entre otros, se distribuyen durante una década los premios de novela y cuento, en una tendencia que tiene como punto de inflexión el año 1998, cuando Roberto Bolaño es premiado por *Llamadas telefónicas*. Al ser paralelamente ganador del Premio Herralde de Novela en España y Rómulo Gallegos en Hispanoamérica, los Premios Municipales de la siguiente década comienzan a incorporar nuevas propuestas estéticas, removidas en gran parte por la influencia del autor en el campo literario nacional. De este modo, Nona Fernández (*Mapocho*, 2003; *Av. 10 de Julio Huamachuco*, 2008), Álvaro Bisama (*Estrellas muertas*, 2011) y el propio Bolaño (2666, 2005) son reconocidos a nivel municipal por sus propuestas narrativas. Se suma a este esfuerzo local por reconocer a los autores de la postdictadura la creación del Premio Altazor de las Artes Nacionales, que nace el año 2000 como articulación de diferentes instituciones culturales fortalecidas al alero de la estructura legal propiciada por el Estado desde comienzos de los noventa, como la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) y la Sociedad de Derechos Literarios (SADEL). En el transcurso de diez años es premiada la obra de autores identificados con la Nueva Narrativa, tales como Mauricio Wacquez (2001) y Jaime Collyer (2003); autores asociados al corpus de la Narrativa de los Hijos, como Alejandra Costamagna (2006) y, por cierto, la autoría particular de Roberto Bolaño (2004 y 2005), entre otros escritores.

Paralelamente a estos esfuerzos institucionales, los premios otorgados por las editoriales transnacionales comienzan a configurar un repertorio propio, indiferenciado de las obras validadas por la institución literaria ante los ojos del lector o consumidor de libros, e incluso, independiente de los contextos nacionales en los cuales se sitúan. El Premio Herralde de Novela de la Editorial Anagrama premia en 1998 a Roberto Bolaño por *Los Detectives Salvajes*, favoreciendo de este modo su carrera internacional mediante el posicionamiento editorial de su obra en los países hispanoamericanos en los que tienen presencia, y facilitando su traducción en Europa y Estados Unidos. Por su parte, el Premio Planeta de la editorial homónima premia deja en 2001 como finalista a Marcela Serrano por *Lo que está en mi corazón* y en 2003 se corona Antonio Skármeta por *El baile de la Victoria* como ganador del premio. Finalmente, en 2010 es favorecido Hernán Rivera Letelier por *El arte de la*

resurrección. Todas estas obras y autores gozarán de difusión internacional, aun cuando sus autores ya se inserta, desde la década anterior, en un mercado transnacional mediante redes propias.

En síntesis, el eje institucional de los premios y concursos literarios figura con suficiente precisión las nuevas tensiones ocurridas en el campo literario chileno, las cuales se centran mejor en el estatus de la crítica y el estatus del mercado como dos dimensiones en transformación que en tensiones programáticas dentro del ámbito de la creación. Tras el cambio de ciclo político chileno y la profundización del neoliberalismo en la sociedad y cultura, la heterogeneidad de propuestas y la dificultad de identificar proyectos estéticos colectivos ofrece un panorama de progresivo desborde de los límites temáticos, críticos y mediáticos. Ante este nuevo escenario, las redes institucionales de la práctica literaria se ven exigidas a dar una respuesta que permita la subsistencia de su espacio de influencia en la sociedad contemporánea, más allá de los roles tradicionales de sus agentes.

9. *Habitus* de la novela de la postdictadura

A partir de la revisión de las conexiones establecidas entre las narrativas de Marcela Serrano, Roberto Bolaño y Alejandro Zambra con los principales motivos del ciclo literario de la novela de la dictadura y postdictadura, así como las redes institucionales en las cuales estos repertorios se desenvuelven, sería factible identificar, aun parcialmente, algunos aspectos que se terminan por establecer en forma de *habitus* en las prácticas literarias de la sociedad chilena durante la década del '90 y el primer decenio del siguiente siglo. Perteneciendo a la misma tradición literaria establecida en el siglo XIX, los conocimientos, ideas y valores que aglutinaron diferentes corpus y programas estético-literarios detrás de consensos basados en creencias comunes han debido sortear la posibilidad cierta de la desintegración del campo literario durante la dictadura, tras la ruptura e intervención de sus instituciones, así como el aislamiento, exilio y aniquilación física de muchos de sus actores. Al mismo tiempo, la dictadura ha creado las condiciones para la articulación de un sentido colectivo democrático, amparado culturalmente en el macrogrupo contestatario, el cual termina por posicionarse estratégicamente en la institucionalidad literaria una vez recuperada la democracia, al tiempo en que se normalizan sus relaciones con el estado. Paralelamente, los fenómenos de liberalización económica y la profundización del sistema neoliberal durante los primeros decenios de postdictadura obliga a repensar los consensos establecidos en torno a las prácticas literarias, dado el establecimiento gradual y constante de criterios y lógicas de mercado en todos los ámbitos de la vida en comunidad, y con ello, en el campo literario.

En este contexto, la escritura literaria como práctica social conserva amplia autonomía mediante el establecimiento de una institucionalidad cultural y literaria construida desde el Estado, como consenso político-cultural, y resguardada por las universidades, la cual permite formalizar los esfuerzos independientes, privados y de resistencia desde donde se sostuvo la actividad literaria, crítica y editorial en los ochenta. En el nuevo escenario, no obstante, el mercado penetra como un dinamizador de lógicas de producción de bienes de consumo para consumidores heterogéneos y no restringidos a los parámetros de un territorio nacional específico, entre los cuales el libro forma parte. La construcción de prestigio, por tanto, se distancia gradualmente del ámbito universitario, que desde la mirada de sus agentes críticos

no ha podido renovar sus herramientas de interpretación de tales transformaciones, legando en el mercado su influencia en el espacio público. Los escritores profesionales, por tanto, tienen a su disponibilidad la posibilidad de integrarse en diferentes circuitos para la edición, promoción y crítica de las obras circulantes, alentadas mediante concursos públicos o bien mediante el reconocimiento editorial, ambos como dos fórmulas no excluyentes de subsistencia en el Chile neoliberal. Asimismo, disponen de un escenario abierto en términos creativos para desarrollar proyectos literarios con diferentes grados de vinculación a la tradición literaria, posibilitados a dialogar flexiblemente tanto con las generaciones y programas literarios previos a la dictadura como con aquellos discursos construidos en la resistencia político-cultural a la dictadura. Finalmente, las narrativas de la postdictadura se ordenan en base a múltiples, heteróclitas y complejas tomas de posiciones, rompiendo formalmente con la dualidad regionalista-cosmopolita que dominó gran parte de la discusión literaria durante el siglo XX y con la transversalidad del lugar contestatario del pasado reciente. Cabría entonces la necesidad de constatar si el *habitus* en construcción durante este periodo inédito de apertura del campus, a partir de la revisión del corpus de novelas de Serrano, Bolaño y Zambra y de la trayectoria de los escritores en el campo literario nacional permite identificar conocimientos, ideas y valores compartidas, que perduren tras las transformaciones del campo o si bien se presenta un escenario de fragmentación.

De acuerdo con los lugares comunes identificados entre los productores de la novela chilena contemporánea de los siglos XIX y XX, los autores revisados colaboran a refrendar, actualizar, modificar o tensionar las categorías compartidas en forma de *habitus* en el espacio de la narrativa novelesca como práctica social de la postdictadura:

La novela como documento: La posición del escritor tras la recuperación de la democracia termina por consagrar su distancia con la agenda público-política, al normalizarse las condiciones de ejercicio del rol de escritor con el respaldo de una institucionalidad específica para ello. Tras una década de actividad política en los ochenta, los noventa inauguran la diversificación de actitudes públicas por parte de los agentes del campo, marcadas mayormente con su acercamiento-alejamiento del mercado editorial y las lógicas de mercado.

De este modo, desde el rol impugnador y marginal se avanza hacia diferentes miradas sobre la organización de la cultura en el Chile finisecular. Estas miradas son proyectadas en diferentes articulaciones estético-discursivas durante los noventa, donde adquiere predominancia el discurso prosaico y referencial de la Nueva Narrativa Chilena, impulsada por el mercado editorial español y transnacional iberoamericano, que encuentra en estas narrativas la descripción de un proceso nacional de cambio anclado en la caída de los metarrelatos y utopías del siglo XX y especialmente, la reflexión sobre el orden de la cultura en el escenario neoliberal. Sin convertirse en agentes de resistencia pública como lo fue parte importante del trabajo del macro grupo contestatario, las narrativas de la postdictadura tematizan directa o indirectamente las consecuencias de los procesos acontecidos en una época, cuyo carácter referencial permite mantener el correlato documental del *habitus* novelesco. La actividad es, no obstante, heterogénea y metaliteraria, con distintos grados de conciencia de su propuesta ficcional, configurando un mundo preferentemente cotidiano. La obra y redes desplegadas por Marcela Serrano dan cuenta de la articulación entre mercado y *documento de época* en el cual algunas de sus primeras obras, donde el testimonio rosa es, finalmente, configurado por la experiencia de la dictadura desde una mirada descriptiva con retazos tanto neorrealistas como subjetivistas, a través de la representación de voces femeninas de cierto segmento de la sociedad chilena, que observan sus entornos, validadas por una individualización biográfica de las experiencias documentadas, resueltas en último término mediante tramas sentimentales. Al reverso de estos mecanismos de representación se encontraría la narrativa articulada entre académicos y especialistas con el *documento de época*, discursivamente alegórico, en donde se interrumpe la capacidad comunicativa del texto para instaurar una perturbación, dolor psíquico o trauma con consecuencias sobre su propia decodificación. Tal sería el caso de la obra de Diamela Eltit y el mercado de productores de los años ochenta, que se extiende hasta los noventa con menor capacidad de convocar públicos amplios como Serrano. La representación mimética, desahuciada por las generaciones del '50 y del '60 a favor del uso alegórico de lo referencial que se pone en evidencia con Eltit sigue su curso en el mercado editorial transnacional, avalada por su capacidad de abrirse a diferentes públicos. Pese a no concitar voces críticas académicas que otorguen valor simbólico a su obra, la fórmula aún se encuentra vigente y respaldada por el

prestigio otorgado por los circuitos editoriales internacionales, principalmente Planeta y las ferias del libro internacionales en donde se despliega y es leída.

