

Del valor material al valor simbólico: tensiones y negociaciones con el horizonte de expectativas en el Chile de los 90. El “caso Fuguet”

Stéphanie Decante Araya is Assistant Professor of Latin American literature at the Université de Paris X, Nanterre. Her areas of expertise are contemporary Chilean literature (Eltit, Fuguet, Contreras, Oses, Bolaño, Lemebel, Uribe), literary theory, and cultural and gender studies. Her dissertation at the Sorbonne was entitled “Horizon d’attente et stratégies d’écriture dans le Chili de la Transition Démocratique.” She is currently working on a Franco-Chilean project on gender and identity in Latin American narrative during the 1920-50 period.

Los avatares de la recepción de la “Nueva Narrativa Chilena,” su auge y decadencia en menos de una década, así como sus supuestas “resonancias editoriales” constituyen un terreno privilegiado para observar las complejas leyes que dominan el campo literario chileno de los años noventa.¹ Ya en su tiempo y a propósito del “Boom” de los años sesenta, Ángel Rama apuntó a un fenómeno similar. Percibió que las etiquetas editoriales, al descansar en la relación entre éxito de ventas y expresión de una voluntad democrática consagratoria, rápidamente entran en tensión con otro tópico, según el cual el éxito comercial guarda relaciones antinómicas con el reconocimiento del valor literario (Rama 50-62). Tal oposición entre el polo del poder económico y el polo del prestigio intelectual o artístico—que Pierre Bourdieu denominara “économie à l’envers”—forma parte de los principios estructurantes de la jerarquización de valores en el campo literario del siglo XIX en adelante (121-26). Revela hasta qué punto éste configura un verdadero campo de fuerzas en el que coexisten distintas instancias que, respondiendo a intereses y lógicas no siempre compatibles, velan por una definición del valor de las obras y, más allá de ello, por una definición de “lo literario,” de su relación e interacción con el campo social (Bourdieu 201-21).

Las investigaciones de Bourdieu también sugieren que, en un contexto socio-literario dado, la antinomia entre valor material y valor simbólico genera una tensión que puede encontrarse tematizada en determinadas obras.² Dicha tensión, consustancial al proceso de escritura, encubre una reflexión estética y genérica en la que pareciera estar en juego, aunque

velada y erráticamente a veces, la definición de una poética. Las propuestas de Dominique Maingueneau van en este mismo sentido, invitando a considerar la actividad literaria en toda su amplitud:

La literatura constituye una verdadera actividad: no se limita a llevar un discurso sobre el mundo, sino que también se encarga de gestionar su propia presencia en este mundo.³
(20)

La combinación de éxito comercial y de agudas polémicas hace de la recepción de las primeras obras de Alberto Fuguet un caso paradigmático de la tradicional antinomia entre valor material y valor simbólico. La tensión que ésta generó—llegándose a hablar del “caso Fuguet” (Ochoa 2)—se manifestó con especial nitidez durante el período 1990-1997, fechas que coinciden con el ciclo de la “Nueva Narrativa Chilena” en tanto que fenómeno socio-literario.⁴ Consideraremos entonces el libro de cuentos de Fuguet *Sobredosis*, y las novelas *Mala onda*, *Por favor, rebobinar* (en su primera versión publicada) y *Tinta roja*, poniéndolos en perspectiva con sus respectivas recepciones críticas.

Para definir el contexto específico de producción y recepción de la obra fuguetiana, analizaremos lo que implica el fenómeno de la “Nueva Narrativa Chilena,” con el que el autor ha sido vinculado. Las ambigüedades que rodean su figura y obra serán estudiadas para demostrar que las consideraciones de orden económico encubren sistemas de creencias reacios a planteamientos éticos y estéticos que divergen de las tradicionales “reglas del arte.” Mostraremos que, a través de la tematización de problemáticas relativas a las complejas relaciones entre comercio y literatura, las novelas de Fuguet suscitan una reflexión provocativa

en la que aparece no sólo la formulación, sino también la efectuación—la actualización—de una poética propia. En particular, tanto la puesta en escena de situaciones y figuras literarias y autoriales como la constitución de bibliotecas imaginarias delimitan, metatextualmente, una estrategia escrita, no solamente formulada sino que también actualizada. Tal lectura de la obra de Alberto Fuguet dejará ver entonces cómo las tensiones entre comercio y literatura se proyectan hacia problemáticas estético-formales de las que puede surgir una poética.

