



BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE

Colección Tesis y Estudios Literarios  
Consejo Editorial de la Colección:  
Manuel Alcides Jofré; Carlos Cerda; Constanza Lira;  
Naín Nomez y Julio Piñonez.

Director de la Colección: Mariano Aguirre

CONSTANZA LIRA

SKARMETA: LA INTELIGENCIA  
DE LOS SENTIDOS

Editorial Dante  
Santiago de Chile.

Constanza Lira, 1985  
Inscripción N° 61.990  
Editorial Dante  
Estado 33 Of. 101  
Santiago, Chile.

CONSTANZA LIRA

ALFONSO LIRA

DE LOS PERITOS

D 188'

Impreso en Chile  
Caligrafía Azul  
Euclides 1334, Stgo.

ALFONSO LIRA  
DE LOS PERITOS



A mis hijos, Constanza y Camilo

## ERRATAS Y ERRATONES

Hay erratas y erratones. Las erratas se agazapan en el bosque de consonantes y vocales, se visten de verde gris, son difíciles de descubrir como insectos o reptiles armados de lancetas encubiertos bajo el césped de la tipografía. Los erratones, por el contrario, no disimulan sus dientes de roedores furiosos.

Reconozcamos también los escritores que la brusca interrupción del error ajeno en una línea nos lleva también a una verdad desconocida: al intestino de la imprenta, a sus vísceras de hierro, a sus membranas, a su gástrica negra. Las erratas nos llevan derecho al trabajo humano. Tenemos que descender de nuestro castillo verbal y comprender la infinita labor que se ocultó bajo cada línea: movimiento de ojos y manos: los socios anónimos del pensamiento: los trabajadores que desde Gutemberg siguen perteneciendo al ejército que combate con nosotros.

(Pablo Neruda).

Título de la tesis doctoral: La inteligencia de los sentidos en la obra de Antonio Skármeta. En la publicación editorial: Antonio Skármeta: La inteligencia de los sentidos.

Tesis de grado doctoral para la obtención de título de la Facultad de Filosofía de la Universidad Libre de Berlín.

Autor: Constanza Lira Sanfuentes, nacida el 11 de diciembre de 1945, Stgo. de Chile.

Tesis dirigida por el profesor Alejandro Losada  
Exámen Oral 26-5-1983

Constanza Lira, Profesora titulada en la Universidad de Chile en Santiago de Chile. Estudios de Romanística en la Universidad Técnica del Estado y Universidad Libre de Berlín. Profesora de Español en la Universidad Libre de Berlín, Instituto Latinoamericano.

## INDICE

### INTRODUCCION

|  |    |
|--|----|
| <u>Capítulo I: La novísima generación</u> .....  | 16 |
| 1.- Antecedentes: Cosmopolitismo y regionalismo, dos formas de identidad cultural en la literatura de los años sesenta ..... | 16 |
| 2.- La cultura de masas: La identidad cultural problemática de la literatura post-boom ....                                  | 19 |
| 3.- Los novísimos en el continente .....   | 24 |
| 4.- Metropolitanos: ¿conquista de la ciudad? ...   | 28 |
| 5.- Los novísimos en Chile .....   | 30 |
| 6.- El exilio: tema de nuestro tiempo .....  | 41 |
| <u>Capítulo II: Contra los poderes distorsionantes: el francotirador en el Entusiasmo y en Desnudo en el tejado</u> .....    | 48 |
| 1.- La contingencia histórica; necesidad versus determinismo .....   | 48 |
| 2.- La creación como autodeterminio de libertad.   | 54 |
| 3.- El viaje: ser ciudadano del mundo .....  | 54 |
| 4.- El azar: frontera de la heroicidad .....   | 59 |
| 5.- El vuelo: ser poeta de su tierra .....   | 65 |

|  |     |
|--|-----|
| 6.- La tradición de la poesía mística en <u>Desnudo en el tejado</u> .....                             | 68  |
| <u>Capítulo III: La apertura de destino en Tiro Libre</u> .....  | 79  |
| 1.- Lo biográfico .....  | 83  |
| 2.- Lo político .....  | 90  |
| 3.- Lo fantástico .....  | 92  |
| <u>Capítulo IV: Soñé que la nieve ardía: novela de la tensión entre el statu-quo y el cambio</u> ..... | 98  |
| 1.- La necesidad coyuntural: ofensiva política y creativa inmediata .....                              | 101 |
| 2.- Arturo: la necesidad del cambio .....  | 104 |
| 3.- El Señor Pequeño: marginalidad y statu-quo..   | 108 |
| <u>Capítulo V: La inteligencia de los sentidos, una constante estética</u> .....                       | 121 |
| Citas .....  | 124 |
| Bibliografía de la obra de Antonio Skármeta ....   | I   |



## INTRODUCCION

Se hace imprescindible señalar un presupuesto general que ha fundado este acontecer y que se ha vuelto condición inherente a todo latinoamericano que oficia con su cultura: la necesidad urgente de rescatar la memoria histórica del pasado inmediato en la conciencia de las juventudes latinoamericanas, y especialmente chilenas, impedidas actualmente de acceder a las principales fuentes de su identidad cultural.

El reflexionar sobre la obra de A. Skármeta, nos obliga a una recapitulación de un período histórico y cultural chileno, la década de los sesenta, importante por sus logros, fracasos y proyecciones. Este período es, sin duda, una etapa cerrada de nuestra historia que no fue superada naturalmente, sino en forma brutal. Quizás por eso mismo, nos concernirá urgentemente cuando volvamos a ser sujetos de nuestro quehacer nacional y necesitemos reformular el futuro en base al conocimiento de ese pasado proscrito. Pero no sólo prohibido sino, y hay que decirlo, olvidado por las grandes mayorías. A fuerza de reacción traumática en algunos, o debido a la carencia de información, fuentes y medios de la educación actual por otros.

Sin embargo, más importante aún que la recapitulación histórica en este trabajo, asunto bastante estudiado y publicado con rigor y autoridad por especialistas, es de interés aquí la revisión del grupo de escritores que surgen en la década del sesenta y en particular, la de su más destacado representante, Skármeta. Sus nombres, sus obras, su trabajo cultural, iniciados en Chile y continuado en el exilio, son aporte de nuestro desarrollo

cultural y estaban destinados a ser en el presente, la década del ochenta, parte de la generación de intelectuales vigentes en la construcción y dirección de la política cultural del país. En Chile de hoy, hemos constatado con preocupación, no sólo su ausencia y olvido a nivel de los amplios círculos de lectores aficionados (para los que muchos de estos escritores siguen escribiendo), sino el desconocimiento en círculos de especialistas (críticos, profesores, estudiantes) de su producción en el exterior y la carencia de revisiones críticas de su producción en Chile. Estas omisiones, independientemente de la coyuntura problemática para su divulgación y de la excelencia cuestionable de sus obras, defavorece, por una parte, el estudio objetivo de un momento cultural chileno, y por otra, impide el conocimiento de los inicios de su literatura, decisivo para comprender su actual evolución artística en el extranjero, ya que ésta se manifiesta como una continuación de lo que iniciaron en Chile. Cuando algunos de ellos escriben en función de la defensa de la cultura, resulta necesario conocer qué experiencias, qué logros han condicionado tal pertinaz defensa.

Presentamos aquí el estudio de la producción literaria de Skármeta en Chile, que abarca su primer libro de cuentos, El entusiasmo (1967); Desnudo en el tejado; cuentos (1969, premio Casa de las Américas), Tiro libre; cuentos (1973) y su primera novela, Soñé que la nieve ardía (1975). Esta novela, pese a no haber alcanzado a ser difundida en Chile debido al golpe militar de 1973, fue comenzada y concebida durante el último período de la permanencia de Skármeta en el país. En ella se plasma la complejidad de relaciones individuo sociedad de ese momento de la realidad chilena y refleja la crisis del artista frente a los cambios. Su obra presenta un doble interés: es la primero y mejor expresión de la nueva tendencia

artística que caracteriza a los escritores de la década del sesenta. Ya en su primera época, Skármeta es una fuerte influencia para otros que se inician como él. Por otra parte, su misma inquietud en abrir cauces renovadores a la literatura chilena, lo conduce a una sensible apertura artística de inserción en la coyuntura histórica en que vive. Su obra registra con gran claridad el concepto de originalidad artística formulada por G. Lukács, en el sentido de la manifestación en ella del descubrimiento artístico y su evolución (su temática, su lenguaje, los contenidos de mundo) aportados a ésta por la evolución histórico-social de los distintos momentos de la realidad chilena en la que se desarrolla su obra.

Adherir a la definición de Lukács implica una concepción general de la literatura, presente en este trabajo, como un fenómeno de recreación de la vida humana en la que las formas y contenidos del arte no son el significado final de su exégesis, sino significantes que hacen explícito los significados de un determinado código social del hombre. Así como el arte es la interpretación de dicho código tras su gestualidad, la búsqueda del crítico debe trascender la descripción de las formas y contenidos artísticos para descubrir qué conductas humanas se exponen mediante ellas, qué organización social las ha determinado y qué acción y efecto irradia en sus lectores, es decir, qué función cumple en el medio social en el que se inserta. Asimismo, nos apoyamos en el respaldo teórico de innumerables trabajos de investigación y crítica literaria latinoamericana que desarrolla fuertemente el estudio de la obra en la sociedad a partir de los años sesenta.

Toda acción (producción) cultural, más allá de su calidad artística resulta interesante como testimonio de un momento de la historia del hombre, de los límites y po-

sibilidades que alcanzamos dentro del sistema social del que formamos parte. La producción de Skármeta resulta así del mayor interés, ya que en ella encontramos las máximas posibilidades, pero también los límites artísticos que permitió nuestra realidad.

Distinguimos tres períodos en el desarrollo de la producción de Skármeta en Chile. El primero corresponde a sus dos libros iniciales (1967 y 1969). Esta literatura será, como la de los novísimos a nivel continental, expresión de su desarraigo y repliegue al ámbito de la creación, como el autodeterminio artístico en oposición a una libertad históricamente frustrada. El segundo es un período de transición (1973) entre su primera tendencia marginal y contestataria al poder oficial y la tercera, el realismo social. Esta última (1975), entiende la creación como la reformulación de una nueva identidad histórico-cultural nacional. Para abordar estos períodos desde su especificidad artística a la vez que como producto social, en el modo de inserción histórica que representan, emplearemos varios niveles de análisis simultáneos y articulado entre sí, según las diferentes prácticas artísticas y sociales del autor que culminan en la obra.

En primer lugar, las propuestas artísticas de la obra de Skármeta, se escriben bajos determinados horizontes históricos desde los que interpreta y enfrenta la vida, esto es, una experiencia social global, válida para cada uno de los integrantes del sistema de la organización social nacional. Sus dos primeros libros se escriben durante los proyectos económicos administrados por Alessandri (58-64) y Frei (64-70), cuyas características describiremos en su oportunidad. Ellos determinan las posibilidades y los límites de las búsquedas y elección de destino humano. Las de este período de Skármeta son respues

tas que permiten ese contexto histórico, iluminándose recíprocamente. Asimismo, el nuevo proyecto nacional que abre la administración de Allende (1970-73), permite nuevas condiciones de libertad que determinan el cambio de proyecto artístico. La novela que da cuenta del proceso revela a su vez la significación humana última de los cambios sociales en el sistema, interpreta el modo de entenderse y relacionarse bajo dicha organización.

En segundo lugar, interesa la práctica social concreta del grupo de escritores al que pertenece Skármeta. Siendo parte de los sectores medios que en el período de modernización del estado y la empresa aseguran su profesionalización de alto nivel como único capital, la universidad resulta el primer vínculo que ellos establecen con el sistema. Su concepción institucional y práctica cultural determinan en gran parte las relaciones y posiciones culturales de estos escritores. Los cambios que se operarán a nivel global de la sociedad latinoamericana y chilena y por consiguiente en la política universitaria a partir del año 1967, explican la evolución de la conciencia intelectual y artística de Skármeta en el período. Más tarde, a medida de su consolidación como profesionales de la cultura, ampliarán sus funciones a los medios de comunicación. La producción de Skármeta de su último período en Chile, estará orientada hacia un público masivo. Finalmente, la práctica artística exige considerar las relaciones de continuidad y ruptura con la tradición chilena y universal, sus lecturas e influencias, la significación y ubicación de su obra en relación al grupo coetáneo de escritores y la evolución de formas y contenidos artísticos en relación a sus comprensiones de la vida y la cultura. El arte requiere de reglas de juego específicas, cuya sofisticación sólo se puede descodificar a partir de la descripción cultural que reproduce y transforma a la vez.



Cabe subrayar que a partir de la metodología descrita, fue posible la iluminación recíproca de los dos aspectos del fenómeno cultural, la organización social y el producto artístico que origina, vitalmente ligados. Dar cuenta de los objetos de arte que rodean al hombre en su representación sincrónica (estratos del narrador, mundo, etc.) o diacrónica (modo de representación generacional, períodos) prescindiendo de la realidad exterior a ellos, a la que alude, como ha sido tradicional en la crítica chilena, nos acercaría a una práctica fetichista del arte en la medida en que preferenciamos al objeto en sí más que su función originaria. Proporcionar una imagen de la realidad, describirla y defenderla es asunto de la obra misma, pero lo que ella no puede hacer y sí el crítico es describir la determinaciones sobre la obra y el contexto histórico y de la que parece haberse desprendido para instalarse en el mundo como un azaroso factum. Este intento crítico es aún insuficiente, pero estamos convencidos de que sin esta práctica estaríamos aún más lejos de desarrollar la teoría.

Se incluye al final del libro una bibliografía, completa hasta 1983, sobre la producción literaria de Skármeta.

## CAPITULO I

### LA NOVISIMA GENERACION

- 1.- Antecedentes: Cosmopolitismo y regionalismo, dos formas de identidad cultural en la literatura de los años sesenta.

A la novelística de los años sesenta, la llamada generación del Boom, que aflora masivamente al público con la revolución editorial en el año 1964 (1), se debe la conquista de un lenguaje que traduce una experiencia americana, frente a la que se define la producción literaria de los últimos treinta años. Lo que sus promociones de escritores (2) transmiten a los más jóvenes, "el lenguaje como materia prima de lo narrativo" (3), es la corporalidad de un sólido referente cultural, una literatura latinoamericana que se conforma, más allá de sus excelencia, en un cuerpo de obras con una conciencia y propuestas culturales comunes (4). Nos interesa considerar aquí, sólo dos constantes globales por las que atraviesa su problemática cultural, el cosmopolitismo y el regionalismo, para destacar la evolución histórica que ésta ha tenido posteriormente, y que comienza a perfilarse a partir de la década del sesenta y con la aparición de los medios de comunicación de masas y la cultura como empresas multinacionales.

Sin duda, en las más recientes promociones literarias se advierte una superación del conflicto naturaleza (regionalismo) versus cultura (universalismo) que caracterizó a gran parte de la producción literaria del Boom, pues para ella lo que era descubrimiento y estupefacción -el desproporcionado crecimiento de las ciudades a par-

tir de los años treinta en relación al atraso de las zonas rurales- para los más jóvenes es cotidianeidad y naturalidad. Pero esta convivencia originaria con la metrópolis y la masificación de su cultura urbana a través de los Mass-media, produce nuevas formas culturales problemáticas, ante cuya dimensión, la formulación de identidad a partir del regionalismo o del cosmopolitismo que dará, cuando menos, subordinada al conflicto de encontrar un espacio cultural y formas estratégicas para literatura frente a los Media, que rescaten la función desalienadora de la cultura.

El experimentalismo lingüístico que caracteriza a nuestra literatura contemporánea como expresión de una búsqueda de identidad latinoamericana, se remonta en su tradición literaria, como se ha señalado muchas veces, al vanguardismo de los años veinte. Angel Rama (5) distingue a partir de él, dos tendencias globales por las que atraviesa la literatura latinoamericana y que polarizan variadas tendencias intermedias: el cosmopolitismo (Huidobro) y la transculturización (Vallejo). La primera, externa, ligada al diálogo con la cultura europea y norteamericana; la segunda, interna, ligada a las culturas nacionales. Estos dos polos, en la generación del Boom la representan Cortázar y Arguedas, evidenciando la dualidad cultural del intelectual que vive dos modalidades sociales simultáneas: el desarrollo y la modernidad junto al subdesarrollo y el atraso. Con la renovación de las técnicas foráneas de la novelística (especialmente la huella de Faulkner, nítida en Rulfo y G. Márquez, y la técnica del montaje de Joyce), estilizan el lenguaje en convivencia con el habla cotidiana regional, sintetizando una experiencia nacional e internacional, para funcionalizarla dando cuenta del hombre latinoamericano y su conciencia en situación urbana y rural.

Rama analiza la asimilación de las técnicas narrativas extranjeras por las vanguardias latinoamericanas como una compleja problemática inherente al problema estructural de la dependencia en el continente. La transferencia foránea de tecnología a nivel científico y artístico lleva una contradicción en su origen: su renovación obedece a las necesidades de actuación y transformación en relación a una realidad distinta a la del continente latinoamericano. Para el caso de la literatura, los escritores buscarían, con mayor o menor éxito, correspondencias entre los prodigios de la técnica y la nueva materia prima (realidad americana), por carecer de una sólida infraestructura cultural propia. Esta precariedad cultural que señala Rama, ha sido, asimismo, objeto de análisis en relación a la conciencia del escritor y la naturaleza de su creación, por Antonio Cándido (6). Según éste, el analfabetismo, la falta de bibliotecas, editoriales, revistas; el público restringido; la dificultad de profesionalización del escritor y las políticas educacionales y económicas deficientes, han determinado el tránsito del escritor entre los dos polos culturales mencionados: vincularse a los modelos metropolitanos internacionales y escribir para su público o mantenerse dentro de una autonomía cultural intransigente, cuya vitalización la encuentran en las formas sociales arcaicas del continente.

Ambas posturas se discutieron públicamente ligadas al problema de la dependencia (7), en las que el límite de su libertad dentro de este marco sería, en palabras de Hernán Vidal, la capacidad de construir su cultura nacional según sus perspectivas e intereses de clase frente a la gravitación imperial (8). No otra cosa demuestran las tensas polémicas entre escritores como Cortázar-Arguedas o Cortázar-Collazos-Vargas Llosa, y la exigencia de un público que, bajo el horizonte histórico

que abre la revolución cubana como alternativa para América Latina, formuló el tratamiento del cosmopolitismo versus regionalismo en la cultura, como una reafirmación o liberación de la dependencia, conduciéndolo a su ideologización extrema y, no pocas veces, dogmática y excluyente.

Al constituirse la narrativa del Boom como la literatura latinoamericana por excelencia, se asume el problema del vínculo al internacionalismo cultural no como una opción sino como un hecho. Debido a la difusión de ella que permite el enorme desarrollo de los Media a nivel continental en las últimas décadas, es posible hablar de integración transnacional de la cultura e intercomunicación latinoamericana (9), al reconocer en ellos una propuesta cultural de significación universal y para el lector latinoamericano, el reconocimiento pleno de lo que hemos sido en el tiempo histórico que circunscribe su producción. Así, a las novísimas generaciones les tocará enfrentar el fenómeno cultural no en torno al quiénes somos sino el cómo ser, sin que el mediador entre ellos y el gran público, los Mass-media, transformen la verdad en mito, la vanguardia en moda y la palabra en slogan.

## 2.- La cultura de masas: la identidad cultural problemática en la literatura post-Boom

A partir de la consolidación de la cultura de masas en las últimas décadas, la discusión en torno a la problemática de nuestra identidad cultural se ha centrado en las estrategias que debería asumir la literatura frente a la amenaza que para ella representa, como función cultural, el avance hegemónico y totalizador del sistema de valores y objetivos sociales impuestos y organizados desde los centros de poder externos al continente, a



través de los Mass-media. Este proceso de desnacionalización cultural no es ajeno al proceso de desnacionalización económica que configura el nuevo modelo de acumulación capitalista en el continente durante la década del sesenta, como producto de la crisis de la modalidad de acumulación capitalista a escala mundial (10). El nuevo proyecto se caracteriza por la alta concentración del capital, con aplicación de tecnología de punta, inversión y control del mercado internacional que aporta el capital extranjero, agudizando la dependencia de las formas sociales que originan dicha proyecto. A medida de su consolidación, hacia fines de la década, pone en evidencia la necesidad de una política social proporcionalmente agresiva a la económica, mediante la concentración absoluta del poder, para controlar la profunda crisis social que produce la pauperización y superexplotación creciente de las mayorías que exige esta modalidad de acumulación. Los medios de comunicación de masas resultan así, un eslabón más de esta estrategia. En su dependencia material, están penetrados por el capital extranjero mediante el control económico de sus empresas. En su dependencia ideológica, difunden modelos de vida adecuados a las necesidades de desarrollo de las sociedades europeas y, principalmente, norteamericana. La insospechada dimensión de la penetración y concentración económica de los medios como dependencia material e ideológica, se encuentran investigada en las obras de Armando Mattelart, en estudios sobre Chile y el continente (11).

La conciencia de los escritores, ya sea del peligro de la destitución del género literario o de la destrucción de la cultura de raigambre histórico nacional por medio de la hegemonía cultural de masas, se ha reflejado tanto a nivel de las formas artísticas como del discurso crítico. Jean Franco analiza las respuestas de los escrito-

res frente al fenómeno de la repetición en las Media (12) que reprimen la tradición de la memoria y la historia como sistemas de reproducción cultural, confrontando las estéticas de dos autores del Boom, Fuentes y Cortázar. El primero representaría la ambigüedad frente al problema, elevando la repetición al plano de mito; el segundo, la resistencia más vanguardista a la automatización del lenguaje. Cito su pertinente conclusión, que aclara la función del poder de la palabra a la que, como seguidores de una tradición cultural, consolidada por la literatura de los años sesenta, adhieren los novísimos escritores, y que se ha venido caracterizando como hedonismo lingüístico, vocación lúdica o subversión del sistema comunicativo:

Por una serie de razones muy complejas relacionadas con la desintegración de ciertos recursos tradicionales de la novela como el concepto de personaje; con el nuevo énfasis en la creatividad del lector; con la destrucción de formas sociales hasta entonces perdurables en América Latina, el proyecto totalizador de construir esta "realidad alterna" se vuelve problemático o imposible a finales de los años sesenta. Los novelistas no sólo tienen que confrontar una cultura masificada que destruye cualquier noción tradicional de cultura nacional, sino que muchas veces se encuentran ellos mismos convertidos en estrellas por los medios masivos de comunicación. Por lo tanto, el efecto de esta situación se ve no sólo en los esfuerzos de los escritores establecidos de la vanguardia para producir un texto "inconsumible", sino también en el encuentro de los escritores con la fascinación irresistible de la estrella y la imagen. Lo cual sucede con

la novela en una época en la que la imagen viene a ser portador de la ideología y el significado todavía no del todo evidente. (13)

Para el escritor de la sociedad masificada, practicar su poder fascinador sobre el lector mediante la palabra, es el desafío al poder que en éste ejerce la imagen que porta un sistema conservador de valores que rescatan al hombre de la inseguridad, apartándolo de la realidad mediante la exposición de un mundo "bello". La palabra escrita aspira a reinstalar al lector en la precariedad de su existencia, mostrando el mundo "como es" y no como "debería ser". Pero en esta disconformidad, la acción liberadora no siempre tiene conducción hacia propuestas alternativas de vida, permaneciendo como un ejercicio que abre la conciencia del lector a la sospecha o al desconcerto, bajo un horizonte de vida que no puede aún construir sobre las ruinas. Retomaremos esta idea, a la luz de algunos escritores representativos, más adelante.

En cuanto a las posiciones críticas de los escritores frente a los Media, la polémica de Antonio Skármeta con Juan José Saer (14) ilustra las estrategias que parecen dominar. Rechazando ambos los augurios sobre el apocalipsis de la palabra escrita en la época del predominio de la imagen, exigen vigilancia en la interacción entre los Media y la literatura. Saer plantea la necesidad de una clara delimitación profesional de los campos:

La "identidad" del público de los Media constituye, paradójicamente, una especie de "alteridad": únicamente puede reconocerse a sí misma en una imagen que le ha sido suministrada por otros. Un perfeccionamiento concebido a partir de una ideología de desarrollo, un perfeccionamiento que se proponga enriquecer el dominio expresivo de los profesionales de los mass-

media o una racionalización organizativa, no supone en absoluto un giro positivo sino más bien lo contrario: "Mientras más eficiente y competente se vuelva el periodismo, mayor será su amenaza a la mente del público". (15)

Skármeta propone la intervención transformadora del mensaje de los Media por los creadores:

(...) se ha denunciado incesantemente la amenaza de los medios sobre la cultura -las culturas- latinoamericanas. Estos alegatos no han hecho, ni harán apagar al público el televisor. Tampoco el temor a las fieras, eliminó del mundo primitivo a las fieras. Frente a ellas el hombre encontró los instrumentos para defenderse. Los buenos deseos no van a frenar los serviles mitos que las grandes productoras imponen a nuestros pueblos. Sólo nos cabe asumir su presencia cotidiana con la comunicativa impudicia con que Ernesto Cardinal usó su más estridentes símbolos para hacer una lectura liberadora de ellos. Liberadora y comunicativa a un nivel contemporáneo, ya que de eso se trata. (16)

La propuesta de Skármeta tiene, para el caso de los escritores chilenos que se inician como tales en la década del sesenta, un aval histórico en la práctica cultural que ejercieron muchos de ellos durante los años del gobierno de la Unidad Popular, cuando al cuestionarse la comercialización de los medios de comunicación, se intenta transformarlos en canales de formación de una nueva identidad cultural. Estos intelectuales, que se entendieron a si mismos como "trabajadores de la cultura", participaron activamente en programas culturales que difundían por televisión, el conocimiento y comentario de libros y autores nacionales.

### 3.- Los novísimos en el continente (17)

El diseño de asimilaciones y preferencias culturales que se yuxtaponen y entrecruzan en el modo de representación artística de los novísimos narradores, es sin duda variado, diferenciándose según zonas culturales (18) (Caribe, Cono Sur, México, Río de la Plata), jerarquías valorativas y parámetros de las literaturas nacionales, preferencias individuales y de grupos, etc.. Se trata aquí de establecer una visión general que atienda tendencias y experiencias comunes al modo de aproximación a la realidad y su representación artística.

