

Tupidos velos: ejes temáticos de la narrativa chilena finisecular

Felipe RÍOS BAEZA
Universidad Autónoma de Puebla

RESUMEN: El presente artículo propone una revisión temática de la literatura chilena de la segunda mitad del siglo XX, con el fin de desmontar un canon que, con Pablo Neruda y otros autores consagrados, deviene artificioso. De esta manera, se busca determinar tres vertientes literarias dominantes, repetidas por algunos autores contemporáneos: Manuel Rojas, como la novelística de la orfandad; José Donoso, como la temática de la desintegración familiar; y Roberto Bolaño, como la narrativa del exilio positivo.

PALABRAS CLAVE: Canon – Orfandad - Manuel Rojas – José Donoso – Exilio – Roberto Bolaño

SUMMARY: This article proposes a review of the subject matter of the Chilean literature of the second half of the Twentieth Century; the purpose of this review is to deconstruct a canon that, with Pablo Neruda and other highly acclaimed authors, has become deceptive. Thus, we're looking to determine three major literary forms, repeated by some contemporary authors: Manuel Rojas, as the novelistic of the orphanhood; José Donoso, as the topic of family disintegration, and Roberto Bolaño, as the narration of the positive exile.

KEY WORDS: Canon – Orphanhood – Manuel Rojas – José Donoso - Exile - Roberto Bolaño

Los cuatro grandes poetas de Chile
Son tres:
Alonso de Ercilla y Rubén Darío
NICANOR PARRA

Al contrario de lo que pueda pensarse, no es Pablo Neruda quien ha venido dictando la norma temática en el canon literario chileno. Neruda es una curiosidad: en sus inicios emula a Tagore, a Rimbaud, a Withman, y al final se emula a sí mismo volviendo verso cansado el *yo* orteguiano. En Chile, por torpezas de su propia experiencia política, Neruda ha sido explicado y ponderado más por el quehacer institucional que por la actividad cultural: ocurrió, de pronto, que los ministros y magistrados lo leyeron con entusiasmo (suponiendo que indagaron más allá del *Canto general* y los *Veinte poemas*), y el resultado fue dañino: lo convirtieron en objeto de exhibición y en referencia turística, un viejo poeta con boina vasca que, con ardiente paciencia, esperaba la correspondencia a manos de un cartero neófito en asuntos literarios.¹

Buena parte de los críticos y estudiosos encarnarían a ese *postino*, descrito por Antonio Skármeta y luego dramatizado por Massimo Troisi. Más preocupados de los destinatarios, han olvidado los remitentes. En otras palabras, los investigadores han únicamente identificado de manera panorámica las voces de la literatura chilena finisecular, sin atender a los orígenes mismos del fenómeno.

1 El investigador alemán Walter Bruno Berg cifra el caso con menos sutileza: "Literatura chilena, hoy, a 25 años de la muerte de Neruda. Es ésta también una ocasión para preguntarse: ¿qué ha pasado entretanto con quien fue considerado en su tiempo el más grande de los escritores chilenos? Pues bien, gracias a la colaboración de su compatriota Antonio Skármeta, le ha sucedido lo que raras veces acontece a los poetas, a saber, convertirse en una estrella de cine" (Berg, 2002:365).

Si Neruda fuese el canon, la temática de la actual literatura chilena (obviando la categoría de géneros) estaría cruzada por cantos de regocijo hacia las inmensidades naturales y por una melancolía preñada, en realidad, de una potencia sexual contenida. Nada más alejado del acontecer textual en esta nación del Cono Sur.