La obra de Roberto Bolaño se aproxima mejor al ejercicio de articulación realizado por Eltit, aunque establece parámetros propios de desarrollo y validación. Como contrapartida del estilo documental de Serrano, Bolaño incorpora en el campo literario nacional una propuesta reflexiva, metaliteraria y denunciatoria de la violencia y el exilio durante la dictadura con una validación tanto desde el mercado editorial transnacional como desde la academia y la crítica especializada. Esta transversalidad posiciona al autor en un espacio de negociación entre la alegoría y el *documento de época*. El término relacionales, Bolaño crea una posición en el campo literario hasta entonces inexistente o invisibilizada por el predominio de las narrativas de mercado, entre las que se encuentra la propia Serrano, y por otro lado las narrativas del mercado de productores, en donde se percibe anquilosada la crítica académica, en donde se encuentra Eltit. En términos amplios, Bolaño comparte con Serrano la experiencia del mercado editorial transnacional y una narrativa accesible y valorada por diferentes lectores-consumidores hispanohablantes y de otras latitudes mediante traducción. Asimismo, Bolaño se distancia de las miradas convencionales de la representación literaria, elaborando complejos discursos ficcionales que cuestionan el estatus de realidad y ficción, donde además se cuestiona la integridad ética y moral de los personajes allí representados. Saliendo de la figura de la víctima, tan arraigada en las narrativas chilenas de la resistencia a la dictadura, Bolaño abre un cuestionamiento inédito al relato del macrogrupo contestatario, del mismo modo que critica la construcción de capital simbólico de la narrativa posicionada en el espacio público por los mercados transnacionales del libro. El carácter documental de su obra ya no se encuentra en la capacidad de reconstruir narrativamente las condiciones sociales de la vida en la dictadura y la postdictadura, sino en su capacidad de plantear, mediante el lenguaje literario, las zonas grises tanto de la identidad cultural y literaria nacional, abriendo los tabúes construidos tras la salida pactada de la dictadura sobre la épica del exilio, la resistencia y el valor del arte en medio de la violencia de Estado.

El espacio abierto por Bolaño en la escena literaria chilena y la fuerza crítica y editorial que respaldan su agencia en el panorama nacional habilitan a su vez a nuevas voces críticas que

nacen directamente del contexto postdictatorial. A diferencia de Serrano y el propio Bolaño, la obra de Zambra *documenta* la experiencia generacional de las primeras décadas de la postdictadura, ya no como *documento de época*, sino como ficción sobre la experiencia colectiva de ser hijo de la generación diezmada por la represión. Cercano a la senda metarreflexiva abierta por Bolaño y al ejercicio de la crítica literaria en medios periodísticos y editoriales, Zambra constituye el perfil del escritor profesional de la nueva institucionalidad literaria, encarnando a su vez las tensiones entre la academia y el mercado del libro directamente. Tensado por su participación en el ámbito universitario y en el mercado transnacional del libro, Zambra representa el lugar que las *Narrativas de los Hijos* comienzan a ocupar como bisagra entre dos aspectos del campo literario hasta entonces irreconciliables. Su articulación con la dimensión *documental* del *habitus* literario chileno está dado por al menos tres elementos eclécticos, que fusionan aspectos de las propuestas y programas estéticos previos: ensaya la dicotomía entre lo alegórico y lo representativo sin buscar una respuesta conclusiva, sino más bien indagando en la “medianía gris del hombre común” que identifica Grínor Rojo al referirse a los temas literarios de la generación de Donoso y Edwards y su forma de hacer de hacerse eco de la decadencia de las clases burguesas del Chile de mediados del siglo XX. En segundo lugar, manifiesta una profunda desconfianza en el proyecto de la modernidad, ante la cual toma una posición crítica y distanciada, no militante y desentendida tanto de las posiciones comprometidas que caracterizaron los discursos literarios del siglo XX como también de un nihilismo radical, especialmente agudo en la obra “chilena” de Bolaño. Frente a ello, Zambra indaga una posición intermedia entre la militancia y la desesperanza, encontrando una salida en el retorno a la experiencia de la intimidad y la infancia, desde donde además observa y escruta la visión de “los otros” y “los adultos”, recuperando así aspectos de la complejidad subjetivante de Bombal y recuperada en Eltit. Finalmente, Zambra incorpora elementos discursivos del relato testimonial, bogante durante la dictadura y la literatura del exilio, para establecer un sistema ficcional efectivo de construcción del recuerdo. El estatus de *documento de época*, por tanto, depende en gran medida de su capacidad en fortalecer la verosimilitud desde formas lejanas a la complejidad literaria y más cercanas al lenguaje cotidiano de la memoria y el recuerdo, lo que es, sin embargo, otra fórmula ficcional.

Serrano, Bolaño y Zambra otorgan diferentes salidas a la cualidad documental del *habitus* de la novela de la postdictadura. La afirmación de Serrano en la estrategia mimética para construir el *documento de época* frente a la complejidad metaliteraria de Bolaño y la memoria y el lenguaje cotidiano de Zambra reflejan la importante heterogeneidad con la cual se profundizan los procesos institucionales y editoriales de la literatura chilena. Al mismo tiempo, evidencia la actualización del carácter documental de la novela, cuya práctica no ha dejado de motivar, desde diferentes posiciones autorales, la necesidad de registrar el pasado y el presente.

La estética realista de la novela: la transversalidad del motivo literario de la vocación realista identificada en las novelas del ciclo de la dictadura y postdictadura por Grínor Rojo establece una clave de lectura significativa. La estética realista que ha constituido parte del *habitus* en las narrativas de los años ochenta se extiende hacia las siguientes décadas como una versión reformulada de la herencia de los textos testimoniales y de la resistencia tanto interior como exterior. En principio, el realismo con el cual se establece la representación ficcional en las obras de la Nueva Narrativa, como en Marcela Serrano, se alimenta de la necesidad de construir un conjunto de obras legibles para el mercado editorial transnacional, que permita la rápida identificación por parte de lectores-consumidores no especializados, en una sociedad que, a comienzos de los noventa, está mayoritariamente urbanizada pero que no se ha integrado a la comunidad internacional. El desafío para el mercado, por tanto, consiste en potenciar narrativas que puedan leerse y venderse tanto en Chile como en cualquier país hispanoamericano. De este modo, la sofisticación del lenguaje de la neovanguardia y de las obras del mercado de productores no constituye interés para el catálogo del gran mercado del libro en español en Chile, por lo cual se apuesta por obras, formatos y lenguajes altamente referenciales, identificables y, hasta cierto punto, exotizantes de la realidad cultural chilena, siguiendo así el itinerario de las narrativas del postboom de autoras como Isabel Allende. Por otro lado, la necesidad de vincular la realidad extraliteraria de la forma más urgente posible otorga respaldo social a esta cualidad del *habitus* del discurso novelesco chileno, en la medida que se requieren fórmulas efectivas de abordaje del trauma del pasado reciente. En ese sentido, el *habitus* realista y tradicionalista que representa la obra de Marcela Serrano constituye un retroceso en la innovación del discurso literario, que había

alcanzado su punto álgido en la generación del '50 y del '60 y que goza de prestigio académico y editorial hacia la década de los noventa; al mismo tiempo, plantea un avance hacia la masificación de la lectura literaria en la sociedad chilena. Menos aceptado en la configuración de este *habitus* son los rasgos exotizantes en la descripción de localizaciones y tipos humanos, por lo demás, demuestran su vinculación extemporánea con aspectos del *habitus* decimonónico, entendido como descriptivismo pictórico. Estos aspectos son potenciados por el mercado editorial y no son cualidades transversales de la Nueva Narrativa, en donde se han privilegiado los entornos urbanos y envueltos en situaciones cotidianas y comunes a los habitantes de las grandes urbes latinoamericanas. Este rasgo, por tanto, es compartido con algunas obras de Isabel Allende y Luis Sepúlveda, situadas al igual que Serrano, en espacios estrictamente editoriales.

La narrativa de Bolaño, por su parte, ofrece una actualización crítica del realismo devenido en *habitus* en la novela chilena de los noventa. Su obra altera la función eminentemente social y comunicativa del discurso realista en el arte para situarlo en el plano metaliterario, desde donde levanta un aparato que procesa y evalúa los problemas de personajes de diferentes identidades y experiencias tras la caída de los metarrelatos de la modernidad, la urbanidad, la impunidad de los crímenes del régimen de Pinochet y los pactos transicionales. El realismo de Bolaño se presenta cifrado, alegórico, compartiendo su *vocación realista* con las obras del mercado de productores de la dictadura, y con ello narrativas de alta complejidad, como las de Eltit. Asimismo, la función realista se presenta fragmentada, incapaz de representar a cabalidad las secuencias de acontecimientos y los procesos que van configurando a sus personajes, cuestionando de este modo la capacidad del realismo en articular un relato íntegro y legible. La desconfianza del autor en la capacidad de la memoria y linealidad narrativa aumenta la complejidad discursiva de sus textos para lectores-consumidores del mismo contexto de Serrano. No obstante y a diferencia de Eltit y los neovanguardistas, Bolaño termina por crear una nueva posición artística dentro del campo literario chileno en la cual la dificultad de la lectura es subsidiaria a la calidad estética y estilística de la construcción discursiva de sus relatos. Asimismo, se constata la capacidad de la editorial Anagrama por apostar a un autor cuya narrativa resulta altamente exigente para los lectores, motivando con su circulación en el mercado nacional a nuevos escritores y a críticos de la Nueva Narrativa

a romper con la inercia realista – y por tanto, con una forma de este *habitus* – en los términos ofrecidos por el mercado hasta el momento. Esto no significa el desprestigio del realismo en los términos planteados por Serrano, accesible a amplios sectores de lectores-consumidores, sino que únicamente implica la complejización de la estética realista como *habitus* de la narrativa chilena de fines del siglo XX.