A la literatura de estos nuevos narradores se la ha caracterizado como contestaria y rebelde (19), rebeldía que Skármeta, desde la perspectiva de un intelectual que participó en la transformación de la sociedad chilena durante los años 70-73, ha comentado de la siguiente manera:

Los personajes delatan fuerte pasividad, cuando no obsesivas abulias. Si emprenden proyectos, a lo más serán seducciones eróticas, apropiaciones sentimentales de otros seres humanos, o actos de autodisolución. Las críticas a los sistemas y a los hombres no son sucedidas por acciones transformadoras. Los adolescentes tienden a agotarse en su hipersensibilidad, en el sexo y en la lucidez de su conciencia. En buenas cuentas, persisten en la inestabilidad, el caos, la alienación, la injusticia de la sociedad colonizada, aunque hagan el sueño de ser marginales. En cada uno de ellos respiran formas parciales de agresión a la moral burguesa, pero el ejercicio de liberación que ensayan no excede los límites de lo privado. (20)



Este repliegue a la intimidad como único ámbito posible de dominio, se explica desde la marginalidad social de las capas medias y bajas en un período histórico aciago para el continente, la década del sesenta. La caída de Goulart en Brasil el año 64, marca el inicio de la puesta en práctica de un nuevo proyecto político y económico para A. Latina, que para ser llevado a cabo, requiere de la absoluta centralización del poder. Esto pasa por la eliminación de los canales de actuación, representación y expresión tradicionales de los sectores medios: las organizaciones políticas y el parlamento. La contestación de estos escritores, representantes de dichos sectores, al no ser creadores de sus propios destinos, es síntoma de desconcierto y la impotencia frente a la ausencia de normatividad social.

El escritor que acaso ha representado con más crudeza y logros esta situación, es Osvaldo Soriano en sus novelas No habrá más penas ni olvido (1980) y Cuarteles de Invierno (1982), en las que el acosamiento y mutilamiento psíquico y físico por la maquinaria del poder militar, ya no surge de la fuerza omnímoda de la figura de un caudillo (como fueron las novelas del dictador de la literatura del sesenta), sino que, como una nueva variante de horror, ahora toma el rostro familiar y plural de un cabo, soldado, teniente y oficial del bar, el barrio, la vengida; un poder de tan arbitrarias y confusas jerarquías e intereses por la base, que la rebeldía de sus personajes, marginados de toda representación, viene a resultar patética a merced del juego y capricho todopoderoso de sus representantes. Este tratamiento del tema en estas novelas, a su vez recuerdan la variación de la formación social del ejército en América Latina durante la década del sesenta, cuando éste pasa a ligarse directa y ampliamente, al proceso productivo de los países, constituyendo una nueva capa social de mandos

medios en empresas del área privada, como parte de la nueva burguesía nacional. La perplejidad de los personajes de Soriano, cuyo contorno social, ajeno a incontrolable, los somete a la huída y holocausto, es conducida a la más radical subjetividad en otro de los más logrados autores cubanos recientes, Reinaldo Arenas. En línea puesta a sus compatriotas Norberto Fuentes, Lisandro Otero o Manuel Cofiño, en dos de sus más destacados novelas, Celestino antes del Alba (1967) y El Palacio de las blanquísimas mofetas (1980), este autor recrea el mundo solitario y desesperanzado de una conciencia campesina prerrevolucionaria, que se debate en la monomanía y alucinación, producto del silencio y abandono de su contorno social. Ausente en el planteamiento del narrador, la Confrontación entre el estado de conciencia, su referente histórico y la alternativa real a ese estado que representa la revolución cubana, alcanza, sin embargo, como representación de un estado psíquico deformado, proporcional a la miseria que sufre el campesinado latinoamericano, niveles de profunda interiorización de su mundo, como lo había logrado a su manera, anteriormente Rufo. Pero Arenas ya no puede ni intenta reconstruir como Rulfo, la totalidad de un mundo donde conciencia, paisaje, conductas y creencias se corresponden y dialogan entre sí. El lirismo de Arenas carece del resguardo mágico del mundo de sus antecesores literarios del sesenta, cuya marginalidad y anacronismo histórico se sostenía auto suficiente y dignificada en el mito y el ritual americano.

Como valoración general de la producción de los novísimos hasta comienzos de la década del ochenta, compartimos el juicio crítico de Jean Franco (21), en el sentido del desencuentro artístico que ella advierte en estos escritores y que se expresa entre dos polos: la vacuidad del juego lingüístico y el realismo social más ingenuo.

Del primero, a mi juicio, su representante más ortodoxo es el cubano Severo Sarduy, seguidor del artefacto barroco de Lezama Lima. En su ensayo "El barroco y el neobarroco" analiza el esquema operatorio de esta herencia desde la perspectiva retórico-culta. Al contrario, para la mayoría de los novísimos, la transgresión del lenguaje, que metaforiza la liberación del poder y su cultura oficial, la realizan mediante el uso del habla más popular y desinhibida de tabúes sociales posible. Otro escritor mexicano, Salvador Elizondo, presenta asimismo, una construcción lingüística extremadamente artificiosa, pero lo que en Lezama Lima es suma, multiplicación infinita de la realidad en su riqueza lingüística, en aquéllos el virtuosismo es sustituto, expresión caótica de una realidad pulverizada, imposible de conocer y totalizar. Por eso, leerlos deriva más en monotonía que en dificultad de lectura. En el otro extremo de estos polos, el manejo más ortodoxo de un realismo social lo alcanza el chileno Ariel Dorfman en su novela Viudas (1981). Más logrados en esta línea son Skármeta y el nicaragüense Sergio Ramírez. Esta tendencia artística se da en aquellos países como Chile, Nicaragua y Cuba, una respuesta de estos intelectuales a una práctica social y política singular en el continente. En ellos, la literatura como la cultura, se inserta en un proyecto nacional totalizador, de defensa y afirmación de la independencia nacional con nuevos valores populares.

En el resto del cono sur, hacia el fin de la década, se cierra definitivamente el horizonte de cambios revolucionarios que había abierto la revolución cubana. El aniquilamiento sistemático de los movimientos guerrilleros que habían surgido de la reformulación de las estrategias revolucionarias y el fracaso del Che en Bolivia, son un duro golpe a la representación de la imagen del hombre nuevo para las juventudes latinoamericanas. Las

alternativas del poder dominante no se concretizan en una práctica social transformadora como en Chile. Ausente, en el intelectual latinoamericano de izquierda, la praxis de los cambios y, por consiguiente, marginado de responsabilidad social, no escribe en función de un proyecto nacional que le concierne. El caso de Chile, al posibilitar una participación real de ellos en la construcción de una nueva identidad cultural nacional, explica la funcionalidad que compromete la evolución artística de Skármeta. Su literatura será la configuración de destinos humanos en lucha y modificación con el sistema social que los determina. Esta literatura aspira a actuar en la conciencia del lector como acción y reflexión problemática de la realidad a la que alude.

#### 4.- Metropolitanos: ¿conquista de la ciudad?

La temática de absoluto predominio en los novísimos ha sido la vida de las juventudes de la clase media y pobre de la ciudades. Sin embargo, su manera de ser metropolitanos contiene las características y los límites de la formación de las grandes urbes latinoamericanas. Crecidas éstas vertiginosamente con "la mayoría de derrotados", como ha llamado Eduardo Galeano a los emigrantes del sector agrario hacia los centros modernos de trabajo, forman cordones marginales de miseria alrededor de la ciudad, configurando el paisaje característico de la metrópolis latinoamericana. En ella se han creado espacios antagónicos que se corresponde con los sociales que determinan una disposición urbana de "zonas prohibidas", entre las que no existe intercambio sociocultural alguno. Así, el dominio cultural de la metrópolis latinoamericana coincide con el pequeño ámbito espacial de la actividad social de los sectores de altos ingresos. Una conquista de la ciudad a la manera europa que lograran los personajes de Rayuela es imposible aquí dada su fiso

nomía histórica. La libertad callejera del "flaneur" al encuentro de mágicas correspondencias, como lo inmortalizaran Oliveira y la Maga en París, la posibilita sólo un estilo de vida y la organización y tradición cultural múltiple y descentralizada de la ciudad europea, cuyo dominio exige el traslado constante de un extremo a otro de sus barrios.

La conquista de la calle por los personajes de Skármeta, Collazos, Puig, Asís, Gudiño Kieffer, más parece destino de marginados que la libre elección de una aventura metropolitana. Más que la posesión de la ciudad, hay en estos personajes una entrega incierta y perpleja frente al espacio y la calle; a la que son lanzados por un contorno social, familiar e institucional que carece de normatividades y políticas juveniles programáticas. La calle es el escenario del ocio y la evasión más que de la libertad y la búsqueda. Paradojalmente, es el lugar público donde realizan su intimidad frustrada por el espacio conflictivo familiar. Para esta juventud urbana de las clases medias bajas, los infinitos juegos del espacio interior que recrea la casa burguesa de José Donoso, les están vedados. Y también la calle como el horizonte abierto de posibilidades. Sólo existe para ellos la monotonía del bar, de la plaza o del cine del barrio, delimitado y aislado por su pobreza, del resto de los brillos de la ciudad.

Skármeta ha escrito sobre la característica de la creación lingüística de los novísimos (22), denominándola el "slang de la pequeña burguesía", una "literatura ghetto" cuyo referente es siempre el pequeño círculo de iniciados en un estilo particular de comunicarse y eludir a experiencias comunes. Esta jerga citadina, tan marcada en el mexicano José Agustín, en el portorriqueño Rafael Sánchez o el argentino Jorge Asís, tiene su determina-

ción en la organización social de ghetto de la vida en los barrios de diferentes ingresos, cuyos límites sociales entre sí son prácticamente infranqueables, allí donde la sociedad latinoamericana permite un escasísimo margen de movilidad social, situación que se ha acentuado en las últimas décadas.

## 5.- Los novísimos en Chile

El marco de nuestra reflexión sobre los novísimos chilenos, en particular sus obras, abarca el mismo período que el que nos hemos trazado para el análisis de la producción de Skármeta, la década del sesenta y el período del gobierno de la Unidad Popular. La primera publicación que agrupó y permitió identificar algunos nombres de estos nuevos narradores, fue la antología de Armando Cassígoli, *Cuentistas de la Universidad* aparecido en 1959. Allí publica Skármeta su primer cuento "El señor Avila".

La variable política en Chile (1973), obligó a gran parte de estos escritores a salir de su país. No obstante, el modo de relacionarse con el mundo y las propuestas de su literatura desarrolladas en el período 60-73, no han cambiado fundamentalmente, sino más bien han profundizado las tendencias vitales y artísticas con las que enfrentaron ese momento de sus existencias. Según esto, distinguimos dos grandes grupos, si bien con apreciables diferencias individuales.

En el primero agrupamos a Ernesto Malbrán (1932), Luis Domínguez (1933), Poli Délano (1936), Hernán Valdés (1934), Antonio Skármeta (1940), Ariel Dorfman (1943) y



Carlos Olivárez (1944). Seguidores del realismo norteamericano (Hemingway, Updike, Miller, Saroyan, Kerouac, Salinger), adhieren a la poética de lo trivial y cotidiano como un nuevo humanismo antiacadémico. Expresan su irreverencia cultural en el uso del lenguaje hablado y popular, así como en la actitud de sus personajes, desafiada de lo que representa al oficialismo político, educacional, familiar y social. Examinar la vida desde sus experiencias vitales es testimoniar su época, inmersa en el estilo moderno de los años sesenta que difunden ampliamente los medios de comunicación para su grupo social, el estudiantado. Los Beatles, la marihuana y el sexo como lenguajes de la libre comunicación, son símbolos de ruptura con los cánones de vida burguesa. Por consecuencia, hay ruptura con la tradición literaria chilena que aborda la realidad desde la marginación crítica como autonomía intimista (M. Luisa Bombal) o como temática social desde la conciencia delirante de la burguesía o del lumpen (Donoso, Edwards, Droguett) (23). El gran personaje de su literatura será el adolescente y su espacio preferido, la calle.

Skármeta, en su artículo "Perspectiva de los novísimos", formula este distanciamiento respecto de la tradición literaria en los siguientes términos:

La coloquialidad era asumida sin escrúpulos. Y esta actitud hacia el lenguaje traía aparejado algo más importante: la aceptación de la cotidianeidad como punto de arranque para la fantasía. Ya no se trataba de la meticulosa reproducción de los naturalistas - tan antinatural-, ni del distendido pintoresquismo criollista, ni de los tratados psicológicos para explicar la conducta de un personaje. La jerga popular era ahora la base para una exploración poética. (24)



Abiertos más a la vida y a la cultura popular que al academicismo, cuando en Chile se comienza a gestar la movilización social durante el gobierno de Frei (64-70) que culmina en las transformaciones sociales del gobierno de Allende (70-73), su literatura testimoniará el momento histórico que viven y algunos la funcionalizarán según las alternativas culturales programáticas del nuevo proceso político.

En relación al otro grupo de narradores que también comienzan a publicar en la década del sesenta, su literatura es de gran extroversión, de cara al mundo que rodea a sus personajes y desde donde proyectan sus problemáticas individuales. En mayor o menor grado, acceden a la comunicación con un universo amplio de lectores.

Ernesto Malbrán publica *El hombre que sonaba* (1972) con éxito de crítica. Sus cuentos incorporan un vitalismo dramático de la vida, en la exaltación heroica de los pequeños gestos del hombre. Los últimos cuentos del libro, donde se introduce la dimensión política de sus actos, plasman con menor intensidad y riqueza esta humanización y la relación cotidianeidad e historia resulta abstracta, esquematizada.

La primera novela de Hernán Valdés, *Cuerpo creciente* (1966) parece la menos ambiciosa, de sus obras, pero la más lograda. De gran penetración psicológica y fluidez narrativa, plasma con complejidad la perspectiva del mundo, mediatizada por las percepciones sensoriales y afectivas de un niño. La fuerza que alcanza la descripción a través de experiencias vitales del amor, la muerte, el sexo, la soledad, el placer o el dolor en esta novela, pierde su impacto y tensión de lectura al problematizar el mundo, al intelectualizarlo en su segunda novela,

más ambiciosa, Zoom (1971). Aquí hay un intento de ruptura con el lenguaje heredado, portador del statu-quo. Este lenguaje oficial no puede representar la voluntad del hombre que aspira a ser sujeto de su historia y destino. La conciencia del narrador busca la síntesis entre idea y acción, entre pasado y presente, el encuentro que no sea la aberración de una sociedad burguesa (Santiago de Chile) o la burocracia de un socialismo que el personaje vive como becado en Checoslovaquia. Esta síntesis buscada se expresa en el montaje, el entrelazamiento entre ambos momentos. Pero la síntesis que posibilite un cambio al reordenar los elementos de estos mundos de otro modo, queda abandonada a una búsqueda más que un logro, y que se expresa en la situación externa del viaje. La debilidad de esta interesante novela consiste en ser la reflexión de un proyecto no prefigurado, pero anhelado, quedando así más en la descripción de una protesta que de una alternativa.

Los dos primeros libros de Luis Domínguez, El estravagante (1965) y Peces de colores (1969) son débiles como representación y proyecto artístico. Las problemáticas de inautenticidad, hipocresía y absurdo del mundo que desgarran a sus personajes, no alcanza la particularización del mundo descrito, perdiéndose en diálogos, personajes y anécdotas fútiles e intrascendentes para el fin estético prefigurado. Es su libro de cuentos Citroneta Blues (1971) que marca un giro de temática y lenguaje en su obra, integrándose a la renovación literaria que había iniciado Skármeta, impactando al lector chileno con su cuento "La Cenicienta de San Francisco" (1963, Concurso Crav), cuyo personaje adolescente venía irrumpiendo con desenfado en la habitación cerrada de los grises y prematuramente viejos personajes de la literatura chilena desde su primer cuento, "El señor Avila". El lenguaje de

Citroneta Blues es de intención totalizadora de la experiencia vital del hombre, al vincular espontáneamente amplios y encontrados niveles de fuentes y experiencias que alimentan su prosa. En ella se registra también el temple de amor y sensualidad por la vida que inaugura Skármeta en El entusiasmo (1967). Luis Domínguez, en la "introducción privada" que escribiera para Citroneta Blues, recoge una significativa lista que ilustra, en parte, los amores practicados en el período sesenta por este grupo de artistas:

"...háganme el favor de considerar a Marilyn, Scott, Nicanor y las nubes, e.e., el Che, Norman Mailer, Merleau-Ponty, el jamón, la Royal Danish, Sylvia Plath, Estudiantes de la Plata, Noam Chomsky, Guimaraes -perdón- Alain R.G., Jacques Brel, Ring Lardner, Buster Keaton, una noche al fin del Parque Forestal, Salinger, mis dos raquetas de tenis Wilson, Dylan Thomas el gordo, el poeta y el cuentista, Lévi-Strauss, el jugo de naranja, Ernesto Cardenal, Violeta, Ratso, Montgomery clif cuando le saca la mierda a John Wayne en Río Rojo -a Alfonso Calderón le consta-, Russ, Pete Rice, Wright Milles, la Keywoodie, prevert, Bassani, Bibí, Harold Lloyd colgando del reloj, los huevos, truffaut, Reginita, Ned en el teniente, Jovina, Le Nouvel Observateur, la Hermes Baby, Saint Exu. piloto, Merton, Kafka, Julius Lester, mixture 79, Pacita, Butch nuestro canario muerto, Susan Santag, el finado Finnegan, la GBD, Dan, Camus, Rocky una noche nevada en N.Y., Piaget, Vinicius, Michel Foucault, Elvis, el Esquire y Pat Hobby unidos, Al Jonson, Everybody loves somebody sometimes, la cordillera los domingos, el viejo Will Faulkner el cuentista, las postales de Oregón, mi cuenta bancaria, Ferlinghetti, (Connie Sue), la playa y el aire de mar en general..."

El lenguaje de Concentración de bicicletas (1971), libro de cuentos de Carlos Olivárez, es discípulo de esta suma de experiencias vitales que abre Skármeta para la literatura chilena, pero también de la nueva onda mexicana (José Agustín). La adolescencia programáticamente defendida en el arte y la vida, símbolo del espacio libre, lúdico y sensual que no admite el deber ser del sistema social esclerotizado.

El más productivo de los escritores del período es Poli Délano, que publica Gente solitaria (1960), Amaneció nublado (1962), Cero a la izquierda (1966), Cambalache (1968), Sus mejores cuentos (1969), Vivario (1971), Cambio de máscara (1973, Premio Casa de las Américas) y Como buen chileno (1973). La variada gama de personajes de las novelas y cuentos de Délano forman un espectro de la sociedad chilena. Empleados de la burocracia, estudiantes, domésticas, deportistas, son representados en su cotidianeidad maltrecha por el sistema en su condición de cesantes, alcohólicos, envejecidos, solitarios o prostituidos. El realismo de Délano -sin que pueda agredársele la palabra "social"- cuidadoso de no contener propuestas programáticas al sistema que enmarca las formas de vidas de sus personajes, tampoco proyecta la honrada existencial que bordea toda superficie humana.

El libro de Ariel Dorfman, Moros en la costa (1973), ganador en segundo lugar del concurso novela de la editorial Sudamericana, provocó una polémica al interior del jurado sobre su definición genérica como novela o ensayo crítico, y que reproducimos a continuación:

Cortázar: defendí Moros en la Costa porque me pareció y me sigue pareciendo, el libro más rico, incitante y provocador de todos los presentados. El complejo panorama actual es visto desde múltiples perspectivas

(en lo Histórico y en lo ficcional) y la riqueza de cada uno de los múltiples episodios es con frecuencia vertiginosa. Crítica, apasionada, profundamente revolucionaria en su intención narrativa y en el sentido de no hacer fáciles concesiones a la lectura.

Rodolfo Walsh: Onetti y yo coincidimos en suponer que no es una novela sino una antología de crítica literaria, cuyo fin formuló Borges, creo que en Almotásim: mejor que escribir vastos libros es imaginarlos y resumirlos en una gacetilla bibliográfica. (25)

El texto literario de Dorfman, que desconcierta a parte del jurado, es producto del cambio de función literaria que el autor concibe a partir de los acontecimientos y cambios históricos en los que está inmerso y que en una entrevista explica, dejando traslucir la pasión y compromiso del intelectual que actúa en defensa de las transformaciones sociales y culturales del país:

Hay que atravesarse, aunque no sea bueno lo escrito. Que cada libro sobre lo que vivimos sea como un cohete que explota y obliga a la gente a mirar. Hay que emplear la energía, esa energía que nos dan los acontecimientos, y que nunca tuvimos antes para referirnos a la inmensa cantidad de temas y de situaciones que se producen sin cesar. Uno tiene que ser muy fiel a la contradicción concreta que uno es, a la herida que uno es y a la alegría que uno es. A veces uno está abrumado por tanto peso histórico. No se puede permitir que el fascismo se instale. Se quiebra Chile y se quiebra América Latina. Tengo la sensación de que en este momento estamos definiendo el destino del mundo. (26)

Moros en la costa y Soñé que la nieve ardía de Skármeta -cuyo análisis desarrollaremos más adelante- son las dos obras del proceso chileno (70-73) que dan cuenta en profundidad de la búsqueda de nuevas formas literarias que correspondan a la infinita complejidad de la nueva formación social chilena. La experimentación artística de estos autores, quedó en la manifestación de una crisis sin evolución, al ser abortadas bruscamente por el golpe militar.

Durante los tres años de la Unidad Popular estos escritores que hemos agrupado en primer término, tuvieron intensa participación cultural a nivel público, cumpliendo un activo papel en la formación y crítica de las concepciones culturales del gobierno, multifacéticamente ampliadas por la dinámica del proceso. Esto planteó el problema de los medios de comunicación de masas, en el sentido de vincular el mensaje con la práctica social y darle a éste, la perspectiva de la clase trabajadora y no de la burguesía, como había sido tradicionalmente. Al descomercializarse el funcionamiento de los medios para transformarlos en canales de una nueva identidad cultural, estos intelectuales se integraron a ellos. Ampliaron, así, su radio tradicional de actividades e instituciones culturales en el que se habían movido anteriormente (universidades e institutos de investigación) y superaron la desdeñosa etiqueta de "arte comercializado" a aquel que se canalizaba a través de los medios. En televisión, crearon un programa cultural (Canal 13 que dependía de la universidad Católica) llamado "Encuentro". Allí los autores filmaban imágenes para ilustrar sus cuentos que eran leídos y posteriormente comentados. En el canal 9 (a cargo de la Universidad de Chile), dirigían el programa "Libro abierto". En la universidad, apoyaron los proyectos de reforma y los programas de extensión cultural en poblaciones. También participaron activamen-



te en la concepción de nuevos libros y revistas en torno a la Editora Nacional Quimantú (ex Zig-Zag). Se definieron a sí mismos como "trabajadores de la cultura", manifestando así la voluntad de construir a través de ella como los trabajadores en los medios de producción, el nuevo proyecto económico y político nacional.

En el otro grupo de narradores, distinguimos a Carlos Morand (1936), Cristián Huneeus (1937), Mauricio Wacquez (1939) y Adolfo Couve (1940). Su escritura es la manifestación de la extrañeza y marginalidad que como individuos y artistas experimentan en la sociedad. Para sus personajes, el mundo no es medio y desafío para la toma de conciencia del desencuentro entre su interioridad y su entorno. El acontecer que los envuelve, reproduce mundos cerrados, de proyección individual, reiterándose en el sentido de la reproducción intensiva de una misma interioridad. Por estas características, su producción artística podría definirse, en los términos de Lukács, como la novelística de la desilusión. Consecuentes con su manera de entender la vida y por consiguiente, su literatura, estos escritores han producido para lectores de reducido círculo, sin proyectar su acción cultural más allá del ámbito académico. Marginados de toda comprensión y participación cultural nacional, en el sentido de una actividad social transformadora del statu-quo, el período de cambios en Chile los sorprende en el extranjero (Wacquez), los impulsa a salir (Morand) o no altera el ámbito íntimo y privado de su actividad creativa (Couve). En sus obras no hay registro testimonial del momento histórico que concernió tan profundamente al país. Su literatura, más parece ser sustituto de la vida que manifestación de ella.

Carlos Morand, en su autobiografía (27), explica lo que es para él escribir: " un camino que me conducía a un

ámbito íntimo y personal donde la irrealidad era mi mejor defensa contra cierta sórdida tristeza que yo descubriría fatalmente en cada rincón, rostro y piedra de una ciudad -Santiago- a la que yo seguía sintiendo extraña". Publica una Una larga espera (1961), La herida del tiempo (1963), Con las manos en las rodillas (1972) y De un muro a otro (1973). Sus cuentos y novelas representan lo más débil de los logros artísticos del grupo.

La producción literaria de Cristián Huneeus en el período, Cuentos de cámara (1960), Las dos caras de Jano (1962), La casa de Algarrobo (1968) e Historias desiguales (1969) representan la visión del mundo desde la perspectiva de la juventud burguesa. Sin embargo, carece de la complejidad y el talento narrativo de José Donoso, como exposición crítica de la sociedad chilena burguesa.

Mauricio Wacquez y Adolfo Couve, son como representantes de esta tendencia, sus más destacados narradores. Wacquez publica en 1963 Cinco y una ficción, Toda la luz del mediodía (1965) y Excesos (1871). Sus dos primeras obras son el retroceso del mundo al espacio de las recámaras como bastión de refugio frente al descenso angustioso que conlleva todo movimiento y gestualidad en los personajes. En su segunda obra, abunda la adjetivación de los estático, detenido e inmóvil en la descripción del mundo. Su libro de cuentos Excesos es su primera obra de gran calidad narrativa. Hay en ella la postulación de una libertad y agresividad vital, mediante la trasgresión por sus personajes, de las fronteras de la normatividad que rigen el mundo que los rodea, alcanzando la plenitud de un momento y no la frustración, como en sus anteriores obras.

