

Sergio Saldes Báez

**GENERACION DE 1987:
TEXTO Y CONTEXTO (DOS ANTOLOGIAS DEL CUENTO
CHILENO DE LOS OCHENTA).**

Las líneas que siguen tienen como referente la narrativa breve producida en Chile durante la década pasada; me ocuparé de dos libros antológicos que reúnen cuentos de autores nacidos entre 1948 y 1968. El punto central de la ponencia implica la definición parcial, provisional, hipotética, de la generación de escritores formada durante los años de gobierno militar. Este trabajo no pretende alcanzar conclusiones últimas, desde su inicio deja establecidas sus limitaciones: no se ocupa en profundidad del análisis de los textos, sino que aborda éstos desde una perspectiva específica que más adelante se detalla -reseña, más que analiza; dada la inmediatez del fenómeno estudiado, pretende llamar la atención respecto de elementos que deberán considerarse en futuras investigaciones.⁽¹⁾

**I. EL SISTEMA GENERACIONAL CHILENO
(LA PERSPECTIVA DE GOIC)**

Es una concepción institucionalizada el sistema generacional formulado por Cedomil Goic⁽²⁾, aplicado a Chile e Hispanoamérica, a la literatura

1. Esta ponencia da un paso más en la investigación iniciada con la edición de *Tatuajes*, uno de los libros ocupados como material de análisis para el presente trabajo; y continuada con la publicación de "Literatura joven en Chile ¿Generación de 1987? (Notas)", en *Literatura y Lingüística*, número 3, Segundo Sem. 1989 - Primer Sem. 1990, I.P.E.S. "Blas Cañas", Santiago, pp. 71-91.
2. Los planteamientos de Goic son de sobra conocidos; abrevio recordando que se distingue en su sistema generacional un período de gestación -entre los treinta y los cuarenta y cinco años de edad- y un período de vigencia -entre los cuarenta y cinco y sesenta años- para cada generación.

en general o a géneros en particular. Interesante es revisar la situación generacional chilena de acuerdo con sus planteamientos, tomando como eje los acontecimientos de Septiembre de 1973.

El golpe militar interrumpe el proceso de gestación de la llamada Generación de 1972. Esta generación reúne a autores nacidos entre los años 1935 y 1949 y debería haberse gestado entre 1965 y 1979, disputando el liderazgo a los miembros de la generación de 1957, la de Donoso y Edwards. De producirse un curso normal de acontecimientos en la década 70, la generación de 1972, habría entrado en vigencia en 1980. Sin embargo, los miembros de este grupo mayoritariamente completó su proceso formativo, o lo reestructuró, en el exilio, voluntario o forzado. Algunos nombres significativos: Antonio Skármeta, Ariel Dorfman, Isabel Allende, Mauricio Wacquez, Patricio Manns⁽³⁾. Las circunstancias político culturales del Chile de los ochenta y el desarrollo personal de estos autores no permite reconocer en ellos - 1990, a más de la mitad de su hipotético período de vigencia- un real liderazgo. Lo cierto es que estos autores aún no constituyen tradición en el país, los jóvenes de veinte años apenas los conocen, y su ausencia física en el país no permitió la existencia de "discípulos" entre los escritores que hoy se empujan por los treinta.

Mientras la generación de 1972 se quiebra en 1973, en Chile la generación que debería reemplazarla experimenta una situación distinta.

Siguiendo el sistema de Goic, a la generación de 1972 debiera suceder la de 1987, conformada por autores nacidos entre 1950 y 1964; esta hipotética generación tendría un período de gestación entre 1980 y 1995, entrando en vigencia en 1996. Esta generación consituiría lo que puede denominarse "literatura joven chilena". De existir la Generación de 1987 su proceso vital se vio alterado, transgredido o interrumpido por los acontecimientos de 1973. Tal como la de 1972, este grupo no ha tenido un desarrollo normal, por lo que el fenómeno literario chileno es especialmente complejo.

II. EL PROCESO EDITORIAL EN LOS OCHENTA

De sobra conocido y sufrido es que los años de régimen militar significaron una reducción importante de la labor editorial en el país. Sin embargo, esto no impidió que se dieran a conocer autores nuevos. Con los ochenta surgen algunas editoriales alternativas que se suman a la proliferación de autoediciones, revistas marginales, trípticos, etc., que dan a conocer trabajos que no tienen cabidá dentro del circuito editorial oficialista o en el hori-

3. El caso de Diamela Eltit (Nac. 1949) es una excepción notable de escritora formada y productora de novelas en Chile.

zonte de las editoriales transnacionales. Surgen Zurita, Eltit, Maqueira, Fontaine, De la Parra, Ostornol, Franz, Díaz Eterovic, Memet, etc, etc.