Textos y contexto en el Chile de los noventa

Las acérrimas polémicas que ha desatado la “Nueva Narrativa Chilena” han redundado en calificarla de “literatura comercial,” argumento adelantado por sus más virulentos detractores. Sin embargo, ellas no se pueden entender en toda su amplitud sin considerar el estado de su “horizonte de expectativas” (Jauss 137-75), vale decir los sistemas de valores y las normas que dominan el campo literario chileno de los noventa, implicando cierta concepción de la literatura, del autor y de su lugar en la sociedad.

El auge y la decadencia del prestigio de esta etiqueta literaria se pueden rastrear a través de dos fórmulas: “Los chilenos necesitan leerse” y “Éstos son los vendidos.” Tal oscilación tiene sus raíces en lo que Martín Hopenhayn definió como una “esquizofrenia cultural en la que conviven mercantilismo *light* y tradicionalismo moral” (Hopenhayn 80), según él, característica del contexto de la Transición y de sus gestiones en materia de políticas culturales.

La primera fórmula es el eslogan de una “Campaña de promoción del libro y la lectura” que lanzara el MINEDUC (Ministerio

de Educación) en 1993.⁵ En ella entroncan políticas editoriales y políticas culturales públicas haciendo, ambas, del éxito comercial un argumento de validación democrática, y de la literatura, un lugar de diálogo y reconciliación nacional.⁶ Tras diecisiete años de dictadura, en un contexto histórico-cultural en el que primaba lo que Mircea Eliade denominó “mito de la *renovatio*” (133), los “nuevos narradores” se han visto investidos de la responsabilidad de dar cuenta del “Chile nuevo.”⁷ Tal proyección lineal y sistemática de una homología entre *poiesis* y *polis* no parece haber tomado en cuenta la especificidad del discurso literario ficcional dentro del coro de los discursos públicos. En esto concordamos con las observaciones de Soledad Bianchi:

Esta preocupación parece suponer que un cambio de régimen político debería acarrear inmediatas y drásticas variaciones en la poesía, la narrativa, el teatro y las otras artes [...] reaparece cada cierto tiempo y recuerda la llamada ‘teoría del reflejo’ que considera que las manifestaciones artísticas no hacen más que reproducir la realidad. (49)

Ahora bien, pareciera ser que la promoción editorial al poco andar se enfrentó con cierto atrincheramiento moral que censuraba doblemente la producción narrativa tan encomiada. La ambigüedad polisémica del adjetivo “vendido” con el que Paula Recart titulara un artículo de presentación de la “Nueva Narrativa Chilena” (64), más allá de su sonsonete polémico, apela a un doble principio que no deja de ser relevante.⁸ En efecto, se observa en él la coexistencia del tópico de la incompatibilidad entre valor comercial y valor literario, reduplicado por un juicio moral que torna sospechosa cualquier

relación con el mercado. Este doble principio tiene pues un doble impacto en la recepción: tergiversa, en un mismo movimiento, el valor estético de la obra y la ética del autor, y ello en un contexto en el que la relación con el dinero suscitaba debates que marcaban posiciones ideológicas particularmente polarizadas.

A este respecto, el siguiente comentario del periodista Pedro Vicuña podría ser leído como una glosa del polémico título de Paula Recart, mezclando condena político-ética y prejuicio literario:

La ‘Nueva Narrativa Chilena’ es la narrativa del ‘no estoy ni ahí’ que está al servicio del mercado porque no reflexiona sobre sí misma. Autores que se tapan los oídos para no saber qué ha pasado en Chile y que reafirman las estructuras del poder. (7)

Según estas consideraciones, el carácter mercantil de las obras implicaría un valor intelectual dudoso, no desprovisto de peligros ideológicos. Posiciones de esta índole atraviesan el campo académico, espacio más específicamente encargado de dictaminar acerca de valores estético-literarios. Así, Kathrin Bergenthal dice que:

[L]os textos de la ‘Nueva Narrativa Chilena’ no son primordialmente una toma de posición dentro del contexto literario sino sobre todo una toma de posición conservadora frente a una sociedad neoliberal y patriarcal/machista. (58)

Ambas críticas ilustran de forma llamativa la tradicional oposición, descrita y teorizada por Bourdieu, entre polo económico y polo del prestigio intelectual y artístico.