La obra Couve de este período es aún incipiente en cuanto a la estructuración del género narrativo, pero no así

del lenguaje, de gran elaboración y esteticismo. El cómo se dicen las cosas (la realización de su belleza) toma demasiado peso con respecto al qué se dice (la realización de su significación). Alamiro (1965) es una prosa poética que describe el mundo infantil a través de recuerdos sinestésicos. En los desórdenes de Junio (1968) Couve intenta la reconstrucción de un tiempo mítico, superponiendo distintos espacios y tiempos históricos. También aquí no hay una estructuración de la narración corta en el sentido tradicional, pero está presente el narrador omnisciente de sus posteriores obras, irónico y desencantado.

Dentro de este panorama de la narrativa chilena de los años sesenta, la obra de Skármeta significa una apertura y nuevos horizontes en el tratamiento de temáticas y lenguaje frente a la realidad representada. La adolescencia, la irreverencia, la sensualidad y la metafísica del cuerpo a la que se atreve su discurso literario resultan un impacto para críticos y lectores de la época y un desafío a la búsqueda de un nuevo ser cultural más allá del estrecho ámbito académico, en las fuentes de la vida misma, que de tan inmediatas parecían intrascendentes. Las palabras de Wacquez que le dedicara (28) son una buena imagen del asombro que provocara, en los medios culturales chilenos, la convicción vital de Skármeta:

yo, hijo de ser-para-la-muerte, creía que todos en este mundo éramos impotentes y que Tom Jones era dieciochesco, pasado de moda, y que había que acostarse temprano para llorar y leer La Náusea, me parecía intolerable el desenfado de Antonio, el desparpajo sin memoria que demostraba frente a nuestras angustias.

## 6.- El exilio: tema de nuestro tiempo

Desde la perspectiva de nuestro presente cultural, y al revisar diarios y revistas que contienen entrevistas e informaciones sobre el trabajo cultural durante el período 70-73 de los escritores que hoy están en el exilio, no deja de resultar tonificante el temple apasionado, entusiasta y pleno de energía con la que muchos de ellos emprendieron su tarea. Hoy, en la conciencia colectiva del país, la pasión y el partidismo de las ideas aparecen como condiciones altamente reprochables para el ejercicio de la seriedad intelectual. Lamentablemente prejuicio que ha triunfado debido al predominio absoluto, en todos los campos de la cultura, de la experiencia tajantemente divisoria entre teoría y práctica. Sin postular aquí la reproducción voluntaria y acrítica de un pasado problemático, es un hecho que el abismo actual entre teoría y práctica, entre sociedad y intelectual, ha conducido a la sosería y desvitalización cultural. El desapasionamiento ha significado la falta de exigencia del intelectual, como la falta de demandas del público receptor de su trabajo, incomunicados entre sí.

Durante los tres años de la Unidad Popular, estos escritores concibieron la responsabilidad del artista como una participación amplia en las transformaciones y desarrollo cultural del país, a través de cuya práctica experimentaron la rica intercomunicación entre autor-público-crítica- medios de difusión- política editorial y de distribución, etc.. Esto desafió y desarrolló los marcos de actuación social del artista, reducidos tradicionalmente al círculo de especialistas y al momento de publicación. Desde este punto de vista, el exilio de los escritores que conciben la creación como un complejo de dependencia recíprocas entre autor-obra-sociedad, ha significado una pérdida cultural muy grande para Chile. Lo ha

sido porque, centrándonos en el aspecto literario, no bastan la publicación de un libro y la identificación de su autor como agentes de la dinámica cultural de un país. Es necesario un complejo de acciones, entre las que se cuenta la formación de un cuerpo de escritores que las impulsen.

Si a las medidas de transformaciones sociales de la dictadura militar (nombramos algunas de ellas por sus consecuencias culturales: reforma de programas educacionales; reemplazo de las élites ilustradas por militares en la dirección de las instituciones académicas; eliminación y degradación de las profesiones humanistas en función de las técnico-científicas, comprendidas ahora como los pilares del desarrollo de la sociedad; censura y altos impuestos a los libros; destrucción de las publicaciones y programas de la editorial más grande del país, Quimantú; privatización y reestructuración de las universidades) agregamos la ausencia del país del grupo de escritores que tomó y puso en práctica las iniciativas culturales, nos encontramos con el desamparo más radical al que es librado un público sin interlocutor, ya que no es desafiado a la intercomunicación crítica y a la necesidad de información y actuaciones culturales. No habiendo en el país condiciones para que el intelectual o artista modifique su actual práctica aislada de creación y habiéndose perdido la intercomunicación y simultánea convivencia entre distintas promociones de intelectuales que dinamizan y enriquecen el legado cultural nacional, toda acción y todo libro cae en un vacío cuyo tope es la ceremonia individual de la lectura y de la cultura en general. De esta manera, no sólo el libro, sino el público queda abandonado a su propia suerte, lo que significa en último término, la destrucción de la identidad cultural nacional.

Desde el punto de vista de las relaciones autor-sociedad, en primer lugar, el exilio dispersa al grupo, impidiendo el intercambio del trabajo conjunto de un cuerpo de escritores, cuyas diferencias y afinidades, en constante confrontación pública y práctica, enriquece su desarrollo como tales, a la vez que al público que los vive como un complejo de opiniones y actuaciones en interrelación. En segundo lugar, el exilio margina a estos escritores del contexto institucional desde donde irradian su influencia (universidades, medios de comunicación, talleres de creación, actos culturales, etc.) y a la vez la reciben. Esto reduce las posibilidades de desarrollo cultural para la sociedad y para el artista.

Desde el punto de vista de la relación obra-sociedad, al no ser distribuido en el país, el libro pierde un aspecto importante de su recepción, ya que se lo margina de un público para el que fue básicamente escrito. Esta marginación, altera la funcionalidad de la obra. A nuestro juicio, esto es lo que sucede con la novela de Skármeta, *Soné que la nieve ardía*. Destinada a un universo de hombres en determinada organización social, que era requerida como reflexión crítica de camino recorrido y proyección de futuro, no llegó nunca a sus manos, perdiendo su función originaria de inserción en una realidad dada como una acción más modificante. El golpe militar del 11 de septiembre de 1973, paralizó en horas la dinámica irradiación artística a la que estaba destinada, instalándola en manos de un público internacional como una pieza de museo, de conocimiento y denuncia de una realidad ajena, a cuyos lectores no les corresponde modificar, aunque sí conocer.

Por otra parte, para el universo de lectores nacionales, impedidos por la censura de verse a sí mismos en la reflexión crítica cultural, no les queda otro recurso de



sobrevivencia que apelar a la primitiva tradición oral: la memoria y el relato boca a boca como única forma de contrarrestar la negación de su identidad, con todos los peligros de la deformación (adulteración o mistificación del pasado) que dicha tradición implica.

Desde el punto de vista de la relación obra-autor, el exilio contiene riesgos para la comprensión del mundo que estructura la obra, cuando ésta se refiere, como en su mayoría, a una realidad nacional ausente y sólo en parte conocida, evocada por el autor. Esto puede empobrecer la particularización de la realidad representada, ya que se origina en una experiencia abstracta del escritor, que tiende a ser esquematizada. Por otro lado, conduce a un desfase entre la evolución histórica nacional y la actualidad de las temáticas tratadas por la narrativa del exilio, que se agotan en la significación humana del momento inmediatamente posterior al golpe militar, pero no pueden dar cuenta de la evolución social y sus consecuencias a nivel de las complejas conductas humanas que ha desarrollado el presente. Esta problemática tendrá que incidir en las proyecciones futuras de la literatura del exilio, mientras este statu del escritor no sea alterado por los cambios de la política interna de su país. La larga permanencia en otro contexto socio-cultural tendrá que producir readecuaciones en las temáticas, lenguaje e influencias de su literatura, producto de las nuevas experiencias de vida, contacto con otras élites culturales, otras preferencias literarias y otros públicos.

La experiencia histórica chilena de la Unidad Popular es decisiva para una comprensión de la literatura de los novísimos que la defina y explique. Su dimensión significativa, tanto a nivel nacional como internacional, fue enorme porque en ella se jugaba el cambio radical del desti

no social del hombre. Las concepciones sobre arte y sociedad de estos escritores, se perfilaron durante dicha experiencia con extrema nitidez porque se vivían momentos de la historia en la que la proyección personal de cada destino fue definido, más allá de su voluntad, por el destino social y en éste, marginarse o pertenecerse, era una manera de compromiso histórico. Este definió la significación social de su literatura y determinó las características actuales de su quehacer.

No podemos aquí sino trazar las líneas más generales de la continuidad de sus tendencias, pero no puede perderse de vista que existen gradaciones y diferencias dentro de ellas, según sea el autor. Los escritores del exilio que entendieron la responsabilidad del artista en sus múltiples relaciones sociales, y la creación como un registro de las pulsaciones de ese cuerpo social, han continuado escribiendo y actuando según sus convicciones, desarrolladas ya durante su permanencia en el país. Dorfman y Skármeta, que conducían en Chile gran parte de las iniciativas culturales dentro del campo literario y crítico, han continuado produciendo en múltiples campos: docencia, crítica, periodismo, medios de comunicación, comités de cultura, etc.. Su producción literaria ha estado orientada hacia la denuncia y testimonio de la lucha social del pueblo chileno y latinoamericano. El espectro del público para el que escriben es amplio: el del país de origen, el de los otros exiliados, y el internacional.

Las otras dos presencias importantes de la producción del exilio de los novísimos han sido las de Poli Délano y Hernán Valdés, cuyas tendencias artísticas también son una continuidad de lo que alcanzaron en el país. Los personajes de Délano, con el trasfondo del exilio o del recuerdo como marco general, se debaten con sus vidas míni

mas, que pese a la exaltación de sus pequeños gozos, de-  
lantan soledad y frustración. Hernán Valdés, a raíz de su  
experiencia como prisionero político de los militares  
en Chile, escribe Tejas Verdes (1974), un conmovedor tes-  
timonio y denuncia sobre la vejación humana a la que fue  
sometido. Su posterior novela, A partir del fin (1981),  
contiene las mismas características de intención críti-  
co-analítica con la que iniciara su mirada sobre el mun-  
do en Zoom. Este distanciamiento intelectual de la pos-  
tura del narrador, característica de la obra de Valdés,  
le resta compromiso vital con el mundo descrito.

¿Por qué escribe usted?

Porque hay cosas que callamos y nos hinchamos la cabeza haciéndola doler. Andamos tirando la vida en un mundo en que no vemos los gestos y no comprendemos las palabras. Es la torre de babel de los sentimientos. Sólo la palabra literaria parece detener esta confusión. El mundo es como un médico loco insertando problemas que no son mis problemas. Escribir es una defensa de la individualidad.

¿Para qué escribe usted?

Para ser oído y oírme.

A. Skármeta en Cuentistas de la Universidad)

## CAPITULO II

CONTRA LOS PODERES DISTORSIONANTES: el francotirador en El entusiasmo y en Desnudo en el tejado

1.- La contingencia histórica: necesidad versus determinismo.

En 1967 Antonio Skármeta publica su primer libro, El entusiasmo, tiene 27 años, ha terminado sus estudios de Filosofía en el Pedagógico de la Universidad de Chile en Santiago y se ha graduado en la Universidad de Columbia, Nueva York, con su tesis sobre Julio Cortázar. Regresa a Chile y en 1969 publica su segundo libro, Desnudo en el tejado con el que obtiene el premio "Casa de las Américas". Estos dos primeros libros de cuentos forman una unidad a partir del fundamento vital y estético que los sustenta: el joven escritor universitario que busca en la creación su autodeterminio en oposición a un destino socialmente frustrado. El narrador de casi todos estos cuentos es el joven que siente en la universidad y en la cultura el peso del anquilosamiento; el hijo de emigrantes que llegaron a Chile en busca de una América que no encontraron; el viajero solitario que rompe con los vínculos estrechos de la patria, la provincia, la familia. Este personaje no encuentra proyección posible en la acción más allá del instante, no ve más arraigo entre el hombre y las cosas que la nostalgia de lo que elegimos abandonar en busca de otra revitalizante experiencia. EL ancho espacio de la soledad, las profundidades de la introspección, la intensidad de ver, sentir y dejar, la sensación erótica que ahuyenta la parálisis de una realidad que da signos de muerte, los plenos poderes del cuerpo, son, como veremos, la relación que establece con el mundo. Vencerse a sí mismo, protestar contra el deter

minismo que hace al hombre más objeto que sujeto de su historia, es fundar su libertad como hombre y como artista, que en este período de su creación, debido al medio social del cual viene (clase media) y a las perspectivas histórico sociales del país, visualiza como una hazaña a emprender individualmente.

A su regreso a Chile, Skármeta pasará a integrarse a la universidad ya no en calidad de estudiante sino de docente que participa con el conjunto de intelectuales ligados a la universidad, en el proceso educativo y cultural del país. Esta praxis permite una graduación en su conciencia creativa, manifiesta ya en su segundo libro, como la expresión de un proyecto de escritor asumido en la determinación de un quehacer, que como otros, transforme la realidad en el sentido posible hasta ese momento: abrir un horizonte cultural mediante la literatura, que renueve en la cercana vida, la vitalidad artística que no encuentra en sus precedentes. Desnudo en el tejado es, con respecto a El entusiasmo, de mayor irreverencia en el uso de una ironía que carecen los narradores de los cuentos del primer libro y de un lenguaje que ha perdido su evocación cultural alejada del habla cotidiana que concurre en Desnudo en el tejado.

"...dile que estoy loco, que quiero ver un pueblo que vuele, que se alce de los huesos y agarre impulso a los planetas, un pueblo humano que estalle, que disemine la levedad de su estómago y su hambre de espacio, que tire su osamenta oxidada y se subleve bajo el aire convexo, que eche por la borda su clavícula baldía, que estalle su vértebra contra el cobre del desierto, que se esparza ágil antes de desfallecer llorón como una vaca asténica."



Esto le dice el personaje principal de "Días azules para un ancla" (29) a su hermano, en vísperas de abandonar el pueblo que lo ata a un destino común de parálisis, descontento y derrota como sentimiento vital. ¿De qué vivencias y experiencias vitales puede surgir una visión como ésta y una propuesta de libertad cuya realización es la voluntad y la fuerza del individuo y no de la sociedad?

Después de la segunda guerra mundial, con el desplazamiento económico de Francia, Inglaterra y Alemania por los capitales norteamericanos, la influencia cultural, científica y tecnológica de Estados Unidos en el continente, y por lo tanto en Chile, fue hegemónica. En la década del sesenta, la institución académica, eje de la actividad cultural del país, es instrumento del modelo económico vigente. Tanto la universidad como los medios de comunicación, son manejados como una empresa que difunde modelos de vida según los intereses de las minorías, aislando las conciencias mediante mensajes culturales desvinculados de toda historicidad y práctica social. Los sectores medios que nacen con el proceso de modernización, aspiran a la profesionalización de alto nivel que permite la gestión en la empresa moderna y el estado. La calificación técnica es signo de movilidad social y de poder, asuntos que no pueden alcanzarse mediante la propiedad de bienes de producción que no poseen. De esta manera, la universidad es el primer vínculo que establecen con el sistema de dominación. Hasta la época de la reforma universitaria en 1967, su organización y planes educacionales habían sido dominio de la burguesía tradicional, cumpliendo la función de preservar la legitimación del sistema. La reforma impulsada por el gobierno de Frei, más allá de la necesidad de su modernización académica, fue producto de la crisis general de la sociedad chilena, de la presión social por la adaptación de

su función cultural a las demandas del sector moderno del capital en expansión, la necesidad de producir tecnología e investigación aplicada al proceso de industrialización, profesionalización y especialización en el ejercicio de la dirección de empresa y del estado moderno. Pero la dinámica del movimiento estudiantil desbordó políticamente las razones económicas de fondo, al extender el cuestionamiento del poder hegemónico más allá de la estructura interna universitaria, cuestionando globalmente a la sociedad y destruyendo así, las bases de legitimidad ideológicas del sistema. Las funciones formativas científicas y culturales de la universidad reformada para una sociedad de masas y no de reducidas élites, fue un proceso que no se detuvo hasta 1973 y en el que participaron activamente, ya como profesores, todos estos escritores que hemos distinguido en el primer grupo.

Entre 1958 Skármeta es alumno de Filosofía en el Instituto pedagógico. Son los años de la administración de Alessandri. Su política se formula y ejecuta ligada a la idea de favorecer la capitalización de los grupos empresariales de la industria, el gran comercio y las finanzas en desmedro de los intereses de la clase media y trabajadora. La universidad, que en este período representa el vínculo de Skármeta más activo con el conjunto de la sociedad, no es ajena a la situación general del país. Sus institutos no pertenecían, en su estructuración, a ningún plan sino se creaban más bien en torno a personas, configurando así una rígida estructura de poder. El manejo real del personal administrativo y académico no recaía en el Decano sino en individuos que no tenían representación en la facultad, grupo que fue llamado popularmente en el pedagógico de esa época "El quinteto de la muerte". Por otra parte, Filosofía y Educación absorbía la mayor proporción de alumnado de extracción social infe-

rior a otras facultades, que en términos de perspectivas educacionales futuras era el sector menos privilegiado . Así se explica que a fines de 1967 (administración Frei) la universidad inicia el conflicto estudiantil más agudo de su historia. Las críticas a este estado de la enseñanza superior, en la Convención de Reforma de 1966, eran las de una universidad profesionalizante que no daba respuestas a las exigencias de la sociedad, la hipertrofia administrativa, el crecimiento inorgánico y su carácter oligárquico. (30)

Por otra parte, el movimiento obrero representado por la Central Unica de Trabajadores CUT actuaba en el plano sindical orientando sus luchas más hacia reivindicaciones económicas que a las políticas. Tal vez uno de los signos más ilustrativos del reflujo de la conciencia política del movimiento obrero lo constituyó la escasa repercusión que inicialmente tuvo en su seno la revolución cubana. Fue así, por ejemplo, como en el año 1960, durante el mes de mayo, y considerando la agresión externa de que era objeto la isla, los dirigentes de la CUT llamaron a un paro general de solidaridad con Cuba. Sólo respondieron a esta convocatoria no económica algunos trabajadores del sector industrial y de la locomoción colectiva. (31)

Con la administración de Frei (1964-1970), cuyos últimos años alcanza a vivir Skármeta en Chile, se inicia la política de reforma que terminará en el fracaso del proyecto político de la Democracia Cristiana y que conduce al triunfo de la Unidad Popular. Los puntos básicos del programa de reformas serán la chilenización del cobre, donde el estado entraba a participar como socio capitalista pretendiendo intervenir a su administración, pero cuyo resultado concreto conducía a perpetuar el dominio norteamericano en las empresas mineras; la reforma agraria

y la capitalización nacional para el desarrollo, que se basó en la restricción de sueldos y salarios de los trabajadores del sector público y privado. A partir de 1967, la crisis económica y social se generaliza de tal forma que ya no sólo los obreros, campesinos y pequeña burguesía, sino un sector importante de la burguesía tradicional afectada por las reformas (especialmente en el sector agrario) oponen resistencia al gobierno.

En el campo estudiantil, el proceso de reforma universitaria iniciado en 1966 será intervenido e institucionalizado por el gobierno a través de la Federación de Estudiantes de Chile (FECH) que controlaba con su dirección demócrata cristiana y los representantes del presidente del consejo universitario, no aceptando el cogobierno. Fue en el movimiento estudiantil donde el ejemplo de la revolución cubana prendió más fuerte. Ello no se debió sólo a la mayor intensidad de la lucha ideológica entre los estudiantes, ni al carácter heroico o romántico intrínseco al estudiantado sino también a una situación objetiva que permitió que estos rasgos ideológicos y heroicos pudieran concretarse. La política estudiantil del gobierno de Frei era concordante con el esquema general de su proyecto histórico. Se trataba, en pocas palabras, de adaptar las estructuras educacionales, secundarias y universitarias, a la reindustrialización desde fuera del país, convirtiéndolas en virtuales sucursales de las fábricas. de ahí que la Democracia Cristiana no solo adcuara planes y programas de enseñanza sino que restringiera financiamiento a todos los establecimientos que no sirvieran a estos objetivos. (32)

Esta historia, esta contemporaneidad para el autor serán indispensables para la elección del futuro, no en la medida en que sus determinaciones predestinan, sino en la medida en que éstas puedan ser cambiadas. En ellas se

funda la necesidad de la contingencia y la comprensión de libertad.

## 2.- La creación como autodeterminio de libertad.

Hemos visto que las condiciones históricas en las cuales se producen estos cuentos, cuando aún la sociedad chilena no visualiza una lucha común y generalizada de destino que recién abre el gobierno de la Unidad Popular, no permiten a una conciencia no politizada otro camino para su proyecto de libertad que la aventura solitaria, la autoafirmación del individuo en la irreverencia a todo poder. Siendo la mayoría de estos cuentos marcadamente autobiográficas, sus personajes son siempre jóvenes escritores que buscan para su oficio el ancho cosmopolitismo cultural. Asumir la creación como autodeterminio de libertad no significa para Skármeta orientarla hacia las formas del esquema mítico y lo real maravilloso en la expresión de un lenguaje que aluda a una trascendencia, como ocurre con la poderosa narrativa latinoamericana de los años sesenta, artistas cuya praxis ocurre bastante alejada de las aventuras callejeras cotidianas. La convicción y el asombro arrebatado que produce el estudio de la vida y las cosas en la calle, acercan a este autor en este período de su creación, a la producción literaria norteamericana. Los nombres de Whitman y Saroyan, aparecen en los libros de bolsillo de los personajes de El entusiasmo.

## 3.- EL VIAJE: ser ciudadano del mundo.

Los héroes solitarios de la narrativa norteamericana salidos de una clase media que se embota en el bienestar después de a crisis y depresión entre los años 20 y 40 se rebelan, como los de estos dos primeros libros de Skármeta, contra una cultura tradicionalmente ejercida

en las instituciones representativas del poder que sostiene el sistema. El carácter irreverente de la creación se manifiesta en la publicidad que le dan a la vida íntima del autor, la autobiografía, capaz de proyectar sin embargo una universalidad épica (Henry Miller o Kerouac, por ejemplo). Esta desacralización del artista está, no obstante, impregnada de un misticismo que aún en Kerouac (pese a su atracción por religiones orientalistas) tienen también la característica de un ritual modesto y carnal de comunión con lo cotidiano. La palabra "entusiasmo" que Skármeta ha definido como "un estado de tensión amorosa" (33) refiere el temple místico que particulariza su primer libro con respecto a *Desnudo en el tejado* (Nicanor Parra inaugura en la poesía chilena un tipo de desacralización radicalmente indiferente, traspasando de un sarcasmo nihilista que carece del vitalismo que caracteriza a los norteamericanos. Sin embargo, Parra es el referente más inmediato en el modo de ruptura con la tradición de la joven creación chilena y tiene fuerte presencia en la identidad artística de Skármeta a partir de *Desnudo en el tejado*).

El estado de "beatitud" (término tan querido por Kerouac para definir el temple de sus personajes) tiene en *El entusiasmo* la bella originalidad que caracterizó la narrativa norteamericana con respecto a la europea, en el modo de protestar con la vida y no antes con la idea, contra la vida, acercándose al hombre primero en la sensación para luego ditanciarse en la reflexión, simultánea y contradictoriamente, tensando así la significación de ser.

"Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano" (34), declara Skármeta al reflexionar sobre su generación. Protestar con la propia vida es retomar en sus raíces la problemá-



tica del hombre, desandar el camino perdido entre la vida y el arte que ha establecido una tradición en la cultura, convicción renovadora que da origen a la forma artística autobiográfica.

Los cuentos de El entusiasmo (a excepción de "Mira donde va el lobo") y "A las arenas", "Una vuelta en el aire" y "Basketball" de Desnudo en el tejado son autobiográficos. El personaje principal de estos cuentos es el joven escritor que anhela el cosmopolitismo como búsqueda ontológica, entendiendo la vocación de amor como la fundamentación del ser. Unirse es por tanto su búsqueda, y mientras se carezca de una perspectiva histórica que le dé determinaciones concretas a este acto, se humanizará genéricamente en el universo, pero atado al finito de su corporalidad mediante la sensación que impide la abstracción:

"Alguien, con los brazos caídos, apartando del sin sentido de la palabra grandilocuente, está iniciando el viaje a su raíz propia, que no está en ninguna parte sino ahí, bajo la suela de tus malditos zapatos premiados con hoyos y orina y restos de papeles de cigarros, el tabaco adherido en barro y arena, listos como un par de bisturíes para ser introducidos en la tierra que estás pisando, aunque sea la nada, o Santiago en una noche de invierno o Frisco en un entretecho maloliente, y nunca en un lugar, excepto el lugar que el testigo proporciona a tu ser desgañitándose, sacudiéndose la murria cancerosa que lo tenía hechizado, y sabiendo de un modo pasajero que la tierra del hombre está donde el hombre se encuentra, y no hay fuerza en la tierra capaz de hacértelo decir en otra palabra que no sea amor;" (35)

En una entrevista concedida por Skármeta a Radio Bremen (11 de agosto de 1981), éste explica el movimiento de su prosa entre la metafísica y la trivialidad con las imágenes de vuelo y aterrizaje. El vuelo, dice, significa una revisión del sentido de la existencia para volver a la cotidianidad, a lo concreto de las cosas. El vuelo (la conceptualización del lenguaje) vendría así a aterrizar en la imagen como dominio certero del sentido. La "tensión" significativa lingüística ocurre en la mutua interacción intensiva y circundante de la imagen y la extensiva y amplitud del concepto. Ejemplo de este funcionamiento:

"(...) cada partícula del cuerpo emitiendo señales del hombre cocinado en la salsa de su propio enigma, (...) haciéndote saber que la rótula es tuya, y el peroné, y los cartílagos, y las arterias sonando y tú escuchándolas fluir, golpetear de la sangre contra las venas, (...) y toda la azul maravilla de tu cuerpo y de tu alma que testimonia el enigma, esgrimiendo como una rídica joya tu angustia pasajera. (36)

El enigma: a la pregunta metafísica se opone la certeza de la naturaleza, del cuerpo, pero en la dual convocatoria queda establecida la tensión de un misterio y una evidencia, de un ignorar a la vez que saber.

"(...) cuando me lanzase encima y le contara cierto secreto con el aliento y la alegría de un cuerpo compañero, destrozándome en gotas grasas y gelatinosas que anidarían con ternura en el hogar estrellado del planeta". (37)

El universo: La sinécdoque para nombrar el sexo de la muchacha simultanean la evocación del todo en la parte y viceversa, lejanía y proximidad, totalidad y singularidad.