En cuanto a la propuesta realista elaborada por Zambra, nuevamente se identifica un grado importante de eclecticismo en la creación literaria. Sus obras refrentan el interés de parte importante de “los hijos” por representar espacios urbanos y metropolitanos, compartiendo de este modo la fascinación de autores de los noventa como Fuguet y Contreras por el espacio urbano santiaguino. Lejano a una lectura apologética de la ciudad, los personajes de Zambra se desenvuelven en espacios principalmente interiores, en interacciones íntimas y familiares. La representación realista de estos espacios se observa por su precisión en cierta referencialidad con correlato en la realidad con las cuales construye ficcionalmente los espacios de acción. Del mismo modo, abre su relato a sujetos sociales hasta ahora invisibilizados, como son los niños de las capas medias-bajas de la ciudad. El protagonismo de la infancia que da cohesión a los relatos de la *Narrativa de los hijos* permite responder al análisis de campo sobre los *huérfanos* realizado por el especialista Rodrigo Cánovas en torno a los autores de la Nueva Narrativa. La propuesta de Zambra representa ficcional y directamente a una generación nueva, apenas testigo de la violencia dictatorial retratada por Serrano y Bolaño en sus personajes adultos, focalizándose en relatos íntimos y breves sobre la realidad anímica de ser joven y/o ser padre en pleno siglo XXI. Finalmente, el realismo en sus obras incorpora el factor generacional a la actividad literaria y a la representación social en la novela. Tras la experiencia del macrogrupo contestatario y el advenimiento de la Nueva Narrativa ordenada por criterios editoriales, la cuestión generacional no había formado parte de la discusión especializada, más allá del manifiesto *McOndo* de Fuguet. Con la emergencia de Zambra y su recepción positiva tanto por el mundo editorial transnacional, la crítica periodística local y la crítica especializada, la experiencia de la juventud de fines del siglo XX y comienzos del XXI, comienza a adquirir un espacio paulatinamente más relevante.

La diversidad de propuestas vinculadas a la estética realista que desarrollan Serrano, Bolaño y Zambra como cualidad del *habitus* permite esclarecer su relevancia en el campo y el prestigio que esta fórmula tiene en la elaboración discursiva literaria en la novela chilena de postdictadura. La función representativa del realismo pervive, pero sobre todo, destaca la flexibilidad con la cual el concepto *realista* ha pervivido en el tiempo y ha terminado incorporando diferentes estrategias que han complejizado su definición, como por ejemplo la función alegórica y el carácter metaficcional en que se presenta esta representación del realismo. Ambos elementos son peldaños de la “larga escalera del realismo” de Ferrero (1982), que además incorpora una cada vez más representativa diversidad de personajes con agencia propia: mujeres, niños, exiliados, torturados, clases medias, etc. Al respecto, el mercado editorial transnacional se ha convertido en un espacio de resonancia para la representación de estos grupos, percibidos a su vez como nichos de lectores-consumidores.

El carácter nacionalista de la novela: las narrativas de la dictadura ya advierten del profundo deterioro de los discursos nacionalistas y patriotas en el horizonte de preferencias para los escritores adscritos al macrogrupo contestatario. El metarrelato de la nación como una unidad homogénea y gestionada por intereses unívocos es desmontado tempranamente por la narrativa del mercado de productores, así como por las obras de autores de los *Programas del Escepticismo* y de la *Desacralización*, respectivamente. El levantamiento de una narrativa producida por mujeres contribuye a la problematización de la idea de la patria como un constructo paternalista, que además dirige a los agentes culturales a su desaparición física y simbólica. Las condiciones para el desmontaje de los discursos nacionales termina por consagrarse tras el derrumbe de los socialismos reales hacia fines de los ochenta, con lo cual la literatura comprometida deja de constituir una alternativa válida frente a la sociedad de consumo y el orden neoliberal de la cultura.

En conclusión, el nacionalismo ha perdido toda cualidad de *habitus* en la narrativa novelística chilena. El vacío se ve paulatinamente cooptado por las miradas paradójicamente complementarias tanto de la crítica especializada como del mercado transnacional, quienes por distintas motivaciones colaboran en la construcción de un nuevo sentido compartido referido a “lo chileno”. Por un lado, la crítica académica constata la crisis del estatus del

discurso nacional de forma temprana por un sector de la escena artística, el cual lleva al cuestionamiento radical de su valor tras los crímenes ocurridos en su nombre. Los corpus críticos de los años noventa profundizan y validan la incapacidad del arte literario por asociarse al poder político en términos tanto de campo como interpersonales. La discusión pública de seminarios y encuentros de distinta índole advierte de una discusión constante sobre el “lugar” del escritor, el crítico y la obra en la nación. El relato popular urbano, despolitizado y anti-utopista, merma las posibilidades de avanzar hacia una “gran obra nacional” sobre la dictadura. En su lugar, decenas de obras demuestran la fragmentación de cualquier indicio de nación común, balcanizando el sentido de pertenencia, representado esta vez en diferentes tribus urbanas, grupos de amigos, familias, relatos regionales, etc. Sobre todo, se instala el relato autoficcional y referencial, en los cuales la nación cumple el único rol de amenazar constantemente a sus personajes, ya sea mediante la acción de agentes del estado o bien a través de su omisión en las reparaciones y el establecimiento de justicia.

Por su parte, la motivación del mercado editorial transnacional es justamente su carácter transnacional, que avanza desde los mercados locales tradicionales, establecidos mediante sucursales o distribuidoras, hacia el establecimiento de un catálogo único de dimensiones globales. Las implicancias de esta dimensión extraliteraria para el *habitus* son decisivas: las editoriales colaboran con incentivos a los escritores y obras que mejor se ajustan a la idea de derribar los límites del estado-nación para comprender el fenómeno literario.

La narrativa de Marcela Serrano ha privilegiado documentar el exotismo de los espacios por los cuales deambulan sus protagonistas, construyendo tipos humanos no circunscribirle a un territorio nacional, y poniendo en cuestionamiento los valores patrióticos que reflejan el compromiso político de la izquierda chilena, el cual es cuestionado por el machismo estructural de su organización y cultura. Su narrativa conecta con la denuncia de la condición subordinada de la mujer en el Chile contemporáneo, lo cual colisiona con cualquier valoración particular a la idea de nación. Por su parte, las novelas de Bolaño borran toda posibilidad de nacionalismo, el cual es percibido como un *signo del mal* y asociado a la complicidad con la dictadura. Sus novelas profundizan en la derrota política, la destrucción del sueño de la izquierda y las consecuencias traumáticas para su generación de haber suscrito

el compromiso político. Del mismo modo, explicita personajes en complicidad con el poder, los cuales son descritos como cobardes, religiosos y/o potencialmente criminales. Finalmente, las obras de Zambra sólo recurren a la historia nacional para volver en la memoria familiar y los recuerdos íntimos, desdibujando todo sentido colectivo que pueda dar luces de una mirada analítica en torno a la nación. En cualquier caso, los tres autores describen aspectos de la cultura chilena reiterativamente, las cuales con mayor o menos especificidad, colaboran en ofrecer imágenes sobre la socialización y el oficio literario en Chile, pero sin constituir *habitus* en sentido estricto. Se imponen narrativas intimistas y urbanas que desde problemas situados en el contexto nacional pueden finalmente desarrollarse de manera global, como así ha percibido el mercado del libro.

Un *habitus* femenino paralelo: Una de las dimensiones más significativas del *habitus* de la narrativa novelesca chilena de postdictadura es la penetración de las cualidades del *habitus* femenino en el quehacer literario, así como su importancia en los fenómenos tanto institucionales como editoriales. El estado diferenciado de un conjunto de conocimientos, ideas y valores desarrollado por escritoras mujeres desde el siglo XIX resulta decisivo para la supervivencia del campo literario durante el régimen de Pinochet. El contexto postdictatorial muestra cómo escritoras, críticas y otras actoras relevantes de la intelectualidad literaria han llegado a formar parte de un único, complejo y heterogéneo campo, sin exclusiones públicas. Las redes formadas en los años ochenta en el macrogrupo contestatario permiten articular un productivo conjunto de textos literarios, estudios e instancias de socialización especializada articulados por mujeres, quienes ocupan posiciones académicas y críticas con creciente igualdad de condiciones a sus pares masculinos. Al mismo tiempo, la problemática de género y el feminismo como práctica política siguen estando en el centro del debate especializado, aun cuando en la década del noventa la principal preocupación se encuentra en el diagnóstico del campo y los procesos de reorganización cultural.