Hacia la mitad de los ochenta la labor editorial sigue siendo precaria, aún lo es al final del año noventa; es precisamente en la segunda mitad de la década pasada que se generan las dos antologías de cuentos que centran este trabajo.

En septiembre de 1986 se publica **Contando el Cuento. Antología Joven narrativa chilena**; Sinfronteras, Santiago; preparada por Ramón Díaz Eterovic y Diego Muñoz Valenzuela. El libro de 261 páginas presenta un prólogo que firma Díaz y Muñoz, y diecisiete autores nacidos entre 1948 y 1960, cada uno representado por dos textos. El segundo libro tiene su origen en un concurso público abierto para autores inéditos nacidos entre 1958 y 1970, realizado entre octubre de 1988 y abril de 1989, por la editorial de Valparaíso Trombo Azul; de dicho evento, de carácter nacional, se publican diez autores, con un texto cada uno, en **Tatuajes. Diez narradores inéditos de la Generación de 1987**; Trombo Azul/Documentas; Santiago, 1990; el libro, de 120 páginas, presenta un prólogo de los editores Marcelo Novoa y Sergio Saldes Báez, y un estudio de los textos publicados a cargo de Héctor Gatica Farías, además -obviamente- de los diez cuentos ya referidos.

Coincidentemente ambos libros se formulan como vía de expresión de una generación joven, y si retomamos a Goic, efectivamente estas antologías se enmarcan en los límites relativos de la Generación de 1987, a la cual él mismo le ha otorgado -ya- existencia⁽⁴⁾. Sin embargo, **Contando el Cuento** representa más bien a la fracción mayor de este grupo generacional y **Tatuajes** a la fracción menor.

Como se ha señalado, me interesa avanzar en la definición de la generación gestada bajo el régimen militar; en consecuencia, selecciono de cada libro cinco textos y los comento considerando elementos que la lectura de la totalidad del material contenido en las antologías me ha sugerido como fenómeno confluyentes, a saber: 1) la presencia en ellos de instancias dialógicas según un concepto pragmático, lo que implica una intención comunicativa determinada (intención ilocutiva);⁽⁵⁾ 2) elementos autorreferenciales (locuciones cuya referencia es el texto mismo, su instancia de producción y/o

4. Cfr. **Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana**, Tomo 3, Epoca Contemporánea; Crítica, Barcelona, 1988, p. 249.

5. Cfr. Teun A. Van Dijk, **Texto y contexto**, Madrid, Cátedra, 1980, p. 281. Para una aplicación metodológica de la Pragmática en textos narrativos véanse mis trabajos "La vida exagerada de Martín Romaña o la Aventura de la escritura (Diálogo y autorreflexividad de un texto poético)" en **Revista Chilena de Literatura**, N° 26, Noviembre 1985, pp. 109-120; y "Una propuesta operacional acerca de la Pragmática narrativa (Auto de fé de Carlo Rojas)", en **Literatura y Lingüística**, N° 4 (en preparación).

recepción) y autorreflexivos (procedimientos mediante los cuales el texto o algunos de sus constituyentes **muestran** su especialidad);⁽⁶⁾ 3) referencias al contexto de producción y/o recepción del texto. Cada uno de estos elementos no recibirá un examen detallado, sino que se integrarán en el comentario de cada cuento seleccionado.

III. CONTANDO EL CUENTO

III.1 Ana María del Río (Nac. 1948) :Subterráneo

Una mujer es detenida en una estación del metro, los agentes de seguridad encuentran el billete de cien que la inculpa, la llevan en el metro mismo. En la estación su marido pacientemente contempla la prisión de la mujer; posteriormente, en el interrogatorio de rigor el hombre -un anciano- niega conocer las actividades políticas de su esposa, niega también que estén casados y se desentiende de ella, dejando que los organismos de seguridad "cumplan con su deber". He ahí la anécdota del cuento. Tres instancias comunicativas conforman el texto. En la primera el narrador es el esposo de la detenida que intenta adaptarse a las circunstancias: desconocedor de las actividades de su mujer, que evidentemente rechaza, asume, justo en el momento de la detención, la actitud del narrador crítico: "Adiós -le dije y ni siquiera me arrugué. Ella no dice nada. Abre y cierra la boca tras el vidrio del carro, enmarcada en celeste. Sus palabras se habrán sellado para siempre tras el vidrio, dibujadas como pompas. Los gestos de ellos, más elegantes azules y grises persinten, llenos de cortesía, sin embargo.", Adiós entonces- le digo y no me muevo para avanzar hasta el carro detenido. Porque esta vez no voy a permitir que me sondee, que meta su cabello castaño, que no le haría daño a una mosca (quien sabe, ya) entre mis ojos..." (p.91)⁽⁷⁾. La segunda instancia presenta al esposo - un anciano - estableciendo comunicación en tono de confidencia con el tú que es su mujer ausente: "Todas las conversaciones que hemos tenido en estos veinte años(y me he dado cuenta en un segundo, furioso) han girado en torno a mí(...) No sé nada de ti." (p.91). Se da cuenta de la historia de la pareja y finalmente el discurso desemboca en la ilocución que define este monólogo que tiene forma de diálogo: la justificación: "La única y sola razón por la que nos separamos fueron las puertas de vidrieras: de un golpe, en dos tiempos, nos separan los cuchillos de aire." (p.95). Enmar-

6. Para el concepto de autorreflexividad véase Francois Recanati, **La transparencia y la enunciación**, Librería Hachette, Buenos Aires, 1981.