¿Qué texto se ubicaría, entonces, en el corazón de este canon? Con pesar de Gabriela Mistral, es *La Araucana* (1569, 1578, 1589), de Alonso de Ercilla, la que establece los criterios para el desarrollo literario en Chile. Este poema épico, influido por las normas renacentistas de Ferrara y escrito *in situ* por Ercilla, describe la primera fase de la llamada Conquista de Arauco en un país que, ya desde tiempos coloniales, quedaba colgando del continente; un país definido por las frustraciones ante la ausencia de yacimientos de oro y por el miedo ante la presencia de indígenas más huraños y belicosos que los aztecas y los incas.²

Resulta problemático, pero revelador, que la literatura chilena principie con la obra de un extranjero.³ Ercilla, sin ser un vate eximio, es un poeta correcto, y aunque reconoce el arrojo de la fracción colonizada, su texto está constantemente articulando la mirada del bando vencedor:

Por dioses, como dije, eran tenidos
de los indios los nuestros; pero olieron
que de mujer y hombre eran nacidos,
y todas sus flaquezas entendieron:
viéndolos a miserias sometidos,
el error inorante conocieron,
ardiendo en viva rabia avergonzados
por verse de mortales conquistados (Ercilla, 1983:36-7).

Más adelante, al narrar precisamente la batalla en la que Pedro de Valdivia, líder de la conquista y fundador de Santiago del Nuevo Extremo, es capturado y ejecutado, *La Araucana* termina por articular sus líneas temáticas y estilísticas:

Salen los españoles de tal suerte
los dientes y las lanzas apretando,
que de cuatro escuadrones, al más fuerte
le van un largo trecho retirando:

2 Téngase en consideración: «Chile, fértil provincia y señalada/ en la región antártica famosa,/ de remotas naciones respetada/ por fuerte, principal y poderosa; la gente que produce es tan granada,/ tan soberbia, gallarda y belicosa/ que no ha sido por rey jamás regida/ ni a extranjero dominio sometida» (Ercilla, 1983:16).

3 El propio Neruda parece reconocerlo y reverenciarlo con ese pasaje muchas veces citado de *Confieso que he vivido*: «Salimos perdiendo... Salimos ganando... Se llevaron el oro y nos dejaron el oro... Se lo llevaron todo y nos dejaron todo... Nos dejaron las palabras» (Neruda, 1977:78).

hieren, dañan, tropellan, dan la muerte,
piernas, brazos, cabezas cercenando:
los bárbaros por esto no se admiran,
antes cobran el campo y los retiran (Ercilla, 1983:68).

Alonso de Ercilla intenta describir, apegándose a las normas canónicas del poema épico culto, una heroicidad extrema en las luchas y una manifiesta honorabilidad en los guerreros, pero pronto se adivina en la lectura que se trata de un *tour-de-force*. La Guerra de Arauco no es la batalla de Lepanto; menos aún el enfrentamiento en Flandes. Los combates no se suceden con esa elegancia. Más aún: asuntos propios de la guerra, como la ejecución o el canje de prisioneros (por decirlo pronto, el descuartizamiento de soldados españoles y las torturas aplicadas a los indígenas con picanas y hierros ardientes) son descritos anecdóticamente o suprimidos del poema.⁴

Leída con detenimiento, *La Araucana* falla en su propuesta estética, pero ese fallo trae aparejado una de las características del canon literario chileno. *La Araucana*, enseñada en la secundaria, resulta una broma macabra del intento epopéyico nacional. No es un texto sobre el valor. Mucho menos sobre honorabilidad. *La Araucana* es un texto cuyo contenido latente es la orfandad, o el estado de orfandad, en el que quedan los aborígenes tras la conquista y la posterior reacción violenta de los mismos.⁵

La obra de Ercilla ha sido reconocida más como documento histórico que como referente literario, una manera solapada de los escritores chilenos de rechazarla como texto literario fundador. La atención, antes que en lo artístico, ha sido puesta preferentemente en lo social.⁶

4 Vid. Chihuailaf, Arauco, «Acerca de la «leyenda de los guerreros araucanos»: «La idea de guerreros viene de algunos conquistadores (siglo XVI y XVII), por ejemplo: Alonso de Ercilla, Pedro de Valdivia, Francisco Villagra, uno de los capitanes de conquista y después gobernador de Chile [...]. La idea de que *La Araucana* constituye la fuente fundadora del mito no es nueva, ya se encuentra en el cronista A. González de Nájera que en 1614 achacaba a Ercilla el engrandecimiento de los araucanos impidiendo así un mejor conocimiento de las causas de la guerra» (Chihuailaf, 23 de febrero de 2009).