En cuanto al desarrollo de propuestas estético-literarias, el denominado *habitus* femenino es incorporado sistemáticamente a los temas e intereses abordados por nuevos corpus literarios, con gradual independencia del género de sus autores. Reconociendo en el valor de las

experiencias y estrategias compartidas por las escritoras, las que han permitido asegurar la continuidad de su obra, las nuevas generaciones literarias encuentran en este *habitus* formas de comunicabilidad en contextos de alta fragmentación, mediatización y derrumbe de los relatos que sostuvieron las tensiones culturales y políticas durante el siglo XX. Sobre el desarrollo de sus principales características, se identifican transformaciones que permiten su actualidad y proyección en el campo: 1) la reconfiguración de los actores y los nuevos procesos de institucionalización literaria durante los años noventa permite establecer nuevos espacios de negociación por parte del *habitus* femenino y escritoras en sus procesos de recepción. Reducida y desacreditada la visión masculinizada del quehacer literario y crítico durante la dictadura, la mediación crítica queda en manos de nuevos agentes de campo: por un lado, escritoras e intelectuales se han incorporado como lectoras especializadas de la obra de sus pares, proceso que se afianza en la década de los noventa con el fortalecimiento de la participación de estas agentes en las estructuras institucionales de la actividad literaria en todo el país. Al respecto, las facultades de letras, los centros de estudio, revistas especializadas y una serie de instancias académicas como seminarios, congresos y encuentros literarios se convierten en espacios para el desarrollo de nuevos procesos de negociación, esta vez directamente con el campo político y en última instancia, con la actividad editorial; 2) el desarrollo de un discurso metarreflexivo, integrado en la narrativa de mujeres en Chile desde sus comienzos, permea la actividad literaria de autores y autoras, como signo de una reflexión compleja y radical sobre los límites comunicativos y éticos del arte literario tras la experiencia dictatorial. Tras la radicalidad metadiscursiva de Eltit, el proyecto escritural de Bolaño y la *Narrativa de los Hijos* se presenta una obra variada y de complejidades diversas, la cual se encontraba mayormente ausente en las narrativas impulsadas por editoriales durante la década del noventa; 3) Por su parte, la *estética del guiño* y lo *no dicho*, que han vehiculado la subsistencia histórica de la narrativa de mujeres para sus negociaciones con el crítico son finalmente absorbidas como patrimonio del campo literario. La valoración de estas estéticas viene tanto de las nuevas lecturas críticas y especializadas que han permitido recuperar y releer la obra de diferentes autoras chilenas de las décadas previas como también de la constatación de su desarrollo en el trabajo narrativo de las nuevas generaciones. Como contrapartida, la estética del guiño cohabita con la manifestación directa de temáticas consideradas tabúes en la cultura chilena, como el sexo y el cuerpo. La desaparición del

lector-sensor durante la dictadura, la caída del crítico mediador que valida o invalida a la escritora y la recuperación de la libertad de expresión tras el retorno a la democracia, empuja a la transformación de la función social de la estética del guiño en los textos literarios escritos ahora por hombres y mujeres. Lo dicho y lo expuesto, como dos caras del mismo fenómeno, se intercambian libremente para construir relatos que alejan y acercan la experiencia de lectura, obligando al lector a completar los significados ofrecidos por la obra. Cuestionada la capacidad representativa del discurso literario, las obras de las nuevas generaciones utilizan diversas estrategias ficcionales y temáticas, como los tabúes sociales, para construir significados y experiencias particulares. El “destape” ocurrido en el ámbito literario (para caso del estudio apreciable en Bolaño y Zambra) permite ingresar de forma directa en tópicos y descripciones que resultan inéditas para la narrativa chilena, alertando de este modo el cambio paulatino de la cultura nacional tras su apertura al mundo global y a mercados de bienes y mensajes que permiten construir la sociedad, y en el ámbito literario, que son constructoras de *habitus*, nuevos consensos y valores compartidos. Tras casi veinte años de clausura de las conversaciones sobre la identidad y los traumas de la comunidad política, la diversidad de proyectos estéticos, temáticos, motivos e intereses se instala como una realidad en la práctica social de la literatura, encontrando por ello un mercado en el cual conviven obras que abordan el juego entre lo dicho y lo no dicho con distintos grados de desarrollo. 4) Finalmente, el cambio de escenario político lleva a una flexibilización de las militancias contestatarias por parte del movimiento feminista de oposición a la dictadura. Conformado por artistas, intelectuales y escritoras, las mismas agentes ahora encarnan posiciones institucionales en sus campos respectivos, permitiendo de este modo reemplazar la actividad contestataria por la reflexión sobre el movimiento de mujeres de fines de siglo. La normalización democrática hacia la cual avanza el país permite procesar críticamente la experiencia político-literaria desarrollada en el régimen dictatorial, convirtiendo tempranamente en *habitus* el compromiso de las escritoras con la transformación de la realidad, lo cual se vuelve rastreable en las narrativas del cambio de siglo. A medida que se afianzan las instituciones culturales en Chile y nuevas generaciones comienzan a participar en el debate público desde la crítica y la creación, el movimiento feminista en el seno del campo literario se complementa, actualiza y establece como discurso influyente en la escena cultural chilena.

10. Conclusiones: Capital Cultural y Mercado Editorial en el Siglo XXI, una oportunidad

La investigación realizada nos otorga importantes insumos necesarios para dilucidar las formas de interacción y transformación acontecidas en la novela chilena de la postdictadura en el marco del campo literario nacional. La aproximación al campo ha permitido desglosar los procesos históricos de conformación de su capital cultural específico, en las dimensiones de repertorio, institucionalidad y *habitus*, así como ha incorporado de forma interrelacionada el espacio del mercado editorial como un ámbito clave para la continuidad del quehacer literario. Asimismo, referido a tres momentos decisivos de su evolución, el estudio ha permitido indagar en los procesos de conformación del campo, su reestructuración durante la dictadura cívico-militar y su apertura tras el retorno a la democracia. En este último momento la narrativa chilena se enfrenta a un estadio inédito de desarrollo de un mercado editorial transnacional, de origen español, especializado en narrativas hispanas e hispanoamericanas. Esta incorporación en el panorama regional y local constituye a su vez una dimensión de la economía y cultura neoliberal que se instaura en dictadura y encuentra su mayor desarrollo durante la última década del siglo XX.

Al reconocer un corpus de autores y obras cuyos trabajos han sido fomentados por el mercado editorial transnacional, el trabajo ha explorado la incorporación de estas propuestas en el marco de su recepción institucional, su imbricación con el repertorio de obras pertenecientes al ciclo literario de novelas de la dictadura y postdictadura, así como las formas del *habitus* que operan disposicionalmente en sus proyectos literarios. De este modo, el análisis ofrece un conjunto de consideraciones que permiten proyectar su relevancia en el estudio de las narrativas novelescas en su vinculación contemporánea con el mercado transnacional del libro:

1. Se constata que el proceso de autonomización del campo literario, iniciado en forma de resistencia durante la dictadura y que ha sido rápidamente incorporado en la institucionalidad académica inicia un camino de acentuación hacia fines de la década de los noventa. Al menos dos fenómenos permiten identificar un cambio en las

dinámicas internas del campo: primero, la pérdida gradual de relevancia de las obras que conforman la *Nueva Narrativa Chilena*, proyecto integrado a un diseño global por parte de las editoriales Planeta y Alfaguara para los mercados hispanoamericanos; luego, la inserción de la obra de Roberto Bolaño en el campo a través de la editorial española Anagrama, respaldado por un creciente reconocimiento especializado de carácter internacional. Al respecto, el modelo heterónimo de valor y prestigio impulsado por las editoriales transnacionales desde fines de los años ochenta se enfrenta a una renovación de los espacios críticos y especializados de la literatura, tanto en universidades como en medios de comunicación. Estos últimos, que han operado como espacios privilegiados de socialización de las estrategias de *marketing* editorial, pierden paulatinamente interés en la actividad literaria en la medida que sus intereses finales no se encuentran en el debate cultural y artístico, sino en la venta. En términos amplios, el escenario político-cultural del país comienza a ser disputado por nuevas miradas críticas desancladas de la experiencia de la fractura democrática, así como por autores que combinan la actividad literaria con trayectorias académicas. De este modo, la valoración por las ventas como criterio de prestigio que fuera promovido desde fines de la dictadura por editoriales y medios periodísticos comienza a resultar insuficiente para explicar la aparición masiva de obras y autores con acogida crítica visible.

2. Contrario a suponer una suerte de retorno a la centralidad homogénea de la institución literaria, el escenario en que ocurre la interacción entre capital cultural y mercado transnacional es percibido como diverso y heteróclito, compuesto por diferentes polos más o menos heterónomos y autónomos de relación. Al respecto, las posiciones en disputa ofrecen múltiples fórmulas, algunas más próximas a las superventas, premios editoriales y actividades mejor asociadas a la idea de “producto” que a la de “obra de arte”, mientras otras conectan con editoriales independientes, locales o internacionales, con premios de la institución literaria y actividades académicas y críticas antes que promocionales. Ciertos mercados transnacionales, como el modelo de producción largo de Anagrama, han tenido la capacidad de incidir indirectamente en la *toma de posición* de autores como Roberto Bolaño y Alejandro Zambra al

momento de proponer sus obras en el campo literario nacional. Esto resulta especialmente contrario a la incapacidad evidenciada por las editoriales transnacionales de modelos de producción corto que al homologar el objeto literario con su valor como mercancía, no han podido influir en la generación de estructuras duraderas en el campo literario, como revela la disgregación de los autores y obras que conformaron la *Nueva Narrativa Chilena* a comienzos de los noventa. No obstante, estas formas de valoración heterónoma han terminado coexistiendo con otros tipos de mercado editorial.