7. Coloco siguiendo a la cita, entre paréntesis, la página correspondiente. El mismo procedimiento ocupo en los textos de **Tatuajes**.

cando la instancia recién descrita, reaparece la primera, en donde la voz del esposo-narrador refiere de manera objetiva el interrogatorio al que es sometido: "(...) -Detenida, por el momento. Usted podrá comunicarse con ella./-No quiero- digo y enciendo un cigarro./ El secretario detiene su máquina./ -¿Cómo dijo? -con el dedo en el aire". (p. 95) Inmediatamente, siguiendo a tres asteriscos, la tercera instancia comunicativa nos señala a un narrador extradiegético que, incorporando la distancia requerida nos narra la actitud final del esposo: "-Que no quiero verla más - dice el viejo y sus espaldas de madera marchadora se agachan y suenan." "-Cumplan con su deber-dice y se va poco a poco, arrastrando los pies y los nudos de las manos que ya no puedan sostener el cigarro. El secretario se encoge de hombros y saca volando la hoja del rodillo" (p. 96). El juego de perspectivas que el contexto presenta convierte una realidad contextual de carácter fundamentalmente política en una realidad textual marcada por los conflictos humanos, sentimentales y sociales de manera más específica.

III.2 Ramón Díaz Eterovic (nac. 1956): **Atrás sin golpes o La noche que Villablanca ganó el Título Mundial.**

El narrador extradiegético escribe la noche del 5 de junio de 1983, fingiendo un diálogo con un tú innominado: " "La Bestia Negra" - recuerdo que dijo el "Tani" Cuevas, mientras miraba mi rostro lleno de asombro, al igual que el tuyo, ahora que me miras risueño y dices -a ti no más se te ocurren estas cosas (...)" (p. 105). El relato es motivado por el recuerdo de un nombre y el conocimiento, en una revista de box -prestada por el poeta Teillier al narrador-, de cierto rostro. El centro del relato es la noche de un año atrás, cuando, en el Caupolicán, Villablanca ganó el Título Mundial de Box. El relato del match alterna con el relato de la conversación que el narrador ha tenido antes de la pelea con un viejo negro en un bar cercano al teatro, conversación que se centra en la figura de "La Bestia Negra", antiguo boxeador peruano y los tiempos pasados en general; esta instancia dialógica se entrelaza con el recuerdo de anteriores y lejanas conversaciones que el narrador tuvo con su amigo "Tani" Cuevas, referidas también al boxeador peruano. Los diálogos se entrelazan mientras Villablanca logra el campeonato: "Eran las onces treinta y dos minutos de la noche del cinco de junio de 1982, y Villablanca se arrodillaba sobre el ring, (...) mientras los que estábamos en el Caupolicán gritábamos a todo pulmón, y en las calles de Santiago empezaban a salir los chilenos que nunca creen en nada -tal vez porque no es tiempo de esperanza- a celebrar el título mundial de Villablanca." (p. 113). La fusión de realidades que el protagonista experimenta mientras asiste a la pelea se justifica por el alcohol; el texto se justifica autorreferencialmente: "Seguramente dirás -a ti no más te ocurren esas cosas- y yo por primera vez te

diré que puede ser, porque ahora tengo de nuevo en mis manos las fotos que me vendiera el negro aquella noche, después que nos vaciáramos la botella polvorienta de whisky (...) y yo prometiéndole escribir sobre él (...). En verdad te reconozco, a mí no más me ocurren estas cosas, porque nada explica que esta noche (...) esté escribiendo sobre las fotos amarillas que guardo en mi escritorio y la noche que Villablanca ganó el título mundial." (p. 113).

III.3. Sonia González (Nac. 1958): Tejer Historias

Sin mediación de un narrador extradiegético, las figuras diegéticas estableciendo diálogos entre sí componen el **tejido textual**, configurando sus historias personales y dando cuenta del contexto ficticio, coincidente con el empírico.

