LA ANTOLOGÍA DEL VERDADERO CUENTO CHILENO
DE MIGUEL SERRANO, NOTAS DE RELECTURA¹

POR

HERNÁN CASTELLANO-GIRÓN
Cal Poly, San Luis Obispo, 1992²

I. ANTECEDENTES

El cuento embrionario

En otra parte aventurábamos la idea tal vez no del todo inexacta ni tampoco original acerca de la ciudad como placenta sociocultural de la novela,³ al menos en las sociedades nacidas del cataclismo étnico cultural a partir de la conquista en el continente americano. La ciudad es matriz de la novela aunque el texto describa a la naturaleza y sus proyecciones/ectoplasmas/espejismos, y dicha obra refleja —en sus formas maduras y actuales— esta magnífica corporeidad en sus multiformes creaciones y niveles.

En otras sociedades de historia menos discontinua, el cuento (tradicción o leyenda mágica), junto con el poema (canto ceremonial-rito-exorcismo-oráculo) y acaso una simbiosis de ambos, parecen haber precedido a toda expresión escrita y haber sido arquetipos de la posterior evolución. En Hispanoamérica, el contrario, por efecto de nuestra cultura de trasplante y quiebre, el cuento ha sido posterior o por lo menos de igualmente tardía aparición que la novela. Algunos hablan de “género subsidiario”⁴ respecto de la novela. Emilio Vaisse (Omer Emeth) habló en Chile en 1909, de “aclimatación del cuento”⁵ precisamente como si se tratara de una planta de otro clima que se debe trasplantar a un clima inhóspito. También se ha afirmado que el cuento aparece como “brote romántico” después de las guerras de independencia.⁶

Antes de completarse la segunda década del siglo XX los prosistas chilenos ya buscaban caminos diferentes para la expresión narrativa en la novela y el cuento, tratando de romper

¹ Relectura iniciada en 1988, con motivo del cincuentenario de su publicación.

² Agradecemos la ayuda del *C.A.R.E. grant* de Cal-Poly, para viajar a las bibliotecas de la Universidad de California en Berkeley en 1990 y de Hofstra University, Nueva York en 1991, lo que contribuyó muy especialmente a completar con éxito este ensayo.

³ “Ciudad existencialista, ciudad surrealista”, *Cuadernos Americanos* 3 (mayo-junio 1983) 218-235.

⁴ Raúl Silva Castro, *Los cuentistas chilenos* (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1937), 7.

⁵ Silva Castro, *Los cuentistas* ... 8.

⁶ Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano* (México: Fondo de Cultura Económica, 1964) 7.

el molde naturalista/criollista. Escritores como Augusto D'Halmar y Pedro Prado (ambos promotores del activo cenáculo literario y artístico "Los Diez", fundamental en nuestra historia cultural y literaria) quisieron provocarlos desde una angulación imaginístico/poética. Pedro Prado en *La Reina de Rapa-Nui* (1914) y posteriormente *Alsino* (1920) trata de fundar una realidad nacional en el más versátil y ubicuo territorio de la metáfora poética, una operación magnificadora en vez de refleja.

La herencia naturalista pesa, y los narradores tardaron por lo general hasta la tercera década del siglo, en afianzar y profundizar el proceso de interiorización y ampliación de los registros de su prosa. Por ello en estas notas —si bien se remiten a una antología de cuentos— nos referiremos también y paralelamente a novelas de ruptura: no es una razón confusionaria, como posiblemente lo vería más de algún engolado academicismo. Se trata de una evolución de formas paralelas o alotrópicas y su yuxtaposición a menudo es necesaria.

No nos interesa ni es posible establecer aquí los límites del realismo social o del criollismo en la narrativa chilena. Sólo apuntar cómo hemos notado la presencia de una paulatina transposición del centro gravitatorio de cierta prosa chilena desde una fase descriptiva del paisaje y la gente, a una interiorización y transformación de ese paisaje y esas vidas en la conciencia del narrador/autor, proceso que se haría evidente en la *Antología del verdadero cuento en Chile* (que en adelante abreviaremos *Avc*) de Miguel Serrano, aparecida en 1938.⁷

El Chile criollista: una actitud

Podemos afirmar que de Baldomero Lillo en adelante se afianza un vigoroso realismo centrado en el hombre, en la condición miserable y subhumana de la explotación de su trabajo y su proyección en la vida del chileno. Los criollistas, por otra parte, se detenían principalmente en el éxtasis paisajístico. La primera línea, con muy diversos aportes, ha subsistido hasta nuestros días, en una fusión dialéctica de ambiente, léxicos, psicologías. El camino del narrador chileno se ha desplazado desde un polo geográfico centrado en el paisaje hasta la propia alma plasmada en la literatura, como Miguel Serrano puso de relieve en el prólogo de su polémico libro.

José Victorino Lastarria (1817-1888) escribió y publicó en 1843 "El mendigo". Si consideramos la visión que un escritor tiene de la propia tierra como un aspecto fundamental de la génesis literaria, Lastarria describe así el valle de Santiago:

El cielo comienza a ocultarse en las colinas de occidente, dibujando en el azulado fondo del cielo diversos copos de luciente nácar, tñiendo de un suave color de rosa las nubecillas que flotaban sobre las faldas de los Andes, y dorando el manto de nieve con que se cubren estos gigantes del mundo, de modo que los hacía aparecer como montañas de oro macizo puestas allí para sustentar el firmamento con sus encumbradas cimas.⁸

⁷ Miguel Serrano, *Antología del verdadero cuento en Chile* (Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg, 1938) XI, 240.

⁸ Silva Castro, *Los cuentistas* ... 162.

Esta visión “romántica” otorga un filtro (o un diafragma fotográfico) al poeta y su descripción es retórica, plana y al mismo tiempo recargada. Considerando que lo descrito por Lastarria es una modesta visión santiaguina, no parecen haber transcurrido ochenta años cuando Mariano Latorre (1886-1955) escribe en 1925:

Avanza la tarde. Su rosa vivo palidecía poco a poco, visible sobre todo en el penacho del volcán, que cada cierto tiempo aumentaba su volumen, seguido del estruendo de marejada que repercutía en el valle, con lejano misterio. Las rudas cresterías y los ventisqueros relucientes como viejos esmaltes, suavizábanse en el aire liviano y líquido. La luna, semejante a un globo de cristal esmerilado, dibujaba su contorno por encima de las cumbres.⁹

Hay aquí un éxtasis de tono menor, moderado en su ímpetu, pero que igualmente prevalece en la narración. Se trata siempre de una mimesis donde el autor contempla, trata de fotografiar al daguerrotipo y después colorear su lámina, iluminarla con tintes al cromo.

En Luis Durand (1895-1954) encontramos una angulación diferente, y el protagonista de sus cuentos no es ya el paisaje donde el hombre se mueve en actitudes más atribuidas que propias. En Durand el protagonista es el hombre que, si bien aparece teñido de pintoresquismo, al menos está en un plano de igualdad con arrayanes, robles y pataguas. Su descripción tiende a una imaginería impresionista/sensorial de referencia humana:

A poco andar encontramos el cerro de que les habló la mujer. En la oscuridad era como un enorme monstruo informe que, recostado junto al camino, acechaba a los viajeros. Descendieron hasta un bajo abrigado por unas pataguas y luego subieron hacia el alto, en donde el viento vino de nuevo a clavarles sus heladas agujas. Arriba, las nubes se habían desgarrado para mostrar un cielo lívido, de difusa claridad lunar. Caminaban ahora junto a una tapia, por encima de la cual algunos árboles extendían sus ramas hacia el camino. En el interior, oíase el ronco vozarrón de un perro que ladraba a intermitencias.¹⁰

El Chile criollista fue el Chile descrito, relatado por el patrón latifundista, “transitorio de pluma” no en el sentido peyorativo del tiempo sino en el otro más importante de la densidad y altura del texto.