En la recepción crítica de la obra de Fuguet, estos dos principios se han exacerbado notablemente: al prejuicio que descansa

en la incompatibilidad entre valor comercial y valor literario, se agrega otro, que estigmatiza una falencia moral y/o política. Acerca de su obra se han cristalizado juicios que parecieran ilustrar las oscilaciones ideológicas que según Hoppenhayn caracterizan el contexto de la Transición. En ellos asoman tanto un sarcásticamente fingido “mercantilismo *light*” (así, para el crítico Camilo Marks, “Fuguet es total, leerlo es *big fun*” [3]) como un “atrincheramiento moral,” encarnado por un Ignacio Valente que calificara *Mala Onda* de “bazofia de una oquedad sofisticada,” antes de precisar:

Fuguet se especializa en lo más tonto que el alma adolescente pueda albergar, rindiendo un culto desproporcionado a lo más efímero de la moda juvenil del día. (5)

Más allá de las posibles interpretaciones político-culturales de estos prejuicios, llama la atención el hecho de que los tópicos en los que descansan, a pesar de la diversidad de su proveniencia ideológica, dan cuenta de un horizonte de expectativas que encuentra sus orígenes tanto en cierto estado de subordinación del campo literario al campo social, como en un sistema de creencias históricamente arraigado. Se fundamenta en la pregnancia de una doble ilusión que definiera Michael Riffaterre (91-98): ilusión referencial, por una parte (la exigencia de que la novela “refleje” el Chile actual), y, por otra, ilusión intencional (la convicción de que el juicio del narrador refleja el del autor).⁹

Pareciera ser, entonces, que buena parte de los juicios descritos descansan en una concepción de la narrativa como discurso transparente, indiferenciado del coro de los discursos públicos. Por lo demás, la asimila-

ción de los textos literarios a meros documentos sociales, dotados de una eventual función ideológica y/o educativa permitiría entender la crispación que se observa en la recepción crítica de las obras.

Las ambigüedades del posicionamiento de Alberto Fuguet: más allá de la problemática comercial, la genérica

Gran parte de las polémicas observadas se deben no sólo a la percepción de la postura ética de Fuguet, sino también a la aprehensión de las características estético-genéricas de su obra. A ambos respectos el autor ha cultivado cierta ambigüedad así como una postura relativamente iconoclasta en relación con la norma establecida.

Sus declaraciones públicas, lúdicamente provocadoras, contrastan con las expectativas que se suelen tener de un escritor culto. No exhiben ninguna relación problemática con el dinero y muestran cierta confusión a la hora de definir un proyecto literario. Por otra parte, la reivindicación de sus orígenes norteamericanos así como de cierta cultura tachada de “*light*,” tienden a hacer de él algo así como el *enfant terrible* de las letras chilenas. Asimismo, sus antecedentes profesionales, cercanos al periodismo, lo sitúan en el peldaño inferior de la jerarquía de valores que estructura el campo literario. Al declarar: “No es culpa mía haberme criado allá ni ser acá de un lugar aparentemente no literario” (*En la más estrella* 44), Fuguet se autodefine burlescamente como un verdadero paria y asume una posición inestable, a medio camino entre cultura nacional y norteamericana, entre literatura y periodismo. A su manera, y con todas sus especificidades, este “lugar literario,” sumamente ambiguo

y ubicuo, no es más que una manifestación de aquello que Dominique Mainguenua definiera como “paratopía”:

La pertenencia al campo literario no es la ausencia de todo lugar sino una difícil negociación entre el lugar y el no-lugar, una localización parasitaria, que vive de la misma imposibilidad de estabilizarse. A ese *locus* paradójico, lo llamaremos paratopía. (27-41)

La ubicuidad ética del autor se prolonga en una ambigüedad estético-genérica. Fuguet acude al concepto de “*non-fiction novel*” para definir su obra, concepto que dio lugar a muchos equívocos. Al plantear su escritura como regida por el principio de la conversación con un público masivo y adolescente, Alberto Fuguet no hizo sino alimentar más prejuicios acerca del valor de su obra, haciendo eco a la promoción editorial de sus novelas y tensionando, desafiando, la antinomia entre valor comercial y valor literario.¹⁰ Tal posición y postura se encontraron enfatizadas en la promoción editorial, y ello desde su primera publicación. Así en 1991, y a propósito de *Sobredosis*, circulaba la siguiente presentación:

A medida que avances, te irás dando cuenta que el interés y la tensión aumentan [...]. Hablado en un lenguaje muy coloquial, *Sobredosis* te identificará en un ambiente de nuestro tiempo. Todo, o casi, es chileno. (18)¹¹

El tuteo, que no suele ser de rigor en la alocución al lector, retoma en clave degradada, informal, simplista y comercial, la metáfora del “comercio con el lector” con el que Montaigne se refería a la lectura. Por otra parte, es de notar que la promoción se

dirige a un público juvenil, lo cual limitará particularmente la recepción de la obra, a la vez que la hará más agudamente polémica. Nótese que el principal argumento de promoción es el supuesto reflejo de la realidad nacional, principio que caracterizará la recepción de toda la obra de Alberto Fuguet, conduciendo a las más perentorias descalificaciones.

El aparato peritextual de sus novelas es funcional a la indecisión ética y genérico-discursiva que se acaba de describir (Genette 110-34). En particular, la inflación desproporcionada del espacio dedicatorio, así como la aparente índole mercantil de los agradecimientos (que Jaime Collyer definiera irónicamente como “dedicatorias ascensionales y oportunistas” [9-11]) se encuentra en total contraste con la norma del buen gusto: desinterés y parquedad en asuntos económicos (Genette 110-34). Al poner al desnudo los aspectos más pedestres y comerciales del proceso de elaboración de la novela, dichos agradecimientos tienden a reducir las distancias entre texto y paratexto, entre ficción (producto terminado) y elaboración de este producto a través de la actividad de escritura, presentada como el fruto y el lugar de un simple diálogo. En este sentido, el registro conversacional de los títulos (*Mala onda*, *Por favor, rebobinar*), ciertas dedicatorias informales (“Pa’ la chica Mulet,” en *Sobredosis*) y los epígrafes, provenientes de la canción rockera (Faith no more, en *Mala onda*; Cindy Lauper en *Sobredosis*) o de la crónica norteamericana (Tom Wolfe, en *Sobredosis*; Gertrude Stein en *Por favor, rebobinar*) vienen a completar un proyecto de escritura que tiende a borrar los límites entre ficción y realidad, manteniéndose en los linderos del modelo realista, de la crónica, y de los formatos discursivos mediáticos y periodísticos. Dicha ambigüedad discursiva es una constante en la obra

de Fuguet: se manifiesta a nivel temático por cierta fascinación por el mundo de los *medias*, y a nivel de estrategia escritural, por cierta propensión a sustituir al referente una realidad ya mediatizada, con potentes y sorprendentes efectos de puesta en abismo.

De alguna manera, se puede adelantar que Fuguet cultiva la doble ilusión que definiera Rifatterre: ilusión referencial, gracias a la proliferación de topónimos, de referentes culturales y lingüísticos ampliamente identificables, que refuerzan el pacto de verosimilitud; e ilusión intencional, gracias a un formato que mimetiza el diario íntimo adolescente adoptando estructuras narrativas autodiegéticas, con voces desprovistas de distancia crítica e inscritas en un presente inmediato, marcado por su superficialidad. El *incipit* de *Mala onda* resulta revelador al respecto:

Estoy en la arena, tumbado, raja, pegoteado por la humedad, sin fuerzas siquiera para arrojarme al mar y flotar hasta desaparecer. Estoy aburrido, lateado: hasta pensar me agota. [...] Me dedico a pensar un poco, archivar el problema de los Ray-Ban, pasar a otro tema. (9)

Tales estructuras, que convierten el escenario enunciativo en el espacio de un monólogo adolescente, refuerzan la ilusión intencional, resultando además propiamente escandalosas en un contexto en el que prima la expectativa de un cierto compromiso del escritor. Tanto la multiplicación de marcas de una distancia crítica imposible (tanto por el campo léxico-semántico, como por la sintaxis) como las semejanzas con una suerte de manifiesto juvenil limitan las posibilidades de lectura irónica e incitan a que la novela se lea como la apología de una modernidad decadente. En realidad, como lo notó Julio

Ortega, la proliferación excesiva de estas estructuras hacen de las novelas de Alberto Fuguet:

sátiras hechas desde dentro (que suele ser un afuera del lector ilustrado), [que] aparecen como versiones complacientes de esta *Era of shopping*, como la llama Susan Sontag. (102)

Su principal interés pareciera descansar entonces en proponer un régimen discursivo singular que pone a prueba las tradicionales costumbres literarias realistas al anular, precisamente, la esperada distancia crítica del narrador. En ellas radica lo escandaloso, tanto más cuanto que las temáticas de la novela despliegan todos los clichés de una juventud dorada, enajenada y abúlica.