Roberto, pareja de Roxana, es detenido portando papeles clave. Patricio se comunica con él en prisión y recibe el encargo de comunicarse a su vez con Roxana para llevarle noticias de Roberto. Surge un romance entre Patricio y Roxana. Patricio regresa a confesar la verdad a Roberto, buscando el perdón para sí y su amante. Tal como aorreflexivamente Roxana espera y vive tejiendo, la referida es la historia que el diálogo de Roberto con Patricio y de éste con Roxana, van tejiendo ante el lector, que no cuenta con ninguna ayuda más que la atención hacia la apelación diegética, para la identificación de las voces: "Patricio, yo sé que fue a causa de aquella pesadilla que te conté, esa de la que Roberto despertó antes de la seis de la mañana, todavía oscuridad, aún sirena y patrulla (...)" (p. 141), "Dice, Roberto, que lo supo por algo que habías dicho tú, tiempo antes, algo que ella hilvanó más tarde a los retazos de su recuerdo." (p. 142). Como en **Subterráneo** aquí también la realidad política es enfocada desde el punto de vista de los conflictos humanos que provoca, siendo la realidad personal el punto de fuga y no la contingencia política, aunque ésta origina, contextualiza, aquella: "Y lo último. Mientras terminaba de tejer el cuello de un suéter, me encargó que lo importante era decirte que le perdonaras los puñetazos dirigidos al alma, esos que te dieron en la cara (...) Y confesarte también que pensó casarse contigo y los hijos, para sacarte lenta astutamente de ese juego que te llevó a la cárcel. Que te lo dijera nada más para aliviarle a ella la pena, para sacarte de entre nuestras vidas, compadre, para ver si de esa manera te sales del silencio que se sienta entre Roxana y yo cuando nos miramos, cuando le cojo la cara luego de hacer el amor (...)" (p. 146). Por último anotar la autorreflexión del texto en la medida que su título- **Tejer historias** es el procedimiento que estructura el texto, siendo sus elementos catalizadores las voces de los personajes, tejidas trenzadas, magistralmente por la conciencia estructurante.

III.4 Gregory Cohen (Nac. 1953): La hipótesis del cuye

Este es un texto sorprendente por la historia que refiere y por el narrador que vehiculiza tal historia. Una mujer prepara ritualmente la autoextirpación de su útero, lleva a cabo tal operación; luego separa su cabeza del cuerpo y éste comienza a desintegrarse, convirtiéndose en "miles de pequeñas partículas girando en torno a un peculiar centro luminoso, y haciendo elevar la temperatura al doble y al triple" (tal como lo explica el mismo texto); la puerta del departamento donde vive sola la mujer, se abre y un viejo de apellido Bohr encuentra por fin el modelo atómico que ha estado buscando. La habitación es clausurada con el modelo en su interior. Respecto de un cuye que se alimenta de libros de geopolítica y de Spengler, único y asombrado y aterrado testigo de todo lo acontecido nada más se sabe, "pasó al olvido por carecer de personalidad legal." (p. 53) Esta absurda historia, tan absurda como el átomo de Bohr (posible señal autorreflexiva, por tanto), es narrada por un narrador lúdico, burlesco e irónico, que en absoluto pretende que su historia resulte verosímil -"Aquí sucedió lo verdaderamente increíble", nos dice antes de referir la decapitación de la "increíble protagonista"- consciente de ser entidad textual establece un diálogo intratextual comentando la historia y el propio discurso: "Aprovechando el momento siguiente al primero, concordó en comprimir sus piernas con tal fuerza como si se dispusiera a romper una nuez colocada en la zona de los genitales y, en acto de presencia suprema, gritar con toda el alma el nombre de un varón. Problemas personales, de seguro..." (p. 47), "El ambiente era de conformación más bien ambigua, por lo que un análisis más exhaustivo se volvería emgorroso y rayano en lo confuso." (p. 49); extratextualmente apela al lector, desmontando el tradicional artificio narrativo: "Poquito después de las nueve, el aroma de infusión del departamento contiguo amenaza con impregnarlo todo. Entonces el cuye piensa: "No viene nada de mal esto de oler vegetales, aunque sea por poco rato". Esto último queda al exclusivo criterio del lector." (p. 50). Tal como el cuye de la historia, que se alimenta de textos, el lector del texto asiste a un absurdo espectáculo de violencia inusitada que se aparta del "orden de este Mundo" -ocupando una expresión del narrador-, aunque tal vez no sea tan así reparando en la arremetida, corvo en mano, que la protagonista emprende en contra de una figura humana en un cuadro de Bruegel que adorna el cuarto. No obstante el comentario anterior, es indudable que el cuento se juega por la construcción de un espacio eminentemente literario, autorreferencial, en cuanto en el texto se habla del texto y autorreflexivo en cuanto el absurdo de la historia se refleja en el absurdo, la burla y la ironía del discurso.