La solemnidad:

"me meto al parque de diversiones. Subo a la rueda de Chicago, y cuando estoy en lo más alto, me saca el sombrero, lo apoyo en mis rodillas y fumo displicentemente un cigarrillo." (38)

Estos conceptos tomados a manera de ejemplos del fondo y trasfondo, del límite y la extensión de la palabra, al igual que los otros, ejercitan su "tensión amatoria" también a través del temple del narrador en la dimensión extensiva del discurso. A la templanza interfiere en otros momentos la interperancia, el ritmo arrebatado de la palabra; al sensualismo, el ascetismo de "El joven con el cuento"; a la proximidad de las cosas, el súbito extrañamiento; a la expectación, el pesimismo; al deseo, la indiferencia; a la vanidad, la modestia, entregándose así una dimensión de complejidad y riqueza de vida representada.

El radical realismo de la narrativa norteamericana, su obsesivo nombrar, la banal poética de las cosas, es la manifestación consciente del acto testimonial en el arte como la intensidad de vivir su contemporaneidad: las calles, los libros que leen, las canciones, los bares, las marcas de objetos, las rutas y pueblos y los personajes de la vida real del autor, el grupo de artistas con los que se relaciona, es asimismo una fuerte tendencia de la representación artística de El entusiasmo y de Desnudo en el tejado. El auto, desde El camino (1857) (39), pasa a ser fetiche, símbolo de ubicuidad, sublimación de las ansias de devorar espacio y con ello acciones y emociones. Abby, el personaje femenino de "La cenicienta de San Francisco", desaparece del horizonte en un viejo Chevrolet que la pone en el camino. "Entre todas las cosas lo primero es el mar", es un viaje a la playa donde el auto permite que le pasen "cosas", ver sin hablarse,

sintiéndose íntimos en la complicidad de la sensación: la música, el cigarrillo y la velocidad. Este inspirador fetichismo, producto de la necesidad de significaciones que no encuentran los personajes en el sistema que ordena el mundo, es objeto de un culto que simboliza la apropiación de sí mismos y de su entorno como una desgarradora afirmación. La bicicleta del ciclista del San Cristóbal y la pelota del jugador de "Basketball" son partes adheridas al cuerpo como la gorra roja de Holden Caulfield (40). El viaje, motivo central de casi todos estos cuentos, es correlato de instante, intensidad y azar. En el constante movimiento se va al encuentro físico de las cosas que sublima el desencuentro existencial y vitalice la amenaza de parálisis de un destino histórico. En el último cuento de El entusiasmo "Mira donde va el lobo", reconstruye en el pasado la identidad histórica del pueblo chileno como un destino fracasado en los fundamentos mismos de la nación: la colonización. Desde la perspectiva de un soldado español de las huestes de Pedro de Valdivia, se narra la artimaña usada por sus superiores para robarles el oro a la soldadesca, alimentándoles la ilusión del retorno a España, y posteriormente la venganza que se hizo contra los que intentaron protestar una vez cometido el engaño, venganza de la que el personaje se salva porque no teniendo ilusiones sobre su destino, no se rebela contra la injusticia.

#### 4.- EL AZAR: frontera de la heroicidad

Solicitar "paso en la calzada de los hombres, interrogando a la tierra entera sobre su era, para conocer el sentido de ese muy gran desorden" (como cita el narrador de "La cenicienta de San Francisco" de un libro de Saint-John Perse) significa abrir paso no tan sólo a la aventura sino también al azar, es decir, al misterio con

el que el hombre debe convivir. En el viaje se preferencia el encuentro con el azar. La frase "qué iba a hacerle" que Ariel Dorfman (41) cita de Skármeta como significativa de la aceptación de las categorías coexistentes vida-muerte, es también, y más determinante, frase sintetizadora de los momentos trascendencia-trivialidad que convoca el azar, la inutilidad de buscar sentidos absolutos y últimos en las cosas antes de que éstas se revelen en su actuar, en su concreción, en la particularidad de una situación siempre única e irrepetible. No aceptar la disparidad de la realidad, su recorrido no rectilíneo es aspirar a la perfección, a la inmutabilidad de la realidad conduciendo paradójicamente al nihilismo, al sentimiento de inexpugnabilidad de los fenómenos (como ha ocurrido con otro gran narrador chileno, José Donoso) y traiciona la nostalgia por un paraíso, por una coherencia absoluta.

La frase "que iba a hacerle" señala también la actitud básica con la que el narrador de estos cuentos se enfrenta a los aconteceres: la humildad. Los personajes saben que el azar puede modificar sus proyectos, más bien se abandonan a esta modificación libremente, conscientes de su desafío que en su accesibilidad o inaccesibilidad proyectará la magnitud libertaria de su propia decisión o acto. La vivencia del azar es para estos personajes un desorden dinamizador y creador de nuevas experiencias desafío y provocación que exigen abordaje más que precaución y protección. En la eventualidad y la sorpresa que torna las cosas efímeras se encuentra su intensidad. Alcanzar TODO es vivir el instante pleno, único y fugaz que súbitamente luego se extraña, accediendo a un desarraigo que se asume como un desafío abierto a una nueva experiencia totalizadora. Como sintetizador de estos momentos adviene la nostalgia, presencia testimonial de lo que ahora es ausencia ("lo que se siente en el adiós

cuando se toma y se deja porque el mundo es demasiado grande"). Esta nostalgia no es dolor masoquista sino estado consciente de arrebató que se traduce en rigor narrativo.

En "Nupcias", el encuentro azaroso entre una muchacha y el narrador personaje que viajan en el mismo carro del metro en Nueva York, produce en él una ansiedad intensa por el riesgo de perder o ganar del todo la simpatía de la muchacha en el corto espacio de tiempo entre dos estaciones. En "A las arenas", pese a la simpleza de la fábula: dos jóvenes, un chileno y un mexicano, deciden vender sangre para obtener algunos dólares a cambio, la narración mantiene su intensidad dramática con el juego de la información que se ha entregado al lector en la primera parte, en que planifican cómo administrar el hambre y la segunda parte, en que todos los argumentos y cautelas anteriores son tiradas por la borda en una circunstancia azarosa (una canción, el dólar de plata). El personaje de "El ciclista del San Cristóbal" maneja provocativamente situaciones azarosas que ponen en constante riesgo su proyecto (come, fuma, no duerme) y que también pone en relieve la magnitud de su empresa: triunfar por convicción. Pero el triunfo queda relativizado frente al trivial obstáculo que lo hace exclamar la frase con la que finaliza el cuento: "Me serví otro trago, qué iba a hacerle". Las últimas palabras del muchacho de "Relaciones Públicas", que decida compartir su escaso dinero con su rival de pelea son: "Conté el dinero que quedaba y pensé que la vida no era ni corta ni larga. Que siempre habría el tiempo justo". La sobriedad de este pensamiento del narrador se centra en la segura soltura y bonhomía con la que toma los aconteceres, sin violentar la realidad con un exceso de exigencias ni interpretaciones.



Esta frase particulizadora de la actitud básica de los personajes de Skármeta adquiere una amplitud significativa en otra que es el título de su segunda novela corta producida en el exilio: No pasó nada (En ella se transcribe fiel y enteramente el cuento "Relaciones públicas", sólo que no sucede en Buenos Aires sino en Berlín) El recato como ley interna del discurso que mantiene el rigor entre exaltación y la templanza y que media entre el arrebatado originario que produce el contacto con la vida y su reproducción artística, o dicho de otro modo, entre su inmediatez y su significación ulterior, es conciencia que Skármeta traduce a sus personajes que desconfían y relativizan significaciones absolutas, acelerando y frenando sus impulsos. A este recato que seduce a Skármeta, en No pasó nada se agrega una motivación específica a la historia contada: la precaución del muchacho que vive como extranjero exilado en Alemania, y que Grinor Rojo a propósito de su análisis de la novela ha denominado el atributo de la contención (42).

Dos cuentos resultan interesantes de analizar desde el punto de vista de las características que la creación tiene para Skármeta en este primer período de su producción: "El joven con el cuento" de El entusiasmo y "Una vuelta en el aire" de Desnudo en el tejado. En ambos, la reflexión sobre la creación es problema central, y tiene, entendiéndose básica y explícitamente como vocación de amor, una marcada tendencia redentoria, primero como voz universal (universalidad que se condensa en el motivo del viaje) y luego conciencia de una voz nacional y generacional (el vuelo como poder de amor). Hacia la creación como testimonio histórico evolucionará más tarde, cuando los cambios se producen en la sociedad chilena urgen a todo individuo a tomar posición frente a éstos.

Dos presencias fuertes de este cuento, la soledad y la naturaleza, son manifestaciones de una provisoriedad y de una constante en su carácter de potencialidades que condicionan su creación. La primera, ejercicio de la dedeñosa y arrogante juventud que se revela contra la palabra "posible", síntesis del sentido común de los poderes oficiales, representados en su mayor indignancia por la clase media y en la cultura practicada en el aula universitaria, donde se profesionaliza la pedagogía del hambre. Este escritor joven es el pequeño dios (soy el rey -declara el personaje-) que anhela hacer nacer la palabra de nuevo, devolverla al encuentro con las cosas sin otra mediación que la vida misma que comienza con la proyección de si mismo, sus sensaciones y conocimientos del cuerpo, hacia el universo. Su soledad es su protesta y en ella ejerce su libertad. La segunda, es ya en este primer libro, dirección substancial del acto creativo en Skármeta y que permanecerá a través de su obra como el modo certero de inteligir el mundo: los sentidos, el equilibrio tensado de la naturaleza en su armonía de contrarios, el electrón negativo de la materia que en la palabra se traduce en un estado que el narrador de este cuento explica así:

"Aquí estoy -dije después, en voz baja- (...) ligeramente exitado pero sin deseo de mujer, moviéndome como ese jarrón chino de T.S. Eliot, quietamente en movimiento y sin no desear, haciéndoles el umbral a las palabras (...)" (4 )

"Veamos qué nos depara la playa -dije levantándome- y no permitas que nada te turbe, a menos que te den ganas de turbarte, y entonces no dejes que nada de tranquilice, hermano." (44)

Ese movimiento de contrarios funda la tensión del discurso, la significación del mundo dando espacio al misterio de la perfección y de la imperfección. Así es como al temple juvenil de exaltación y arrogancia de estos primeros cuentos, se opone por momentos la melancolía y la modestia:

"...y comenzar a oír mi voz, finalmente, contestando con ignorancia las preguntas que me hacía (...) (45)

Advenir a la libertad comienza con la sensación de espacio, la relación absoluto-naturaleza-cuerpo donde este personaje encuentra su primera autodeterminación: sexualidad y mortalidad. Esta empresa significa un proceso de regeneración total, un nuevo nacimiento: desprenderse del hombre culturizado, que realiza mediante el ritual del bautismo en el mar, dándose así una nueva identidad. Pero la legitimidad de este acto trascendente, cobra recien su significación cuando se relativiza en el contexto de la humanidad (universalidad), cuando la soledad, la línea ininterrumpida del horizonte del cielo y del mar, el silencio de la noche son rotos por la presencia de un hombre cesante y su hijo pequeño que, camino a la ciudad en busca de trabajo, encuentra un sitio donde dormir en el carro abandonado junto a la playa donde duerme el joven, igualando así en el reposo de la búsqueda, (el escritor la palabra y el hombre un trabajo) su miseria y desamparo. La invasión del mundo en el exilio del joven abre su monólogo a la conciencia universal del hombre que busca su destino y hace nacer la palabra de esta verdad humana que se revela sólo en la ternura del contacto cotidiano entre los hombres, cuando se es imagen en el otro.

Skármeta hace clara referencia lúdica y seria a la vez en este cuento a El extranjero de Camus, por una parte

en la similitud formal de la situación: la playa, el sol que ciega, el arma, pero también hay afinidades más profundas. Camus ha escrito sobre su personaje lo siguiente: "Mersault para mí no es un ser despreciable, sino un hombre pobre y desnudo, enamorado del sol que no permite sombras. Lejos de estar privado de toda sensibilidad, lo anima una pasión profunda y tenaz: la pasión del absoluto y la verdad. Se trata de una verdad aún negativa, la verdad de ser y sentir, pero sin la cual no sería posible la más mínima conquista ni sobre si mismo ni sobre el mundo" (46) Esta verdad elemental para Camus, la vitalidad animal del hombre como resistencia intuitiva a la caída, es la básica sabiduría de los personajes de Skármeta en sus cuentos y su novela. Sus héroes no tienen una conciencia histórica desarrollada, no tienen un sistema de ideas que les explique su desencuentro y conduzca su rebeldía (que sería el paso más allá en la verdad negativa de la que habla Camus), pero quieren ser otra cosa de lo que son y allí donde el hastío amenaza con parálisis, se palpan el cuerpo y sienten, provocan a la muerte, por eso se abren al azar y la necesidad donde el encuentro con la verdad "positiva" (La historia) es posible. De este modo, la tendencia en estas obras queda siempre abierta a una modificación de destino, nunca prefigurado y determinado, pero dirigido. Esta es la tendencia artística que les faltó a las llamadas generaciones del 38 y del 50, que al carecer sus personajes de la entereza en la conquista de su cuerpo como mínimo, menos pudieron proponerla sobre el mundo.

##### 5.- EL VUELO: ser poeta de su tierra.

La característica de horizontalidad que tiene el movimiento -la búsqueda de libertad en El entusiasmo- se traduce en el motivo dominante del viaje. Este anhelo de

libertad en Desnudo en el tejado tiene la característica de una verticalidad, cuya imagen dominante es el vuelo. Mircea Eliade en su estudio sobre el simbolismo de la ascensión (47) señala que cualquiera que sea el contenido y el valor de la experiencia de ascensión en las diferentes religiones, subsisten siempre dos aspectos esenciales: la trascendencia y la libertad que implican una mutación antológica del ser humano. Este ritual iniciático tiene en Skármeta sus antecedentes en la tradición popular del vuelo chamánico (48) presente en el cuento "Una vuelta en el aire", y en la tradición culta española, la poesía mística, cuya mejor expresión la alcanza en "El ciclista del San Cristóbal". La profanalización que Skármeta hace de esta tradición religiosa del hombre, consiste en que el fin último de esta experiencia no es una trascendencia, sino volver al dominio de lo humano, la fragilidad y la casualidad. Captar la simultaneidad de lo lírico y lo prosaico que conllevan una situación humana siempre contradictoria, armónica y desarmonica, lo ascendente y descendente de un estado que se vive en la sensualidad del osar, es el fin último de la apropiación de esta tradición. La mutación ontológica a la que accede mediante este rito iniciático en "Una vuelta en el aire" es un proyecto de vida y creación que pasa a ser fundamento de canto americano.

Un joven escritor chileno en Nueva York mediante el contacto con una poetisa (Gabriela Mistral) adquiere conciencia de su desarraigo. Su muerte lo hace asumirse como un escritor que debe encontrar su lugar en la voz de su pueblo:

"(...) quería a Chile como un santo alucinado su muerte, necesitaba el martirio de la anciana para nacer en mi patria, quería una tierra para desgañitar este pulmón cantando, para echar a pensar una cabeza a-

riesgada y pasional, para merecer el espacio que tan solitariamente me esperaba; había que establecer un contacto, un cortocircuito, una fundición, un acto de amalgaje, de ligazón, de explosión con esa mujer que estaba tan absurdamente muerta, que se había consumido en el ejercicio de dominio entre la verdad y Chile, y yo, y yo no quería que la poeta muriera por las tristes bandurrias, necesitaba repletar mi carne con su voz, necesitaba un fundamento, patas más firmes y garras más táctiles, había que empezar a irse despellejando, a empelotarse ante cada piedra, a dejar que la fiebre viniese del aire y excavara el oído con el nombre de las cosas, era preciso volver a escribir, darse vuelta el esqueleto, marearse ante cada hambriento, desangrarse por cada traición a un chilote, por cada mala explotación en una mina (...)" (49)

Este paso importante en su madurez como creador va a tener su primera concreción artística en Tiro libre (1973) cuando la reflexión sobre su oficio pasará a ser obra practicada y no más temática artística.

En este cuento asistimos nuevamente al ritual del bautismo, pero ya no como el acto autopoderoso del creador, sino como solemne asunción de un nuevo ser que delega en él la vieja poetisa y que está simbolizando en la adquisición de la bandera chilena por el joven escritor. Este es iniciado por ella en su nuevo estado mediante largos contactos alterados por la fiebre, el hambre y el aislamiento. Finalmente, cuando ésta muere, emprende el vuelo hacia América y funda el nuevo ser del escritor. En la experiencia chamánica y mística se registran los mismos ritos iniciáticos: sufrimientos, enfermedad, período de aislamiento, necesidad de cambiar el sistema sensorial, retorno simbólico al caos y vuelo mágico.



6.- La tradición de la poesía mística en Desnudo en el Tejado.

Un epígrafe de San Juan de la Cruz introduce el cuento "El ciclista del San cristóbal":

"... y abatíme tanto, tanto, que fui tan alto, ta alto que le di a la caza alcance".

Recogiendo de la tradición de la poesía mística española la imaginería de Eros, el ascenso como fuerza del deseo, Skármeta ha hecho una hermosa profanalización de esta tradición en este cuento. Un ciclista, su padre y su madre enferma aguardan con igual ansiedad la llegada de la madrugada que será desenlace de sus destinos: para el ciclista será ganar la carrera y para los padres la mejoría de la enferma. Estas situaciones van a sintetizarse en la lucha del ciclista para vencer su cansancio y su miedo, cuyo triunfo será sobre la muerte y el desvallecimiento de estos personajes. La convicción del místico de que la perdición del alma viene de si misma es la misma sabiduría que reconoce el ciclista, saber que del grado de convicción con la que realizamos nuestros proyectos dependen los límites de la realidad, o por decirlo de otro modo, los cambios que en ella se pueden operar.

El motivo dominante, el amor como deseo y los de noche, ascenso y vuelo son en la poesía de San Juan parte de la imaginería del Eros. El deseo del alma por alcanzar su totalidad en Dios está simbolizada en el apetito como deseo de satisfacción (50). Para que este deseo se realice el alma debe comenzar por el desprendimiento total de sí, el no aspira a poseer nada hasta lograrlo todo en el encuentro con Dios. En esta progresión de amor, San Juan distingue los diez grados de la escala mística de amor divino (51), cuyas características podemos enconu

trar como ley de intensificación dramática en la lucha del ciclista por vencer a la muerte (la nada).

1. Enfermedad y desfallecimiento a todas las cosas
2. Buscar sin cesar
3. Hace al alma obrar
4. Un ordinario sufrir sin fatigarse (no parándose ni quietándose en nada)
5. Codiciar a Dios impacientemente (hambriento grado)
6. Correr del alma ligeramente a Dios: la hace volar ligero
7. Hacer atreverse al alma con vehemencia: osadía
8. Hacer el alma asir y apretar sin soltar
9. Hacer arder el alma con suavidad
10. Hace el alma asimilarse totalmente a Dios

Veamos la asombrosa integración que ha hecho Skármeta de esta escalación de amor del poema que encabeza el cuento como epígrafe:

"Otras de el mismo a lo divino"

...  
Para que yo alcance diese  
a aqueste lance divino,  
tanto volar me convino  
que de vista me perdiese;  
y, con todo, en este trance  
en el vuelo quedé falto;  
más el amor fue tan alto,  
que le dí a la caza alcance

Quando más alto subía  
deslumbroseme la vista,  
y la más fuerte conquista  
es oscuro se hacía;

"Me amarré con los dedos el repi-  
queteo del corazón, y con una sola  
mano ubicada en el centro fui ma-  
niobrando la maniqueta. ¡Cómo podía  
estar tan solo, de pronto! ¿Dónde es-  
taban el rucio y pizarnick? ¿Y Gon-  
zález, y los cabros del club, y los  
del Audax Italiano? ¿Por qué comen-  
zaba ahora a faltarme el aire, por  
qué espacio se arrumba sobre los  
techos de Santiago, aplastente?  
¿Por qué sudor hería las pestañas y  
se encerraba en los ojos para nu-

mas, por ser de amor el lance,  
di un ciego y oscuro salto,  
y fui tan alto, tan alto,  
que le di a la caza alcance.

Cuando más alto llegaba  
de este lance tan subido,  
tanto más bajo y rendido  
y abatido me hallaba;  
dije: No habrá quien alcance;  
y abatíme tanto, tanto  
que fui tan alto, tan alto  
que le di a la caza alcance.

Por una extraña manera  
mil vuelos pasé de un vuelo  
porque esperanza de cielo  
tanto alcanza cuando espera;  
esperé solo este lance  
y en esperar no fui alto,  
pues fui tan alto, tan alto,  
que le di a la caza alcance.

blar todo? Ese corazón mío no esta-  
ba latiendo así de fuerte para me-  
terle sangre a mis piernas, ni pa-  
ra arderme las orejas (...) Ese  
corazón mío me estaba traicionando,  
le hacía el asco a la empinada, me  
estaba botando sangre por las nari-  
ces, instalándome vapores en los o-  
jos, me iba revolviendo las arterias,  
me rotaba en el diafragma (...)  
¡Pizarnick! -grité- ¡Para, carajo que  
me estoy muriendo!  
(...) Y de un último encubramiento  
que me venía desde las plantas lle-  
nando de sangre linda, bulliciosa,  
caliente, los muslos y las caderas y  
el pecho y la nuca y la frente, de un  
coronamiento, de una agresión de mi  
cuerpo a Dios, de un curso irresisti-  
ble, sentí que la cuesta aflojaba un  
segundo y abrí los ojos y se los a-  
guanté al sol, y entonces sí las llan-  
tas se despidieron humosas y chirrian-  
tes, las cadenas cantaron, el manubrio  
se fue volando como cabeza de pájaro..

El símbolo del viaje que hace el alma hacia la unión con Dios es la noche. Esta noche va acompañada generalmente de mucho trabajo y tentaciones. El ciclista aguarda impaciente la mañana: "era una noche tiesa de mechas. No aflojaba un ápice la crestona". Sufre la tentación de fumar y dormir que le produce un estado febril. El comienzo de la noche lo llama San Juan "la noche del sentido" o la purgación sensitiva para que el alma quede libre para el entendimiento de la verdad. Así se entiende que

el ciclista acerque sus dedos y luego todo el brazo al fuego y no se queme. Hace la purga de su compasión, temor y debilidad en un movimiento incesante (buscar sin cesar) desde la pieza a la cocina y luego a través de Santiago de amanecida. En el momento de la travesía por las calles desiertas el ciclista tiene imágenes apocalípticas que equivalen a los malos espíritus que llenan el alma de escrúpulos y perplejidades. Previo al último estadio de revelación que San Juan llama "la noche de la transformación por amor del alma ya inmediata a la luz del día", y que en el ciclista representa el momento de la ascensión, el alma es osada ("Entonces me llené la cara con esta mano y me abofeteé el sudor y me volé la cobardía; ríete imbécil me dije..."), la hace volar ligero ("yo iba subiendo y subiendo y bajando..."), el alma arde con suavidad ("el espacio estaba sereno y transparente") y la última escala, asimilarse a Dios y que en el ciclista es el momento del triunfo ("...vuelta a vuelta era la única fiera compacta de la ciudad con mi bicicleta. Los fierros, las latas, el cuero...eran un mismo argumento con mi lomo...).

El poder imaginario del ascenso (el vuelo), como fuerza sublimadora de la plenitud del ser, viene del amor manifiesto en la vehemencia del deseo. La imagen de ascensión o vuelo es predominante en Desnudo en el tejado, extensiva característica de la imaginería skármética como concreción del estado o situación más intensa de ligazón o amor entre lo singular y genérico del mundo. El sueño como experiencia sintética y visionaria tan recurrente en sus personajes (el ciclista, "Basketball", "Uno a Uno", el Señor Pequeño de la novela Soñé que la nieve ardía), en su dimensión aérea y alada es también correlato de vuelo. En "Pajarraco" el vuelo lo emprende la palabra, vuelo tragicómico como lo señala el título, en su dimensión inocente y verdadera frente a la trajina

da y tendenciosa del lenguaje de los poderes oficiales. En "Basketball" alcanzar el éxtasis erótico y levitar son una simultánea experiencia.

La naturaleza del amor es aquí, como en la mística, hambrienta y ansiosa. Los personajes de Desnudo en el tejjado recorren el mundo hambrientos y febriles, buscando la fuerza en la sensación corporal, en el continuo palparse. En "Una vuelta en el aire", el tamiz de todas las situaciones es el hambre y la fiebre agarrotadas detrás de las palabras. Este mismo estado se registra en "A las arenas" y en "Basketball".

Naturaleza y cuerpo son también para el místico determinaciones claves del misterio y comprensión profunda de Dios, perfección e imperfección, dialéctica divina de presencia y ausencia:

Mi amado, las montañas, los valles solitarios nemorosas/ las ínsulas extrañas,/ los ríos sonorosos,/ el silbo de los aires amorosos,/ la noche sosegada/ en par de los levantes de la aurora,/ la música callada./ la soledad sonora,/ la cena que recrea y enamora/ a la zaga de tu huella/ las jóvenes discurren al camino/ al toque de centella,/ al adobado vino;/ emisiones de bálsamo divino. (San Juan, de Canciones entre el alma y el esposo).