En consecuencia, y en el caso de la obra estudiada, habría que reconsiderar el concepto de literatura comercial, viendo hasta qué punto descansa en un doble prejuicio, ético y estético, implicando, en última instancia, una concepción normativa de la literatura, que se fundamenta en códigos de lectura y de escritura. La misma obra de este autor, en su doble dimensión temática y formal muestra una profunda conciencia de ello.

De la tematización de una tensión a la actualización de una poética

La pista metodológica preconizada por Philippe Hamon invita a rastrear “la construcción y la escenificación estilística de aparatos normativos textuales incorporados al enunciado” (23). Según el teórico, dichos aparatos constituyen una “encrucijada normativa” que se va desplegando según cuatro

ejes (ético, estético, lingüístico y técnico), contribuyendo a la elaboración de una norma literaria. En la diégesis, sus lugares privilegiados de aparición son, como es lógico, las escenas de lectura y de escritura, sumamente propicias a la elaboración de bibliotecas ficticias y a la tematización de sistemas de gustos y preferencias.

La proliferación de estas escenas, así como la proyección y puesta en escena de figuras autoriales es una constante en las novelas de Fuguet. En *Mala onda*, a través de la figura de Matías Vicuña, encarnación de aquella juventud dorada, enajenada y abúlica, se pone en escena el impacto de la literatura en el despertar de una conciencia política. En efecto, la lectura de *The Catcher in the Rye* suscita en el protagonista fascinación y rebelión, llevándolo a emprender, siguiendo las huellas del héroe ficticio norteamericano, una suerte de viaje de formación. Además, las escenas en las que se opone a su profesora de literatura, discutiendo gustos literarios a propósito de *Casa de campo*, son otros tantos pretextos para tensionar dos modalidades de lectura y erigir, frente a unos códigos de lectura escolares, otros que pasan por la emoción y la identificación—valoración que está en perfecta consonancia con el formato de diario íntimo que tiene la novela de Fuguet. Tal escenificación implica, en última instancia, la búsqueda de una filiación literaria, que se diseña como término medio a partir de las referencias a dos autores claves: J.D. Salinger y José Donoso.

En *Por favor, rebobinar*, el protagonista Andoni Llovet aúna, de una forma que no deja de ser problemática, la condición de *top model* y escritor en ciernes. Los avatares de su formación como escritor, sus peleas con Baltazar Daza, director de un taller literario, así como su carta de presentación a un concurso literario (incorporada a la

novela mediante la técnica del *collage*) son otros tantos pretextos para poner en escena y cuestionar los sistemas de valores que dominan el campo literario, en particular la antinomia entre polo mediático-comercial y polo literario.

Pero es sin duda en *Tinta roja* donde la construcción de una figura autorial mejor se presta a la puesta en escena de las disyuntivas, no solamente éticas sino que también estéticas, que implica la actividad de escritura. Su protagonista, Faúndez, es a la vez un periodista venido a menos, un autor de fulgurante y fugaz éxito comercial, y un escritor en vías de producir la “gran obra” que lo va a consagrar y darle un lugar prominente dentro de la jerarquía del campo literario. Dicha estructura resulta sumamente propicia no solamente para criticar los sistemas de valores que dominan el campo literario, sino también para formular un programa estético. En esta novela, la antinomia entre éxito comercial y valor literario se expresa a través de la comparación de dos libros, de disímiles reconocimiento, antes de anularse/resolverse en una declaración provocadora, de alguna manera oximorónica: “Obtuve la bendición, vendí bastante” (17), que pareciera esbozar una vía ética que supera la antinomia valórica propia de las “reglas del arte.”