III.5 Eduardo Correa (Nac. 1953) : Osito de felpa

La historia metadieética de este cuento se refiere el asesinato doble que un marido engañado comete acabando con la vida de su mujer y el amante de ésta; la historia diegética corresponde a la especial escritura que el asesino realiza de su delito; la instancia extradiegética vehiculiza las anteriores y elabora un discurso autorreferencial y -a la vez - autorreflexivo comentando la escritura que ensaya el narrador diegético : " (...) acostumbrado más que nunca a relatar las cosas desde esa mismísima, la perspectiva adoptada/adaptada para que no sea entendida y sea más que siempre el hermético, anulador de las distancias fácticas desenrolladas desde ése, el momento en que se produjo el verdadero crimen (...) "(p. 68); y confrontando irónicamente su relato (el propio y el que vehiculiza) con el contexto literario coetáneo a **Osito de Felpa**: "Ahora una fotografía que se ha puesto más sepia de lo previsto, corona el lugar de los encuentros -sitio del suceso 1-, el mismo posteriormente relatado como locus de los luctuosos acaeceres con bandejitas de desayunos; tres tostadas, café con leche, croissants para seguir con la literatura que se impone, y todo de esa manera, la mismísima prescrita por lo testimonial que se implanta (...) "(p. 69); es bastante claro que los relatos de este **Osito de Felpa** no siguen las convenciones de la literatura testimonial y se apartan de la estética referencial (privilegiando la historia) que se encuentra en la gran mayoría de los cuentos contenidos en la antología que se comenta. El texto de Eduardo Correa privilegia el acto de contar y escribir, el acto de poetizar, por sobre la historia anecdótica referida, tomada posiblemente de la crónica roja periodística. Como el narrador extradiegético dice respecto de lo que el personaje diegético escribe: "(...) mientras todos los textos referenciales se guardan para otras ocasiones más propicias (...) "(p. 68).

IV. TATUAJES

IV.1 Javier Escobar (Nac. 1968): Relato sorpresivo

Dos seres innominados y ambiguos forman una pareja que se debaten existencialmente en un espacio degradado; estos seres dialogan acerca de su relación amorosa; pero además, concientes de ser personajes de ficción contextualizan su existencia: "-Otro día, cuando estemos solos, quizás te los diga; no me gusta hablar de esto cuando hay un lector curioso y hasta difamador encima de nuestro diálogo. /-Ya, tenías que empezar de nuevo con tus insultos; además tratas de irte por la tangente, de salirte del relato, de cambiar la historia. Acaso nunca podrás asimilar tu condición, nunca. "(p. 16). Los personajes establecen un diálogo además con el lector; "Schit, que no ves que está este curioso leyendo./-Bah, te molesta porque sabes que seguramente debe de encontrar la razón en mí. ¿no es así lector?" (p. 17); e

incluso ordenan al narrador respecto de lo que debe hacer:" -¡Narrador!, será mejor que pasemos a la segunda parte". (p. 18). El narrador, a su vez, establece un diálogo con el lector: "Para que te orientes extraño lector me es necesario decirte que esta pareja se encuentra acostada en una encantadora cama vieja, de madera bastante destartada." (p. 16); narra fundiendo los planos extradiegético (el suyo) y el diegético (de los personajes): "La noche es calurosa , el viento desertó del clima; la pareja recostada, ambos desnudos, uno está fumando -a pesar de que sabe que me molesta terriblemente el humo". (p. 17) ; comenta su propio discurso: "Aquí, en la parte segunda (aún no sé porqué se me ocurrió hacer esta segunda parte, quizá por mera ambición estilística) los personajes ya han dormido algo." (p. 18).

La angustia existencial de los personajes se justifica en la medida que están condenados a ser limitados, limitados por cuanto son al ser narrados y leídos, en un texto que, paradójicamente, elimina los límites entre los niveles diegéticos, reflejándose así como lo que es; artificio de la palabra: "En el baño una goteadura de gotas agotan los dos fustigados; el sudor revela la sed; las palabras reinician la vida de estos personajes ." (p. 20).

IV.2 Karin Kustcher (Nac. 1961): Skáner Diálóks (N. Anarkáos)

El presente relato no es vehiculizado por un narrador, sino a través de voces directas, voces, no personajes. Cinco instancias textuales configuran el texto. En la primera una voz que se puede definir como la voz de un director de película o las acotaciones de un guión cinematográfico: "-Toma 1. Repetir. Mal grabado.", "Acercamiento, paso por corte al interior; junto a la ventana abierta (...)" (p. 26), alterna con la voz de uno de los personajes de la película que se filma: "-A ver si me reconoce por la voz. Por teléfono, tanto que hablábamos. Ojalá que esté. /-(Ring! Mano coge el fono. Hablan)" (pp. 26-27). La siguiente instancia pasa del nivel extradiegético de la primera, al nivel diegético - la película;-es la conversación telefónica; esta conversación incita la tercera instancia: "-Me acuerdo, sí... ¿De qué hablamos?/-(Caminábamos despacio, decíamos):" (p. 27). La tercera instancia -metadiegtica- corresponde a lo recordado: las conversaciones pasadas; la cuarta instancia es, siempre en el nivel metadiegtico, las meditaciones que estas voces realizan al contemplar, desde una plaza, el tránsito de la ciudad, el caminar y el hablar humano: "Silencio, ¿escuchas?/-El murmullo del fondo, pero ellos van solos./-¿Con quién hablan? ¿Quién habla?/-Silencio, la visión se aclara en el diálogo⁽⁸⁾."