3. El escenario contemporáneo ofrece una distribución cada vez más variada del capital simbólico que produce el campo. Se comienza a superar cierto desanclaje de la institucionalidad literaria con los procesos de producción de valor y prestigio, ampliamente asumidos por los mercados y los entornos periodísticos de la actividad literaria a fines de los ochenta. Tras una década encaminada a la democratización del acceso a la universidad, la incorporación académica o política de los agentes impugnadores de la dictadura, la especialización disciplinaria y la normalización de las redes internacionales, hacia fines de los noventa se instalan agentes críticos que comienzan a cuestionar el inmovilismo o la despolitización de los entornos especializados. Con ello, se abren espacios de valoración de nuevas obras más allá de sus números de ventas, así como ciertos agentes críticos comienzan a adquirir relevancia tanto como investigadores, críticos o escritores (el caso del propio Zambra es aquí paradigmático de esta nueva realidad).
4. La interacción entre campo y mercado transnacional revela su integración al constatar que el catálogo de este último puede incorporar obras que revelan disposiciones del *habitus* de la novela chilena con capacidad de proyectar características disposicionales que aseguran la continuidad del propio campo. Al respecto, las obras de Serrano, Bolaño y Zambra son reveladoras de esta condición favorable para sus propias validaciones internas; además, no sólo incorporan textos que se articulan con las disposiciones previas del campo literario, sino que además puede proponer innovaciones que permiten dinamizar los repertorios, conocimientos y valoraciones

realizadas dentro del campo. Entre otros, el caso de la narrativa de Bolaño es ejemplar para esta interacción, al ofrecer un nuevo espacio ficcional que permite abordar la experiencia de la tortura y el exilio, integrados en una narrativa que las aborda de forma directa y discursivamente sofisticada, así como plantea la complicidad entre el arte, los artistas y las distintas formas de represión. Hasta ese momento, las narrativas más visibles del campo literario que fueron fomentadas por las editoriales transnacionales habían optado por ensalzar los avances de la modernidad en la sociedad urbana del Santiago de Chile de los noventa, distanciándose del pasado reciente y simplificando sus formas de aproximación para un público lector masivo. Los nuevos motivos literarios desarrollados por Bolaño en el género novelesco, respaldados por una editorial transnacional como Anagrama terminan modificando el repertorio narrativo e incorporando temáticas de la historia reciente chilena a partir de una discursividad ficcional compleja y metadiscursiva. Esta *toma de posición* abre camino a, por ejemplo, la obra de autores identificados en el grupo que desarrolla la *Narrativa de los Hijos* a partir de la primera década del siglo XXI.

5. Asimismo, algunos motivos literarios desarrollados por autores publicados en el mercado transnacional resultan criticados y finalmente descartados de las dinámicas del repertorio, revelando disposiciones en forma de *habitus* capaces de establecer límites sobre los grados de inclusividad y negociación de innovaciones. Un ejemplo lo constituye el desarrollo del *testimonio rosa* en la obra de Marcela Serrano, que en términos narrativos se organiza en la base de un relato de estructura clásica con una resolución sobre la experiencia de sus protagonistas mujeres altamente tradicionalista. Frente al ascenso de la narrativa crítica de Diamela Eltit, la articulación feminista de resistencia a la dictadura y el mercado de productores vinculado al arte vanguardia, no existen espacios dentro del campo literario para que un abordaje altamente tradicional sea reconocido desde la mirada de la institucionalidad literaria. Este desarrollo será fomentado únicamente por un mercado editorial transnacional que otorga valor asociado a ventas en su obra narrativa. De este modo, las disposiciones que identifican al campo literario hacia principios del

siglo XXI tienen una fuerte inclinación hacia el experimentalismo, la denuncia y el feminismo como ejes articuladores de su propia historia reciente.

6. Junto con su inclinación al experimentalismo formal, su modulación con el realismo urbano y la indagación en la crítica política desde un espacio íntimo, el campo literario nacional otorga amplia validación a la obra de Zambra, consiguiendo una visibilidad y prestigio en pocos años, desde la plataforma editorial de Anagrama. De cierta forma, la obra de Zambra refleja el tipo de significados culturales que la literatura comienza a destacar en una etapa que podríamos valorar como “crítica” en el transcurso de la postdictadura chilena.
7. En consecuencia, la investigación permite dar cuenta de que el mercado editorial siempre ha cumplido un rol articulador durante los procesos de transformación y crisis en el campo cultural chileno. Asimismo, su función ha estado caracterizada por la redefinición constante: desde la pérdida de su autonomía del campo económico durante el experimento Quimantú en la Unidad Popular, su precarización hasta la informalidad durante la dictadura, la formación de redes internacionales para su subsistencia en el macrogrupo contestatario, hasta la implementación de modelos de producción transnacional que han radicalizado su capacidad de generar corpus de textos aparentemente desanclados de sus propias tradiciones nacionales y locales. En el escenario contemporáneo, la diversificación ha permitido articular de forma menos rígida ciertos repertorios con determinados mercados editoriales. De este modo, los nuevos autores disponen de la posibilidad de migrar de editoriales transnacionales a editoriales independientes, así como entre mercados internacionales a mercados locales como un escenario cierto. Es de interés observar el desarrollo del vínculo campo-mercado en el polo más autónomo de la narrativa novelística chilena, en particular ante los procesos de aglutinación de mercados a la par de la consolidación de editoriales independientes tanto en Chile como en el ámbito hispanoamericano.
8. En cuanto al desarrollo del repertorio, las tres imágenes de la novela de la postdictadura encarnadas en Serrano, Bolaño y Zambra permiten dar cuenta de la

relevancia estética de las disputas del campo que fueran clausuradas por la dictadura. Los tres autores presentan aproximaciones a premisas desarrolladas por escritores de las generaciones del '50 y del '60: destacan la importancia de los medios de comunicación, se insertan con mayor propiedad en los mercados editoriales, se despliegan en circuitos urbanos y cosmopolitas, entre otras cualidades. A ello se suma la experiencia de la dictadura no como el acontecimiento que derrumba la trayectoria del repertorio como fue para los *Novísimos*, sino como punto de partida de una mirada compleja y reflexiva sobre los cambios culturales ocurridos en el siglo XX chileno.

9. En este escenario, la variedad del repertorio de comienzos del siglo XXI es sólo comparable con la heterogeneidad de miradas ideológico-discursivas del macrogrupo contestatario durante la dictadura, en el sentido que agrupaba a escritores y agentes del campo de todos los programas literarios existentes a esa fecha en torno a un mundo cultural compartido. La novela de postdictadura se caracteriza por ofrecer discursos y contenidos para todos los tipos de lectores, ya sea aquellos arraigados a los procesos de valor y prestigio del campo literario como aquellos derivados de las estrategias de marketing editorial y venta. Esta masividad de propósitos y mensajes orienta el desarrollo de la narrativa novelesca en todas direcciones, sobrepasando constantemente los límites nacionales del campo, el cual cumple un rol cada vez menos asociado al establecimiento de límites o fronteras interpretativas.
10. Hacia el siglo XXI, la novela chilena sigue orientándose a la representación reflexiva de la realidad, promoviendo la crítica cultural, la indagación en el sufrimiento ocasionado por las estructuras sociales sobre los sujetos y ensayando en las posibilidades del cambio desde la ficción narrativa. En el nuevo siglo, se observa en el campo literario un tránsito desde las disputas programáticas y tensiones estético-literarias que forman su tradición a una diversificación de modelos de lectura y obras de acuerdo a distintos nichos de lectores. Este diagnóstico no anula la existencia de negociaciones, aproximaciones y distanciamientos por parte de la crítica especializada a determinados repertorios promovidos por el mercado editorial transnacional. Por el momento, los repertorios situados en mercados de ciclos de

producción largo, como la editorial Anagrama, tienen mayores posibilidades de ser abordadas por los especialistas académicos. Esto, a su vez, responde a una disposición con cualidades de *habitus* por parte de los agentes críticos tras las experiencias exitosas de la incorporación de la obra de Bolaño y más recientemente la de Zambra.

11. De forma transversal a los corpus de los autores estudiados, se identifica una tensión persistente entre verosimilitud y metaficción dentro de las novelas, articuladas como clave de lectura: por un lado, la tentación a la autoficción, al testimonio ficcionalizado, a la incorporación biográfica de la experiencia y al registro reflexivo de los elementos referenciales; por otro lado, la reflexión metaliteraria, la conciencia de la condición discursiva del texto expresa en la obra y la reflexión sobre su capacidad comunicativa, al simplificar o complejizar intencionalmente la decodificación de los mensajes allí presentes. La tensión, no obstante, no desestabiliza a la obra, sino que en ella cohabitan formas no contradictorias de construcción de significados para lectores de diferentes contextos culturales.

12. En cualquiera de los casos, las novelas de la postdictadura carecen de cualquier tipo de aproximación a fundamentos nacionalistas ligados a “lo chileno” en la interpretación ficcional de la realidad, a diferencia de lo constatado desde la fundación del campo literario hasta el Golpe de Estado. La desaparición de cualquier forma de nacionalismo en las prácticas narrativas permite una relación funcional con la mirada cosmopolita del mercado editorial transnacional y sus mecanismos de articulación de corpus heterogéneos y globales. Esto no significa, sin embargo, que las novelas abandonen el abordaje de la historia y los procesos sociales y políticos nacionales. Al contrario, desde sus orígenes, la novela producida en Chile sigue insistentemente hablando de su contexto de producción, incluyendo el corpus de las narrativas del exilio y las obras de mayor masificación internacional. Esta reiteración ofrece en sí misma otra forma disposicional característica de la narrativa chilena, un *habitus* tan instalado como su vocación realista.

13. Como da cuenta su revisión en el estudio, el denominado “*habitus* femenino” desarrollado de forma paralela a las disposiciones tradicionales del campo literario, controlado por hombres y criterios patriarcales de interpretación, no sólo ha sobrevivido hasta el ciclo literario de la dictadura y la postdictadura, sino que se proyecta como un conjunto de disposiciones ahora centrales y estructurantes del campo a inicios del siglo XXI. Hipotéticamente, las implicancias de esta reorganización de la práctica social de la literatura podrían estar potencialmente asociadas a las señales de reconfiguración de las relaciones campo y mercado editorial ya constadas: mayor inclusividad y heterogeneidad en los repertorios que conforman el campo, proliferación de polos autónomos y heterónomos con potencial intercambio entre ellos, y sobre todo, fortalecimiento creciente de las redes de promoción, crítica y estudio especializado.
14. Tras el desarrollo de la investigación se evalúa que la relación existente entre campo literario y mercado editorial transnacional en los primeros decenios del siglo XXI constituye una oportunidad para complejizar el repertorio de narrativas novelescas, considerando en ello la acumulación de experiencias de reestructuración dinámicas y radicales del siglo previo, donde la apertura colabora a enriquecer la noción de capital cultural y la producción de valor y prestigio en el ejercicio literario.
15. Esta oportunidad permitiría el fortalecimiento de las relaciones internas del campo, al punto de que el corpus de obras integradas en el espacio social desde el mercado transnacional del libro no sean percibidas como disputantes del espacio simbólico del campo, sino que puedan ser interpretadas como parte del despliegue de esta diversidad, una alternativa de comprensión del fenómeno literario a nivel regional o idiomático, cuyas obras eventualmente podrían ofrecer innovaciones beneficiosas al campo (como sucede con la producción literaria de Bolaño) o bien padecer de un carácter poco representativo y ser marginada (como sucede con los modelos literarios de testimonio rosa de Serrano).