Santa Teresa, en su Libro de la vida expone la aceptación de su cuerpo como vía a la divinidad:

"Más que nosotros de mana y con cuidado nos acostumbraremos a no procurar con todas nuestras fuerzas traer siempre delante -plugiese siempre al Señor que fuese siempre- esta sacrantísima Humanidad, esto digo que no parece bien y que es andar el alma por el ai-

re, como dicen; porque parece que no trae arrimo, por mucho que le parezca anda llena de dios. Es gran cosa, mientras vivimos y somos humanos, tenerlo humano". (capítulo XXII)

Naturaleza y cuerpo en el místico son, como para Skármeta, zona demarcadora que señala el comienzo de una búsqueda, el primer reconocimiento y desafío para una transformación por la voluntad y la fe. La imposibilidad de describir la experiencia mística que va acompañada de un desbordamiento efectivo que dificulta la comunicación se traduce en el tópico de lo inefable. Esto ocurre a menudo en los cuentos de este libro. (en "Basketball":

"... tenía todas las palabras necesarias para embolinarla, en cualquier momento comenzaría a levitar (...) pero las palabras me hinchaban el cuello y el diafragma, le faltaba algo que las ordenara, alguien que presionara mi hocico para irlas modulando.") (46) (de "El ciclista": "Mis palabras eran un perfecto círculo de carne: yo jamás había dicho nada. Nunca había conversado con nadie sobre la tierra".) (52)

La característica egocéntrica de la experiencia mística (53) que centra la perfección en el alma y en la solitaria introspección, es también particularidad de los personajes de estos cuentos que centran la perfección de su hazaña en la voluntad personal, alejados de la comunidad social, de la cual es necesario desprenderse para alcanzar la libertad. Si bien es una lección de vitalismo, en la dimensión de su solitaria lucha, es a la vez una manifestación de individualismo fuertemente acentuada en estos dos primeros libros. Establecer similitudes artísticas no significa aquí hacer paralelismos formales. Partimos de la evidencia originaria de que un acto, -la manera como estos personajes se relacionan con el



mundo-, no se limita a si misma sino que remite a estructuras más profundas del autor. Por una parte a las alternativas que le ofrece la sociedad y la época, la circunstancia histórica que funda la perspectiva artística del autor, y por otra parte, las formas que la tradición cultural le ofrece que lo puedan expresar de la manera más reveladora y profunda según su comprensión del mundo.

El entusiasmo, como ya hemos dicho, tiene todas las características de la creación juvenil tanto por la preferencia de su temática, centrada en la representación del hacerse como artista, como en las influencias literarias aún no del todo asimiladas en una síntesis estilística propia (muy sensibles y directas son las influencias de la narrativa norteamericana en giros lingüísticos y preferencia de imágenes, pero también del Neruda de Odas Elementales y Residencia en la tierra, en el nombrar metafórico y hondamente sensual del que carecen los norteamericanos. Neruda será, por lo demás, una presencia cada vez más profunda en Skármeta. En sus últimas producciones, la novela La insurrección (1982) y la obra de teatro "Ardiente pasión" (aún sin publicar) son el fundamento vitalizador del autor con su origen histórico que lo

liga al pueblo latinoamericano y chileno, tan ausente actualmente de su contingencia inmediata). En Desnudo en el tejado se percibe ya una progresión en la conciencia artística del escritor, que ha quedado explícita a propósito del análisis de "Una vuelta en el aire" con respecto a "El joven con el cuento", en el sentido de la asunción de una responsabilidad cultural generacional y representatividad de la voz de su pueblo, con el consiguiente progresivo abandono del carácter egocéntrico de la creación. Con el creciente interés hacia la vivencia de la inmediata contemporaneidad como artista testimonial más que creador fundacional, el lenguaje ha per

dido una cierta vocación adánica para adquirir el tono del lenguaje conversacional, o al decir de Nicolás Rosa (54), se ha vuelto medio de "contar la experiencia y no de recrear la literatura." Esto conduce a la experimentación lingüística en cuentos como "Final del tango" donde la palabra es recreación de esta forma musical tan popular en Chile. Su forma artística tiene la abstracción anecdótica característica de la música, pero evocando irónicamente las imágenes prototípicas que se asocian a esa forma de cultura suburbana: la nostalgia, la bohemia, el erotismo trasnochado, la santidad de la madre, la posesión y la "belle dame sans merci". De "Pajarraco" reproducimos el comentario de Nicolás Rosa: "Todos los relatos de Skármeta, que reelaboran una experiencia vital única, están cotejados con la realidad cinematográfica. (...) En este relato, potentemente original, donde se combinan la ironía, el disparate, la paráfrasis evangélica, el anhelo mítico de ser pájaro, la sátira a las películas norteamericanas (Los pájaros de Hitckcock), a las tiras cómicas, y a la ternura por esa infancia recreada a través de la pantalla..." A este comentario sólo queda por agregar el nivel de denuncia del lenguaje trajinado y oficialista como trasfondo de estas formas paródicas lingüísticas.

El último texto que cierra Desnudo en el tejado dice así:

¿ Y qué pretendes ?

¿ Que viva desnudo en el tejado ?

Sin duda una referencia literaria imprescindible de la "novísima generación" chilena es el poeta Nicanor Parra. En sus antipoemas se destierra el lirismo y concurre un hablante cronista de su época; cuya desgarradora vivencia se afirma en la ironía: "En tanto que autodescon-

cierto de la subjetividad llevada a sus últimos límites, la ironía es, en el mundo sin Dios, la más alta libertad" (55). El último texto de este libro es un perfecto artefacto parriano (56). En una entrevista que aparece en el excelente libro sobre Parra de Leonidas Morales, el poeta explica la función y fuente de sus artefactos:

L. Morales: (...) en qué consistiría entonces la función del poeta.

N. Parra: En seleccionar de aquellos textos hablados los más intensos, los más significativos, aquellos que contienen una mayor cantidad de energía y que se puedan sostener por sí mismos. prácticamente el trabajo del poeta pasaría a ser una especie de trabajo de entomólogo que sale a cazar vichos.

.....

L. Morales: De ahí su interés por la palabra hablada y también por el lenguaje de la poesía popular chilena, como zonas menos contaminadas por la falsificación.

N. Parra: Bueno, en las primeras etapas no queda otra cosa que aferrarse a esas formas populares, separarlas, limpiarlas, pulirlas, hacerlas brillar. Pero a continuación se ve que esas imágenes populares corresponden en primer lugar a etapas históricas anteriores. Por eso lo que hay que hacer es buscar las correspondientes en nuestro mundo actual, que tienen que estar en alguna parte, están en la conversación habitual. De esa manera se llega al lenguaje hablado (...). La expresión literaria ha sido reemplazada por la expresión hablada y parece que lo que buscan los poetas como los prosistas hoy día es el espíritu de la cultura de cada país en lo que podría llamarse el genio del idioma. Este es el camino correcto. Nosotros ya no nos interesamos en la literatura por la

literatura, sino que en la literatura por el hombre; nos andamos buscando a nosotros mismos, si esta expresión tiene algún sentido, y parece que uno de los métodos posibles es el de la palabra hablada y que por otro camino no llegamos a ninguna parte. (57)

La huella de Parra, determinante para los nuevos escritores, y donde evidentemente se superpone toda la tradición cultural de una tendencia en el arte (que inicia el expresionismo) que en su protesta contra el sistema capitalista permanece en la representación de sus antagonismos más externos (el absurdo, el caos, lo grotesco, etc.) desconectada del proceso económico y social que los origina, será un trampolín hacia la apropiación de las circunstancias, pero determinados por los hechos históricos (la revolución cubana, las luchas antiimperialistas del pueblo latinoamericano, el gobierno de la unidad popular chilena) que le señalan otro camino ideológico que el nihilismo de Parra.

Creo que la literatura multiplica las posibilidades de compartir y recibir. Cuando el ser humano dialoga o se enamora o se acerca a otros quiere sentirse parte de una comunidad, de un mundo, quiere pertenecer a algo. Y la palabra escrita me parece una prolongación maravillosa del gesto.

A.Skármeta en "Asedio moderado a A.Skármeta."  
Zona Franca N°29. Caracas.

## CAPITULO III

### LA APERTURA DE DESTINO EN TIRO LIBRE

Entre 1969 ( Desnudo en el tejado) y la publicación de su nuevo libro de cuentos, Tiro libre (1973) en Chile ha ocurrido algo fundamental: el triunfo de la Unidad Popular el 4 de septiembre de 1970. La victoria electoral tuvo como marco la inmensa agitación social que había venido creciendo en los últimos meses de la administración del país por la Democracia Cristiana: tomas de fundos y tierras desocupadas por sindicatos campesinos, ocupación por grupos comunitarios de las poblaciones callampas de terrenos sin construir en la periferia de las grandes ciudades, auge de huelgas en fábricas e industrias, expropiaciones de bancos y represión policial generalizada. Esta radicalización de la lucha de clases no se debió solamente a la crisis económica y política del reformismo (endeudamiento público de 2.800 millones de dólares de la época, índice real del alza del costo de la vida calculado en un 40%, según investigadores de la Universidad de Chile, déficit habitacional, cesantía, etc.) sino también a las expectativas que se despertaron en la población con los proyectos de reformas y a las limitaciones de la lucha política dentro del margen de la legalidad burguesa que ofrecía la izquierda tradicional, y que se habían puesto en mayor evidencia a partir del triunfo de la revolución cubana en el 59. Esta crisis política no era en absoluto privativa de Chile sino agitación continental. En efecto, medios informativos de la izquierda (58) registran en esa época gran cantidad de información sobre los movimientos de la liberación nacional y lucha armada en Argentina, Uruguay, Bolivia, Brasil, Guatemala y Nicaragua.



En los medios educacionales y culturales chilenos se percibe la misma agitación. En diciembre de 1969 la Federación de Estudiantes de Chile, tras 14 años de administración Demócrata Cristiana elige a un comunista como nuevo presidente. La mayoría de los centros de alumnos de las Universidades pasan a manos de la izquierda y proclaman la unidad obrero-estudiantil, apoyando y participando en las ocupaciones de fábricas y fundos. Las escuelas de verano universitaria proyectan transmitir conocimientos políticos a las luchas económicas de los trabajadores. En el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile en Santiago, donde Skármeta ejercía en esa época como profesor de literatura chilena e hispanoamericana, los estudiantes organizán comités de solidaridad gremial con los obreros y pobladores del cordón industrial de Macul y de la pequeña y mediana industria manufacturera que abunda en el sector. La Organización Continental Latinoamericana de Estudiantes (OCLAE) proclama en 1970 en un congreso en La Habana, -donde asisten representantes estudiantiles de todo el continente- la unidad antiimperialista del estudiantado latinoamericano.

En primer plano de la realidad nacional y continental se instala la discusión sobre la necesidad del compromiso del intelectual con la lucha antiimperialista. Un hecho significativo de la vigilancia que ejercían las vanguardias políticas sobre los pasos que en este sentido daban los intelectuales y artistas, fue el caso del retiro de la invitación que Cuba había hecho al poeta Niccanor Parra para participar en el jurado al premio "Casa de las Américas" en mayo del 70, "por haber éste tomado té en la Casa Blanca con la señora Nixon, mientras 70.000 americanos invadían Camboya." Poco antes de este incidente, Hernán Lavín Cerda declaraba en un artículo:

"las acciones no habrán de ser para purificar el lenguaje producto de la conquista, como tampoco para ser

más eficaz y mejor el fraudulento sistema de explotación democrática, sino para gestar alternativas reales de libertad. Para ello se requiere la ruptura definitiva de la cadena mental con el colonizador y un divorcio material con los depositarios criollos que extienden las líneas dominio. No es cuestión de recuperar puramente las riquezas fundamentales. La disyuntiva es medular, cultural." (59)

Esta mayoritaria adhesión revolucionaria de los artistas se expresa fundamentalmente en el cine. Las primeras películas del cine revolucionario latinoamericano llegan a Chile y se presentan al Festival de Viña del Mar en noviembre del 69. Ovacionadas por el público resultan "Sangre de Cóndores" (Bolivia), "Lucía" (Cuba), y la Argentina "Ya es tiempo de violencia". En Chile, esta tendencia la representa Miguel Littin que en 1966 había producido ya el "Chacal de Nahueltoro" donde muestra la brutal condición del campesinado chileno.

En Tiro libre esta trazada esta nueva apertura de destino para el individuo: comprender su libertad a partir de un proyecto político y no desde el hastío rebelde del joven adolescente. En esta nueva opción, como hemos visto esta comprometida Latinoamericana entera. El grado de politización y radicalización de la lucha de clases invade todos los terrenos y sacude asimismo a las clases medias chilenas, polarizándolas hacia la identificación de su lucha con las del proletariado o hacia la de las clases dominantes.

Destacar este clima de efervescencia política general resulta imprescindible para comprender el giro que toma en este libro el proyecto creativo, cuando en la prefiguración estética de esta nueva forma de concebir la libertad, conlleva en la manera de comprender y responder al

mundo cualquiera sean sus preferencias, los elementos de vitalidad y curiosidad frente a la vida, indispensables para adherir e interiorizar una contemporaneidad como hombre y como artista, condiciones que preparan y conforman una práctica y una elaboración estimuladas por el medio.

Cuando los personajes de El entusiasmo y de Desnudo en el Tejado, embarcados en su proyecto individual de libertad, se abandonan libremente a las modificaciones del azar como un desafío que contiene toda realidad, están de algún modo preparados para resistir una actitud conservadora o escéptica frente a la vida, tome ésta la forma abierta de defensa del statu-quo o la de un sentimiento angustioso de inaccesibilidad a la verdad. Una conciencia abierta a la disparidad de la vida, a la infinita cadena de acciones y reacciones que desata todo actuar, sabrá reconocer un giro histórico que arrastra a todos en sus implicaciones y se unirá entusiasta a él si lo que se busca en toda aventura es una manera de trascender en el otro. Esta es sin duda la nostalgia, la búsqueda de los personajes de la primera época de Skármeta y que encuentran recién una respuesta en el nuevo período histórico que se abre para Chile, más allá del partidismo ideológico, en el arrebató, el sentimiento de sentirse sobrepasado individualmente por un despertar masivo frente al destino. El proceso de este descubrimiento recién tendrá su exhaustiva expresión artística en la novela Soñé que la Nieve Ardía . La calzada que se abre a estos personajes en busca del sentido de "ese muy grande desorden de la tierra" (aludiendo a la frase de S.J.Perse citada en "La cenicienta de San Francisco") señala ahora claramente la dirección de esta búsqueda que ha abierto el debate histórico al que ha conducido la lucha de clases en Chile y en Latinoamérica. La dimensión de universalidad, de lazos entre los hombres, no

se traicionará en la espacialidad inmensa que impulsaba a esos personajes a buscar en el viaje la satisfacción a su ansiedad, en el contacto callejero la ilusión de una compañía, y en la amistad o el amor, romper las fronteras entre uno y otro. La percepción de un desorden en el mundo, cuya explicación permanecería de cierta manera confusa u oculta a dichos personajes, se resuelve en una masiva y coherente rebeldía de un pueblo, decantando sus significación una vez que el "desorden" toma forma precisa, cuerpo y cara de amistosidad o enemistad, donde todo terreno personal es desalambreado en la identificación cada vez mayor de captaciones y rechazos comunes y abiertos respecto a la vida.

Pero esta nueva forma de proyecto libertario es Tiro libre un tanteo temático y estilístico no integrado a su creación como totalidad. La estructuración del libro en tres partes que corresponden a tres preferencias (lo biográfico, lo social y lo fantástico) señalan la transición de este período. Cuando la prefiguración estética de esta nueva forma de concebir la libertad se transforma en proyecto acabado de vida, la forma del relato corto se vuelve insuficiente para abarcar el sinnúmero de aspectos y personajes que configuran una planificación más compleja de la realidad representada. Estas tres tendencias serán integradas bajo la forma de un proyecto central en Soñé que la nieve ardía con el predominio de lo biográfico en la figura de Arturo, lo social en el grupo de personajes subordinados a Arturo y la fantasía en la historia del Señor Pequeño y su Angel.

### 1.- Lo biográfico.

Los cuentos que forman la primera parte de Tiro libre recogen la antigua problemática del joven que mata el hastío y sinsabor de la vida con las emociones del sexo

y del viaje. En "Pescado" condena la frustración de una clase media provinciana en la figura de los abuelos, viejos emigrantes que agotan el resto de su dignidad en pequeñas riñas familiares provocadas por la promiscuidad de la pobreza. En este cuento el horizonte, el silencio y el sol nortino que en otro relato como "el joven con el cuento" son fundamento de sed, anchura para el reconocimiento del cuerpo, son aquí espesuras inmóviles donde los pájaros se estrechan sin levantar el vuelo. Pero esta afixiante atmósfera de provincia nortina tiene su apertura en la figura del narrador, el nieto, que observa el melodrama familiar con un temple que oscila entre la pudicia, la ternura y una rebeldía contenida que sublima en ensoñaciones eróticas:

"Tuve ganas de dejar que los abuelos se marchitaran solos. Que fueran una sola melaza negra y vieja abandonándose en las calles baldías. Podría irme a los Baños Municipales. (...) jugar con las chicas del barrio y hundirlas bajo el agua y sumergirme con ellas y agarrarlas de la cintura, y rozarles los senos..." (60)

o en planes de partir:

"Algún día yo me mandarí a cambiar de este pueblo. Viajaría al sur y me comería un melón helado bajo un árbol ancho." (61)

Con "Pescado" se inaugura la nueva perspectiva desde la que se observa el mundo. El objeto de la observación y análisis del narrador está fuera de sí mismo, en las figuras de los padres y abuelos del muchacho, cuyo desplazamiento en la escena del cuento está siempre subordinado al de las otras figuras. Sin embargo, si para el narrador de "Pescado" el objeto de su asombro es lo que

ocurre fuera de él, esta proyección se agota en el espacio familiar; el conflicto remueve aguas cuyo último círculo no se agita más allá del horizonte hogareño. Romper el círculo significa un vez más la sublimación en el sexo y en el viaje, el deseo de buscarse otro destino, otros signos de vitalidad que derrotan a la muerte. Pero la ternura como temple básico del narrador en sus observaciones del entorno, aquí, clave, inicio para la comprensión posterior de la humanidad con un sentido político, histórico, donde acto individual y social, amor hacia mismo y hacia los otros, son dos fuerzas que se explican en su mutua interdependencia.

Estos mismos signos de pesadez y anquilosamiento que amenaza la vida en los tristes pueblos chilenos, son en "El último tren" los elementos constitutivos del mundo de los jóvenes que consumen su ocio y aburrimiento en la mitomanía y jactanciosidad del juego del amor, del pool o del fútbol. En este cuento se juegan simultáneamente dos niveles de realidad: auténtica e inauténtica, sobre dos planos que forman parte de la fábula: la partida a Santiago del personaje principal y el juego de billar. Del tratamiento de la fábula, del orden en que suceden los acontecimientos, deliberadamente confundidos, resulta la percepción ambigua para el lector del discernimiento de lo auténtico o lo inauténtico, en el plano del acontecer. Es importante establecer que esta ambigüedad afecta sólo al nivel de la verosimilitud de lo acontecido y no se traspone al plano de la valoración del mundo. Verdad y falsedad son claramente discernibles en la realidad representada mediante un tercer momento de la fábula: la historia de amor del narrador, el personaje central. Es ahí donde distinguimos el desfase entre su interioridad y su exterioridad, entre su interior inseguridad frente a su novia y al padre de ésta y el temple de arrogancia enfrentado al comportamiento social



que le impone el medio, el grupo de amigos en la sala de billar. El cuento se inicia con la partida del personaje a Santiago y las imágenes del pueblo que deja detrás, mediante un flasch-back que desata el movimiento del tren. Pero luego se produce un desdoblamiento donde el narrador se ve a sí mismo entre sus amigos y afirma: "porque en este sueño, esta vez yo parto". Lo que aparecía como realidad puede ser ahora fantaseo del personaje. Esta ambigüedad se acentúa en la intercalación inmediata de los momentos del juego y de la partida:

"Mariconcito dijo, el taco se me fue atrás en medio del salón, no estabas tú, Beto, pero las luces sí, pero el tablero ahora extendido hecho un mapa, aquí en Santiago, Pto. Montt, valdivia, la Argentina, ya ahora tomaba un tren, mi brazo sacudiéndose, la tela de mi saco desteñido rozando el borde de la madera, diez veces la abuela me besaba con sus dientes fríos, un beso de polvo facial, la valija repleta de mis libros favoritos, el brazo se abalanzó como una lanza resbaló sobre la bola expertamente, la azul fue a estrellarse en un margen de la tronera y repicó tres veces sobre el tablero hacia el centro". (62)

Este tratamiento de la fábula cumple con la función de caracterizar al personaje-narrador en su cualidad de trampear la realidad en función de la imagen que quiere darse ante los otros y no a la prefiguración del mundo, como la incapacidad de inteligir entre verdad y falsedad. La capacidad de discernir ambos niveles, se le permite al lector en el momento en que se narra la discusión entre el joven y el padre de la novia, el reproche que éste le hace a su ocio y desentendimiento de la situación social, evidencia incómoda que el personaje sublima en el código machista del grupo de amigos. Asimismo el doble plano de autenticidad e inautenticidad son

discernibles en los momentos de actuación y reflexión del personaje enfrentado a su historia de amor. El hecho de escamotear la constante frustración de su vida en la sublimación de tomar deseos por realidades queda manifiesto en el final del cuento:

"-Comencemos un nuevo juego- dije, dirigiéndome al marcador para recoger las bolas jugadas-

Beto vino a agarrar aquellas bolas que no cupieron en mis manos. Yo las desordené sobre la felpa y levanté la vista buscando a Pedrito, el mozo del turno no-  
chero. Lo distraje de un partido de la mesa final y le pedí una pilsener.

-Qué te pasó- Pregunto el Toto, entonces.  
Fui ordenando las bolas chicas en el sector que estaba.

-Tuve una discusión con el viejo. Lo mandé a la mierda.

El Toto suspendió la ubicación de sus bolas y me miró curioso.

Yo aparté la vista y me apoyé sobre el taco. Con la mano izquierda me desprendí de un tirón la corbata.

-Esa cabra no me sirve- dije.

Balanceé mis palabras, calando de dos pestaños su impacto.

-Es media putona- agregué.

Beto dispuso la blanca para sortear la partida.

-¿Y qué piensas hacer?-

Aspiré hondo mirando la mesa perfectamente ordenado.

-Juguemos- dije.

Comenzar un nuevo juego es, para este personaje, cerrar el capítulo del desencuentro consigo mismo mediante el

acto inútil y desesperado de fantasear la iniciativa de un destino bloqueado y paralizado en la realidad. Este personaje es antecedente de Arturo, la figura central de Soñé que la nieve ardía. También la situación de este cuento se repite, con las mismas características, al comienzo de la novela, sólo que en ella la partida y el viaje son motivos secundarios que dan origen al enfrentamiento de valores de dos mundos en disputa que vienen a coincidir en Arturo, el pasado del individualismo triunfante desde el que llega y un presente como destino comunitario donde el reproche moral de un individuo (el padre de la novia en "El último tren") es enfrentado ahora por la crítica cerrada de todo el grupo con el que convive determinando la necesidad del cambio.

"Uno a Uno", el último cuento de esta primera parte de Tiro libre, condensa la comprensión última y acaso más desgarradoramente lúcida de este período de la creación de Skármeta: el ejercicio de una libertad donde mortalidad y sexualidad son los signos vitalizantes de una realidad cuyo único dominio verdadero y comunicante es el cuerpo, el único territorio personal y existente entre los despojos de la triturante maquinaria social que los personajes de estos cuentos conquistan para sí como una jubilosa adquisición. Esta respuesta urgente de sobrevivencia toma aquí relieve especial, a partir de la evolución que se tiene de la conciencia del espacio desde la cual se conquista esta autodeterminación. En un cuento de su primer libro, hemos visto que este espacio es la naturaleza como la prolongación armónica del cuerpo, el silencio y la soledad que son mundo y no desgarramiento de un vacío urbano, de pausa dominguera en la pieza del hotel, donde comienza el juego de amor entre dos personajes de "Uno a Uno", que termina con la muerte de la muchacha (tan fortuita como el dinero ganado por el joven personaje) y que despilfarran juntos en un homenaje al

instante; o como la súbita sorpresa del amor y del encuentro cuando no se espera. En este cuento el espacio se ha culturalizado, se ha transformado en conciencia del sofisticado espectáculo del mundo. Fundar su libertad es vigilia y distanciamiento irónico que conduce el juego, a la banalización de la sospechosa seriedad de la actividad humana y sus instituciones familiares, políticas y culturales. La constelación de imágenes que desata el narrador al inicio del cuento es más abarcadora que otras en anteriores cuentos (por ejem. "El ciclista del San Cristóbal, donde se da esta entrega de mundo, la inmersión de un contexto particular en uno universal, en los mismos términos: visión apocalíptica mediante enumeraciones caóticas, montaje e inversión. Instante (muerte) e instinto (sexo) son los correlatos del juego como respuesta existencial al sentimiento caótico del mundo. En este contexto, el conocimiento íntimo del cuerpo se abre paso, entre la atomización ("somos islas" declaran a menudo los personajes de estos primeros libros) y la incongruencia, a la manera de un blindado, como única expresión de lo unitario e integral.

El grado de lucidez con el que se representa el mundo no quiere decir aquí puesta en relación orgánica de la cantidad abarcadora de imágenes con las que se le denomina, sino acumulación de elementos que permanecen aislados, emitiendo su halo propio de locura y sin sentido, a partir de los cuales es imposible otra comprensión de sí mismo que un destino cuyo origen y fin es uno como individuo frente a otro individuo. El título es a este respecto significativo. El personaje femenino en este cuento no es una conciencia más o menos lúcida de lo que se juega en el encuentro, como en otros relatos, sino activo participante, verdadero contendor (en la jerga futbolística: marcador uno a uno) que contrapone su juego en los mismos términos de libertad que el narrador:

"Estaba con todo y contra el mundo. Contra mí mismo. Contra mi amante. Contra el capitalismo y la filosofía y la política y la literatura vigente." (63)

## 2.- Lo político

La segunda parte de este libro, y que lleva el subtítulo "En el área chica", está encabezada por un epígrafe que contiene parte de un discurso de Salvador Allende, pronunciado el 1º de mayo de 1971 y que alude a la sedición de derecha:

"Que no se les vuelva a pasar el tejo, porque no se lo vamos a aceptar. Este nos es un simple juego de rayuela, aquí se está jugando el destino de Chile."

Este epígrafe señala el partidismo por la representación de la contingencia histórica chilena que se toma en estos cuentos, en el sentido que toda historia personal cobra sentido épico a partir de la historia de su pueblo. En el primero de estos relatos, "Primera preparatoria", dos motivos tradicionales de la literatura, el conflicto padre-hijo y la rivalidad entre hermanos, están planteados en términos del partidismo político a que obliga cada gesto personal una tal inminencia histórica. El narrador, desde la perspectiva del hijo menor, relata el momento de la partida del hermano mayor al extranjero para ganar dinero. Este hecho significa para el padre el abandono del deber histórico de permanecer en Chile y comprometerse con el proceso revolucionario. La lucha entre las viejas ideas (el padre) y las nuevas (el hijo) está aquí invertida pues no se trata de un conflicto generacional sino político.