8. Señal autorreflexiva, pues el texto, trabajado cinematográficamente, reemplaza la visión mediante el ritmo dialógico.

(p. 28). La quinta instancia es meta-metadieética, puesto que corresponde a la película **Plaza Espejos** que, resultando ilustrativa de su situación, las voces metadieéticas recuerdan. Esta última instancia está presentada como guión cinematográfico, alternando las instrucciones para el manejo de la cámara frente a una acción que supone un viajero que busca su lugar de llegada, con la voz de un narrador en off. Es precisamente esta voz la que cierra el texto declarando que "el Lugar de Venida no existe, no es real" y que el Lugar de Llegada es éste, vale decir la imagen última en un juego de espejos autorreflejantes. Como los viajeros referidos en el relato, el texto mismo es atrapado en esta "Plaza Espejos" meta-metadieética, ya no hay avance posible, sólo queda repetir la toma 1, generando una escritura y lectura circular, en donde la acción allí generada sea el recordar. En "Skáner Diáloks..." la autorreflexión textual traspasa hacia el nivel ideológico asimilando la vida humana al funcionamiento del texto, tránsito circular del diálogo.

IV.3 Luis Riffo (Nac. 1965): El manuscrito

Un joven escritor se encuentra un manuscrito cuya propiedad esencial es que su contenido depende de quién lo lea. Cada cual satisface en él aquellas lecturas reveladoras que siempre buscó. Luego de dárselo a leer a sus dos grandes amigos, el protagonista impulsado por su propia lectura del manuscrito, que lo convierte en una especie de nuevo mesías, decide abandonar su antigua vida y perderse en busca de su destino. Para justificar su partida escribe el relato que leemos, cuyos destinatarios son sus dos amigos y su pareja, los únicos que, según su esperanza, creerán lo que relata; para cualquier otro lector su historia deberá pasar por una mentira; "Asumo confiado la posibilidad de que esta historia resulte inverosímil. Es absolutamente necesario que sea tomada como mera ficción " (p. 48), "Admito que esto se parece demasiado a una mentira " (p.51), se trata de evitar el conocimiento universal de un manuscrito que dadas sus propiedades puede resultar peligroso. Sin embargo, un texto debe servirle para testimoniar y a la vez negar ese testimonio; así como nosotros no somos sus amigos ni su pareja, no sabemos o no confiamos en la existencia del manuscrito, pero sí podemos leerlo, por cuanto el cuento es "El manuscrito"; vale decir, si el lector no puede dar fe de la existencia real del manuscrito sí puede darla de la existencia ficticia del mismo, producida por la palabra que relata. Autorreflexivamente la lectura del manuscrito sugiere al narrador-personaje: "Nada existe si tú no lo señalas. Tú le otorgas existencia a las cosas". (p. 57).

IV.4 Patricio Varetto Cabré (Nac. 1966):