En Pedro Prado —que el surrealista Braulio Arenas señala como una de las lecturas importantes de su tiempo¹¹— se acentúa la humanización del paisaje de modo que éste se transforma en vehículo poético del narrador (al revés de Latorre, donde su transcripción textual aparece más bien como un fin) y en una voluntaria expresividad de comunión espiritual y también místico/panteísta:

Y del mismo modo que las iglesias guardan las melodías de las oraciones y de los cánticos que en ellas se elevaron, la enorme cuenca que forman las colinas que rodean el lago,

⁹ Silva Castro, *Los cuentistas* ... 402-3.

¹⁰ Enrique Lafourcade, *Antología del cuento chileno I* (Barcelona: Acervo, 1969) 220.

¹¹ Braulio Arenas, prólogo a Juan Emar, *Umbral, Tomo I, Primer Pilar, El globo de cristal* (Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1977) IV.

está llena de una dulzura que sólo se atribuye a la placidez del agua que duerme cuando ella está formada por los últimos ecos de los melancólicos cantos de los pidenes y de todas las aves que, desde incontables atardeceres, aquí se reúnen para elevar sus oraciones cuando aún brillan las últimas horas rosadas y luminosas.¹²

Encontramos en estos ejemplos una *actitud* ante el paisaje y el mundo: la presencia de un narrador bidimensional que explora la superficie de las cosas y los seres, pero no ahonda en su psicología, ni tampoco se atreve a romper las reglas que regulan esas dimensiones de lo visible sino, a lo más, ellas aparecen ornadas con una luz poética. Menos aún experimenta el autor buscando establecer un universo paralelo al cotidiano, un mundo de existencia literaria donde esta nueva realidad cobre su mayor fuerza. No se había descubierto aún que nuestra América no es real, sino surreal y que en consecuencia el estilo o forma más adecuado a ella era este último.

Un largo camino literario signó esta forma de conciencia, que empezó cuando escritores como Horacio Quiroga recibieron la fascinación de la vida y milagros (reales) de la realidad primitiva de América, la frontera de las almas perdidas, el *borderline* de la selva como expresión metafísica antes que física. Quiroga lo hizo en un modo “normal”, tradicional, con un cierto aporte de humor e ironía lo bastante aguda como para señalar su esencia.¹³

Momentos de ruptura

Pensamos —y acaso no se haya insistido bastante en ello— que el texto en prosa que en Chile inicia este buceo hacia la realidad profunda de la sociedad y un tiempo “modernos” es *El habitante y su esperanza*, de Pablo Neruda. Publicada en 1926, cuando el poeta tenía 22 años escasos, revela un extraordinario, sutil narrador que no tuvo continuación porque Neruda escogió el verso para su escritura mayor. Libro subestimado acaso hasta por el propio autor, es definido como “pequeño relato novelesco” por el crítico chileno Raúl Silva Castro.¹⁴ Otro comentarista de ese tiempo, todavía más tradicional si ello es posible, dice que “no ofrece otra novedad que el desorden en que fue escrito”.¹⁵ La verdad es completamente diferente: este texto significa, como recientemente señala Hernán Loyola, “un paso fuerte hacia la total neutralización de la figura del hablante (y narrador en este caso)”.¹⁶ Pero su misión es más compleja: postula a ser un regulador de distintas dimensiones físicas y ontológicas que eclosionan en el texto. Sin pretender aquí profundizar sobre este libro señalamos en él una dimensión de “lo chileno”, entendida por primera vez como una realidad poética antes que geográfica y como una síntesis de muchos parámetros, tarea no intentada antes. Aparece también una figura o imagen diversa de la mujer, que parte de lo erótico/sensorial y se proyecta hacia dimensiones más complejas. Surge entonces,

¹² Pedro Prado, *Alsino* (Santiago de Chile: Nascimento, 1956) 10-11.

¹³ Véase por ejemplo, *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, o *Cuentos de la selva*, de Quiroga.

¹⁴ Raúl Silva Castro, *Panorama literario de Chile* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1961) 110.

¹⁵ Domingo Amunátegui Solar, *Las letras chilenas* (Santiago de Chile: Nascimento, 1934) 312.

¹⁶ Hernán Loyola, *Pablo Neruda, propuesta de lectura* (Madrid: Alianza Editorial, 1981) 47.

de estas breves pero muy densas páginas, un Chile inexpresado antes. La descripción nerudiana no alude, sino incorpora en su poética los elementos naturales:

El verano es dulce, aletargado, pero el invierno surge de repente del mar como una red de siniestros pescados, que se pegan al cielo, amontonándose, saltando, goteando, lamentándose. El viento produce sus estériles ruidos, desiguales según corran silbando en los alambrados o den vueltas su oscura boleadora encima de los caseríos o vengan del mar océano arrollando su infinito cordel.¹⁷

Es evidente una actitud muy diversa de la criollista, donde el escritor mira la naturaleza, pero no la ve. Lo que ve y escribe el criollista es un resabio de otras visiones literarias, las visiones depuradas de un mundo antiguo, donde otros ojos vieron una tierra profundamente signada, tinta con la historia del Viejo Mundo.

Esa visión, transferida como mensaje ya codificado a una naturaleza virgen en el más elemental, químico de los sentidos, provoca una imagen “cinematográfica” en *flou*, dando como resultado una ingenua parodia, una máscara pero no un rostro. Un enmascaramiento del paisaje. En este aspecto semejante visión es menos real, que la visión surreal de escritores como Juan Emar o Adrián Jiménez o del Neruda de las *Residencias* o *El habitante y su esperanza*, que nos revela, por ejemplo, en complicada imaginiería, el Sur oceánico de la lluvia infinita. Esta visión corresponde a un paisaje interior, filtrado por la historia accesible a los hombres del Sur, que es la historia de individuos en planetaria y cósmica soledad.

Otro momento fundamental de ruptura y crecimiento en nuestra prosa son las *Tres inmensas novelas*, de Vicente Huidobro y Hans Arp, escritas en 1931. La definición de “novelas” y más aun “inmensas”, es irónica, porque son relatos no demasiado extensos y su dimensión no es novelesca en el sentido estructural. Pero esta definición es referencial y crítica. Según Evelyn Picon Garfield, en ellas “predomina la conciencia de crisis en el lugar de cualquier plan reconstructivo”,¹⁸ refiriéndose a la dispersión centrífuga que caracterizó y caracteriza los momentos de vanguardia poética y artística como los que Huidobro, y por supuesto Arp, vivieron entrañablemente.

En esta obra el lenguaje es portador de un mensaje que solicita —por el nivel polidimensional de las imágenes— toda la atención del narrador y consecuentemente del lector. Si bien las *Tres inmensas novelas* nos remiten a un espacio/tiempo y a una sensibilidad un tanto lejanas del Chile contemporáneo de entonces, pensamos que su atomizado discurrir, su elemento de locura implícito y explícito pueden muy bien calzar con el más latinoamericano de los universos, literario o no, hasta entonces inexpresado. El universo definido por estos textos es de una comicidad caleidoscópica y también corrosiva y no tiene precedentes en la literatura chilena a la fecha:

Servían salchichas descentradas y mostraban imágenes vergonzosas del tiempo de las revoluciones cuando los burgueses se empecinaban en defender y propagar su lepra

¹⁷ Pablo Neruda, *Obras Completas I* (Buenos Aires: Losada, 1973) 119.