5 En esto coincide Rodrigo Cánovas al plantear la tesis inicial de su ensayo «Nuevas voces de la novela chilena»: «Propongo que el lector es seducido por aquellas novelas chilenas que narran la historia de nuestras vidas desde la noción de crisis, padecida en este caso por seres huérfanos, de raíces de aire [...]. Hacia el final de este siglo XX, el fantasma de la orfandad recorre todos los territorios de Chile. Las páginas siguientes constituyen un intento de restituir sus voces. ¿Quién nos habla en la novela chilena de las generaciones más recientes? De modo inconfundible, un huérfano, cuya carencia primigenia le fue revelada por los acontecimientos históricos de 1973» (Cánovas, 2002:263-4).

6 La mencionada Gabriela Mistral argumentaba: «Su epopeya tuvo ese pueblo (la de Alonso de Ercilla). [...] No importa el mal poema: la raza vivió el valor magnífico, la raza hostigó y agotó a los conquistadores; el pequeño grupo salvaje, sin proponérselo, vengó a las indiadas laxas del continente y les dejó, en buenas cuentas, lavada su honra [...]. Nos manchan y nos llagan, creo yo, los delitos del matón rural que roba predios de indios, vapulea hombres y estupra mujeres sin defensa a un kilómetro de nuestros juzgados indiferentes y de nuestras iglesias consentidoras» (Mistral, 1994:45-9).

Con lo dicho, un asunto parece claro: desde sus inicios, la literatura chilena ha tenido forcejeos con sus referentes directos. Se trata de una literatura que reacciona paradójicamente ante la norma: la rechaza, pero repite sus patrones. A falta de un Hernández y un *Martín Fierro* que definieran la identidad, la literatura chilena tuvo que aprender a lidiar con la violencia y la ignominia de su propio origen, y luego de su propio entorno, para remozar esos temas con modelos estéticos foráneos.

Teniendo en cuenta este aspecto, y llevando el debate al actual panorama literario, es posible reconocer tres ejes donde pivota la narrativa chilena de finales del siglo XX y principios del XXI. Los tres han sido imitados hasta el hartazgo y con los tres, imperceptiblemente, algo se termina.

El primer eje visible es Manuel Rojas. Mejor dicho, un solo libro de Rojas: *Hijo de ladrón*. Publicada en 1951, se estima como la gran novela de la orfandad vivida en la intemperie, pero una intemperie donde otros huérfanos comparten, al menos, un grado de pertenencia al terruño y a ciertos escenarios comunes. Es la misma sensación de despojo originaria, aborigen, pero experimentada en las calles de Santiago, de Valparaíso, en la frontera chileno-argentina; espacios abiertos, en suma, donde su protagonista, Aniceto Hevia, se configura como personaje a partir del oficio clandestino de su padre, el ladrón, y la dolorosa muerte de su madre.

El niño, huérfano y marcado, obligado luego a seguir la misma actividad del progenitor, va dotándose de concepciones en torno a la vida en ambientes eminentemente periféricos, como las cárceles y los mercados pobres, las fronteras y los trenes de carga. Pero Rojas, antes de constreñir a su personaje en esos escenarios, le permite *desenvolverse*. Aniceto Hevia importa sólo como parte del entramado de una gran red social, donde se distingue, ante todo, su capacidad individual para salir airoso de las dificultades.

Un ejemplo largo:

Llegamos a Valparaíso con ánimos de embarcar en cualquier buque que zarpara hacia el norte, pero no pudimos; por lo menos yo no pude; cientos de individuos, policías, conductores de trenes, cónsules, capitanes o gobernadores de puerto, patrones, sobrecargos y otros tantos e iguales espantosos seres están aquí, están allá, están en todas partes, impidiendo al ser humano moverse hacia donde quiere y como quiere.

-Quisiera sacar libreta de embarque.

-¿Nacionalidad?

-Argentino.

-¿Certificado de nacimiento?

-No tengo.

-¿Lo ha perdido?

-Nunca tuve uno.

-¿Cómo entró a Chile?

-En un vagón lleno de animales.