Los límites de Javier

Un narrador extradiegético inaugura el texto con las siguientes palabras: "Son dos los factores que dieron origen y culminación a los hechos. Y aunque estos dos factores parecen de distinta naturaleza cada uno, cabe hacer notar que una vez iniciado el proceso ambos comenzaron a perder sus límites para terminar fundiéndose". (p. 61). A continuación, el lector se encuentra con los dos factores mencionados. El factor 1 es la presencia de un narrador -diegético, por tanto - que se ve impelido a escribir; el factor 2 es Javier, personaje metadieético, cuya historia será narrada por el factor 1. Javier planea la mejor forma de vengarse de Ursula, mujer a la que ama, pero que se casará con otro. La historia de Javier la conocemos por el relato del narrador diegético; sin embargo este relato es interferido por los comentarios acerca del proceso narrativo que realiza el narrador extradiegético: "En este punto es necesario detenerse: ¿Cómo hacer que el narrador del factor 1 mantenga el interés sobre su historia o factor 2? ¿Qué irá a pasar con Javier? ¿Es Javier un loco, un paranoico, un enfermo, una persona normal como usted y yo? (...) ¿Cuáles son los límites de Javier? (p.p. 62-63). La historia de Javier avanza, siempre con las interrupciones de la voz extradiegética, hasta el momento en que Javier ha logrado asesinar a Ursula y se apronta a lanzar su cuerpo desde el séptimo piso de un edificio; surge la voz extradiegética y continuando con el discurso narrativo nos dice que Ursula, la secretaria de Javier es llamada a la oficina de éste, quien comienza a dictarle : "y, lentamente, mientras su secretaria tecleaba frente a la máquina de escribir, le comenzó a dictar esta historia..." (p. 76) Así, en la expresión final del texto se cumple el plan formulado en las palabras iniciales, sólo que no se funden únicamente los planos diegético y metadieético, sino que los tres planos que presenta el cuento, incluyendo el extradiegético. Así, la pregunta reiterada en el diálogo entre el nivel extradiegético y el diegético -¿Cuáles son los límites de Javier?- implica una interrogación acerca de la ficción y el artificio narrativo tradicionales; "(...) que poca imaginación tiene el narrador, ¡pero si se trata de la trillada historia de amor!" (p.66)"... es casi imposible que al finalizar el siglo veinte un ciudadano cualquiera se ponga a escribir una trillada historia de amor (...)" (p. 66); ante este cuestionamiento el texto exhibe su autorreferencialidad y autorreflexividad.

IV.5 Marcelo Vargas Roa (Nac. 1958): Esto no tiene nombre

Esto no tiene nombre se sustenta sobre la tradición poética moderna en su búsqueda de la obra cifra del universo. Precedido de cuatro

epígrafes que aluden a la tradición referida y a la realidad que la obra misma genera, y de una página en blanco, se nos presenta un texto continuo en el cual confluyen diversas voces: la del (ficticio) autor del texto, la de sus familiares, la del lector, la de la tradición literaria, la del mismo texto; voces que van tejiendo un tramado autorreferencial, constituyendo en el texto la poética del mismo y su respectiva crítica⁹): (habla el autor) "Existir en el tiempo, ser en el espacio desplegado por la palabra, acoger todas las posibilidades en una que es ninguna, una página en blanco", (habla el lector) "¿Ocultarse mostrándose en las palabras?... ¿Pero cuál es la imagen que ha deseado dejar de sí? ¿Ser uno y todos?" (p. 89). El texto presenta un diálogo constante entre las voces, el cuento se va haciendo por estas voces, cuya intención no es narrar sino "ser en el tiempo", "nosotros estamos creando nuestra propia historia, y si no nos gusta cómo está quedando, pues, la vamos cambiando (p. 94). Hacia el final del texto el fluir de voces se acelera hasta llegar a la última página que presenta un alfabeto circular, la obra perseguida por el autor. Partiendo desde la página en blanco, el punto de llegada es el alfabeto circular que contiene en sí todos los discursos, todas las historias y palabras posibles, en virtud de sus infinitas combinaciones. Autorreflexivamente el texto ha mostrado su proceso desde la nada al todo, elaborando su teoría y su crítica autorreferencialmente.

V. Conclusiones preliminares

Luego de reseñar cinco cuentos tomados de **Contando el Cuento**, antología de la fracción mayor de la hipotética Generación de 1987; y cinco cuentos tomados de **Tatuajes**, antología de la fracción menor de esta generación, podemos concluir lo siguiente:

V.1 Respecto de los textos de **Contacto el Cuento**:

- a) Tres cuentos presentan algún grado de autorreferencialidad: **Atrás sin golpes**, **La hipérbole del Cuye** y **Osito de felpa**. Tres son autorreflexivos: **La hipérbole**, **Tejiendo historias** y **Osito de felpa**.
- b) Los cinco textos construyen la diégesis sustentándose en la existencia de instancias dialógicas. Sólo **Subterráneo** y **Tejiendo historias** limitan

9. Cito sólo ejemplos ilustrativos, son múltiples las ideas postuladas y discutidas en y por el texto.

el diálogo al nivel de la historia; los otros textos suponen un tipo de diálogo entre elementos extra e intradiegéticos (**La hipérbole... Osito de felpa**) o extradiegéticos (**Atrás sin golpes...**).

Es preciso hacer notar que ilocutivamente **Subterráneo** y **Tejer historias** presentan la confesión y justificación de sus personajes ante hechos presumiblemente censurables desde un punta de vista humano; lo mismo puede decirse -en el nivel diegético- de **Osito de felpa**, puesto que la escritura del protagonista está motivada por el crimen que acaba de cometer.