¹⁸ Evelyn Picon Garfield, “Tradición y ruptura: modernidad en *Tres novelas ejemplares* de Vicente Huidobro y Hans Arp”, *Hispanic Review* 3 (verano 1983) 283-301.

ultravioleta. Entonces los globos enrojecían y los coladores que las protegían contra toda metafísica empezaban a estornudar como cuentos de hadas. ¿Quién podía garantizar a los glóbulos hermafroditas que las ardillas no poseían un poder cabalístico y que de un instante al otro no harían surgir praderas llenas de miosotis y de confesionarios?¹⁹

En 1929 Rosamel del Valle—gran postergado pero no olvidado de la poesía chilena—escribió la novela *Eva y la fuga*, que sólo se publicaría en 1970, cinco años después de la muerte de su autor. Este importantísimo texto revela la inusitada madurez de una prosa surrealista, mediante la lectura a muchísimos niveles de la psique de la protagonista femenina, inmersa en la proteica realidad de la ciudad de Santiago. Es el primer texto literario donde aparece un Santiago surreal, paralelo y resonante con el cotidiano.²⁰

Así nos acercamos al momento en que aparecen los entonces muy jóvenes narradores que Serrano antologiza en su polémico libro, donde por primera vez y quizás en un momento casi único—como acertadamente ha puntualizado Pedro Lastra²¹—se plantea la necesidad de enfocar y recrear a Chile desde un punto de vista contrario al naturalismo descriptivo que constituía la “literatura oficial” de Chile y de Hispanoamérica.

II. LA ANTOLOGÍA DE SERRANO

Revistas y antologías

Los cuentos chilenos tuvieron cabida en numerosas revistas publicadas desde sus orígenes decimonónicos. Algunas de las más importantes fueron *La semana* (1859), *Pluma y lápiz* (1900), *Zig-Zag* (1905), donde publicaron Augusto D’Halmar y Baldomero Lillo. En 1912 se reanudó como folletín *Pluma y lápiz*, donde se publicaron los *Cuentos del Maule* de Mariano Latorre. Entre 1926 y 1928 aparecieron los sesenta y un números de *Lectura selecta*, donde se iniciaron nuevos autores, que posteriormente integrarían la llamada generación del 38, como Tomás Lago y Luis Enrique Délano.²² En estas publicaciones los criollistas tienen preponderancia.

Más orgánico es el panorama de las antologías donde existe el trabajo de registro bibliográfico que abarca un siglo de antologías del cuento (1876-1976) por Pedro Lastra, ya citado. De este dilatado panorama es posible percibir “el movimiento de un proceso de magisterios y de preferencias que a estas alturas del tiempo y después de cien años de confrontaciones y de lecturas tal vez invite a reconsiderar con serenidad la estimativa sobre el género en Chile.”²³

Lastra distingue tres “orígenes” del cuento chileno, correspondiente a diferentes criterios: José Victorino Lastarria y el romanticismo, Daniel Riquelme (o criollismo del

¹⁹ Vicente Huidobro, *Obras completas* II (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1954) 1307.

²⁰ Rosamel del Valle, *Eva y la fuga* (Caracas: Monte Ávila, 1970).

²¹ Pedro Lastra, “Registro bibliográfico de antologías del cuento chileno: 1876-1976”, *Revista de crítica literaria latinoamericana* 5 (Primer semestre) 89-111.

²² Silva Castro, *Los cuentistas ...* 71-75.

²³ Lastra, “Registros ...” 89.

siglo XIX) y Baldomero Lillo con Federico Gana respectivamente, para las antologías generales, distinguiéndose también antologías resonantes con períodos generacionales y promociones donde cabe incluir la de Miguel Serrano de 1938. Siempre según Lastra, este último libro, y el de Nicomedes Guzmán de 1941:

ilustran inmejorablemente el debate entre las opuestas opciones que confrontó una misma generación. La obra de Serrano asume de la forma más polémica y agresiva el sistema de preferencias del surrealismo y cuanto significaba como rechazo de las estructuras tradicionales. Es el libro más atrevido que pueda encontrarse en este registro. Tal subversión no sólo apuntaba —exaltándola— hacia la vanguardia, constituida entre otros por algunos de los integrantes del grupo “Mandrágora”, sino que al incorporar dos textos de Juan Emar (1893-1964) emitía también un juicio derogativo del pasado. Su título mismo era un desafío: *Antología del verdadero cuento en Chile*.²⁴

La última antología señalada por Lastra es de 1976, apareciendo ya el elemento de la diáspora y la cultura del interior versus el exilio provocado por el golpe de estado castrense de 1973. Podemos ver como lo que intentaríamos definir como realismo o naturalismo descriptivo o bidimensional —para diferenciarlo del realismo creativo o polidimensional— ha representado durante el siglo antológico señalado una parte preponderante, no siempre cualitativamente merecida.

Las antologías a menudo han obedecido a parcialidades que generan un juego más o menos encubierto de exclusiones o de dogmatismos maniqueos relacionados con una idea de la función de la literatura en la sociedad. Nunca la mediocre literatura, realista o no, ha servido socialmente, pero éste ha sido un descubrimiento tardío en más de un caso y los chilenos hemos debido atravesar un cataclismo social (como la tragedia político-social de 1973-1989) para comprender el verdadero alcance, profundidad y variedad de lo que suele llamarse realidad.

Los textos/El Chile de Serrano

La impresión general después de leer en profundidad la *Antología del verdadero cuento en Chile* es la de un conjunto o *corpus* extraordinariamente unitario, pese a las diferencias de estilo y evolución literaria en muchos de los incluidos. Es común la visión crítica y aun torturada del propio mundo, que se refleja en diferentes maneras: fragmentación onírica del discurso, presencia de la ironía y de la voluntad de interpretación trascendente de la realidad, manifestadas en un lenguaje poético que dilata la morfología de los relatos. No podemos decir que haya escritores más o menos “realistas” aquí, aunque es posible distinguir en Anuar (Guillermo) Atías la preferencia por un análisis existencial del mundo que se desarrollaría plenamente en sus obras de madurez como *El tiempo banal* y *A la sombra de los días*.

El prólogo de Serrano tiene carácter de manifiesto personal y refleja la línea que este singular escritor seguiría —con muy especiales signos— aun hasta los días actuales. Dicho

²⁴ Lastra, “Registros ...” 91-92.

prólogo es el punto inicial de una larga búsqueda ontológica, que Serrano practicó sea en la dimensión del texto/testimonio, como en la del viaje físico por diferentes regiones de la tierra unidas espiritualmente en ese periplo exterior/interior: el extremo sur de Chile y la Antártida, donde él esperaba encontrar una especie de oasis primordial, sitio de la conciencia del mundo, y posteriormente en la India (adonde fue como diplomático) a través de un peregrinaje por los Himalayas, tratando de ubicar la sede de una hermandad a la que pertenecía el hombre a quien Serrano llama El Maestro, en Chile. Esta búsqueda encontró su límite cuando el autor rechazó la identificación del hinduismo como su propio fin existencial de hombre sudamericano.²⁵

La disyuntiva fundamental se plantea ya desde el tiempo de la *Avc*: a diferencia de otros críticos, novelistas y cuentistas, la nacionalidad/identidad chilena es vista desde un ángulo espiritual y metafísico antes que geopolítico y en términos de una proyección/identificación del alma humana con el paisaje y el cosmos:

Chile es una faja angosta, como el sueño de un enfermo de pena, que se queda dormido mirando la fiebre de los hilos de luz en las puertas; rodeado de montañas, con el sueño de los hombres más tristes, que se han enamorado para siempre de la perfección humana; lamido por el océano, como el sexo de La Mujer, lleno de estrellas. Recorrido por los Temblores, claros presentimientos del abismo. La tragedia, los malos augurios, los presagios, se anexas al viento de los extremos.