Este cuento tiene la misma técnica maestra narrativa que "Pescado". La perspectiva del narrador que observa desde fuera lo que sucede alrededor de él, es la sensible captación de los gestos que trascienden su significación humana de lucha en la fragilidad de sus actos ante la fuerza de una realidad que se impone. La frágil humanidad que en "Pescado" es la dignidad inútil de los abuelos (que abandonan la familia sabiendo que tendrán que regresar) tiene la proyección de una humanidad agotada y sin perspectivas que es necesario abandonar impulsivamente. En "Primera Preparatoria", la fragilidad del que abandona, en el carácter frívolo de su representación, contrasta con la humanidad plena de sentido y convicciones del narrador y proyecta la dignidad de un permanecer para transformar. El horizonte de vida se abre ahora, en la medida que se proyecta en los otros, y se cierra, cuando se vuelve hacia sí mismo.

Entre el 4 de septiembre y el 4 de noviembre (período en el que el gobierno de la Unidad Popular firma el estatuto de garantía constitucionales y el congreso en sesión plenaria confirma el triunfo de Salvador Allende), comienza en Chile el sabotaje económico, el pánico financiero organizado y el terrorismo de derecha cuya acción más audaz fue el asesinato del general en jefe de las fuerzas armadas, René Schneider, para impedir el ascenso de Allende al gobierno.

Dos cuentos, "Enroque" y "El cigarrillo", tratan el tema de la sedición de derecha desde la perspectiva de un joven de familia burguesa y de la de un hijo de pobladores. Características comunes en ambos personajes son la marginilidad social y la utilización perversa de poder en el sometimiento y dependencia de esas conciencias de escasos recursos de lucidez. El carácter marginal de la actividad sediciosa donde reina la soledad, la descon-



fianza y el miedo, son el callejón que atraviesan esas conciencias desarraigadas y contrasta con el espacio libre y solidario de un actividad común que emprende el resto de los hombres.

En "Balada para un gordo", la oposición separación - unión, correlativa de la oposición individuo - sociedad, no aparece dependiendo directamente de la relación con el grupo social como forma manifiesta de conflicto a resolver en función de lo que se entiende por libertad, sino que ésta surge, irradia y domina desde el contenido de conciencia con perspectiva histórica de un personaje, el Gordo, que es lo que le permite enfrentar con soltura, problemáticas intimistas que para los otros personajes, uncluyendo lo del narrador, sin dicha perspectiva, se vuelven universos cerrados, bloqueados. En este cuento, el Gordo es el nuevo alumno que llega a una clase de una escuela. La fascinación que ejerce sobre los otros no se origina en los contenidos políticos de su actuación sino en el dominio natural de sus relaciones con el sexo, el cuerpo, la amistad, la disciplina escolar, el universo de problemas adolescentes, que insertos en una perspectiva más abarcadora del hombre, la social, permiten su relativización. En Soñé que la nieve ardía, reaparece este personaje ejerciendo el mismo poder de admiración en Arturo, quien aspira a "aprender" el secreto de su sabiduría de vivir. Tanto Arturo como los otros personajes de este cuento, al carecer de conciencia histórica, les es imposible resolver su problemática vital: anular la distancia entre el mito y la verdad.

### 3.- Lo fantástico.

Los dos cuentos que se incluyen en la tercera parte de Tiro libre, "París" y "Profesionales", prefieren lo

que de modo muy general hemos denominado "la tendencia fantástica". Hay que advertir que con esta genérica denominación aludimos sólo a otra convención de la representación de la realidad que la de la tradición narrativa, donde la organicidad del mundo responde a una inteligibilidad, a una racionalidad perceptiva de las categorías de tiempo, espacio y acontecimiento. El término "fantástico" no intenta evocar aquí su clasificación en alguna tendencia o escuela como la del superrealismo, irrealismo, realismo fantástico, etc. porque nos apartaría de las determinaciones concretas con las que el ámbito de lo fantástico opera en la representación del mundo de estos cuentos. Nos referimos con ello al fenómeno originario de síntesis perceptiva de lo "real" y lo "posible" de las cosas, al que la definición de Marc Chagall conviene precisamente: "Crear un mundo donde un árbol puede ser de otra manera, donde yo mismo pueda súbitamente darme cuenta que tengo siete dedos en la mano derecha y sólo cinco en la izquierda; en buenas cuentas, un mundo donde todo sea posible, en el que no haya razón para asombrarse de algo, pero tampoco para dejar de asombrarse, siempre, de todo lo que uno descubre." (64)

Sin duda, la referencia cultural que enmarca la ruptura con el lenguaje naturalista o costumbrista de comienzos de siglo, se encuentra principalmente en los movimientos vanguardistas de los años veinte europeos, los "ismos" (surrealismo, dadaísmo, futurismo) que aportaron nuevas expresiones de libertad al lenguaje y que acogieron e impulsaron los movimientos vanguardistas latinoamericanos (Borges, Neruda, Carpentier, Lezama Lima, Cortázar, etc.), asunto que ha quedado suficientemente establecido por la crítica. El atacar las estructuras tradicionales del lenguaje tuvo su origen en la dificultad de interpretar una realidad cada vez más compleja, una fisonomía original y única de sociedades (principalmente la de me-

trópolis a partir de la década del treinta) en la que la yuxtaposición de culturas (precolombinas, europeas, africanas y americanas) junto a los contrastes formas de desarrollo económico (semicolonias de economías capitalistas atrasadas), exigía una nueva reflexión sobre la latinoamericanidad, una definición de ser que devino en dicha intelectualidad, problematización de la convivencia mito-fantasia-magia-realidad, cuya desbordante presencia se tradujo en la extraordinaria creación lingüística que los caracteriza y para lo cual fue necesario romper con los viejos moldes de la palabra aprisionada en la dicotomía razón-instinto, civilización-barbarie; conceptos que idóneos o no, correspondían a otro nivel de desarrollo social, político y económico. Asimismo, resulta incontestable la referencia cultural que, a su vez, las obras de estos intelectuales son en la manera irreverente con que los escritores que comienzan a producir alrededor de los años sesenta, manejan su expresividad lingüística: la intertextualidad, la asociación libre de imágenes, la parodia, la cita, la tautología, el paréntesis, la perífrasis; verdaderas construcciones lingüísticas para expresar esa barroca simultaneidad. Pero mientras para aquéllos, el descubrimiento de ese mundo deviene conciencia angustiada frente a la precariedad del conocer, éstos la viven como cotidianeidad y no como extrañeza, como tema y no idea, como consumación y no proposición. (65)

En "París" y "Profesionales", la creación lingüística no es la búsqueda de una expresión que amalgame la fantasía y la realidad como una trascendencia, ni hay tensión entre excepcionalidad y sistema, sino anarquía lingüística donde la imagen vaya soltando la anécdota como en un libre juego, surgiendo ésta no desde una reflexión, sino desde una inmediatez, de un tomar la palabra, como las cosas que nos rodean, sin alterar su relación signi-

ficativa, que ya en sí resulta suficientemente alteradora y que deviene por sí sola contrasentido, paradoja, ironía. No media por tanto una inteligencia, sino ante todo una intuición poética que no aspira a trascender en conocimiento o sistema de aproximación a la realidad, como sucedió, por ejemplo, con el movimiento surrealista.

"París", es la historia, en forma de narración enmarcada, de un chileno que escribe a un amigo en Santiago, contándole sus aventuras en París y que terminan en persecución y asilo. La fragmentación y simultaneidad de las situaciones, la especialidad y la temporalidad, originan la representación laberíntica y caótica del mundo, en la que la cosmopolitización es ironizada en la enajenación del personaje, su angustia e impotencia para resolver excéntricas situaciones, que por carecer de determinaciones, lo conducen a una absurda huída paródica del delirio de los personajes de Dylan Thomas, o de Beckett (la escena principal de la huída es un teatro donde un enano monologa incoherencias.) El epígrafe de Lope de Vega que encabeza el cuento, enmarca la dirección de esta narración dentro de la significación del riesgo de la búsqueda de universalidad del hombre, utopía que termina en la impotencia y desencuentro con uno mismo.

Herederos de Beckett (66) son también los personajes de "Profesionales", dos artistas de variedades cuyos diálogos son jirones de palabras entre alcohol y sueño, desde donde se desdibujan las fronteras de tiempo y espacio. EL paisaje que rodea a estos personajes son trastiendas de bares, excusados, baldíos y cunetas que alegorizan el abandono y la anarquía de un sistema de convenciones, que por carecer de sentido humano, se torna enigmático y excéntrico. Herencia de esta marginalidad resulta la incoherencia y el delirio de la conciencia de estos per-

sonajes, acosada por el olvido y la muerte. La inocencia y la bondad han abandonado el mundo. Por eso, en "Profesionales", el Angel que la representa, parte ante la indiferencia de su compañero, y en Soñé que la nieve ardía, donde ambos personajes son retomados con las mismas características en un desarrollo anecdótico más amplio, el Angel es asesinado por los militares.

Creo que el proceso chileno hizo aterrizar a toda una generación de intelectuales de izquierda. Pulverizó su politicismo declamatorio y los trajo a una acción comprometida y disciplinada. Aunque puede ser que queden algunos por allí (señala con un dedo a las nubes). Concretamente en mi caso, coincidieron varias cosas: una fuerte salida de mí mismo como interés principal y un interés creciente en el prójimo: la experiencia del fracaso del reformismo en Chile. Conocer Cuba, en el verano del setenta, fue el chancacazo definitivo. Ahí vi que "socialismo" y "libertad" no eran sólo dos palabras y dos sueños. Comprendí que la mayor y más gozosa libertad individual se consigue cuando se libera todo el pueblo. Y nuestro proceso hizo el resto.

(Entrevista a A. Skármeta. Ramona N°96 Santiago 28-VIII-73).



## CAPITULO IV

SOÑE QUE LA NIEVE ARDIA: novela de la tensión entre el statu-quo y el cambio

El hecho de que SOÑE QUE LA NIEVE ARDIA sea la primera novela que da forma artística al nuevo ser social que se gesta en Chile durante los años de la Unidad Popular, tienda a una riesgosa afirmación: a tales cambios en la estructura social corresponden, en el género, cambios en los modos de representación. Este planteamiento, sin embargo, encierra una ambiciosa exigencia: que los cambios en la infraestructura de una sociedad se vean inmediatamente reflejados en la superestructura. Pero es bien sabido que el proceso de desarrollo de la autoconciencia, para que alcance su más alto grado de elaboración, requiere de la complicada relación teoría-praxis y no concurre con la rapidez y coherencia con la que esa misma conciencia, en otros estados, alcanza acciones revolucionarias asombrosas. Esta injusticia que se le hace a la realidad, mediante la autosuficiencia del pensamiento formal, es la que haríamos al enfrentar esta novela con el supuesto apriorístico a mediatizar en la experiencia de la lectura, según el cual leyéramos la obra buscando formas de la audacia renovadora y especificidad como los que puntualmente se dieran en los acontecimientos históricos de ese momento de la realidad chilena. Dicha renovación tuvo un carácter desigual ya que se dio en el día

rio y duro combate con estructuras tradicionales de obstinada persistencia al interior mismo de ese nuevo ser social.

En todo intento de reflexión objetiva, es el fenómeno mismo el que impone su límite y su verdad al pensamiento. Aludimos aquí a lo dicho por Lenin, en el sentido de que lo esencial para los críticos literarios no es lo que piensa el escritor sino lo que exponga. Esta novela, por la comprensión de mundo y las formas que éste toma, se revela como la tensión artística no resuelta hacia ninguno de los dos ámbitos que tensan la problemática de su héroe central: el statu-quo y el cambio, como el testimonio artístico traumático de un período que históricamente puede definirse como transitorio, no sólo desde la perspectiva de un proceso violentamente interrumpido sino desde la concepción política que lo caracterizó. En la novela se relatan alternadamente acontecimientos en torno a dos personajes, Arturo y el Señor Pequeño, según formas artísticas, de tal modo polarizadas, que se rechazan mutuamente. La historia del primero es de forma realista con tendencias por momentos al naturalismo, en la expresión marcada del chilenismo y estructurada según un ordenamiento lineal y orgánico del tiempo, el espacio y el acontecer. La historia del segundo corresponde a una forma irrealista de expresión. En el lenguaje predomina la imagen poética y la dislocación de la frase, como de las estructuras del espacio, tiempo y acontecer que no obedecen a una organicidad lógica y causal.

En la pluralidad de la escritura que en la novela corren paralelas sin llegar a yuxtaponerse, a realizar una síntesis y mutación lingüística, está el impasse de su propia historia; la dificultad para resolver artísticamente las formas de acondicionamiento recíproco entre

las viejas y nuevas estructuras de vida a las que ellas corresponden, y cuyos ordenamientos del mundo en disputa y la amplitud de significaciones, en ese darse como una simultaneidad a la vez que una contradicción, no alcanza a abarcarse como un Uno Actu en la novela, a fundir en una nueva forma artística la conciencia de esa singular realidad. Para esto es necesario que el artista que la representa haya resuelto las formas específicas de relación entre lo tradicional y lo renovador, respuesta que sólo se alcanza cuando el conjunto de los hombres embarcados en resolver en cada momento dichas contradicciones, mediante la reciprocidad entre el azar (encuentros espontáneos e inmediatos de modificaciones operantes en la realidad) y necesidad (búsqueda consciente de formas nuevas operantes frente a un límite real), logra respuestas creadoras, sintéticas de pasado y presente y que sólo en una práctica toma consistencia, transformándose de circunstancia en estado, de proposición en categoría, de contingencia en sistema. Este problema de la originalidad artística será retomado al final del trabajo, a la luz de los nuevos logros de la novela de Skármeta La insurrección.

Soñé que la nieve ardía es la representación de una nueva realidad en gestación y representativa de la crisis del artista que adhiere a esa circunstancia histórica en estado de urgente concurrencia, cuando no se han alcanzado aún soluciones artísticas propias y sintéticas de la herencia y la renovación, siendo entonces necesario recurrir a las formas tradicionales para representar las maneras posibles de enfrentar dicho momento histórico desde una espectante e escéptica distancia, y por otra parte, desde la voluntad de aprendizaje con los cambios -siempre que se trate de individuos grupos marginados del poder organizador del sistema que se quiere reemplazar- y que en el arte han estado representados

por diversos movimientos y tendencias desde comienzos de siglo hasta hoy: el expresionismo, simbolismo, surrealismo, etc, y por otra parte, el naturalismo y el realismo.

La necesidad coyuntural: ofensiva política y creativa inmediata.

El triunfo de la Unidad Popular cataliza la atmósfera política chilena dividiéndola en dos campos de lucha inconciliables y que le dan al mundo una cruda fisonomía, devolviéndolo a la elemental polarización que toma la vida cuando se torna campo de batalla; al abandono, en la urgencia del sobrevivir, de todo elemento que retarde y distraiga el momento decisivo de medir fuerzas. El mundo toma entonces una nitidez y un desvelamiento desacostumbrados: vida y muerte, amor y odio, verdad y falsedad dejando de tener formas encubiertas de relación. Esta urgencia histórica se impone también en la historia de Arturo al modo de narración. Abocarse en la inmediatez histórica a la acción significa renunciar a la sofisticación de los medios y esperar que el largo proceso de la experiencia y la práctica los cree en relación a la nueva complejidad que se establece. En este sentido, para todo intelectual que elige unirse al torrente de cambios sociales, la creación forma parte del proyecto social en el que trabaja y se identifica la comunidad, tomando un carácter contingente y funcional. Poli Délano expresa este deber así:

"Ahora es necesario aprehender una realidad compleja y rica. Algo que pareció interesante se ha transformado en algo apasionante. No importa la distancia frente al proceso. Se puede escribir ahora de lo que esta pasando ahora.(...) los escritores tienen un deber fundamental junto a todos los artistas: la denuncia permanente del facismo".

Esta nueva concepción inmediatesta de la práctica artística, aparece representada en la novela, donde el autor, en forma de personaje, dialoga con otro sobre el papel de la creación en el proceso. El escritor in media res en la obra, como parte de la batalla cotidiana por hacer y hacerse, abandonando el territorio de una fantasía inspiradora, que en el caso de Skármeta, se entendía y reconocía a si misma primero en los grandes maestros de la vida: Saroyan, Whitman, Dos Passos, para luego fundirlos en su experiencia. Pero ahora se trata de la extraordinaria fantasía popular en la que el conjunto de los hombres trabaja escrupulosamente, estableciendo un puente, transitado diariamente entre sueño y realidad. Así, el autor-personaje de la novela comenta lo que entiende él por poesía política en los siguientes términos:

"es lo sentimos gallá como tú y yo, cachái, Susana? esta cosita chica también es la liberación, mira los ojos de la gente, no te parecen que todos se miran como enamorados? (...) ahora los escritores vamos a ir por todas partes para que no quede una palabra sin escribirse". (67)

El grupo de artistas partidario de los cambios, concibe la creación en relación histórica a los hombres que la modifican, no sólo como acto testimonial, sino también como acto de reflexión modificante. La historia de Arturo está dedicada a este acto de liberación, en la parcial renuncia a otro modo de ser del arte, manifiesta en la historia del Señor Pequeño, que a su vez es expresión de la sofisticada herencia cultural inalienable a todo intelectual.

Paralelo a la creación como acto político, estos escritores asumieron la responsabilidad de darle determinaciones al programa cultural de la Unidad Popular desde dis-

tintos frentes: comisiones culturales de partidos políticos, universitarias, editoriales y en la publicación de revistas y periódicos, Ariel Dorfman y Antonio Skármeta fundaron en 1972 la revista La Quinta Rueda (68). Este título recuerda la imagen de Lenin, la literatura como "rueda y tornillo", parte de la causa proletaria. La revista, aparte de publicar cuento y poesía, se destinó a difundir la discusión sobre el problema de la política cultural. En diferentes artículos que aparecen en ella, se encuentra la preocupación unánime por la falta de programas y organización que coordinara la cantidad de actividades e iniciativas dispersas que muchas veces morían por falta de presupuesto, burocratismo o aislamiento. Otro órgano importante de trabajo intelectual común fue la editorial del estado, Quimantú, donde participaron en las masivas ediciones literarias, históricas, sociológicas e infantiles. Este fue, sin duda, el mejor logro cultural del gobierno de la Unidad Popular. La editorial llegó a producir tirajes de 50.000 ejemplares de libros al mes -anteriormente oscilaba entre los dos y cuatro mil- cuyos ejemplares se distribuían ampliamente en los quioscos callejeros y también en fábricas, donde podían adquirirse a un precio poco más alto que el de un periódico. En seis meses se vendió la fabulosa suma de 1.000.000 de libros, hecho insólito en la historia cultural de países de economía atrasada y dependiente. En la Universidad de Chile, en Santiago, donde Skármeta y Dorfman eran profesores, formaron parte del grupo de docentes que habían iniciado la preparación de trabajos de crítica literaria con el fin de lograr una revisión y enriquecimiento de las fuentes culturales nacionales. Este trabajo quedó interrumpido al ser expulsados casi todos ellos de la universidad después del golpe militar de 1973 y tener que dispersarse en el exilio.

El nuevo desafío histórico exigió a los intelectuales



su participación en múltiples campos, pero conllevó también una gran problemática para estos intelectuales, que por su pertenencia a la clase media, se vieron ante la difícil elección entre responder a los parámetros de una cultura de tradición burguesa y otra, en creación, que respondiera a los intereses del proletariado. Esto originó una tensión en el tipo de conciencia artística, que determinó formas en el arte, y de la que Soñé que la nieve ardía es su mejor representante. No obstante, elegir trincheras ideológicas es la inminencia de todo vuelco político radical. Este estado impregnó no sólo a los estratos sociales más amplios, sino penetró hasta los más íntimos círculos de relaciones humanas: la familia, los vecinos, los amigos, los compañeros de trabajo. Este proceso es el que se describe en torno a la figura principal de la novela: Arturo.

ARTURO: la necesidad del cambio.

Los acontecimientos históricos que ocurren en Chile entre 1970-1973 se imponen en la creación de esta novela primeramente, como temática. A la historia de Arturo pertenece el tratamiento de los temas más discutidos de esos años: el significado del compromiso político, la discusión sobre el poder (vías legales e ilegales para alcanzarlo), el trabajo voluntario, el problema de la est tización de los medios de producción, el terrorismo y el boycot económico de derecha.

La historia de Arturo bien podría definirse según la tipología clásica de la forma novelesca que George Lukács ha denominado "la novela de la educación" (69). Centrado en la figura de Arturo, el proceso de acondicionamiento recíproco entre las viejas y nuevas formas de ser de una sociedad que experimenta cambios radicales, le impone a este personaje, en la readecuación de sus formas

de relación con el mundo, la necesidad de una reeducación. Arturo, el joven futbolista provinciano, parte de la capital en busca de éxito profesional. Este viejo deseo del viaje en los anteriores personajes de Skármeta, significaba la búsqueda de la excepcionalidad que los liberara de la regla a la que de otro modo estaban condenados; era la dignidad en la marginalidad a una pertenencia, a una herencia en la vida con la que no había identificación posible. El sistema de valores desde el que sus héroes debían comprenderse y actuar en el mundo, exigía un tipo de ruptura individual que el medio determinaba: el carácter sospechoso del solitario a la vez que su legitimación en la emulación de toda hazaña que reafirmara el poder del individuo. Pero una vez que en el horizonte humano aparece otro elemento de relación que naturaleza-individuo, los otros hombres, la comunidad como tercera y última instancia, esta marginalidad pierde su carácter emulador para pasar a ser cuestionada no ya con la vaga extrañeza que despierta el solitario, sino desde la conciencia que el conjunto de individuos se ha dado para sí, en la identificación con un proyecto social común, y que en la novela esta representado por el grupo de personajes que se reúnen en la pensión en la que vive Arturo. El viaje no desarrollará aquí tanto el tema de la búsqueda, el regocijo de la aventura, sino más bien el proceso de aprendizaje que durante ella vive este personaje y los que se le subordinan, que en su voluntad de formación, desafían el conflicto de adecuadas identidades y contrariedades entre el ser y el mundo.

La representación de este proceso chileno impone también, en la urgencia de su concurrencia artística, un modo de plasmación realista que se traduce en la unidad orgánica y convencional de tiempo, espacio y acontecimiento. La pensión santiaguina a la que llega Arturo, sirve de elemento espacial unificador del enfrentamiento

entre el mundo desde el que llega Arturo -y de otro modo el Señor Pequeño- y el que encuentra en la ciudad. Allí se reúnen en Negro, militante ortodoxo del proceso; el Gordo Osorio, representante de la línea más radical del proceso político (personaje prefigurado en "Balada para un Gordo" y que aparecerá participando en la lucha de liberación nicaragüense en la novela La insurrección); el cabo Sepúlveda, que representa la línea legalista de las fuerzas armadas, respetuoso de la democracia y la constitución; don Manuel, el dueño de la pensión, allendista tradicional; Susana, activa y joven militante; el Señor Pequeño, artista de variedades. Esta constelación de figuras, más que la representación de un espectro de clases sociales diferenciadas, significan las diferentes tendencias y tipos más característicos al interior del grupo social participante de los cambios, como las voces diferenciadas de un mismo coro, con una ligazón de destino susceptible de metamorfosearse según el transcurso del tiempo, a las que sólo escapan las figuras del Señor Pequeño y su Angel, y que convergen en Arturo determinando la confrontación entre su interioridad y el mundo. El pasado, como las estructuras de vida a cambiar en el presente, y éste, como adquisición de identidad nacional que interrumpirá el golpe militar, inaugurando un futuro de nueva lucha y desafío, son los elementos constitutivos de temporalidad, donde los personajes someten a prueba la relación entre voluntad y necesidad en sus existencias.

Dos características de Arturo quedan en evidencia desde las primeras líneas de la novela: su apoliticismo y su virginidad. Ambas denotan su incapacidad de ligarse como destino al de los otros. Desde el momento en que Arturo llega a Santiago, desinteresado por todo lo que no apunte a su proyecto de ser un crack futbolístico, hasta su interrupción por el golpe militar, se ha extendido entre

él y el mundo, un silencio que ha comenzado a pesarle y despertado la nostalgia de una unión que en él aún no tiene forma, ni por lo tanto palabra, como sucede con los otros personajes, pero ha aprendido a sentirla, a necesitarla y buscarla en una dirección abierta por el grupo. En este sentido la intertextualidad de la escena del desvirgamiento de Arturo. La tristeza que lo conduce a casa de Susana es el síntoma del desgarramiento que produce en él la toma de conciencia del divorcio entre el mundo y su interioridad, hasta entonces protegida por el himen de su egocentrismo, de su autosuficiente erotismo, donde evade la confrontación con el otro. En la gran afición al deporte de este personaje, al igual que otros de cuentos anteriores ("Basketball", "El ciclista del Sab Cristóbal"), el individuo se confirma en la autocontemplación y el triunfo, accediendo a un espacio (la cancha o el tablero de juego, en "El último tren", "Uno a Uno") autónomo e intemporal donde no hay otra memoria que el instante ni otra presencia que la perfecta soledad. El tiempo del juego, el instante, no sólo lo aísla de los otros sino también de sí mismo, porque interrumpe su memoria, la relación con su pasado inmediato. Pero el mundo ha tomado ahora el poder y la fuerza para imponer a los individuos formas comunes de identidad en la clara formulación de destino, en su comprensión del pasado, presente y futuro, interrelacionados y siempre pertenecientes. Es un pueblo que le ha devuelto al mundo su memoria. Por esto, Arturo esta vez no encuentra la legitimidad, ni menos la complicidad de otra conciencia para construir su solitario sueño. La comunidad ha encontrado explicación a su desamparo y disgregación en una temporalidad proyectada en cada uno de sus actos, y donde toda huida de ella es un acto de traición.