16. Bajo esta premisa, el fortalecimiento de la diversidad y especificidad del campo permitiría sostener su autonomía del mercado editorial transnacional para la construcción del capital cultural y con ello el valor y prestigio. La ampliación y actualización del *habitus* como disposiciones estructurantes del campo, la institucionalización y profesionalización de sus agentes otorga expectativas beneficiosas para el desarrollo de una trayectoria heterogénea y abierta en la comprensión de los procesos literarios en Chile.

17. Finalmente, la oportunidad abierta por la reconfiguración de las relaciones de campo y mercado editorial transnacional permiten dar cuenta de un creciente interés en la discusión sobre el rol que ejercen las novelas de postdictadura en el espacio social contemporáneo y sus formas de comunicabilidad frente a los desafíos políticos y culturales que manifiesta la sociedad chilena. Al reconstruir la trayectoria de la narrativa novelesca en el campo literario se hace patente su rol bisagra en épocas de cambios y alta conflictividad ideológica, siendo posible identificarla como una expresión constante y coherente del deseo de transferencia de la experiencia humana, sobre la cual se funda su lugar en la vida social y cultural, desde los albores de la formación del Estado.

11. Bibliografía

Bibliografía primaria

Roberto Bolaño

- _____. 2001. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2000. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 1998. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 1997. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 1996. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 1996. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral.

Marcela Serrano

- _____. 2001. *Lo que está en mi corazón*. Madrid: Planeta.
- _____. 2000 [1991]. *Nosotras que nos queremos tanto*. Madrid: Punto de Lectura.
- _____. 1993. *Para que no me olvides*. Santiago: Los Andes.
- _____. 1995. *Antigua vida mía*. México: Alfaguara.
- _____. 1998. *El albergue de las mujeres tristes*. México: Alfaguara.
- _____. 1999. *Nuestra Señora de la Soledad*. México: Alfaguara.

Alejandro Zambra

- _____. 2011. *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2007. *La vida privada de los árboles*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2006. *Bonsái*. Barcelona: Anagrama.

Bibliografía secundaria

Acín, R. 2000. *La línea que come de tu mano*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Agosín, M. 1994. “María Luisa Bombal o el lenguaje alucinado”. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*. Vol. 48, N°. 4, Pp. 251-256.

Albornoz, C. 2005. “La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente”. *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*, Pp. 147-176.

Alonso, M. N., Rodríguez, M., & Triviños, G. (Eds.). 1995. *La crítica literaria chilena*. Aníbal Pinto Ed.

_____. Carrasco, I. “La crítica literaria chilena en tiempos de crisis”. Pp. 35-42.

_____. Rojas Valdebenito, W. “Crítica literaria y medios de comunicación: Dilema eterno”. Pp.93-96.

Amaro, L. 2022. Alejandro Zambra: la lengua privada de un poeta chileno. *Revista Letral* N° 28, Pp. 111-134.

_____. 2014. “*Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente*”. *Literatura y lingüística*, (29), Pp. 96-109.

Andrews C. 2018. *Roberto Bolaño: un universo en expansión*. Santiago de Chile: Ed. Universidad Diego Portales.

Álvarez, I. 2009. “Novela y nación en el siglo XX chileno. Ficción literaria e identidad”. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Arcos, C. 2010. “Novelas-folletín y la autoría femenina en la segunda mitad del siglo XIX en Chile”. *Revista Chilena de Literatura*, (76), Pp. 27-42.

Areco, M. 2013. *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*. Ceibo ediciones.

Asociación de Editores de Chile. 2014. *Estrategia de Internacionalización del Sector Editorial Chile 2014-2024*. [Online], URL: <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2014/08/estrategia-de-internacionalizacion.pdf> [Zugriff am 20 Jun 2019].

Asociación de Editores de Chile; Fundación Chile 21. 2005. *Una política de Estado para el libro y la lectura Estrategia integral para el fomento de la lectura y el desarrollo de la industria editorial en Chile*. Santiago de Chile: RIL Editores. [Online], URL: https://www.uchile.cl/documentos/una-politica-de-estado-para-el-libro-y-la-lectura-fundacion-chile-veintiuno-y-asociacion-de-editores-de-chile-2005_84981_6_0644.pdf [Zugriff am 20 Jun 2019].

Avelar, I. 2000. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Azúa Ríos, X.; Eltit Concha, B. 2012. “Corregidor Zañartu: autoritarismo y linaje”. *Estudios filológicos*, (49), Pp. 7-23.

Bascuñán, B. 2012. “Editores y editoriales en dictadura”. *Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos*. Vicaría de la Solidaridad.

Berenguer, C. et al. 1994 [1990]. *Escribir en los bordes: Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Bergenthal, K. 1999. *Studien zum Mini-Boom der Nueva Narrativa Chilena. Literatur im Neoliberalismus*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Bianchi, S. 2000. “Nosotras que nos queremos tanto. La exitosa novela de Marcela Serrano”. En Cortínez, V. *Albricia: la novela chilena del fin de siglo*. Editorial Cuarto Propio. Pp. 101-108.

_____. 1990. “Una suma necesaria (Literatura chilena y cambio: 1973-1990)”. *Revista chilena de literatura*, Pp. 49-62.

Bizzarri, G. 2019. “‘Un viejo que leía novelas del boom’: natura, cultura y maravilla en Luis Sepúlveda”. *Acta Iassyensia Comparationis*, 2 (24), Pp. 11-27.

Bourdieu, P. 2010. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

_____. 1997 [1994]. *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.

_____. 1995 [1992]. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Paris: Gedisa.

_____. 1990 [1984]. *Sociología y cultura*. México: Editorial Grijalbo.

_____. 1989-90 [1984]. "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método". *Criterios*, La Habana, N.º 25-28, enero 1989-diciembre 1990, Pp. 20-42.

_____. 1987. "Los tres estados del capital cultural". *Sociológica*, 2(5), Pp. 11-17.

_____. 1986. "The Forms of Capital". Em J. Richardson (Ed.). *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Pp. 241-258.

Brunner, J. J.; Catalán, G. 1985. *Cinco estudios sobre cultura y sociedad* (Vol. 15). Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

_____. Catalán, G. "Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890 y 1920", Pp. 69-175.

Candia Cáceres, A. 2010. "Todos los males el mal: la" estética de la aniquilación" en la narrativa de Roberto Bolaño". *Revista chilena de literatura*, (76), Pp. 43-70.

Cánovas, R. 1997. *Novela chilena. Nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. Santiago de Chile. Ediciones Universidad Católica de Chile.

Cárcamo-Huechante, L. 2007. *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Cardone, R. 2016. "María Elena Gertner: Conversación en torno a la literatura". *Revista chilena de literatura*, (92), Pp. 261-271.

Carrasco, I. 2008. "Procesos de canonización de la literatura chilena". *Revista Chilena de Literatura*. Nº 73, Pp. 139-61.

Carreño, R. 2013. *Av. Independencia: Literatura, música e ideas de Chile disidente*. Cuarto Propio.

_____. 2009. *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. Editorial Cuarto Propio.

_____. 2002. "Una Escena Crítica: Estereotipos e Ideología de Género en la Recepción Crítica de Marta Brunet y María Luisa Bombal". *Anales De Literatura Chilena*, (3), Pp. 43-51.

Carrillo F. 2014. *Excepción Bolaño: crisis política y reescritura de la derrota*. Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Carvalho, S. 2007. "Going Home Again: Space and Place in Serrano's El albergue de las mujeres tristes and Lo que está en mi corazón". *Letras Femeninas*, 33(1), 97-118.

Casanova, P. 2001. *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.

Colaneri, L. R. 2013. *Es Hora de que Aprendamos a Leer Entre Líneas. Discurso Patriarcal, Género y Autoritarismo en Cola de Lagartija de Luisa Valenzuela y Para que no me Olvides de Marcela Serrano* [Thesis]. University at Albany, New York. [Online], URL: https://scholarsarchive.library.albany.edu/llc_honors/1/ [Zugriff am 05 Feb 2021].

Concha, J. 2011. *Leer a contraluz: Estudios sobre narrativa de Blest Gana a Bolaño*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

_____. 1972. "Martín Rivas o la formación del burgués". *Revista chilena de literatura*, Pp. 9-36.

Cortínez, V. 2000. *Albricia: la novela chilena del fin de siglo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Criado, M. 2008. "El concepto de campo como herramienta metodológica". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (REIS). N.º 123, 2008, Pp. 11-33

Díaz Martínez, J. 2014. *Teorías sistémicas de la literatura. Polisistema, campo, semiótica del texto y sistemas integrados* [Tesis doctoral]. Universidad de Granada.

Doll, D.; Landeros, D. 2009. "Los concursos o certámenes literarios como actos performativos: El caso del Certamen Varela de 1887". *Acta literaria*, (38), Pp. 55-69.

Doll, D. 2007. "Desde los Salones a la Sala de Conferencias: mujeres escritoras en el proceso de constitución del campo literario en Chile". *Revista chilena de Literatura*, (71), Pp. 83-100.

Donoso Fritz, K. 2019. *Cultura y dictadura: censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

_____. 2013. "El 'Apagón Cultural' en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983". *Outros Tempos: Pesquisa em Foco-História*, 10(16).

Echevarría, I. 2008. "Bolaño extraterritorial". En Paz Soldán, E. y Faverón Patriau, G. *Bolaño Salvaje*. España: Ed. Candaya. Pp. 431-446.