...

¿Habrá un chileno que no haya apretado, con dolor, en su pecho, durante negras noches, sueños de cataclismos geográficos, de lunas que se caen, de cielos infinitos, de aguas creciendo como castigos determinados? (*Avc*, prólogo, IX).²⁶

Este paisaje, para el chileno, es la expresión de su aislamiento cósmico y humano, visto en matices desolados, que poquísimos tienen que ver con el epidérmico deleite criollista. No parece extraño, entonces, leer afirmaciones tan polémicas como ésta:

Se han creído cuentistas los criollistas, los marinistas, los médicos, los boxeadores, los vendedores de libros usados, los profesores de gramática, los viajeros con capa y enfermos de exhibicionismo orientales. Tanta gente. (V)

Serrano afirma que su antología “pretende ser sólo un documento” (VII), el trabajo de quienes ofrecen una diferencia fundamental: “la de una actitud del hombre ante la vida” (IV) y deben ser escuchados porque:

bastante ya ha hablado el Silencio, la “majadería”, el alcoholismo vulgar, el político radical de los banquetes, el amargado de las siete de la tarde; todo ese desfile obscuro de chilenos aún hundidos y aplastados. (V)

²⁵ Esta búsqueda es el tema central de la trilogía de Serrano, *Ni por mar ni por tierra* (1950), *Quien llama en los hielos* (1957) y *La serpiente del paraíso* (1963).

²⁶ Los números de página en paréntesis se refieren a la citada edición de *Avc*, 1938.

Serrano veía y ve la geografía en los términos del alma humana proyectada con ella, siendo imposible distinguir el límite del hombre y su espacio. La tierra es, para el antologado Adrián Jiménez,

una tierra rodeada siempre de una luz en movimiento. Luz demasiado íntima, cargada de irradiaciones que cruzan a una velocidad mortal. / Los árboles, los caminos, las colinas tienen tal solemnidad terrestre que el hombre se olvida de pensar en dios y en la muerte. ("Para siempre" 49-50)

Para Serrano, el hemisferio Sur es el futuro del mundo porque corresponde a las regiones genitales del globo y a la adolescencia en el desarrollo del espíritu terrestre.²⁷ Esta afirmación puede dar base a más de una polémica, pero —aunque parezca reiterativo decirlo— la historia ya no tan reciente nos ha demostrado cómo nuestros métodos de introspección y autoanálisis —si los hubo— fallaron precisamente porque no correspondían a la verdadera realidad chilena, ni a la naturaleza del alma de sus habitantes. Serrano apuntó certeramente a esa búsqueda y —por su parte— la vivió íntegramente en su propia, individual dimensión. No sabemos que haya tenido mayor eco su llamada a la crítica y al cuestionamiento fecundo, transcurridas más de cinco décadas desde la publicación de *Avc*.

La simplificación brutal de la realidad literaria en dimensiones antagónicas como "literatura social y comprometida o coyuntural" versus "literatura individualista o evasiva", han sido términos absolutos y excluyentes en cuya esterilidad el debate se agotaba antes de iniciarse.

Los textos/los "verdaderos cuentos"

Serrano asume con dramáticas palabras la tarea de lo que él llama "su generación". Ella representa una realidad incuestionable para el antologador, porque habiendo su promoción gestado frutos literarios de excepción, consolidó su unidad a nivel humano, existencial, en el dolor de una búsqueda desgarradora, en medio de una época más que dolorosa: el período entre las dos guerras mundiales. Los escritores reunidos por Serrano crecieron en la gran crisis de postguerra y comenzaron a escribir en la vigilia del Holocausto, cuyas consecuencias en Hispanoamérica tendieron más bien a inscribirse en la marginalidad de nuestra historia declarada o explícita.

Si bien consideramos justos y veraces los planteamientos de orden ontológico de Serrano, es preciso puntualizar que evitamos adjudicar valor a la idea de las generaciones en la dimensión literaria —como él y la mayoría de la crítica tradicional/ista de Chile todavía lo hace— puesto que si hay una unidad en semejante coincidencia temporal, es aquélla precisamente de la diversidad. Serrano pone de relieve dichos valores como reflejo

²⁷ Serrano se ha apoyado, en alguno de sus escritos (véase por ejemplo, *Ni por mar ni por tierra y La serpiente del paraíso*) en aspectos de la cosmogonía hinduista que asimila a lo geográfico una equivalencia antropomórfica. Serrano extrapola o proyecta este tipo de cosmogonía a la tierra como planeta, al hemisferio Sur y especialmente a Chile.

de la conciencia moral/intelectual de sus integrantes, donde la literatura es sobre todo un medio para expresar valores éticos además de estéticos.

Los autores de la *Avc* constituyen realmente parte de una generación cronológica, por haber nacido en notable coincidencia temporal, con la sola excepción de Juan Emar. Desconocemos los datos biográficos de Adrián Jiménez, pero podemos suponer que era muy joven a la época de la *Avc*, basándonos en su estilo relativamente embrionario, incipiente. Eran todos autores muy jóvenes, algunos apenas sobre los veinte años y que bien hubieran podido reconocer en Juan Emar a su maestro, como coetáneo de Vicente Huidobro y Gabriela Mistral y en consecuencia, genuinamente y con todo derecho situado entre los precursores de la Modernidad literaria a nivel nacional y también continental. El reconocimiento de Serrano es por ello de gran importancia, porque demuestra que lo que une a los autores antologados es su concepción/visión compartida de la Modernidad, y no su coincidencia generacional.

Los textos de Pedro Carrillo (n.1910),²⁸ “El soliloquio infinito” y “La sombra del árbol sin miedo”, son ejemplares para ilustrar el criterio de dramática introspección moral e intelectual que, con diferentes matices, es el que Serrano ha buscado en su selección:

Avanzó otra vez hacia la luz. Golpeó. ¿Dónde? Sintió en sus corazones un estremecimiento fuerte. ¿Cuántos corazones tiene un hombre frente a un misterio? El sentía uno en sus piernas, otro en sus manos ansiosas, en la garganta y las sienes las palpitaciones de dos o más y ninguno en el lado izquierdo. (13)

En Braulio Arenas (1914-1988) encontramos ya un escritor definido, el que sería por tantos años vigoroso promotor del debate intelectual chileno, antes de rematar, en la etapa final de su vida, convirtiéndose en apólogo de la “democracia protegida”, demostrando que en literatura y vida civil todas las involuciones son posibles.

Serrano apunta, a propósito de “Gehenna” de Arenas, que el trabajo “no cumple con los requisitos mínimos del cuento” (19). La idea no es demasiado precisa, pero trata de definir el cuento

por negaciones, afirmando que no es poesía, que no es novela, que no es narración, que no es una carta, que no es teatro. Está quizás entre la novela y el poema; más no es, no debe ser ni una ni otro. (VI)

La idea cortazariana del cuento como portador de un vigoroso tema central que gana por K.O. (mientras la novela puede ganar por puntos o por otros arbitrios o piruetas del jurado)²⁹ pareciera yacer embrionariamente en estas intuiciones de Serrano.