La acogida de Susana es, así más que un acto de amor, un reconocimiento a este comienzo de lucidez de Arturo, que el narrador expresa así:

"Admitió que esa pena era algo realmente suyo, de su mismo porte, con sus mismos ojos castaños, y que no terminaba allí donde su piel abarcaba toda esa vergüenza, sino que su pena tenía también tentáculos, miradas, otra piel que recubría la suya y la mejoraba. Quiso decírselo, que no sabía qué era, que ahora tenía algo, que ahora como que estaba enamorado de su propia pena". (70)

Sin duda, esta crisis de identidad no conduce a Arturo directamente a las formas de socialización que alcanzan los otros personajes, pero lo abre a una verdad de ser y sentir, previa a toda modificación, quedando como una tendencia abierta en la novela. Los sentidos en este personaje, serán, otra vez, básico determinio de ser, la naturaleza del cuerpo, el sexo y el deporte como sus preocupaciones fundamentales, que operarán a la manera de una inteligencia instintiva que sirve de frágil puente entre él y la historia, a la vez que sólido soporte contra el derrumbe.

EL SEÑOR PEQUEÑO: marginalidad y statu-quo

"El Señor Pequeño estudió el cielo sin nubes, sin brisa ni pájaros, y se dijo que el mundo era una infinita indiferencia. Se dijo que su vida era como un trazado de tiza en un pizarrón de escuela que los niños borran y olvidan y que así como nadie se pregunta dónde van las nubes que pasan y desaparecen, el futbolista había acertado al pronosticarle la verdadera dimensión de su mutis por el foro. Además' el Señor Pequeño se dijo a sí mismo que eso que estaba haciendo era pensar. Se dijo a sí mismo que nunca lo habían hecho. Y también se dijo a sí mismo que comprendía por qué. Que pensar era unir una larga cadena de indiferen-

cias. como el que juntó el cielo con la tierra, y el mar con las gaviotas, y los hombres con los volcanes, y las noches con las estrellas. Vió el maletín con sus utilerías profesionales y también pensó que esos materiales de entretención eran objetos muertos, cuchillos sin filo, martillos sin mazos, bocas sin lenguas." (71)

Lo que en Arturo es gravedad y tangible substancialidad, es levedad e incorporeidad en el Señor Pequeño, porque aquél es naturaleza y éste idea, imaginería y mito de la fantasía creadora, libertad y poder del intelecto por sobre la sexualidad y mortalidad humana. Liberado de la memoria histórica, al carecer de toda determinación espacial y temporal, accede este personaje a un ámbito donde no hay cognoscibilidad posible entre las formas de acto y conciencia, relación entre la voluntad y la necesidad operante en el mundo de Arturo, que le permite a éste salir del repliegue de sí mismo, al confrontarse a una exterioridad, que por presentarle resistencia, manifiesta su existencia independiente.

La eliminación deliberada de estas determinaciones del mundo en la historia del Señor Pequeño, lo transforman en una abstracción cuyo parodigma es el sueño, donde este personaje refugia su impotencia o su renuncia a develar el orden oculto que desordena lo manifiesto, el sistema que sostiene el absurdo, la inteligencia que paraliza y aísla a los seres, confundiendo y denominando su conciencia, en la que no es más posible distinguir entre exterioridad e interioridad, entre acto y conciencia, formando una unidad sin aclaración. Esta incognoscibilidad del mundo convoca el sentimiento angustioso del desamparo y del miedo, transformando la vida del Señor Pequeño y su Angel en la eterna huída por un espacio carente de atmósfera, donde los seres condenados a su in-



gravidez metafísica, gesticulan anárquicos movimientos en un mismo punto. De la imposibilidad de diferenciar estos actos de reflexión y actuación resulta el carácter de indeterminación del mundo, su abstracción. El Señor Pequeño y su Ángel, aparecen siempre enredados en una fuga sin que se conozcan claros motivos ni perseguidores. Asimismo, la indeterminación espacial y temporal opera en la misma pensión y las mismas calles del Santiago que recorre Arturo, y que tienen el perfil del hombre que las habita (un obrero, un empleado, un burgués) son, en la historia del Señor Pequeño, el decorado de su horror metafísico, la desfiguración esperpéntica de su conciencia amnésica, donde no habiendo coordenadas de tiempo, tampoco es posible distinguir entre la permanencia y el cambio, la vida y la muerte. Es por esto que, mientras en los otros personajes éstas vienen a confirmar el sentido último de sus actuaciones, y es posible conocer en la novela el desenlace de cada una de sus vidas, el Señor Pequeño se pierde en el relato con la misma indiferencia y discreción con la que aparece, suspendido en la nada que no crea. La plasmación estática de su mundo, donde no cabe metamorfosis posible, se sustituye por el dinamismo del lenguaje, la imagen cuya multiplicidad de significaciones se remite a sí misma como una construcción de espejos superpuestos de reflejo recíproco. La ausencia de un sistema de pensamiento reemplaza la frase comunicativa por la palabra aislada.

En la característica de su composición artística, la historia del Señor Pequeño apela a las convenciones del teatro del absurdo. El pesimismo de post-guerra y la renuncia a toda explicación del sentido que organiza el caos en el mundo, dan origen a la contemplación de la vida por el artista, desde la posición del outsider, que da forma a un tipo de arte como espectáculo que exhibe acciones inmotivadas de personajes difíciles de identi-

car, que sostienen diálogos sin significación. Esta determinación de la realidad deviene absurdo. Habiendo perdido todo contacto con el mundo, los personajes de las obras de Beckett, Ionesco, Genet, Albee, no tienen otra opción que el delirio de la palabra arrancada de todo sistema. La integración en el teatro del absurdo de la antigua tradición literaria y dramática de la pantomima y los clowns, así como la del cine mudo (Chaplin, Keaton, Marxs Brother, Laurel y Hardy), y sus parejas desarmónicas siempre a escape de una culpa inocente, son también parámetros del Señor Pequeño y su Angel. En éstos, la desarmonía de la pareja tampoco da origen a una dialéctica progresiva de sus caracteres, sino lúdico pretexto para resaltar sus individualidades grotescas, su dramática incapacidad de comunicación con el otro. Si bien en la novela tanto Arturo como El Señor Pequeño están fuera del juego, aislados del quehacer en el que concurre la comunidad, en la historia de Arturo, el mundo de fuera está en conexión dialéctica con el de su interioridad, en cambio, en la historia del Señor Pequeño no hay tal articulación, no permitiendo metamorfosis alguna en la realidad representada.

La historia del Señor Pequeño, como forma artística del mundo desde un estado de conciencia fragmentado y desgarrado por la pérdida de significación de la existencia, es sin duda heredera de la tradición culta del arte contemporáneo, de la tendencia no oficialista que se inicia con el expresionismo a comienzos de siglo, respuesta con la que la mayoría de los intelectuales enfrenta la crisis del capitalismo. La figura de Señor Pequeño es la herencia de un pasado histórico comprendido e interiorizado desde la identidad cultural de un arte evocador del sin sentido de la vida, y su presencia en esta novela se prolonga al medio de las nuevas significaciones.

El pasado que anhela ser dejado por Arturo (y de otro modo por los personajes de la pensión), la delirante sobrevivencia de la existencia en los laberintos físicos como basurales, cuarteles de la policía, callejones y trastiendas para el Señor Pequeño o en el vacío de pueblos y plazas polvorientas para Arturo, y en los laberintos psíquicos de la persecución, el pánico, el desamparo o la indolencia del Señor Pequeño y la frustración, la soledad y falsedad de Arturo son el horizonte en el que se ha perdido el Señor Pequeño para siempre; mientras que en Arturo entrará en contradicción y entrecruzamientos con el presente, conduciéndolo a la convivencia de individuo y sociedad en mutua aceptación. El sentido de la afirmación irónica del narrador sobre el pensamiento de Arturo en su primer encuentro con el Señor Pequeño: "Sintió que con ese hombre pequeño el germen de su virginitad lo perseguía hasta Santiago", alude a la similitud del estado de conciencia de dos personajes condicionados por un mismo pasado.

A esta identidad cultural inalienable de una tendencia del arte contemporáneo, que da forma artística a la historia del Señor pequeño como una manera posible de interiorizar las vivencias de un sistema social chileno, la marginalidad que corresponde a la que el artista como hombre vive en la sociedad; se superpone otra identidad adquirida en la lucha popular por la imposición de otra organización social, y que da origen a la forma artística de la historia de Arturo, la figura de un héroe individual en interrelación con uno colectivo. Esta nueva identidad del arte al servicio de la libertad, también encuentra las huellas de su ser en la tradición culta, en este caso, en la conciencia histórica de la obra de Pablo Neruda a partir de Canto General. Al final de la novela, sabemos que Arturo ha sido tomado preso en los funerales del poeta. La búsqueda de una voz y palabra para

su sentimiento, la ha encontrado en Neruda, y con él también al enemigo: la dictadura militar.

La representación en la obra de ambas identidades, por una parte la evolución de lo absurdo y la melancolía fatalista del destino humano; y por otra, la plenitud y entereza de una humanidad transformable y transformante, está resuelta, desde el punto de vista del partidismo del narrador, hacia la última, mediante el distanciamiento irónico frente a las figuras del Señor Pequeño y de Arturo, y por sus afirmaciones a través de los otros personajes, de la necesaria concurrencia al presente de lucha. Sin embargo, este partidismo inequívoco al nivel del mensaje, no siempre logra el contenido de verdad al nivel de la mediación artística, la característica de la forma de composición de ambas visiones del mundo. Allí se refleja y toma concreción la tensión artística a la que hemos aludido, la dificultad del artista que por razones expuestas al comienzo de este capítulo, no ha logrado la forma acabada de una conciencia que ha encontrado las soluciones artísticas de integración de ambos momentos. La primera evidencia es la autonomía orgánica de una respecto de la otra. Siendo Arturo la figura central en la que viene a confirmarse la lucha entre ambas por legitimarse, todo acontecer y cada personaje de la obra deben estar en directa implicación y subordinación al desarrollo de la problemática que encarna el personaje principal. Pero lo que le acontece al Señor Pequeño y a su Ángel, no tiene implicaciones en el quehacer de Arturo, y menos en la del resto de los personajes. El sutil hilo que ata al Señor Pequeño como figura pertinente al mundo que se narra, queda reducido al nivel de la espacialidad, pero arranca de la novela al nivel de la significación que podría aportar su alucinante percepción del mundo, al entrar en contacto modificante con el otro sector de mundo representado. Esta caracte-

rística de la representación en la historia del Señor Pequeño es la que nos ha impuesto el método de analizarla como una forma autónoma. Por el contrario, hemos llamado "La historia de Arturo" a los otros dos sectores de realidad representada, la de Arturo propiamente tal, como el ilusorio apoliticismo de un grupo social que en las condiciones históricas de la realidad chilena anteriores a la Unidad Popular (democracia liberal) accedían superficialmente a una capacidad de autodeterminación; y otro sector social, que tras años de postergaciones económicas, es empujado a dar un vuelco en su favor a la historia y arrastra con la fuerza de sus realizaciones y triunfos al primero, y que está representado en la constelación de personajes que se reúnen en la pensión. Ambos sectores entran en relación orgánica, en determinaciones significativas mediante sus actuaciones, posibilitando así la confirmación o negación de sus afirmaciones respecto del mundo.

Pero también en la congruencia de la forma artística inherente a la historia de Arturo, hay momentos en el que el grado de necesidad requerido en la selección de acontecimientos para la iluminación significativa de los actos de reflexión de los personajes, no alcanza convicción, siendo percibido por el lector con un distanciamiento crítico. Esto ocurre, por ejemplo, con la inserción en jerga futbolística de la narración de un partido de fútbol, donde lo que se narra no guarda relación de determinación con la problemática de Arturo, ni tampoco con la del resto de los personajes, permaneciendo así como una selección arbitraria, un brillante ejercicio retórico, aproximándose, en su apego a una realidad singular cuya representación no particulariza situaciones ni destinos de los personajes, a una forma naturalista de expresión. La mezcla de estos elementos, como de los simbólicos en la historia de Arturo (su virginidad), debilita por mo-

mentos su efectividad artística al no guardar el lector credibilidad total, porque entregado aquél al ejercicio de una forma extremadamente realista, y cuya más nítida expresión es su forma hablada no estilizada -el chilenu- en la recepción del mundo representado no cabe una tal situación (en los términos públicos y candorosos con la que Arturo habla de ella) en la realidad chilena representada. Por el contrario, un elemento de esa naturaleza en la historia del Señor Pequeño, aparecería perfectamente pertinente ya que su forma artística irrealista lo permite.

Según lo que he expuesto difiero de lo que ha señalado en su artículo sobre esta novela Grinor Rojo: "Soñé que la nieve ardía, a la vez [que testimonio fidelísimo de unas transformaciones históricas concretas, es también la novela que interioriza, en la formulación de su escritura, la magnitud de tales cambios." (72)

A mi modo de ver, lo que evidencia la escritura de esta novela, es más bien la magnitud de una crisis frente a los cambios, en la que su originalidad consiste en el carácter testimonial y audaz en reproducir con honestidad el combate sin vencedores de un arte, que en su postulación realista, en función de la urgente necesidad de abrirlo a un público más amplio, hasta ahora inaccesible, se descuida o se renuncia a la complejidad de formas y contenidos artísticos que requieren de una intensa práctica de tratos con ellos, y por otra parte, en su postulación irrealista, el descuido en revelar las infinitas y concretas determinaciones de un momento de vida representado.

Desde el ángulo de la psicología creativa, este paralelismo de formas tan contradictorias en la novela, revela la conciencia esquizoide de dos formas de ser en conflic



to, que instala al lector en una dinámica de preguntas más que de respuestas, y que podría ensayarse como sigue: el hombre (Arturo) enfrentado y requerido por una comunidad en lucha (Susana, el Gordo, el Negro, etc.), debe adherir sistema y su moral por otro, pero la energía racional y pedagógica cotidiana que es necesario investir en este combate, arriesga en su dimensión sobrehumana de sacrificios y postergaciones individuales, la rigidez de una nueva normalidad desdeñosa de una imperfección y contradicción a todas luces existente, y con la que es necesario aprender a vivir. Así, este Señor Pequeño, marginado en la obra mediante la falta de jerarquización como figura entre las otras, independiente frente al acontecer que envuelve al resto de los personajes, abre a la pregunta ¿adónde tiene cabida, entre tantos héroes, su miedo, sus sueños, su melancolía, su perpleja fantasía, sus anárquicos impulsos?. Su discreta presencia es un llamado de atención a que, junto a esa otra realidad hay ésta subyacente, laberíntica, desordenada y fugitiva, a la que no se puede renunciar ignorándola o censurándola, sino integrarla. Pero ¿cómo?. Esta compleja amalgama de pasado y presente, muerte y vida, realidad y utopía, derrota y triunfo, razón y afecto, que se tornó una simultaneidad cotidiana en el proceso de cambio, no alcanza en la escritura de la novela su correlato de fundición y yuxtaposición, quedando tensadas entre un nivel comunicativo del lenguaje, donde lo evocado es más la idea que la imagen; y otro, donde el lenguaje es la comunicación, la mitología solitaria de la imaginación como un acto sin elección. Desde este punto de vista, no hay propuesta en la escritura, sino desconcierto al modo cómo representar una realidad que exige un máximo de racionalidad, sin renunciar con ella a la fantasía y al humor, evocada en la atmósfera que trae la presencia del Señor Pequeño:

"(...) y todo gracias a usted, señor Lecaros, que cómo decirle, le dio esteticidad al número, y muy bien ¿no? muy bien, porque la otra vez vino un animador de la radio así con el cuello alto ¿no? con un terno café sin corbata ¿no? muy bien el tipo ¿no? pero muy deprimente ¿no? eso es lo que pasa con los del sindicato de artistas que siempre nos mandan a los proletas gallos que se visten como nosotros, y así la cosa no va, no ve que nos gusta a nosotros el mundo de la ilusión, de la cosa fantástica, su luz de neón, sus cabras con el buen traje, todo el brillo don Lecaros, no ve que para arte realista nosotros tenemos el sindicato?" (73)

Contra la simplificación y seguridad del conocimiento de la realidad, del arte oficialista, se yergue la figura del Señor Pequeño, como la mirada hacia la complejidad de un interior social que no alcanza a dominar y transformar aún medidas políticas externas. El Señor Pequeño es el descenso vertical y laberíntico a la realidad subyacente de vidas habitadas a la marginalidad y al abandono, para las que un viaje de retorno es imposible. El título de la novela, alusivo a una canción popular que en un sueño del paraíso canta el Señor Pequeño, evoca la perplejidad e inercia de una conciencia, tan arraigada y deformada por un status, que ha perdido la capacidad de respuesta (de credibilidad) y la posibilidad de elección, a la vez que recoge la figura retórico-literaria y el contenido polémico social (invitación a una mejor condición humana, características del motivo popular de "el mundo al revés" (74). Pero este rechazo abierto del artista hacia las tendencias de un realismo socialista mediante una forma fantástica del arte, que pese a sus variantes estéticas e históricas, mantiene la constante de no ser nunca arte oficial de una épo-

ca, tiene su propia autocensura en la forma paródica que toma la ironía con la que este artista outsider es representado, como un ilusionista de conventillo.

Este viejo conflicto del intelectual o artista, entre veracidad y honestidad al confrontarse a un proceso revolucionario, que le exige respuestas creativas equivalentes a las históricas, cobra plena vigencia en el Chile de esos años. Ariel Dorfman, en un artículo sobre la crítica literaria, testimonia en otras palabras la misma problemática planteada en Soñé que la nieve ardía:

"Así, aunque me parece imposible (y seguramente cierta) la relación que establecí entre sociedad y obra, simultáneamente siento alguna desazón y hasta molestia por haberla buscado. ¿No se olvidará así la calidad estética, no transformaré la obra de arte en mero síntoma, pelos de una piel? La literatura ¿Sólo vale como epifenómeno, en cuanto ilumina fuerzas sociales en contradicción y es explicado por ellas? Siento la obligación de juzgar a estos escritores dentro de una ideología que evidentemente representan, pero al mismo tiempo tiendo a ignorar eso, a importarme un rábano, y prefiero palpar el desamparo, una piel que late bajito pero con tanta vitalidad de ser escuchada, me importa su destruida nostalgia, su olor a pulmón sin lavar, sus frustraciones sexuales, sus valores indigerible. Naturalmente que esta actitud mía trasunta a la vez una actitud ideológica determinada; que la expresión de ese pasado sea auténtica, que contribuya al conocimiento del hombre, lo que supondría una cierta identidad comunicable dentro de la variación y más allá del cambio histórico, con lo cual nuevamente que damos todos depositados en lo genérico, estable, mítico, un diálogo que se desarrolla por encima -y en qué parte- de las visibles raíces clasistas de los escritores". (75)

La práctica del proceso revolucionario abierto en Chile a fines del setenta, conmina a los intelectuales a reformularse los problemas culturales de la relación vanguardia política y estética, tradicionalmente separados. La pregunta por la mediación metodológica (Dorfman) o artística (Skármeta) entre una óptica obsoleta de la realidad en relación al presente, pero real y existente aún, y un futuro, también real y presente, que sustituya lo viejo difundiendo críticamente las verdades para convertirlas en base de acciones vitales, es el dilema no resuelto en todo el período de transición.

No obstante, y en ese sentido, la apreciación de Rojo es justa. Desde el punto de vista del partidismo del autor frente a la realidad, mediatizada por la toma de posición del narrador, sin duda siempre hay una elección, y ésta tiene, en la novela, el carácter explícito de la necesidad del compromiso con la lucha por una nueva identidad socialista, representada en la oposición al mundo de Arturo y del Señor Pequeño, el de los otros personajes que forman el grupo de camaradas. Pero para que los contenidos de ese mundo comunitario hubieran traducido una nueva proposición artística (a cambios de contenidos cambios en la escritura) deberían haber sido el soporte estructural formal básico de la novela, pero no lo es porque dicho mundo está subordinado a la forma artística de la historia de Arturo (que es la de una búsqueda), mediatizada por un narrador personal, y no al revés.

Sin embargo, ocho años más tarde, esta anhelante expectativa de la crítica respecto a renovaciones artísticas correlativas con las históricas, ha podido quedar realizada con la aparición de la última novela de Skármeta, La Insurrección. Aquí sí los contenidos épicos se sostienen en formas centrales de estructuración, mediatizada por tantos narradores como perspectivas abarcadoras de

las hazañas del pueblo Nicaragüense relatadas en la novela, donde ha desaparecido todo héroe individual. Asimismo, el lenguaje evoca la madurez y el equilibrio de la congruencia justa del ámbito de lo real y lo posible en la palabra, formulada por una conciencia que ha encontrado el poder regulador entre su sistema de ideas y su posibilidad de realización.

Por último, cabe reflexionar aquí sobre la justeza del concepto de originalidad artística de George Luckács: ésta, "como orientación a la realidad misma y no a la que ha producido hasta el momento el arte en cuanto contenidos y formas, se manifiesta precisamente en este papel del descubrimiento, del hallazgo instáneo de la novedad aportada por la evolución histórico-social" (76) La propuesta estética de La Insurrección, que no logra la primera novela, está ya formulada por la evolución histórica del pueblo nicaragüense en el modo y práctica definitiva de la realización de su proyecto de libertad, de destino, que Skármeta desarrolla artísticamente. Por el contrario, el proceso de la Unidad Popular que gesta su primera novela; por las características de su proyecto político (alcanza el poder vía legalidad democrática y no lucha armada), se enfrenta a la compleja y contradictoria realidad de construir nuevas formas sociales, nuevos valores de vida, sin destruir radicalmente los viejos y que conduce a la práctica ambigua en la realización de su proyecto libertario. Esta propuesta histórica del grupo de hombre que transforman su destino es la que Skármeta como individuo desarrolla estéticamente en su novela sobre el proceso chileno.

## CAPITULO V

### LA INTELIGENCIA DE LOS SENTIDOS

En Tiro Libre concurren los modos de representación de la realidad que preferencia la obra de Skármeta hasta este período, según el modo de percibir, significar, y por consiguiente, privilegiar el sistema cultural y social que se hereda, y que en Soñé que la nieve ardía, por su concurso bajo una sola forma artística, la novela, adquieren el carácter ambivalente, de tensa dualidad significativa. En los cuentos de este libro se ironizan antiguas convicciones y se prefiguran las nuevas.

"Uno a Uno agota el sentimiento desgarrado de una existencia que en su sensualidad de vivir, enfrentada ahora a una más compleja culturización, presencia la muerte como el angustioso límite que traiciona el proyectar la existencia en la temporalidad corporal. Fugitivo del concreto que reglamenta su destino, busca en la utopía del viaje, del cosmopolitismo cultural, su libertad. En "París", como hemos visto, este utópico universalismo en la ubicuidad ansiosa por lo cósmico, se cuestiona mediante la parodia y la ironía. Pero permanece en "Profesionales" y en la historia del Señor Pequeño de la novela, la percepción del mundo como caótico y absurdo, presencia paralela de significación al medio de las nuevas: la pertenencia a un grupo de hombres en determinada organización social. Sin embargo, pese al absurdo como el paso más radical de extrañamiento en el mundo, que se da a partir de cuestos como "París" y "Profesionales", hay un elemento decisivo que particulariza la narrativa de Skármeta, y posibilita junto a la experiencia histórica, el cambio de perspectiva frente al mundo.



El profundo escepticismo que encarna la representación del absurdo, cuando el malestar visceral de éste (que vive momentos grises de la historia política chilena de los años 60), originado por una parte en la experiencia vivida de un sistema productivo social en la que la enorme separación entre individuo, colectividad y poder crea el sentimiento de lo incognoscible de la realidad, conduciendo el desamparo y la desorientación -allí donde las reglas de juego de dicha sociedad no contemplan los proyectos colectivos de vida sino de reducidos grupos- y por otra parte, en la consagración de esta percepción de aislamiento y vacío en el hombre por el arte contemporáneo (el teatro del absurdo de especial interés en este autor), donde la conciencia del artista confirma y apropia su verdad, Skármeta se combate a sí mismo con otra inteligencia, la de la naturaleza, la del cuerpo, la inagotable fuente vital de los sentidos desde la que se abrirán paso sus héroes hacia la modificación de sus destinos. Se trata del proceso dinámico del cambio en un destino, de la necesidad de vivir su contemporaneidad abierto a las vicisitudes. Más urgente, y previo a la ideología, es negarse al anquilosamiento y al statu-quo, actitud que conduce por sí misma, si las condiciones históricas lo permiten, como en el caso de Arturo, a acogerse al caudal más vital y dinámico de la sociedad. Por esto, los personajes de Skármeta tienen la exterior fragilidad de una asociabilidad, pero la fuerza instintiva de un sentir. La enorme afición por el deporte de sus personajes tiene la dualidad de ser bastión de su individualidad, a la vez que defensa animal por la que será posible entrar en la historia, desde la apropiación de sí mismo a la de su entorno, según encuentre puentes hacia otros hombres. Y este puente es siempre el amor. Desde sus primeros cuentos, la desarmonía y el enigma de la muerte ("El ciclista", "El joven con el cuento", "A las arenas"...) tiene su contrapartida en otro enigma:

la armonía Natura (el cuerpo, el sol, el mar, el sexo).

En Soñé que la nieve ardía, la ambivalencia en la representación del mundo, manifiesta en el extrañamiento profundo del Señor Pequeño y el pertenecerse del grupo de la pensión, como dos formas prefiguradas y determinadas de destino, tiene su contrapartida en la única certeza y potencial de Arturo: su cuerpo y sus instintos, que lo alejan del Señor Pequeño y lo acercan al grupo; lo previene del miedo y la huida y lo aproxima a la audacia y a la entrega.

Una constante estética de Skármenta es entonces, el proceso de conquista del derecho a la vida a partir de la más elemental, y sin embargo esencial, verdad del ser y sentir, potencial de la naturaleza, necesario y anterior a la culturización, energía vital que rechaza la resignación de las respuestas fáciles y el estatismo de los hechos consumados. Es esto lo que permite, ante todo, las preguntas, la acción instintiva. Una inteligencia que suma ciegamente significaciones aisladas. Primero, atrás de la conciencia. Antes, con los ojos, los oídos, el tacto, el gusto o el olfato, despiertos o jamás impedir gozarse. En esta lucha, sus personajes van descubriendo y apropiando tácticas y estrategias que los hombres históricamente han urdido para no renunciar a ese gozo, muchas veces oculto bajo falsos valores y principios. En ese enfrentamiento se encuentran los aliados y enemigos de lucha. Allí los encuentra Arturo en el desenlace abierto de la novela. Se cierra trágicamente una etapa de la historia social y también de la personal de Arturo, abriéndose un nuevo período y un mundo para Arturo, cuyas soluciones de triunfo aún están en suspenso.