Eloy, H. 2014. *Revistas y publicaciones literarias en dictadura (1973-1990)*. Santiago de Chile: Mago Editores.

Engelbert, M. 2002. "25 años de Postgolpe y una literatura desgraciadamente normal". En Karl K. y José Morales Saravia (Eds.): *Literatura chilena hoy - La difícil transición*. Frankfurt/Main - Madrid: Vervuert. Pp. 163-176.

_____. 2000. "Problemas de periodización: modernidad, romanticismo y realismo" en Martín Rivas y María. *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*, (16), Pp. 37-54.

_____. 1994. "Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana a partir de 1968 - el post-boom: ¿una novela liberada?" En *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*. Madrid: Vervuert: Iberoamericana, Pp. 400-418.

Epple, J. A. 1990. "El estado actual de los estudios literarios en Chile: acercamiento preliminar". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Pp. 119-137.

Errázuriz, J. 2018. "El movimiento estudiantil chileno durante la Transición a la Democracia: resurgimiento y movilización contra las herencias de la dictadura de Pinochet". *Cuadernos de historia contemporánea*, (40), Pp. 349-370.

Espinosa P. (Ed.). 2009. *La crítica literaria chilena*. Santiago de Chile, Colección Aisthesis N° 26.

_____. Amaro, L. "¿'Quién vigila a los vigilantes'? Algunas ideas sobre la crítica literaria reciente en Chile", Pp. 9-20.

Espinosa, P. (Comp). 2003. *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Editorial Frasis.

Espósito, F. 2009. "Seix Barral y el boom de la nueva narrativa hispanoamericana: las mediaciones culturales de la edición española". *Orbis Tertius*, 14 (15).

Even-Zohar, I. 2017. *Polisistemas de cultura*. Universidad de Tel Aviv.

_____. 1990. "The literary system". *Poetics today*, 11(1), Pp. 27-44.

Faúndez Morán, P. 2017. *El Premio Nacional de Literatura en Chile: de la Construcción de una Importancia*. [Dissertation] Humboldt-Universität zu Berlin.

Femenias, C. (2007). "Subjetividades de mercado:" Marketing, Bestsellers" y subjetividades femeninas en" Nosotras que nos queremos tanto y Antigua vida mía" de Marcela Serrano". *Confluencia*, Pp. 72-81.

Fernández, A. 2021. *Brechas en el ecosistema del libro: gasto y política pública en Chile*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Fernández, J. M. 2013. "Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu". *Papers: revista de sociologia*, 98(1), 0033-60.

Fernández Moya, M. 2009. "Multinacionales del castellano. La internacionalización del sector editorial español (1898-2008)". *Revista de Historia Industrial*, Pp. 23-50.

Ferreiro González, C. 2000. "La proyección social en la narrativa femenina chilena. Notas para un estudio de la obra de Marcela Serrano y Ana María del Río". *Arrabal*, Pp. 265-272.

Ferrero, M. 1960. *La prosa chilena del medio siglo: Mario Ferrero*. Editorial Universitaria.

_____. 1959. "La prosa chilena del medio siglo". *Atenea*, N.º 385, Pp. 97-124 y N.º 386, Pp. 7-53.

Figuroa, S. 2013. "Exilio y retorno en la obra de Roberto Bolaño". *Boletín hispánico helvético*, (21), Pp. 187-206.

Figuroa, A. 2004. "La noción de campo literario y las relaciones literarias internacionales". En Iñarrea, I. (Coord.). *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófono*. Vol. 1, Pp. 521-534.

Forné, A. 2014. "El género testimonial revisitado. El premio testimonio de Casa de las Américas (1970-2007)". *El taco en la brea*, 1(1), Pp. 216-232.

Galindo, O. 2008. "Metatextos e imaginarios identitarios en la literatura chilena (1950-1970)". *Estudios filológicos*, (43), Pp. 101-114.

Galindo, R. M. 1999. "Modernidad y Liberación Femenina en" Antigua Vida Mía" de Marcela Serrano". *Chasqui*, 28(1), 32-41.

Gallego Cuiñas, A. M. 2018. “La Alfaguarización de la literatura latinoamericana: mercado editorial y figura de autor en *Sudor* de Alberto Fuguet”. En Brescia, P (Coord.) *McCrack: McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana*. Ed. Estrada.

Gallego, I. 2003. Arquetipos del amor en la novelística de Marcela Serrano. In *La literatura Iberoamericana en el 2000: balances, perspectivas y prospectivas*. Ediciones Universidad de Salamanca. Pp. 1336-1341.

Garay, S. M. 2013. “Literatura chilena de exilio, un vacío epistemológico”. *Estudios filológicos*, (51), Pp. 17-26.

García Castillo, D. E. 2021. “La Vulnerabilidad Intencionada durante la Dictadura en Chile, en las Novelas La Literatura Nazi en América, Estrella Distante y Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño”. *En-claves del pensamiento*, 15(29), Pp. 172-192.

García-Corales, G. 1999. Melancolía y Nostalgia en “El Albergue de las Mujeres Tristes” de Marcela Serrano. *Hispanic Journal*, Pp. 263-275.

García-Corales, G. 1999. “El huésped de Margarita Aguirre: una estrategia narrativa existencialista.” En Rubio, P. *Escritoras chilenas: novela y cuento*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, Pp. 309-330.

Garretón, M. A. 2012. *Neoliberalismo corregido y progresismo limitado: Los gobiernos de la Concertación en Chile, 1990-2010*. Santiago de Chile: Editorial Arcis – FLACSO Chile.

_____. 2003. *Incomplete Democracy. Political Democratization in Chile and Latin America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

_____. 2001. “Balance y perspectivas de la democratización política chilena”. En P. Millet (Comp.) *Estabilidad, crisis y organización de la política: lecciones de medio siglo de historia chilena*. FLACSO Chile.

_____. 1993. “La redemocratización política en Chile transición, inauguración y evolución”. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe*, 4 (1). FLACSO Chile.

_____. 1989. *La posibilidad democrática en Chile*. FLACSO Chile [Online], URL: <https://flacsochile.org/biblioteca/pub/publicos/1989/libro/000052.pdf> [Visitado el 20 de Nov de 2021].

Godoy Gallardo, E. 1998. "La Generación del 50 en Chile: razones y efectos de una polémica". *América. Cahiers du CRICCAL*, 21(1), Pp. 369-375.

Goic, C. 1997 [1968]. *La novela chilena: los mitos degradados*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria.

_____. 1980. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

_____. 1972. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso.

_____. 1960. "La novela chilena actual: tendencias y generaciones". *Anales de la Universidad de Chile*, N° 119, Pp. 250-258.

González, D. 2010. *La escritura bárbara: la narrativa de Roberto Bolaño*. Perú: Fondo Editorial Cultura Peruana.

González Ariza, F. 2008. *Cincuenta años del Premio Planeta. Historia y estrategias comerciales*. IAL ediciones.

González Gómez, S. 2019. "Los primeros títulos de Anagrama y Tusquets. Ensayo político, censura y cambio de rumbo". *Artes del ensayo. Revista internacional sobre el ensayo hispánico*, (3), Pp. 173-190.

Gras Miravet, D.; Sánchez López, P. 2004. "La consagración de la vanguardia (1967-1973)". En Marco, J.; García, J. G. (Eds.). *La llegada de los bárbaros: la recepción de la narrativa hispanoamericana en España, 1960-1981*. Edhasa. Pp. 107-152.

Gras Miravet, D. 2005. "Roberto Bolaño y la obra total". En *Jornadas Homenaje Roberto Bolaño (1953-2003) Simposio Internacional*. Pp. 51-72.

_____. 2003. "El campo literario de la narrativa hispanoamericana en España: balance de medio siglo". En Ruiz Barrionuevo, C. et al. (Eds.) *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*. España: Ediciones Universidad de Salamanca. Pp. 337-346.

_____. 2000. "Del lado de allá, del lado de acá: estrategias editoriales y el campo literario de la narrativa hispanoamericana actual en España". *Cuadernos hispanoamericanos*, 604, Pp. 15-29.

Grzesiak, Z. 2017. “Roberto Bolaño: la declinación del «yo»”. *Castilla. Estudios de Literatura*, (7), Pp. 756–773.

Guerra, L. 2012. *Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa de María Luisa Bombal*. Ediciones UC.

_____. 1987. *Texto e ideología en la narrativa chilena*. Prisma Inst.

Guerrero, S. 1979. “Luces nuevas en la cultura chilena”. *Revista Araucaria de Chile* N°6. Pp.77-82.

Gutiérrez, A. 2005. *Las prácticas sociales. Una introducción a Pierre Bourdieu*. Córdoba: Ferreyra Editor.

Gutiérrez, F. 2010. “Militantismo sindical en Chile. Subjetivación, estrategia y socialización en trayectorias individuales”. *Revista De Psicología*, 19(1), Pp.108–128.

Hennigfeld, U. (Ed.). 2015. *Roberto Bolaño: violencia, escritura, vida*. Iberoamericana.

Herrade, Jorge. 2004. *El Observatorio Editorial*. Adriana Hidalgo Editora S.A.

Horta Canales, L. 2013. “Nacionalismo e imagen. La producción cinematográfica de la Junta Militar chilena 1973-1980”. *BIENAL* N° 382. Pp. 382-390.

Housková, A. 1977. “La narrativa chilena de resistencia antifascista”. *Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, Pp. 35-48.

Ibaceta, I. 2016. “Más allá de Papelucho: Marcela Paz, una propuesta literaria desconocida”. *Umbral: Literatura para Infancia, Adolescencia y Juventud*, 2, Pp. 4-23.

Jara Hinojosa, I. 2016. “Nacionalismo y política artístico-cultural de la dictadura chilena: La Secretaría de Relaciones Culturales”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. [Online], URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/68967> [Visitado el 20 de Nov. 2021].