²⁸ Los datos biográficos de los antologados han sido puestos al día usando los datos oficiales del RENIB (red de información bibliográfica) de la Biblioteca Nacional de Chile, en octubre 1992. Agradecemos al Sr. Justo Alarcón, Jefe de la Sección Referencias Críticas de la Biblioteca Nacional de Chile, por tan valiosa información.

²⁹ Julio Cortázar “Algunos aspectos del cuento”, *Casa de las Américas* 15-16 (La Habana, noviembre 1962-febrero 1963).

Hay un obvio paralelismo con los postulados surrealistas, a los que Arenas entonces adhería: “Existe una identidad maravillosa entre el sueño y la poesía, entre la poesía y el placer, entre el placer y el terror” (32).

En Adrián Jiménez encontramos a un autor singular. Una característica notable de sus relatos “Para siempre” y “Motivo de conversación” es el clima delirante en que los personajes se mueven. Como lo plantea Luis Buñuel en *Un Chien andalou* o *L'Âge d'or*, los personajes regulan su existencia y sus tropismos en base a las motivaciones del subconsciente, lo que lleva a un clima altamente sugerente.

El cuento de Juan Tejeda (1915-1972) “Miedo ante el paisaje” tiene la singularidad de presentar una especie de anticriollismo elemental, es decir, el paisaje en vez de infundir la bucólica serenidad y el grave elogio que invocan santas tradiciones, aquí induce miedo, miedo metafísico: “La cordillera y el río crecían. Los árboles se estiraban, las sombras herían. Desde dentro, el silencio se revolvía y amenazaba destrozarse y expandirse.” (71-72) Este autor derivó después hacia un relato humorístico psicológico.

“Las hormigas devoran a un hombre llamado David” de Eduardo Anguita (1914-1992) es una metáfora con fuertes connotaciones político-religiosas, que sigue una línea moralizante/apocalíptica que ha caracterizado a este autor.

Teófilo Cid (1914-1964) abre “Los despojos” con una invocación a Lautréamont, nada casual para el que formaría parte muy luego, con Arenas, del grupo surrealista “La Mandrágora”, de respetable resonancia más internacional que nacional, reconocido por Breton y apreciado especialmente por Benjamin Péret. Hay una interrogación a lo demoníaco vía el fuego, con la que Cid construye parte de su relato, porque el tema principal es el amor adolescente, que se introduce y se descubre entre la naturaleza exuberante y sombría del Sur (Cid era nacido en Temuco). El mundo del protagonista es cambiado por el terremoto y este signo de catástrofe telúrica determina la génesis de otra etapa de la vida, por reacción. Como en Arenas o Carrillo, la mujer se vuelve sinónimo de fundación vital, en un territorio tan convulsionado como lo es Chile. Las mujeres de estos escritores son Evas genitrices, como Eva fue el símbolo de la vida onírico/mediánica en el libro de Rosamel del Valle.

Aquí, sin embargo, es una Eva ambivalente, demonio y criatura del espejo (el otro mundo, doble de éste), como Rosario (madre de la adolescente Matilde) y también Odette (madre de Julio, el protagonista), que forman una red torturada y psicótica que hostiga a los adolescentes donde reside la inocencia, la poesía. También el procedimiento de Cid es surreal:

Viviendo siempre en esa continua exaltación nerviosa, soñará con rinocerontes y policías, con gaviotas y células de muerto, con la lepra en los labios nupciales y el retorno a la materia virgen en las manos del alfarero. (100)

Con este tipo de lenguaje entreteje su historia. Es interesante subrayar cómo Cid evolucionó después hacia una fuerte síntesis del elemento poético y el documental de la realidad chilena, para encontrar una interesante forma “surrealismo concreto”.³⁰

³⁰ En modo muy sintético, por “surrealismo concreto” entendemos un surrealismo autóctono, no

Los cuentos de Juan Emar (1893-1964) antologados en *Avc*, “El unicornio” y “Pibesa”, representan la única obra antologada en los años cercanos a su “vida activa” literaria: las novelas *Ayer*, *Un año* y *Miltín* 1934, de 1935 y el libro de cuentos *Diez*, de 1937.³¹ Sólo este hecho bastaría para resaltar la importancia de la *Avc*, y la intuición crítica de Serrano, sobre todo si tomamos en cuenta el silencio y aun los despectivos comentarios de críticos oficiales de entonces, como Silva Castro.³²

“El unicornio” es un buen ejemplo introductorio al mágico mundo de Juan Emar: la ciudad de San Agustín del Tango (doble poético/especular de Santiago, que aparece por primera vez en *Ayer*) despliega su mapa imaginario ante el lector en la primera página. Este mundo, doble del real, unirá la imaginería del autor en el espacio, presentándose como un universo literario estructurado hasta el refinamiento, denotando así a un autor en un muy diverso estado de desarrollo respecto de los otros antologados.

Todo está organizado en la obra de Emar en términos de una honda, aguda percepción de la realidad nacional en todos sus aspectos, destruida y vuelta a reconstruir dentro de un nuevo sistema donde la ironía no sólo es el signo y el medio de ruptura, sino también de síntesis, en el movimiento parabólico que la ironía sigue en toda obra mayor en la modernidad. Su negación/refutación de la cultura y sociedad chilenas se resuelve literariamente en la formación de una contracultura que curiosamente *funda*, inicia una fase de mayor autenticidad en esa cultura nacional. Es el caso bastante posterior a Emar, de Gabriel García Márquez. La prosa de Emar significa un enorme salto en adelante no sólo en su época, sino aún en la actualidad. Ninguna obra en prosa se ha escrito en Chile que se acerque al nivel, la autenticidad y la inteligencia de la suya.

Como Nicanor Parra lo hizo en la poesía, quince años después del último libro publicado en vida por Juan Emar, éste comprendió, inmerso en la corriente de la vanguardia, que el cuento que mejor interpretaría nuestra realidad de aquí y ahora sería un anticuento, y la novela será antinovela, contranovela, magma infinito que duplica la realidad sin encubirla.

Así la geografía de Chile cobra realidad en una forma inusitada en este tipo de texto, y los propios personajes llevan hilarantes nombres geográficos: Desiderio Longotoma, Viterbo Papudo, Rosendo Paine, Cirilo Collico, Baldomero Lonquimay. Santiago, Valparaíso y otros lugares son sometidos a la verificación de la fantasía del autor. “El unicornio” es, además, un disparatado periplo en torno al mundo por el mismo protagonista Juan Emar en busca del cuerno del mítico animal, con el cual se propone cristalizar a su amada Camila, para volverla eterna. Hay en este cuento un episodio donde Emar regresa en submarino desde Etiopía después de obtener allá el cuerno del unicornio, navegando en profundidad debajo de los continentes, que Emar presenta como flotando sobre la esfera

subsidiario o satélite del bretoniano/ europeo, paralelo pero no necesariamente equivalente a las diversas propuestas de “realismo mágico”, dadas a partir de la fundada por Alejo Carpentier en su célebre prólogo a *El reino de este mundo* (1948). Una propuesta toda por desarrollar.

³¹ Véase el trabajo de Pedro Lastra “Rescate de Juan Emar”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 5 (primer semestre, 1977) 67-73.

³² Raúl Silva Castro, *Panorama* ... 285.

acuática de la tierra. El capitán del submarino se guía por los cráteres de los volcanes extinguidos, a través de los cuales percibe las estrellas, hasta emerger cerca de Valparaíso. En la siempre elástica y sorprendente historia del arte, el submarino de Emar pareciera predecir al de John Lennon, lanzado a la mar surrealista treinta años más tarde, algo semejante a la predicción de las sondas *Pioneer* por parte del cometa estafalario de Julio Verne/Héctor Servadac, que develó el increíble, mutable aspecto de los anillos de Saturno y sus satélites.