No era mentira. La culpa fue del conductor del tren: nuestra condición, en vez de provocarle piedad, le causó ira; no hizo caso de los ruegos que le dirigimos —¿en qué podía herir sus intereses el hecho de que cinco pobres diablos viajáramos colgados de los vagones del tren de carga?— y fue inútil que uno de nosotros, después de mostrar sus destrozados zapatos, estallara en sollozos y asegurara que hacía veinte días que caminaba, que tenía los pies hechos una llaga y que de no permitírsele seguir viaje en ese tren, moriría, por diosito, de frío y de hambre, en aquel desolado Valle de Uspallata (Rojas, 1961:380).

Hijo de ladrón opera con las lógicas de la novela europea decimonónica, victorhuguiana o dickensiana, aunque los espacios y las circunstancias sólo puedan cifrarse en el Chile de finales de los años 40. La novela de Rojas actualiza los arranques febriles de denuncia y justicia social de escritores anteriores, como Baldomero Lillo y Mariano Latorre, pero instala una variante pocas veces vista: la lógica anarquista de la autogestión. El reclamo de Hevia no es hacia las instituciones, sino hacia los individuos, por su pasividad y complicidad con el sistema. Por lo mismo, *Hijo de ladrón* supone un final: de ahí en adelante, la novela mal llamada costumbrista o criollista se apagará o tendrá tristes epígonos, tristes defensores del propio Rojas, escritores como Roberto Fuentes (*Algo más que esto*, *Todas íbamos a ser putas*) que intentarán ampliar la infancia o la adolescencia de Aniceto Hevia sin saber que Hevia, y todo cuanto pudo representar, se marchó en el último tren lechero, se marchó con el golpe de Estado de 1973.

El segundo eje es José Donoso. Con Donoso el abanico textual se amplía, por lo menos, a tres novelas: *Coronación*, *El lugar sin límites* y *El obsceno pájaro de la noche*. Donoso aparece en este cosmos, tal vez injustamente, como un buen narrador menor, como un barman o un anfitrión de los nombres insignes del *boom* de la novela hispanoamericana. Donoso tuvo una oportunidad única de voltear esa imagen en *Historia personal del boom*; pudo haber fijado con tinta propia sus aportaciones, o al menos haber descrito sus célebres autoexigencias como novelista.⁷ Pero permitió en un vuelo bajo que su mujer, María Pilar Donoso, escribiera ese cándido “boom doméstico” como epílogo.⁸ La

7 «(José Donoso) vivía fascinado con los iconos del mercado editorial», cuenta el escritor Carlos Franz en su artículo «Para una ficción chilena artística (a partir de José Donoso)». «Le subyugaban los agentes literarios, los míticos editores, las ferias de libros, la feria de vanidades de la edición contemporánea. Sufría si un libro suyo no se vendía y hacía lo posible para promoverlo. Cualquiera que lo conoció sabe que disfrutaba su papel de autor de moda con toda la pasión de sus sentidos. Pero al mismo tiempo [...] Donoso nunca dejaba de ser un artista, nunca dejaba de perseguir un ideal estético y de discriminar con la misma pasión, a veces furiosa, lo que era una obra, de lo que su juicio era un simple producto» (Franz, 2002:189).

8 «De pronto, de una mesa se levanta un señor muy excitado, se acerca a nosotros y dirigiéndose a Pepe le pregunta: ‘¿Usted es José Donoso?’. Al asentir Pepe, nos invitó entusiasmado a que nos sentáramos a la mesa que compartía con su hijo. Llamó al mozo: “Camarero, por favor, traiga usted tres sillas y un buen vino, que este señor es José Donoso” [...]. Nos sentamos contentos y muy ufanos, hasta que nuestro anfitrión, con voz más excitada aún y dirigiéndose a Pepe, le dice: ‘Usted escribió ese gran libro *Sobre héroes y tumbas*’ (Donoso, Ma. Pilar, 1998:153-4). No es necesario argumentar la cita.

imagen del Donoso apocado en la historia de la literatura chilena se configura desde allí, y es allí también donde se petrifica.