Jofré, M. 1995. *Literatura chilena actual: Cinco estudios*. Universidad Católica Blas Cañas. Documento de Estudio N°47.

_____. 1986. “Literatura chilena en el exilio”. *CENECA*. Vol. 76.

_____. 1985. “La novela chilena, 1974-1984”. *CENECA*. Vol. 61.

Jurt, J. 2006 [1998]. "El concepto de campo literario y la internacionalización de la literatura". En Romero, Dolores (Comp.). *Naciones literarias*. Pp. 129-150.

Lahire, B. (Dir.). 2005 [1999]. *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Lainck, A. 2014. *Las figuras del mal en "2666" de Roberto Bolaño* (Vol. 4). LIT Verlag Münster.

Larrea, M. I. 1999. "Antonio Skármeta y Ariel Dorfman: en la narrativa chilena del postgolpe". *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios UACH*, (22).

Lastra, P. 1977. "Rescate de Juan Emar". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 3(5), Pp. 67-73.

Latcham, R. 1956. "Mariano Latorre". *Atenea*, 33(370), Pp. 18-28.

_____. 1955. "Novela chilena actual: las viejas generaciones". *Revista Estudios Americanos*. Pp. 220-234

_____. 1954. "Historia del criollismo". *Anales de la Universidad de Chile*, N°. 94. Pp. 5-22.

Lazzara, M. J. 2002. *Los años de silencio: conversaciones con narradores chilenos que escribieron bajo dictadura*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Lizama, P. 1994. "Juan Emar: la vanguardia en Chile". *Revista Iberoamericana*, 60(168), Pp. 945-959.

López de Abiada, J. M.; Neuschäfer, H-J; López Bernasocchi, A (Comp). 2001. *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90*. Madrid: Verbum.

_____. Lenquette, "Estudio del proceso de mercantilización de la literatura española en los dos últimos decenios o cuando la gallina de los huevos de oro se vuelve loro". Pp. 93-118.

_____. Martin Nogales, J. L. "Literatura y mercado en la España de los 90". Pp. 179-194.

_____. Martínez de Mingo, L. "Manual de instrucciones para sobrevivir entre pirañas". Pp. 195-208.

_____. Pohl, B. "¿Un nuevo boom? Editoriales españolas y literatura latinoamericana en los años 90". Pp. 261-292.

Manzoni, Celina. 2002. *Roberto Bolaño la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Massardo, J. 2008. *El Ojo del Ciclope. Comentarios críticos a propósito del proceso de globalización*. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones. [Online], URL: <https://books.openedition.org/ariadnaediciones/390> [Zugriff am 10 Sept 2020].

Medina, A. 2009. "Arts of homelessness: Roberto Bolaño or the commodification of exile". *Novel: A Forum on Fiction* (Vol. 42) N° 3. Duke University Press, Pp. 546-554.

Melfi, D. 1938. *Estudios de literatura chilena*. Santiago de Chile: Nascimento.

Moraña, M. 2014. *Bourdieu en la periferia. Capital simbólico y capital cultural en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Morales T, L. 1996. "El género de la entrevista y la crítica literaria periodística en Chile (1988-1995)". *Revista chilena de literatura*, Pp. 83-94.

Moreno, F. 2013. "Bolaño 60/10: nuevas lecturas". *Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 1-171.

_____. 2011. *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Ediciones Lastarria.

Moulian, T. 1997. *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: Arcis.

Muñoz, L.; Oelker, D. 1993. *Diccionario de Movimientos y Grupos Literarios Chilenos*. Concepción: Ediciones de la Universidad de Concepción.

Olea, R. 2010. "Escritoras de la generación del cincuenta: claves para una lectura política". *Universum (Talca)*, 25(2), Pp. 101-116.

Olivárez, C. 1997. *Nueva Narrativa Chilena*. Santiago de Chile: LOM.

Orellana, C. 2001. "Revista a las revistas chilenas del exilio (1973-1990)". *Chile. S/d*.

Oviedo, J. M. 1998. "Reflexiones sobre el 'criollismo' y su desarrollo en Chile". *Anales de Literatura Hispanoamericana*. N° 27, Pp. 25-34.

Oyarce Orrego, A. 2012. "Cortes estratigráficos en la crítica y en la obra de Roberto Bolaño". *Acta Literaria* 44 (1), Pp. 9-34.

Oyarzún, K. 2000. "Género y canon: la escritura de Marta Brunet". *Cyber Humanitatis*.

Paz Soldán, E., & Faverón, G. (Eds.). 2008. *Bolaño salvaje*. Candaya.

Pereyra, M. 2005. "Discursos Utópicos en la Narrativa de Marcela Serrano". *Chasqui*, 34(2), 33.

Poblete Alday, P. 2007. *El balido de la oveja negra la obra de Roberto Bolaño en el marco de la Nueva Narrativa Chilena* [Tesis doctoral].

Poblete, J. 2003. *Literatura chilena del siglo XIX: entre públicos lectores y figuras autoriales*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Promis, J. 1993. *La novela chilena del último siglo*. Santiago: Ed. La Noria.

Richard, N. 2007. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Argentina: Siglo XXI Editores.

Ríos, M. 2014. El archivo de la verdad en tres novelas chilenas recientes (2002-2011). *Latin American Literary Review*, 42(84), Pp. 107-125.

Rojas, S. 2015. "Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena". *Revista chilena de literatura*, (89), Pp. 231-256.

Ríos, F. 2009. "Los poetas bajaron del Olimpo: El motivo de la desacralización literaria en el volumen Llamadas telefónicas, de Roberto Bolaño", en Palma Castro, A.; y Ríos F. (Eds.), *Con/versiones en la literatura hispanoamericana*, México, BUAP, Pp. 91-102.

Rojas Valenzuela, C. 2016. "Sobre héroes e ideologías: la construcción del sujeto en la literatura perteneciente al campo cultural afín a la dictadura". *Estudios filológicos*, (58), Pp. 187-205.

Rojo, G. 2016. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena: ¿Qué y cómo leer?* (Vol. 1). Santiago de Chile: LOM ediciones.

Rozas, P.; Marín, G. 1989. *Mapa de la Extrema Riqueza*. Santiago de Chile: Ediciones ChileAmerica CESOC

Ruiz, C. 2006. "América Latina y la "excepcionalidad chilena": ¿asincronía temporal o destinos divergentes". *Homenaje a Enzo Faletto. Chile en América Latina*. Santiago: Cátedra Enzo Faletto. Pp.87-121.

Salas Lamadrid, C. 2010. "El rol del Estado en el fomento del libro y la lectura: estudio de la situación en Chile". *Serie Bibliotecología y Gestión de Información*, (58), Pp. 1-61.

Serrano, S; Ponce de León, M; Rengifo; F. 2012. *Historia de la Educación en Chile (1810-2010). Tomo I. Aprender a leer y escribir (1810-1880)*. Santiago de Chile: Editorial Taurus.

Slachevsky, P. 2015. "Desafíos y amenazas para la edición independiente y la bibliodiversidad en Chile y América Latina". *Trama & Texturas*, (27), Pp. 134-142.

Skármeta, A. 1982. "La nueva condición del escritor en el exilio". *Araucaria de Chile*, 19, Pp. 133-141.

_____. 1978. "Narrativa chilena después del golpe". *Araucaria de Chile*, 4, Pp. 149-167.

Subercaseaux, B. 2016. "Iris y el feminismo aristocrático". *Revista chilena de literatura*, (92), Pp. 283-290.

Subercaseaux, B. 2011. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile 5* (Vol. 3). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

_____. 2010. *Historia del libro en Chile. Desde la Colonia hasta el Bicentenario*. Santiago de Chile: LOM.

_____. 2004. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Volumen II (Tomo III y IV). Santiago de Chile: Ed. Universitaria.

_____. 1997. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Vol. I (Tomo I y II). Santiago de Chile: Ed. Universitaria.

_____. 1993. *Historia del libro en Chile (Alma y cuerpo)*. Andrés Bello.

_____. 1983. *Transformaciones de la crítica literaria en Chile: 1960-1982*. Santiago: CENECA.

Stuven, A. M. 2013. “La mujer ayer y hoy: un recorrido de incorporación social y política”. *Temas de la Agenda Pública* - UC N° 61, Pp. 1-20.

Szmulewicz, E. 1984. *Diccionario de la literatura chilena*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.

Traverso, A. 2014. “Anomalía y enfermedad en escritoras de inicios del S. XX”. *Estudios filológicos*, (54), Pp. 157-175.

_____. 2013. “Ser mujer y escribir en Chile: canon, crítica y concepciones de género”. *Anales de literatura chilena*, N° 20, Pp. 67-90.

_____. 2012. “Primeras escritoras en Chile y autorización del oficio literario”. *Anales de literatura chilena* N° 17, Pp. 61-80.

Undurraga, T. 2011. *Rearticulación de grupos económicos y renovación ideológica del empresariado en Chile 1980-2010*. Santiago de Chile: ICSO-Universidad Diego Portales.

Vanden Berghe, K. 2009. “Mujeres, Indígenas y el EZLN en Lo que está en mi corazón, de Marcela Serrano. *Contribuciones desde Coatepec*. N°17, Pp. 11-25.

Willem, B. 2014. “Narrar la frágil armadura del presente: la paradójica cotidianidad en las novelas de Alejandro Zambra y Diego Zúñiga”. *Interferences Littéraires= Littéraire Interferentia*, 13, 53-67.

_____. 2013. “Desarraigo y nostalgia: el motivo de la vuelta a casa en tres novelas chilenas recientes”. *Iberoamericana*, XIII, 51, Pp. 139-157.

_____. 2012. Metáfora, alegoría y nostalgia: La casa en las novelas de Alejandro Zambra. *Acta literaria*, (45), Pp. 25-42.

Zavala, O. 2017. *La modernidad insufrible: Roberto Bolaño en los límites de la literatura latinoamericana contemporánea*. The University of North Carolina Press.