El protagonista de “El unicornio”, extremando el acto surreal, se mata a sí mismo después de robarse en su propia casa:

Tengo en mi escritorio la calavera de Sarah Bernhardt: me la robé. En el hall tengo un cuadro de Luis Vargas Rosas; me lo robé. En el comedor tengo dos viejos saleros de oro; me los robé. Y en todos los rincones de la casa tengo las obras completas de don Diego Barros Arana; me las robé. (134)

“Pibesa” es —como otros de la *Avc*— un cuento de fundación mediante la pareja humana, en un marco referencial de una naturaleza cuya expresión literaria no puede ser más anticriollista:

Frente a nosotros, abajo, se extendían infinitas sábanas de cordilleras en la tarde, infinitas hasta la desesperación y creo que hasta el suicidio si fuerza fuese de caminarlas enteras, una a una. Más al fondo, al final, alargábase, sobrepasando esas sábanas muertas, otra cordillera única, ondulada, quebradiza, parpadeando en rojo y anaranjado sobre nubes estagnadas. (148)

También, “Pibesa” nos parece una fábula de retornos sintomáticos al paraíso, al *amour fou*, representado por la joven mujer. Como en muchas películas de Luis Buñuel, el erotismo es desenfrenado en este relato, y linda con la presencia/idea de la muerte (150). Su dramático final (el asesinato de la mujer) es todo menos insólito considerando lo que sucede en otros relatos de la antología.

Emar fragmenta y neutraliza, destroza y une instantáneamente. En sus textos siempre están presentes realidades biocósmicas como la descomposición, la fisiología, la geografía, rescatadas por una comicidad cristalina que las devuelve a la vida, a la cual finalmente pertenecen. No es la comicidad catalizada por un optimismo baladí —y en último término falso— como en las alegorías cinematográficas de Charlie Chaplin. Es el dadaísmo imaginístico de Buster Keaton donde el hombre exorciza una tragedia real y con esos mismos elementos, se autovacuna.

La prosa de Emar ha seguido una parábola borgiana en su insólita pero obstinada vida. El tiempo que tardó el futuro (su texto) en llegar al presente (tiempo “real”) fue el de su lectura/asimilación todavía más que incompleta. Ahora ese futuro nos llega del pasado y sigue siendo futuro.

Carlos Droguett (n. 1912) está presente en la antología con “El señor Videla y su paraguas”, que tal vez sea uno de los textos donde mejor se puede apreciar la evolución posterior del mismo autor. De los escritores antologados ha sido Droguett el que ha tenido mayor resonancia y renombre internacional, especialmente con *Eloy* (1958), novela corta

que narra las últimas horas del bandido chileno apodado el Ñato Eloy, en la forma de un tumultuoso monólogo interior.

“El señor Videla y su paraguas” es una metáfora sobre los actos como mecánica de un estadio de la conciencia humana que linda con el absurdo. Videla es un “alma de juguete que nunca tuvo juguetes, alma de pájaro que pudo volar muy alto y ha tenido que arrastrarse toda la vida” (161), condición casi congénita del chileno. El texto es una fragmentación cubista de la realidad donde los objetos (ojo, naranja, pelota, juguete) desempeñan un rol importante, son testimonios de una vida no vivida, alotropías de la conciencia de la pareja protagonista con su hijo enfermo y de la rutina de su vida. La problemática católica que ha caracterizado —y limitado— la obra de Droguett está aquí ya presente, a través de la torturada relación con su madre.

El cuento antologado no es el texto más interesante de este período juvenil de Droguett. En *El cementerio de los elefantes* recoge cuentos como “La pared”, de 1933, donde encontramos una visión aguda y desolada de la realidad, emparentada con la de Neruda en las *Residencias*. Como veinte años después lo haría la gran estilista uruguaya Armonía Somers, en el texto de Droguett la materia, las vísceras y su dolor se expresan en hondas metáforas:

La mujer duerme, pero su cuerpo cuida de no moverse para no aplastar al sufrimiento, que está junto a ella como un niño. El cuerpo dormido sabe, siente al sufrimiento junto a sí y duerme sosegado para no inquietarlo.

...

Separarse es estar sufriendo, es permitir que lo operen a uno de pie y en su traje de calle, sin que lo alcance a anestesiarse el viento.³³

Anuar/Guillermo Atías (1917-1979) tampoco pudo ver su obra comentada ni divulgada como merece. Murió en el exilio, en París, el mismo día en que obtendría un trabajo demasiado largamente esperado. Fue un Gogol santiaguino, vale decir provinciano, que descubrió la angustia existencial de ciertas dimensiones del Sur vacío en medio de sus habitantes y objetos, en los páramos donde, como en Macondo después, las cosas “carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo”.³⁴ Para no incurrir en tal desacato, el escritor latinoamericano ha debido inventar su propia lengua. En Atías esta búsqueda se dio por las vías más subterráneas, las circunvoluciones del alma humana, antes que en la experimentación lingüística. El lenguaje es para Atías el vehículo que describe la desolada, dramática relación entre el hombre latinoamericano y el enigma de sus propias cosas, entre el hombre y su ambiente.

Por ejemplo en “La escala” el habitat del hombre/protagonista es el cuarto de pensión o de conventillo, sórdida dimensión que a menudo es lo máximo a que puede aspirar como hogar un habitante del Sur remoto y que es el espejo virtual de su conciencia:

³³ Carlos Droguett, *El cementerio de los elefantes* (Buenos Aires: Fabril Editora, 1971) 21, 26.

³⁴ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (Buenos Aires: Sudamericana, 1969) 9.

Los hombres ensucian sus piezas. ¡Tienen hábitos tan extraños ...! Solos en la intimidad, actúan como demonios adorables; desordenados, bellos, ensucian sus piezas. Es como una habitación de sirenas ... quedan cuando salen al mar algunos trozos de escama ... algunos cabellos húmedos en los rincones. Amo a los hombres. (182)

La escala de la pensión es también un cuerpo humano, es la escala/hembra que simboliza a una mujer, cuya traición empuja al protagonista hacia el abismo y la muerte.

Miguel Serrano (n.1917) incluye su propio relato "Hasta que llegue la luz". La autoinclusión no está aquí teñida de la habitual impertinencia de estos casos, porque el carácter ideológico de la antología lo permite. Serrano nos sumerge desde la primera línea en el símbolo y la alegoría y sin embargo la estructura del relato no es alegórico/descriptiva, sino todo lo contrario: cobra vida y animación en el escenario de un tren militar que asciende —en clara simbología— a las cumbres de los Andes. Es el tren visto como metáfora de la existencia humana, que también aparecería, por ejemplo, en la prosa de Juan José Arreola y Armonía Somers.

Aquí hay un despliegue de personajes inusitados, como una vieja que se expresa en lenguaje mágico, de pitonisa (190). Los personajes suben hacia las alturas donde la puna les induce alucinaciones, ensueños. Como gran parte de la obra de Serrano, este relato implícita o explícitamente quiere representar el drama de Chile, desgarrado por el ansia de nacer, de parirse. Serrano siente especialmente la necesidad de dibujar el paisaje como una sublimación de fuerzas que deben eclosionar. El deseo de trascender se representa aquí con las ansias de los personajes por llegar a lo que Serrano llama el Valle del Reposo. Obviamente es la parte metafísica de la naturaleza la que interesa a Serrano y muy especialmente las montañas de Chile, donde afirma que moran "dioses desconocidos que no tienen nombre". En cambio "en la India, en el Kailás, sí lo tienen".³⁵

Es esta una literatura limítrofe de otras experiencias, o el testimonio de un hombre que está por cambiar de rumbo, de la literatura/experiencia a la búsqueda místico/yoga, que constituyó el paso siguiente en la vida de Serrano.