- c) La característica más sobresaliente, compartida por los cinco cuentos es la referencia clara al contexto en que han sido producidos los textos (primera mitad de la década ochenta): **Subterráneo** y **Tejer historias** presentan realidades humanas cuyas causas y motivaciones dependen de la confrontación **Resistencia/Dictadura**. **Atrás sin golpes...** es motivado por un hecho de la historia deportiva chilena -el título mundial de Villablanca-, que alude directamente al clima de desesperanza que vive -por entonces- el país. **La hipérbole...** alude al contexto a través del absurdo y la violencia de la historia que narra. **Osito de felpa** alude al contexto literario en la irónica comparación que realiza entre su propia textualidad y la de la literatura testimonial de la época.

V.2 Respetto de los textos de Tatuajes:

- a) Los cinco textos presentan algún grado de autorreferencialidad y autorreflexividad; sólo **Relato sorpresivo** y **El manuscrito** son débilmente autorreflexivos, en el resto esta característica es dominante. La marcada autorreferencialidad tienen como consecuencia que la anécdota se reduzca considerablemente, constituyendo una escena (**Relato sorpresivo**), una meditación (**Skänner Diálols...**) y el proceso de escritura del mismo texto (**Los límites de Javier** y **Esto no tiene nombre**). Sólo **El manuscrito** posee una historia propiamente tal.
- b) La autorreferencialidad y autorreflexividad tienen como resultado que las instancias dialógicas en estos textos se den entre elementos estructuradores de la diégesis -narradores, personajes, lectores-, en **Relato sorpresivo**, **Los límites** y **Esto no tiene...** En **El manuscrito** el narrador frecuentemente desmiente su historia ante el lector. En el caso de **Skänner...** es el diálogo palabra/imagen el que produce el mundo respresentado.
- c) Es notoria la ausencia, en los cinco textos, de cualquier tipo de referencia al contexto político-social-histórico. La referencia es en estos casos la literatura, y en **Skänner...** la literatura y el cine.

VI. Hacia una definición de la generación de 1987

Resulta claro que las grandes coincidencias que presentan los cuentos de la fracción mayor y de la fracción menor de la hipotética Generación de 1987 revisados, están en el carácter autorreferencial y autorreflexivo que poseen; esta podría ser una característica generacional. Sin embargo, la marcada diferencia respecto del tratamiento del contexto y su influencia en el texto necesariamente merece un comentario.

El contexto que los mayores recogen en el texto es fundamentalmente la contingencia político-social; el que los menores acogen es la tradición literaria. Evidentemente el momento de producción de los textos de **Contando el Cuento** coincide con el momento de gran agitación política de comienzos de los ochenta, pero los textos de **Tatuajes** también han sido escritos bajo dictadura. Tal vez esta diferencia pueda explicarse -parcialmente- por una diferencia de edades y experiencias personales (no de madurez). En efecto, luego de seguir a Goic postulando la existencia de la Generación de 1987, se hace necesario -a la luz del análisis textual- formular algunos reparos a la aplicación del sistema Goic a la literatura chilena post 1973 y específicamente a los escritores formados bajo dictadura.

Si aceptamos la zona de fechas con que hemos trabajado, nos damos cuenta que hacia 1973 el mayor de la Generación de 1987 tenía veintitrés años de edad (nacido en 1950) y el menor nueve (nacido en 1964). Es claro que no es lo mismo sufrir un Golpe de Estado a los veintitrés que sufrirlo a los nueve. Una persona de veintitrés años ya ha elaborado un proyecto de vida, lo está llevando a cabo, la de nueve años recién comienza a vivir. 1973 significa el término, la transformación, el inicio de una serie de procesos colectivos e individuales. Pero no todos los miembros de la Generación de 1987 tienen proyectos más o menos definidos en 1973. Sólo aquellos que pertenecen a la fracción mayor pueden tenerlos, los nacidos entre 1950 (veintitrés años en 1973) y 1957 (dieciséis años en 1973). Los pertenecientes a la fracción menor difícilmente tendrían un proyecto definido y -sin duda- carecían de cualquier actividad pública dadas sus edades (entre quince y nueve años). Estas diferencias vitales podrían ser determinantes para la concepción de la literatura que cada fracción maneja, considerando también la diferente participación y formación de los autores durante el gobierno militar. La literatura producida por los mayores durante los ochenta revela un compromiso político-social que está ausente en los menores.⁽¹⁰⁾

10. Nótese que con **Tatuajes** la zona de fechas se amplía respecto de Goic; el mayor de los autores reseñados nace en 1958, el menor en 1968, sin embargo las coincidencias textuales son evidentes; por tanto en este caso también se hace necesaria una revisión de los márgenes generacionales.

La producción de éstos y otros autores durante los noventa y en democracia debería perfilar y definir -luego- rasgos generacionales, considerando que la generación, en caso de existir, debiera entrar en vigencia en 1994; aquí sólo he querido formular un problema, rescatando parte de la literatura joven producida en los ochentas, los estudios definitivos deberán hacerse cuando la perspectiva histórica lo permita.

I.P.E.S. "Blas Cañas"