Es tiempo de decir que José Donoso construye una de las temáticas más controversiales e interesantes en este canon, una temática que pudo haber generado escuela, pero que, como la propuesta de Rojas, se estanca en las buenas intenciones: la desintegración de la tradicional familia chilena. La orfandad originaria ya no se ubica en la intemperie, sino al interior de las casas, en las salas fastuosas, en los dormitorios almidonados, en los comedores amplísimos. Precisamente, la “coronación” de misiá Elisa de Ávalos, la aristócrata anciana de la novela homónima, por parte de las empleadas de la casa —y la atracción sexual de su nieto, Andrés, por la más joven de las sirvientas— representa un quiebre en las añejas descripciones del abolengo y del estatus socioeconómico de las familias chilenas, material arquetípico de novelas anteriores como *Martín Rivas*, de Alberto Blest Gana, o *Casa grande* de Luis Orrego Luco:

La festejada se negaba a abrir la boca. Rosario, introduciéndole un dedo en la boca para abrirla, logró verter un buen vaso de ponche en el gonzate de la nonagenaria, que se quejaba como un niño. En vez de animarse, la anciana desfalleció por completo.

—Ya, ahora sí que sí.

Volvieron a poner el cilindro en el fonógrafo. Adornándose las cabezas con flores y embozándose en sus plumas albas, las sirvientas, una rechoncha y pequeñísima, la otra vasta y cuadrada, tomaron la corona de plata y se aproximaron a la anciana.

—Viva la reina —exclamaron al depositar la corona en su cabeza volcada.

— ¡Viva la reinecita más linda y más buena del mundo, viva! [...].

En el silencio de la alcoba se escuchaba sólo la respiración de las viejas dormidas, y una última levisima pluma blanca fue depositada por el aire sobre la mano de misiá Elisita, donde aún corría un poco de sangre por las venas azulosas (Donoso, 1975:202-3).

Se vuelve al planteamiento inicial: el aparente estilo armónico de las historias se ve fracturado por un centro temático violento, conflictivo, una realidad que se pretende ocultar, como en las novelas de Donoso, en los cuartos de servicio o en el sótano de las casas, pero que aflora aunque la propia prosa del escritor quiera mantenerla bajo control. Cuando Donoso hablaba de “correr un tupido velo” (frase que, en realidad, parece más un eufemismo que un aforismo), temía él también que bajo la superficie épica estuviese latiendo la infamia.

Donoso tuvo un solo discípulo aventajado, un aprendiz que, es comprensible, no reconoce el influjo total del maestro —como ninguno de los escritores chilenos se reconoce en *La Araucana*— pero que continúa reproduciendo la temática de las familias disfuncionales. Se trata de Alberto Fuguet (*Sobredosis*, *Mala onda*). Lo interesante en Fuguet, y de ahí su condición de aprendiz y no imitador, es su apuesta a que la violencia alborozada de los contenidos se cuele en la forma literaria, dándole libre, y a veces exagerada circulación a un argot y un lenguaje coloquial que revela ese violento estado de despojo primigenio:

-Matías, apúrate. No tenemos mucho tiempo. No quiero llegar tarde donde el Javier. Por supuesto, cómo querer llegar tarde a un evento social tan importante. Mi primito perfecto, el Javier, seleccionado nacional de esquí, notorios bíceps, poleras Peval, campeón de wind-surf, un hombre que lo consigue todo fácilmente, cumple veintitún años. Está por graduarse de hotelería y turismo [...]. La graduación de Javiercito los tiene entusiasmados a todos, en especial a la beata de mi abuela, que se derrite por el huevón. El tipo, en todo caso, tiene su mérito, por fin va a terminar algo que no sea un simple pololeo (Fuguet, 2000:51-2).

La propuesta donosiana se acaba con Donoso, pero tiene un corolario en Fuguet, aunque el mismo Fuguet intente luego disfrazar esa orfandad “puertas adentro” con alusiones a la literatura, a la cultura de masas y a la industria del cine estadounidense en sus siguientes publicaciones.