Tomando en cuenta el estilo de entonces en los escritores antologados, y considerando su testimonio junto a los otros que cita Serrano en *Ni por mar ni por tierra*, es evidente que Héctor Barreto (1916-1936) era estimado un maestro y guía por los que consideraban obsoleta la tradición naturalista en la prosa chilena:

Le admiraban como hombre y jefe capaz de dirigirlos ... como si ese muchacho de ojos afiebrados, aportase un séquito de presencias invisibles y en torno a él se entretejiera el oro de la leyenda.³⁶

Un maestro de veinte años que se extinguió trágicamente asesinado por los nazis locales. Más de veinte años iban a pasar antes que sus cuentos se publicaran en volumen: *La noche de Juan y otros cuentos* fue publicado en 1958 siempre por iniciativa de sus

³⁵ Miguel Serrano, *La serpiente del paraíso* (Santiago de Chile: Nascimento, 1963) 62.

³⁶ Miguel Serrano, *Ni por mar ni por tierra ... (historia de una generación)* (Santiago de Chile: Nascimento, 1950) 181.

amigos de entonces. Mariano Latorre había incluido “El pasajero del sueño” en su propia antología, también de 1938.³⁷

Sin embargo esta explicación de la vida y muerte de Héctor Barreto sería también parcial. Como Rimbaud, como Villon, como Pier Paolo Pasolini, fue una víctima/verdugo de su propia condición. Había recogido el drama de su país y su ciudad donde a su vez él era esencia y vibración y su pérdida fue como el final de una ecuación pactada.

Pareciera que los cuentos narrados e inventados por Barreto *in situ*, oralmente, poseyeran mayor espesor narrativo.³⁸ Los antologados “Rito a Narciso”, “La ciudad enferma”, y “Pasajero del sueño” se desarrollan en la fluida dimensión de la leyenda y en la descripción de sensaciones mediante asociación de imágenes impresionista-expresionistas. El cuento aquí es la aventura interior, la interiorización exasperada del relato. Cuando el tono se hace exterior (“Pasajero del sueño”) el relato mima la epopeya clásica y el ambiente se vuelve una referencia a un mundo helénico o mediterráneo, pagano, primordial. Como en “Las ruinas circulares” de Borges, la historia toma el aspecto de un sueño literario o visión mediánica de un pasado pletórico de *feedbacks* culturales (lo que es, en otro ámbito, la base de los films “históricos” de Pier Paolo Pasolini, por ejemplo).³⁹ Todo esto en una expresión con algo de caracterizadamente infantil, trunco. Según Serrano en “El pasajero del sueño” Barreto escribió su propia biografía.

III. PERSPECTIVAS

Bastaría lo apenas apuntado sobre los cuentos de la *Avc* para poner en relieve una parte menos conocida de la cultura chilena que sin embargo tuvo y todavía tiene la importancia de abrir hacia el futuro una forma literaria que había estado centrada primero en lo pintoresco y luego en lo social, como alternativas únicas de la expresión nacional. Se ha considerado a la llamada generación del 38 como la expresión unívoca de escritores de “intención social”, probablemente a causa de ser contemporánea del primer gobierno de base popular en Chile: el de Pedro Aguirre Cerda. Esto prueba que el concepto generacional, generalmente adjudicado al ámbito de lo sospechosamente unánime, es algo mucho más complejo y que no puede definir escuelas sino —a lo más— momentos históricos, dialécticos y dinámicos.

Casi como una réplica a Serrano, Nicomedes Guzmán publica en 1941 su antología *Nuevos cuentistas chilenos*⁴⁰ donde se introducen autores nuevos que, como algunos de la *Avc*, tampoco tuvieron posterior resonancia literaria. Los títulos de los cuentos reflejan un tono general supuestamente populista: “Sobre todo, cama ...” de R. Lomboy, “Cachimba” de A. Llaña, “Potrancas” de E. Schettino, “El güeñi Pescado volvió a su querencia” de E.

³⁷ Mariano Latorre, *Antología de cuentistas chilenos* (Santiago de Chile: Imprenta de la Dirección General de Prisiones, 1938).

³⁸ Serrano, *Ni por mar ...* 176-232.

³⁹ Nos referimos a films como *Medea* o *Edipo Rey*, basados en las tragedias clásicas, o su famosa trilogía “literaria”: *Il Decamerone*, *I racconti di Canterbury* y *Mille e una notti*.

⁴⁰ Nicomedes Guzmán, *Nuevos cuentistas chilenos* (Santiago de Chile: Editorial Cultura, 1941).

de la Parra; “La puntill’el Diablo” de A. Barahona. No los citamos en función de extrapolación satírica, sino como un modo de subrayar que un cierto *pathos* proveniente del criollismo está presente y aún exacerbado en esta selección, cuyo propósito parece ser el de consolidar la presencia de los escritores llamados realistas o del compromiso social como los más importantes y acaso los únicos que representan cabalmente la realidad chilena y, por extensión, latinoamericana.

Esta línea ha sido sostenida después en otras antologías, como *El nuevo cuento realista chileno* de Yerko Moretic y Carlos Orellana.⁴¹ Más que la de Guzmán, ésta pareciera ser la contrapartida de la *Avc* aparecida casi 25 años antes, en una confrontación vigente porque los problemas literarios planteados por Serrano estaban lejos de resolverse.

Dijo entonces Carlos Orellana, en su prólogo “Advertencia”, que se proponía “salir al paso de la ofensiva antirrealista que, en la literatura chilena como en la de otras partes, ha ido asumiendo más y más el carácter de una embestida franca y frontal”.⁴² Si bien nos remitimos a la tan asiduamente evocada realidad, ella ha sido y todavía es bien diferente. Es la tentativa de expresar nuestro cosmos chileno y americano desde un punto de vista diverso de la chatura del criollismo y la literatura bidimensional, la que ha sido sistemáticamente silenciada tanto por la crítica políticamente conservadora —de lo que no cabría sorprenderse— como por aquella emanada de ambientes progresistas, pero artísticamente limitados a un esquema, con la mejor intención política.

No hubo tal embestida, sino el reinado más o menos absoluto —y también soporífero— de la literatura etiquetada como realista. La prematura muerte de Moretic le impidió ver como la historia local, continental y mundial pulverizó esos esquemas bienintencionados. La conciencia proletaria y su emancipación, como así la construcción de una sociedad más justa, se han demostrado al menos tan complejos de nacer y de crecer como la creación de una literatura trascendente, y ciertamente son consecuencia de un proceso de crecimiento de la conciencia y revaloración de la experiencia vivida, antes que de una simplificación tan categórica.

No interesa aquí polemizar, sólo constatar cómo ha periclitado el sistema/método de contraponer, desde el punto de vista artístico y también político, una literatura de la “irrealidad” al “realismo”. La propia literatura más significativa de Hispanoamérica precisamente empezó a darse a conocer mundialmente con *Rayuela* por la misma época —aunque el también precursor Leopoldo Marechal publicó su *Adán Buenosayres* en 1948— y fundió definitivamente esas dos realidades percibidas como mundos diferentes y aun peor como antagonicos en la historia.⁴³

⁴¹ Yerko Moretic y Carlos Orellana, *El nuevo cuento realista chileno* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1962).