## C I T A S

- 1) Angel Rama. "El Boom en perspectiva" en Más allá del Boom, literatura y mercado, Marcha editores, México 1981. En este completo análisis, Rama define al Boom articulándolo a sus orígenes históricos, a la participación editorial y al público y describe lo que significó para los escritores el fenómeno desde el punto de vista de su profesionalización, productividad y leyes de mercado.
- 2) Angel Rama, "Los contestatarios del poder", opcit. El artículo contiene la más completa recopilación y comentario de tendencias, obras y autores escrito hasta la fecha. Otros artículos sobre el tema:
  - Jean Franco, "From modernization to resistance: Latin American literature 1959-1976" en Latin American Perspectives, Volumen V N°1. winter 1978.
  - Antonio Skármeta, "Perspectiva de los novísimos", en Hispanamérica N°28, U.S.A. 1981.
  - Juan Epple, "Estos novísimos narradores hispanoamericanos. Texto crítico IV N°9. Universidad Veraconzana, 1978.
- 3) Emir Rodríguez Monegal, "Tradición y Renovación" en América Latina en su literatura. Editorial Siglo XXI. Unesco 1972.
- 4) António Cândido, Formacao da literatura brasileira. Edit. Martins, 1959.
- 5) Angel Rama, "La tecnificación narrativa" en Hispanoamérica, N°30, 1983.
- 6) António Cândido, "Literatura y subdesarrollo" en América Latina en su literatura, opcit.
- 7) Collazos, Cortázar y Vargas Llosa, Literatura en la revolución y revolución en la literatura (Polémica) Edit. Siglo XXI, México, 1976.

8) Hernán Vidal, "Teoría de la Independencia y crítica literaria" en Ideologies and Literature, Vol. III N°13, 1980.

9) Roberto Fernández Retamar "Intercomunicación y nueva literatura" en América Latina en..., opcit.

10) Alvaro Briones y Orlando Caputo, "Hacia una nueva modalidad de acumulación capitalista dependiente en América Latina", en Investigación económica, N°2, México, Abril-Junio 1977.

Otras fuentes utilizadas para la caracterización sociopolítica del período:

Fernando Cardozo, Enzo Faletto, Dependencia y desarrollo en América Latina. Edit. Suhrkamp. Alemania Federal 1976.

Tulio Halperin Donghi, Historia contemporánea de América Latina, Alianza Editorial, Madrid 1977. (Capítulo 6-II)

Ricardo Lagos, Francisco Gil, Henry Lagos, Chile, lecciones de una experiencia (70-73), Editorial Tecnos, Madrid 1977.

Oswaldo Sunkel, "La universidad latinoamericana ante el avance científico y técnico, algunas reflexiones" en Estudios Internacionales de la Universidad de Chile Año IV. N°13, abril-junio 1970.

"Capítulos de la cultura chilena": la universidad. Araucaria de Chile N°3, Peralta ediciones, MADRID 1978.

11) Armando Mattelart: "La dependencia de los medios de comunicación de masas en Chile" Estudios internacionales de la U.de Chile. Año IV N°13, abril-junio 1970.

La cultura como empresa multinacional. Edit. Galerna. Buenos Aires 1974.

Comunicación y nueva hegemonía. CEDEE. República dominicana. 1981.  
La comunicación masiva en el proceso chileno. Edit. siglo XXI. Buenos Aires. 1975.

12) Jean Franco, "narrador, autor, superestrella: la narrativa latino-

americana en la época de cultura de masas" en Revista iberoamericana. Vol.47 N°114/115 Pittsburgh, 1981.

13) Jean Franco, opcit. pág.148.

14) A. Skármeta, "Apocalipsis y apogeo de la palabra" en New Orleans Review, Loyola university. Vol.7.N°3.

Juan José Saer, "La literatura y los nuevos lenguajes" en América Latina en..., opcit.

15) J.J.Saer, opcit. pág. 302

16) Skármeta, opcit. pág. 54

17) Rama en "Los contestatarios del poder", opcit.

"La denominación general -novísimos- se limita a rizar el rizo establecido como lugar común para la anterior generación -nueva narrativa- y el superlativo no hace sino proponer el agotamiento de una designación que también estuvo, y está ahora, escrita sobre el tiempo, el que este debe devorar, cancelándola" pág. 47.

18) Alejandro Losada, sobre los modos de producción cultural en América Latina.en:

1) Creación y Praxis, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1976.

2) "La literatura en la sociedad latinoamericana: periodización de los procesos literarios. Revista de crítica literaria latinoamericana N°7. Lima. 1983.

3) La literatura en la sociedad de América Latina (los modos de producción entre 1750-1980. Estrategias de investigación) Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin. 1980.

19) Rama (1981) opcit.

- 20) Skármeta, "Tendencias en la nueva narrativa hispanoamericana". Separata avances del saber. Edit. Labor. Madrid 1981, pág. 757.
- 21) Franco (1978), opcit.
- 22) Skármeta (1981), opcit.
- 23) Ariel Dorfman, "Notas para un análisis marxista de la narrativa Chilena de los últimos años". Casa de las Américas Año XII, N°69 (noviembre-diciembre) 1971.
- 24) Skármeta, (1981), opcit. pág. 57
- 25) La Quinta Rueda, junio 1973, Stgo., pág. 8
- 26) El Siglo (suplemento literario) Stgo. 22-VII-73.
- 27) Carlos Morand, ¿Quién es quién es las letras chilenas? Edit. Nascimento S.A., Stgo., 1980
- 28) Mauricio Macquez, "Antonio Skármeta recordado en la Habana". Desfile N°10 Stgo., 22-I-71.
- 29) Skármeta, 1967, pág. 111
- 30) Tomás Vasconi, Inés Reca. El movimiento estudiantil y la crisis en la Universidad de Chile. (Ceso) Stgo. 1970.
- 31) Fernando Mires, Del frente popular a la Unidad Popular, Frankfurt, 1975.
- 32) Fernando Mires, Chile: de Ibáñez a Allende, centro editor de América Latina, Bs.As.1974.
- 33) Jorge Ruffinelli, "Antonio Skármeta: la embriaguez vital" (Entrevista) Crítica en Marcha, Premia Editora, México 1979.
- 34) Skármeta, "Perspectiva de...", opcit.



- 35) Skármeta, 1967, pág. 24
- 36) Skármeta, 1967, pág. 12
- 37) Skármeta, 1967, pág. 12
- 38) Skármeta, 1967, pág. 88
- 39) Juan Keronac, En el camino, Edit. Losada Bs.As., 1959.
- 40) Personaje principal de la novela de Salinger, El cazador oculto.
- 41) Ariel Dorfman. ¿Volar? «Un estudio en la narrativa de Jorge Edwards y Antonio Skármeta». Revista chilena de literatura, Edit. Universitaria, Stgo., 1970.
- 42) Grinor Rojo, "Algo sobre No pasó nada". Araucaria de Chile N°14 Madrid, 1981.
- 43) Skármeta, 1967, pág. 50
- 44) Skármeta, 1967, pág. 51
- 45) Skármeta 1967, pág. 46
- 46) Traducción mía del Francés.
- 47) Mircea Eliade, Mythes, rêves et mystères Edition Gallimard, France, 1957.
- 48) Dorfman, ¿Volar?...opcit.

Dorfman recoge las características que M.Eliade ha observado sobre la tradición del rito chamánico aplicándolas a la experiencia del protagonista del ciclista del San Cristóbal: el chamán sube a una montaña o vuela; ese vuelo imita a los pájaros; enfermedad o ini-

ciación; se monta un caballo, generalmente uno fingido, de madera y otro material; se suspenden categorías de espacio y tiempo; se accede a una visión estática.

- 49) Skármeta, 1969, pág. 81
- 50) Eugene A. Maio. Saint John of the Cross: The imagery of eros. Plator. S.A. Madrid, 1976.
- 51) San Juan de la Cruz. Subida del Monte Carmelo y noche oscura, en Vida y obras de San Juan de la Cruz. EDICA. Madrid 1974.
- 52) Skármeta, 69. opcit., pág. 21
- 53) E. Maio S.J. of the Cross. opcit.
- 54) Nicolás Rosa. "La felicidad de la letra". Los libros. Octubre. Argentina. 1969.
- 55) Georg Lukács, Teoría de la novela, Bs.As. Ediciones Siglo veinte. 1966. pág. 89
- 56) Aún cuando durante este período (años 60) no aparecían los artefactos en libros de Parra, a partir del 67 (revista Imagen, N° 13, Chile) se comenzaron a publicar selecciones de ellos en revistas.
- 57) Leonidas Morales, La poesía de Nicanor Parra, Edit. Andrés Bello Stgo., 1972, pág. 206
- 58) En especial la revista "Punto Final" de orientación izquierda independiente y de gran difusión.
- 59) Poeta del grupo de los novísimos. Citado de su artículo "El continuismo histórico". Punto Final N°97, 3 de febrero de 1970, Stgo. de Chile, Pág. 19
- 60) Skármeta, 1973, pág. 26

- 61) Skármeta, 1967, pág. 27
- 62) Skármeta, 1973, opcit...pág. 45
- 63) Skármeta, 1973, opcit...pág. 81
- 64) Wiedand Schmied, 200 Jahre Phantasche Malerei, Rembrandt Verlag 1963. pág. 375
- 65) Skármeta, novísimos, opcit...
- 66) Grinor Rojo, "Una novela del proceso chileno". Cuadernos Americanos. N°3 mayo-junio 1977. pág., 251-253
- 67) Skármeta, 1975, opcit...pág 141
- 68) La revista Quinta Rueda editada en Quimantú salió entre octubre de 1972 y agosto de 1973. En el número de noviembre del 72 aparecen formulados sus planteamientos generales respecto a su política cultural: "Nacer con lo nuestro. Para nosotros, la cultura no comienza en Londres, París o N.York. Debemos reflejar en primer término la realidad chilena, luego la latinoamericana y sólo después las grandes metrópolis. Pretender el orden inverso no es ni más ni menos que subordinarse una vez más a los mecanismos de la dependencia cultural."
- 69) G.Luckács, Teoría, opcit. capítulo III.
- 70) Skármeta, 1975. \*opcit. pág. 191
- 71) Skármeta, 1975, opcit. pág. 160
- 72) Grinor Rojo, novela del proceso, opcit. pág. 1
- 73) Skármeta, 1975, opcit. pág. 131

- 74) Giuseppe Cocchiara, Il mundo alla rovescia. Italia. Edit. Gorin-ghieri, 1981.
- 75) Ariel Dorfman. "Notas para un análisis marxista de la literatura chilena de los últimos años". opcit. pág. 79
- 76) G.Luckács, Prolegómenos a una estética marxista. México. Edit. Grijalfo, 1965, capítulo X, pág. 219

## BIBLIOGRAFIA DE LA OBRA DE ANTONIO SKARMETA.

### NOVELAS:

- (1) **SONE QUE LA NIEVE ARDIA.** Barcelona. Editorial Planeta. 1975.
- (2) **España.** Ediciones Michay. 1981. Prólogo y glosario de chilenismos por Soledad Bianchi.

**NO PASO NADA.** Barcelona. Edit. Pomaire. 1980

**LA INSURRECCION.** U.S.A. Ediciones del Norte. 1982.

### TRADUCCIONES:

**IK DROOMDE VAN BRANDENDE SNEEUW.** Amsterdam. 1979.

**JEG DROMTE AT SNEEN BRAENDTE.** Copenhagen. Edit. Samlerens. 1979.

**JAG DROMDE ATT SNON BRANN.** Estocolmo. Edit. Federativs. 1980.

**ICH TRAUMTE DER SCHNEE BRENNT.** Alemanis Oriental. Luchterhand Verlag. 1978.

**ICH TRAUMTE DER SCHNEE BRENNT.** Alemania Oriental. Aufbau Verlag. 1978.  
Prólogo de Monika Walter.

**SOGNAI CHE LA NEVE BRUCIAVA.** Milano. Feltrinelli. Edit. 1976.

**BEAUX ENFANTS, VOUS PERDEZ LA PLUS BELLE ROSE.** Francia. Edit. Gallimard. 1979.

**CHILENO.** N.York. William Morrow and Company. 1979.

**NIKSAAN - DEHAND.** Holanda. Edit. Sjaloom. 1979.

CHILENO. Suecia. Bokförlaget Korpen. 1980.

MED FORSTE FLY... Dinamarca. Samlerens Edit. 1979.

NIXPASSIERT. Alemania Occidental. Rowohlt Verlag. 1980

T'ES PAS MORT. Francia. Editions du Seuil. 1980

AUFSTAND IN LEON. Alemania Oriental. Aufbau Verlag. 1982.

DER AUFSTAND. Alemania Occ. Peter Hammer Verlag. 1981.

DE OPSTAND. Amsterdam. Van Gennep Edit. 1982.

#### CUENTOS:

EL ENTUSIASMO. Santiago de Chile. Edit. Zig-Zag. 1967.

DESNUDO EN EL TEJADO. Cuba. Casa de las Américas. 1969. Premio "Casa de las Américas".

(2) Buenos Aires. edit. Sudamericana. 1969.

EL CICLISTA DEL SAN CRISTOBAL. Santiago de Chile. Edit. Quimantú. 1973  
Prólogo de Ariel Dorfman.

TIRO LIBRE. Buenos Aires. Edit. Siglo XXI. 1973.

NOVIOS Y SOLITARIOS. Buenos Aires. Edit. Losada. 1975.

#### CUENTOS PUBLICADOS EN REVISTAS, ANTOLOGIAS Y PERIODICOS

EL SEÑOR AVILA, en Cuentos de la universidad. Stgo. Editorial universitaria 1959.



LA PAREJA, en Correo. Lima. 26 de oct. 1974.

A LAS ARENAS, en antología del cuento. (Antologadores: A. Calderón, P. Lastra y C. Santander) Santiago de Chile. Edit. Universitaria 1974.

LA LLAMADA, en revista Casa de las Américas. Cuba. N°92 Año XVI 1975.

LA LLAMADA, en Sancho. Argentina. N°1. 1975.

LA LLAMADA, en Caribe. Suplemente del diario Provincial. Venezuela, 4 de enero 1976.

LA LLAMADA, en Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas contemporáneas. Francia. Editions ophrys 1981. Coordinación, introducción y notas de Olver Gilberto de León.

HOMBRE CON CLAVEL EN LA BOCA, Textos, Revista literaria bimestral del Depto. de Bellas Artes. Jalisco, México. N°5 Año 1, Sep.-oct. 1974.

HOMBRE CON CLAVEL EN LA BOCA, Diorama. Supl. cult. de Excelsior. México 16 marzo 1975.

HOMBRE CON CLAVEL EN LA BOCA, La opinión cultural. Bs. As. 21 dic. 1975

LA COMPOSICION, La semana de Bellas Artes. México N°35 Agosto 1978.

LA COMPOSICION, Araucaria. Madrid. N°2 1978.

LA COMPOSICION, Sin censura, Periódico de información internacional para A. Latina. Was hington-Paris. N° 4 Año 1 Julio 1980.

LA COMPOSICION, Análisis Latinoamericano. N.York N°4 Año1 1980.

LA COMPOSICION, Luna de arena. Bogotá N°1. Año1. marzo-abril 1981.

DE LA SANGRE AL PETROLEO. La prensa literaria. Nicaragua N°9 Vol.I  
Oct. 1976.

RELACIONES PUBLICAS, en Así escriben los chilenos. Bs.As. Edic. Orión  
1977. Selección y prólogo de Jorge Marchant, (pp.181).

EL CICLISTA DEL SAN CRISTOBAL. en jóvenes de esta América. Cuba.Colec-  
ción Casa de las Américas. 1978. Selec. y prólogo de Mario Benedetti.

UNO A UNO, en Los grandes cuentos del siglo XX, México 1979. Introduc-  
ción y prólogo de Jorge Marchant. pp.103.

#### ENTREVISTAS

A DONDE VA SKARMETA? suplemento El Siglo. 19.X.1969

DESNUDO EN EL TEJADO, El Siglo 12.X.1969.

EL FRUTO DE LA AVENTURA, Ercilla N° 1792. Stgo. 22.X.1969.

DESNUDO EN EL TEJADO, la Unión, 12.10.1969.

DESNUDO EN EL TEJADO, La Estrella, Valparaíso. 10.X.1969.

A.SKARMETA: DESNUDO EN EL TEJADO, El Mercurio. Stgo. 23.XI.1969.

SIN COMPROMISO EN EL TEJADO, Plan N°43 Stgo. diciembre 1969.

SKARMETA EN EL TEJADO, Ultima Hora, Stgo. 13.8.1969

A.SKARMETA: DESNUDO EN EL TEJADO, El Mercurio, 7.IX.1969.

A.SKARMETA RECORDADO EN LA HABANA, Desfile N°10, Stgo.22.1.1971.

SKARMETA: Juventud y realidad, El diario color. Concepción 8.VIII.1973

A SKARMETA: TIRO LIBRE, El Mercurio, Stgo. 2.IX.1973.

TRES ROSTROS PARA SKARMETA, Ercilla N°1988. Stgo. 22.VIII.1973.

TIRO LIBRE, La Nación, Stgo. 22.VIII.1973.

GUIONES DE CINE:

LA VICTORIA (1973)

REINA LA TRANQUILIDAD EN EL PAIS (1975)

DESDE LEJOS VEO ESTE PAIS (1978)

LA HUELLA DEL DESAPARECIDO (1979)

LA INSURRECCION (1980)

EL REGALO (1980)

RADIOTEATROS:

LA BUSQUEDA (1976)

NO PASO NADA (1977)

LA COMPOSICION (1979)

LA MANCHA (1978) y

MUERTOS, MIENTRAS TANTO.

ENTREVISTAS:

"So wird die Dichtung nicht vergeblich gesungen haben" (Eine umfrage unter chilenischen Autoren im Exil". Joachim Minnemann (unter mitarbeit von manuel Miranda), Sammlung Jahrbuch 3, Röderberg Verlag, Frankfurt.

Interview mit Antonio Skármeta, Monika Walter. WEIMARER BEITRÄGE 12, XXIV. Aufbau Verlag. Alemania Oriental. 1978.

"Ich kann kein Fatalist sein". Entrevista de Erika Stöppler STADTAUSICHTEN 1980. Berlin West. Edition Neue Wege. 1980.

"Zum teufel mit Ravioli,...begreif die Lösung". Entrevista de Calos Rincón. SONNTAG, 29 Jahrgang. Alemania Oriental. 21 september 1975.

Entrevista de Jorge Lafforgue. HISPAMERICA, Año III? N°7. U.S.A. 1974.

"La embriaguez vital". Entrevista de Jorge Rufinelli. CRITICA EN MARCHA. México. Premia editora. 1979.

Entrevista con S. Skármeta (Del entusiasmo a la Insurrección) Victoria Verlichak. UNOMASUNO (suplemento). México. 3.7.1982°

Entrevista. ENCUESTRO LATINOAMERICANO, N°19. Bremen, 1980.

"Penetrar los medios es la solución al acriticismo", A.Skármeta. Entrevista de Deniss Reale. EL NACIONAL. Caracas, 22.10.1981

"La palabra insurrecta de A. Skármeta", entrevista de Miriam Freiliche. EL DIARIO. Caracas, 23.10.81.

"Antonio Skármeta": entre el apocalipsis y el apogeo de la palabra. Entrevista. EL UNIVERSAL. Caracas. 28.10.81.

"Skármeta en el exilio". Entrevista de Poli Délano. LA SEMANA DE BELLAS ARTES. Nº35. México. 2 agosto 1978.

"Asedio moderado a A. Skármeta", Roberto Mascaró. ZONA FRANCA Nº29 Venezuela, mayo-junio 1982.

A.Skármeta. Art. Film und Reality: an Interview. NEW ORLEANS REVIEW Volum.7, Nº3, Loyola University. U.S.A.

#### CRITICA LITERARIA DE A.SKARMETA:

Trampas al perseguidor (Julio Cortázar). Revista MAPOCHO Nº20, verano 1970. Santiago de Chile.

El motivo de la oposición campo-ciudad en dos dramas chilenos (Acevedo Hernández y Armando Mook). REVISTA CHILENA DE LITERATURA Nº1. Santiago de Chile. 1970.

La burguesía invadida (Análisis e interpretación del drama de Egon Wolf). REVISTA CHILENA DE LITERATURA, Nº4. Santiago de Chile. 1971.

Asedios a Vargas Llosa. CORMORAN. Chile. Edit. universitaria. 1972.

La novela hispanoamericana. Descubrimiento e invención de América. Valparaíso. Chile. Edic. Universitarias. 1973.

Tendencias en la más nueva narrativa hispanoamericana. ENCICLOPEDIA LABOR, AVANCES DEL SABER, tomo XI. Barcelona. 1975.

la novísima generación: Varias características y un límite. REVISTA DE LITERATURA HISPANOAMERICANA. Universidad de Zulia. Venezuela. Enero-junio 1976.

Cultura y cacerolas. JOVEN NARRATIVA DESPUES DEL GOLPE. The Amerikan hispanist. 1976. Antología de A. Skármeta.

Teatro latinoamericano. Teatro bajo Salvador Allende. Sveriges Radios förlag. Estocolmo. 1977.

Escritores de la esperanza y la desesperanza. Nicanor Parra y Ernesto Cardenal. DIE HOREN.  $\frac{1}{2}$  Quartal. N°109-110. Honnover. 1978.

Narrativa chilena después del golpe. CASA DE LAS AMERICAS N° 112. Cuba 1979.

Narrativa chilena después del golpe. Primer coloquio sobre literatura chilena (de la resistencia y el exilio). Universidad autónoma de México. 1980.

Ahorrar bajo el ala del sombrero una lágrima asomada. Revista ARAUCARIA DE CHILE. N°9. Madrid. 1980.

Una generación en el camino. NUEVA SOCIEDAD 56-57. Venezuela. Sept. diciembre 1981.

Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar a mano. MAS ALLA DEL BOOM, LITERATURA Y MERCADO. México. Marcha editores. 1981.

Perspectiva de los novísimos. HISPAMERICA N°28. Año X. U.S.A. 1981.

Apocalipsis y apogeo de la palabra. Revista de Bellas Artes. México. abril 1982.



La nueva condición del escritor en el exilio. Revista ARAUCARIA DE CHILE 19. Madrid. 1982.

CRITICA:

Ariel Dorfman. Volar? Un estudio en la narrativa de Jorge Edwards y A. Skármeta. REVISTA CHILENA DE LITERATURA. Editorial Universitaria. Santiago de Chile 1970.

A. Dorfman. Notas para un análisis marxista de la narrativa chilena de los últimos años. Casa de las Américas. 1971.

A. Dorfman. La actual narrativa chilena. Entre angeles y animales. LOS LIBROS. B.Aires. Enero-febrero 1971.

Nicolás Rosa. La felicidad de la letra. LOS LIBROS. B.Aires. Octubre 1969.

Grinor Rojo. Una novela del proceso chileno: Soñé que la nieve ardía. CUADERNOS AMERICANOS. Vol. CCX. N°3. 1973.

Grinor Rojo. Algo sobre nopasónada. ARAUCARIA DE CHILE N°14. Madrid 1981.

J.Armando Epple. Estos novísimos narradores hispanoamericanos. TEXTO CRITICO. IV. N°9 Universidad Veracruzana. 1978.

Ariel Dorfman. Überwältigung der Distanz. Das Wer A.Skármeta. ODIPUS ZWISCHEN DEN BÄUMEN. Aufbau Verlag. Alemania Oriental. 1983.

Carlos Cerda. La amalgama de lo íntimo y lo colectivo en la Insurrección, ARAUCARIA N°19. Madrid. 1982.

Guillermo Quiñones. Algunas consideraciones sobre literatura chilena en el exilio. DON RECA N°21 Frankfurt Main. Marzo 1982.

Monika Walter. Nuevo estilo rebelde? CASA DE LAS AMERICAS. Cuba. marzo abril 1982.

El hombre y el artista en la narrativa de A. Skármeta. Taller Ignacio Ossa. Taller de letras N°1 Santiago 1971.

TESIS ACADÉMICAS SOBRE LA OBRA DE A.SKARMETA:

Margitta Holler. Die darstellung der Regierungszeit der chilenischen U. P. und des Putsches 1973 aus der Perspektive des Exil in den Romanen "Soñé que la nieve ardía" von A.Skármeta und. "En este lugar sagrado" von Poli Délano. Hamburg. 7 juni 1982. (Dr.Meyer Minnemann) (Diplomarbeit)

Gudrun Fischer. Figurenaufbau und Handlungsführung. Zur Fragen des Realismus und der Historizität in A.Skarmetas Roman " Ich träumte, der Schnee brennt. Humboldt Universität. Juli 1981. (Dr. H.Otto Diel) (Diplomarbeit)

María Grazia Spiga. Enfants et adolescents dans l'oeuvre d'Antonio Skármeta. París IV. Sorbonne. Tesis dirigida por Prof. Raúl Silva Cáceres, Octubre 1981.

Se terminó de imprimir el 28 de Abril de 1985, en Santiago de Chile.

La autora agradece a FASIC. Institución que colaboró en la impresión de este libro.

Cuando Antonio Skármeta publicó su primer libro. El entusiasmo (1967), un aire renovador entró en la narrativa chilena. La aparición de sus libros posteriores confirmó esta expectativa, pero ya en ámbitos mayores. Desnudo en el tejado (1969) obtuvo el premio de cuentos de la Casa de las Américas (Cuba). Skármeta se transformó así en uno de los más destacados escritores de la generación de novísimos narradores.

En este ensayo, Constanza Lira estudia la producción de Skármeta hasta su primera novela, Soñé que la nieve ardía (1975). Esta etapa está marcada por el registro de los cambios que se produjeron en un tiempo clave en la historia chilena,\* que Skármeta asume con plenitud.

Constanza Lira se tituló de profesora de Castellano en la Universidad de Chile y este trabajo corresponde a su tesis doctoral para la Universidad Libre de Berlín, República Federal Alemana. En él plantea la necesidad de insertar la producción literaria en el desarrollo global de la sociedad.