Finalmente, el tercer eje notorio es Roberto Bolaño. Aunque Bolaño, más que un eje, es una puerta blindada y trabada por *Los detectives salvajes*, 2666 y algunos cuentos selectos. Hasta esa puerta de acero avanzan todas las propuestas de la llamada generación del exilio —conocida también como generación post-dictadura, generación NN, generación del 73 y otros nombres que revelan sólo una alarmante falta de cohesión—. ⁹ La mayor parte de esas temáticas afines al horror de la dictadura y al destierro chocan con Bolaño. Casi ninguna ingresa a ese bunker oscuro y profundo que representa su literatura. Con Bolaño la orfandad originaria no se vive en la intemperie ni al interior de las casas: se experimenta en un no *man's land*, fuera del terruño. ¿De qué manera? A diferencia de la aludida generación post-1973, la orfandad se asume sin atributos especiales.

Antes que la Internacional, en su exilio mexicano y catalán Bolaño prefiere entonar un canto al estoicismo. En efecto, es el primero en violentarse al ser comparado con sus coetáneos nacionales y prefiere inscribirse en la constelación que, desde finales de los años 80, configuran César Aira, Rodrigo Fresán, Juan Villoro, Rodrigo Rey Rosa, Enrique Vila-Matas y Javier Marías. En ellos encuentra puntos de contacto donde reconocerse, porque la historia de la dictadura argentina, el gatopardismo en México, las guerras civiles en Guatemala

9 El estandarte que empuñan la mayoría de los escritores de la generación del exilio podría resumirse, discursivamente, en estas palabras de Fernando Alegria: «Ha pasado que la cultura una vez más ha roto el hacha fascista que trató de derribarla. Como un árbol —araucaria potente o fino álamo—, nuestra cultura, año tras año, no deja de retoñar ni sacrifica sus primaveras [...]. A esa unidad firme y perdurable, dedicamos nuestra empresa de escritores en el exilio: la patria requiere el ímpetu máximo de lucha y la voluntad ferviente de sacrificar los intereses individuales para reforzar el gran frente antifascista [...]. ¡Volveremos! ¡Venceremos!» (Alegria, 1980:29-33). Esas palabras chocan con la puerta blindada de Bolaño para convertirse en lo siguiente: «Casi todos los escritores chilenos, en algún momento de sus vidas, se han exiliado. A muchos el fantasma de Chile los ha seguido con determinación, les ha dado alcance y los ha devuelto al redil. Otros han conseguido despistar al fantasma, se han ocultado, han cambiado sus nombres y sus costumbres y Chile los ha felizmente olvidado [...]. Recuerdo que tras el golpe de Estado chileno, en 1973, pocos refugiados políticos optaron por encaminar sus pasos hacia las embajadas de Bulgaria o de Rumania, por ejemplo, y muchos fueron los que prefirieron Francia o Italia [...]» (Bolaño, 2004:52-4).

y la experiencia fascista en España otorgan un marco en el cual las vicisitudes de los exiliados chilenos pierden visibilidad y coyuntura. Bolaño es el primero en reclamar, estéticamente, que la narrativa del exilio es un galimatías y está agotada:

Por el aire de Europa suena una cantinela y es la cantinela del dolor de los exiliados, una música hecha de quejas y lamentaciones y una nostalgia difícilmente inteligible [...]. La cantinela, entonada por latinoamericanos y también por escritores de otras zonas depauperadas o traumatizadas, insiste en la nostalgia, en el regreso al país natal y a mí eso siempre me ha sonado a mentira. Para el escritor de verdad su única patria es su biblioteca, una biblioteca que puede estar en estanterías o dentro de su memoria. El político puede y debe sentir nostalgia, es difícil para un político medrar en el extranjero. El trabajador no puede ni debe sentir nostalgia: sus manos son su patria (Bolaño, 2004:43).

“Exiliarse no es desaparecer”, escribe en otro momento, “sino empequeñecerse, ir reduciéndose lentamente o de manera vertiginosa hasta alcanzar la altura verdadera, la altura real del ser” (49). Los exiliados chilenos, arrebolados por la gestión política de los países de acogida, irán paulatinamente perdiendo el aire y se verán reducidos a un puñado de nostálgicos, y de exiliados pasarán a ser retornados y de retornados a socialistas renovados.

Habiéndose generado el canon literario a partir de la obra de un extranjero, la condición de exiliado en la literatura chilena no es un elemento novedoso. Menos aún debería generar una reverencia: se trata de una repetición, con tintes políticos, de las mismas coordenadas temáticas otorgadas por Ercilla.