⁴² Yerko Moretic y Carlos Orellana 10.

⁴³ Resulta interesante comprobar cómo Orellana debió después asimilar estos impactos de la realidad de un mundo en mutación, y como editor de *Araucaria de Chile* 11 (1980) 165-180, incluyó una muestra llamada “Cuatro cuentos premonitorios”, reunidos “con los recursos de la fantasía [porque] quizá si ésta sea, por el momento, la vía más eficaz, puesto que la pesadilla se inscribe por derecho propio en el dominio estricto del surrealismo”.

La vitalidad ingrata de las citadas concepciones autolimitantes ha contribuido a postergar la obra de Juan Emar, un narrador a la altura de Borges, García Márquez o Lezama Lima, que anticipa la cosmología del surrealismo latinoamericano, claramente vigente a partir del auge novelístico de los años sesenta, el llamado *boom*, de resonancia mundial.

Algunos de los antologados en la *Avc* han tenido escasa o ninguna publicación posterior, lo que no significa que sus obras carezcan de interés literario. Uno de los más interesantes, Adrián Jiménez, no ha dejado huellas literarias posteriores a la *Avc*. Antonio de Undurraga antologa a Pedro Carrillo en sus *28 cuentistas chilenos del siglo XX*, también de 1962. Su texto es uno de los dos que aparecían en la *Avc*. Según Undurraga “es el único sobreviviente literario de la recopilación que hiciera Serrano en 1938”.⁴⁴ Más que arbitraria afirmación ésta, pues en 1962 tanto Atías como Droguett ya habían publicado significativas novelas, sin considerar a Cid, Arenas o Emar, a quienes el antologador debiera por lo menos haber conocido a la fecha. Llega Undurraga a comparar a su antologado Francisco Coloane, con Walt Disney, peregrina vinculación o parangón que en modo alguno halaga al recio escritor chilote.⁴⁵ En el trabajo ya citado de Pedro Lastra, se señalan otras singularidades de esta antología.⁴⁶

En la antología en tres tomos de 1969 editada en España por Enrique Lafourcade aparecen representados Arenas, Anguita, Atías, Barreto, Cid, Droguett, Emar y Serrano.⁴⁷ La contribución de éstos es más variada en sus registros que en la *Avc* porque el tiempo transcurrido ha evidentemente marcado, modificado e influido su oficio y estilo, con la excepción del malogrado Barreto cuya obra quedó detenida en sus veinte años. Por otra parte, ya Atías y Droguett habían esbozado sus tendencias literarias desde los años de la *Avc* y aún antes, en el caso de este último. Anguita, Arenas y Serrano aparecen consolidando su mundo literario, con una mayor depuración estilística.

En Teófilo Cid apreciamos una evolución muy interesante, una especie de reinyección surrealista en la realidad cotidiana de Chile, que lo acerca a la visión incandescente de Emar. En “Chanco burgués” y “Merceditas”, Cid desdobra satíricamente su propio ego. En “Chanco burgués” el protagonista se debate ante el ataque de “enemigos ocultos y violentos, como me lo anunciara tiempo atrás un horóscopo de organillo”, y se describe:

Tenía miedo de morir y mis lágrimas corrían por la superficie oblonga de mi vientre repleto, como la esperma por los costados de un cirio votivo, acumulándose en repugnantes repliegues de sebo.⁴⁸

⁴⁴ Antonio de Undurraga, *28 cuentistas chilenos del siglo XX* (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1962) 225.

⁴⁵ Antonio de Undurraga, 169. Francisco Coloane podría representar en la literatura chilena un ejemplo magnífico de cómo un escritor formado en la escuela realista supera ampliamente al criollismo no basándose en la alegoría o la transposición analógica, sino en una expresión honda y visionaria del paisaje y la vida austral.

⁴⁶ Lastra, “Registro ...” 92.

⁴⁷ Lafourcade, *Antología ...* II 539, 543.

⁴⁸ Lafourcade 551-577.

En “Merceditas” el burgués se desdobra en el propio Cid, supuesto narrador por comisión de la lamentable relación con dicha mujer, logrando una síntesis surrealista con elementos cotidianos apenas distorsionados, coagulados en la realidad de ella —anti-Eva y anti-Maga— como encarnación de la absurda realidad burguesa santiaguina, caricatura de ella misma.

En una para nada banal o insignificante elección, Atías pasó en su obra posterior del nombre literario de Anuar a Guillermo, su nombre civil. Esto significa puntualizar la forma del escritor, elegir un narrador. Según Hernán Loyola, refiriéndose a Neruda “nombrarse será ... dar nombre a su Texto: vivirá para llenar ese nombre de existencia”.⁴⁹ El poeta organiza su universo después de nombrarse, se transforma en el Vate, pero el caso del narrador es más complejo, y acaso más dramático. Atías eligió su nombre civil para quedarse “en el lado de acá” sin que esto signifique en absoluto menoscabo. Quiso graficar nuestra sombría existencia desde los hechos sin nombre, y por ello *se eligió* como Guillermo. En cambio Juan Emar es la alternativa ineludible a Agustín Yáñez Bianchi en el otro mundo especular del texto, y el escritor físico en este caso está destinado a desaparecer en la vida y *vicenda* de su *alter ego* de la ficción, debe dilatarse hasta la fisión, disolverse en su infinita corporatura y convertirse en su dependiente en este espacio-tiempo.

María Flora Yáñez recogió “Pibesa”, de su hermano Agustín Yáñez/Juan Emar en sus dos antologías de 1958 y 1965,⁵⁰ después de un silencio de veinte años. Esto forma parte del imprescindible e impostergable “rescate de Juan Emar”, al que esperamos contribuyan estas notas.

Por ello pensamos —como ya lo observó Pedro Lastra— que el mérito central de la *Avc* es el haber rescatado ya en su tiempo al entonces indescifrable —por complejo e insólito— mensaje de un gran creador literario (Emar) y también haberse atrevido a cuestionar, en la misma “hora soberbia de los esqueletos”,⁵¹ los postulados de una literatura arraigada en la superficie de los hechos y entendida en un modo plano, unívoco.

Los autores de la *Avc* se nos aparecen como fantasmas de carne y letras que mucho antes debieron restituirse al pensamiento vivo. Ahora los exorcizamos en su propio terreno, el del texto y sus proyecciones para nada secretas, para nada intrascendentes. Un modo de fijar rostros y pensamientos, en lo moral y en lo artístico.

No intentamos subrayar aquí la continuidad o la pervivencia de la heredad de Arenas, Barreto, Cid o Emar, que por supuesto merece ser ulteriormente analizada. Sólo constatar como la realidad misma ha configurado su universo de escritores en una muy posterior fase histórica, en una vertiente que parte en gran medida de los postulados artísticos de “estos iconoclastas”, y como asimismo su concepción “surrealista” de la praxis literaria está muy lejos de agotarse en nuestra literatura.

⁴⁹ Loyola, *Pablo Neruda propuesta* ... 14.

⁵⁰ María Flora Yáñez, *Antología del cuento chileno moderno, 1938-1958* (Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1958). Hay una segunda edición, revisada y corregida en 1965.

⁵¹ Serrano refiere que Barreto, antes de ir al encuentro de sus asesinos, recitó unos versos de Pablo de Rokha: “Amigos enloquecidos, ¡adiós! ¡Hasta la hora soberbia de los esqueletos!”. En *Ni por mar* ... 207.

Más aun, han sido asimilados en una nueva visión del realismo, más completa, más rica, más políticamente significativa.