La línea bolañista acaba de comenzar. Su alcance se adivina en la presencia de contemporáneos insignes, como Pedro Lemebel, y de otros imitadores o aprendices (Alejandro Zambra, Álvaro Bisama). Al fin, la línea bolañista está codificada en su propia literatura: una serpiente que, pasado el tiempo, se morderá la cola.

La literatura chilena, desde *La Araucana*, ha venido cubriendo sus realidades sociales más complejas con un velo refinado. Es como cubrir la inmundicia con un mantel de encajes. Hay otros además de Rojas, Donoso y Bolaño. Está Jorge Edwards, que además de tener varios libros de calidad tuvo un tío que configuró todo el imaginario colectivo del lumpen desde la mirada aristócrata. Están José Miguel Varas y Guillermo Blanco, los únicos tal vez que han entendido la técnica mestiza de novelar las crónicas y cronificar las novelas. Está Jaime Collyer, que como escritor es el mejor lector de Cortázar en Chile. Están Mauricio Wacquez y María Luisa Bombal, casos de menoscabo mayor por parte del canon literario chileno, uno por iconoclasta, la otra por feminista: en palabras soterradas, uno por ser homosexual, la otra por mujer.

Aunque por encima de cualquiera está Juan Emar. Con Emar —con un solo libro de Emar, que es *Diez*— la literatura chilena podría reactualizar sus

temáticas, sacudirse las trabas nacionalistas, sentar propuestas. Pero Juan Emar, a pesar de la gestión de escritores como Pablo Brodsky y Cristián Warnken, ha sido sistemáticamente menospreciado por su *extremo* cosmopolitismo.

Bibliografía

- ALEGRÍA, Fernando
1980 "Nada que merezca vivir ha muerto en Chile", AAVV, *Primer coloquio sobre literatura chilena (de la resistencia y el exilio)*. México, UNAM, pp. 23-34.
- BERG, Walter Bruno
2002 "El cartero de Neruda: cine, literatura y globalización", en KOHUT, Karl; MORALES SARAIVIA, José (eds.), *Literatura chilena hoy: La difícil transición*. Frankfurt, Vervuert, pp. 365-376.
- BOLAÑO, Roberto
2004 *Entre paréntesis*. Barcelona, Anagrama (2ª edición, 2006).
- CÁNOVAS, Rodrigo
2002 "Nuevas voces de la novela chilena", en KOHUT, Karl; MORALES SARAIVIA, José (eds.), *Literatura chilena hoy: La difícil transición*. Frankfurt, Vervuert, pp. 263-270.
- CHIHUAILAF, Arauco
s/d "Acerca de la «leyenda de los guerreros araucanos»". En <http://www.discurso.aau.dk/El-mito-de-la-guerra-2.pdf>. Consulta 23 de febrero de 2009.
- DONOSO, José
1968 *Coronación*. Barcelona, Seix Barral, (5ª edición, 1975).
- DONOSO, María Pilar
1998 "El boom doméstico", en DONOSO, José (1972): *Historia personal del boom*. Santiago de Chile, Alfaguara, pp. 137-206.
- ERCILLA, Alonso de
(1569, 1578, 1589) *La Araucana (Tomo I)*, México, UNAM, ed. 1983.
- FRANZ, Carlos
2002 "Para una ficción chilena artística (a partir de José Donoso)", en KOHUT, Karl; MORALES SARAIVIA, José (eds.), *Literatura chilena hoy: La difícil transición*. Frankfurt, Vervuert, pp. 187-198.
- FUGUET, Alberto
1991 *Mala onda*, Santiago de Chile, Alfaguara (6ª edición, 2000).

MISTRAL, Gabriela

- 1994 "El pueblo araucano", en Jaime Quezada (selección, prólogo y notas), *Gabriela Mistral: Escritos políticos*. Santiago de Chile, Tierra Firme, pp. 45-49.

NERUDA, Pablo

- 1974 *Confieso que he vivido*. México, Seix Barral (7ª edición, 1977).

ROJAS, Manuel

- 1951 "Hijo de ladrón", *Obras completas*. Santiago de Chile, Zig-Zag. (Ed. 1961), pp. 379-599.