Por otra parte, los supuestos límites entre literatura y periodismo, sufren un tratamiento irónico que los horada paulatinamente, suponiendo una crítica de los valores establecidos. Ello desemboca en una negociación estético-genérica de la que surge la definición de un programa de escritura. El protagonista reivindica entonces un modelo narrativo heredado de la normativa realista, poniendo en tela de juicio los dictámenes de una crítica que confundió su obra con periodismo:

los críticos [...] cayeron en la trampa. Dijeron que mi voz era 'esencialmente capitalina y moderna,' y fueron incapaces de ver que lo que tuve a mi favor fue un buen diccionario de sinónimos y antónimos. (17)

Tal reivindicación del canon realista/naturalista se ve reduplicada por el desarrollo de referencias (que circulan del epígrafe al cuerpo mismo de la novela) al modelo autorizante de nadie menos que Manuel Rojas, actualmente reconocido como padre de la novela realista en Chile, pero cuya obra, al romper con el horizonte de expectativas de su época, fue calificada en su tiempo de "obra procaz" (Promis 67), y no logró, en su primera recepción, mayores reconocimientos. Más allá de estas referencias puntuales a la historia de la literatura chilena, es necesario darle a esta estrategia intertextual su justo peso y medida: numerosos son los puntos comunes entre ambas obras, el modelo no solamente se invoca sino que también se cumple, se proyecta y actualiza mediante una puesta en abismo. La actualización de dicho modelo tiene en la novela una sanción positiva en la medida en que con ella el protagonista accede a una consagración literaria. Mediante el dispositivo de la ficción (titulada *Prensa amarilla*) dentro de la ficción, el autor en crisis que era Faúndez llega a ser reconocido por sus pares. Así, la novela que tenemos en las manos se exhibe mediante la formulación de una poética propia que ridiculiza las catalogaciones clásicas del campo literario, y que se define como la negociación de códigos discursivos periodísticos, mediáticos y literarios:

Prensa amarilla no es exactamente una novela en el sentido clásico, sino más bien un libro de memorias que se lee como si fuera la película

que yo protagonicé. Supongo que es *non fiction* como dicen ahora en el mundo editorial, pero más que nada es verdad. (410)

A través de la puesta en escena de una figura autorial, Alberto Fuguet pone en escena la actividad de escritura haciendo de ésta a la vez el fruto de una tensión antinómica y el lugar de una negociación ética y estética. Dicha negociación no solamente se encuentra tematizada en la novela, sino que también se actualiza, mediante dos tropos: el intertexto y el metatexto. En efecto, como lo ha demostrado Catalina Gaspar prolongando las reflexiones de Lucien Dällenbach, la puesta en abismo en algunos casos puede dar lugar a una reflexión especular no solamente del enunciado, sino también, de la enunciación y de los códigos de la enunciación. Ello conduciría a una autoafirmación de la especificidad del discurso literario, tal como se puede observar en esta última novela de Alberto Fuguet.¹²

Notemos finalmente que esta novela, curiosa y precisamente, muestra cierta anticipación a la recepción crítica que recibiera. En efecto, al declarar haber logrado un reconocimiento literario gracias a la vuelta a un orden y un modelo realista, su protagonista no hace sino anticiparse a la consagración que le otorgaría la voz mercurial de Javier Edwards a las pocas semanas de publicada la novela *Tinta roja* (Edwards 14). Obviamente, no se trata de invocar aquí un improbable "don visionario" de Alberto Fuguet. Nuestra observación es bastante más pragmática: solamente apunta a la plena conciencia de los códigos de valores y sistemas de preferencias que dominan el campo literario chileno; conciencia observable a lo largo de la obra.

Dicha anticipación a la recepción de la obra ya se podía ver tematizada en *Mala*

onda, a través de la descalificación que sufre en boca de Flora la novela-modelo *The Catcher in the Rye* entramada con *Mala onda* (mediante un proceso de intertextualización hilvanado, temática y remáticamente). Además, en el capítulo que cierra la novela, se puede leer, en filigrana, lo que nos pareció una sutil referencia a la plena conciencia del riesgo que implica arriesgarse a romper con los cánones narrativos, así como una invitación a una relectura más pormenorizada de la novela:

Cuando uno juega fuerte y se mete en caminos difíciles, no transitados, no puede esperar salir sin topones. Queda el soporte, claro, pero cambian las piezas. Y no es igual, porque, al final, uno siempre se fija en los detalles. Los detalles son los que cuentan. (492)

Las relaciones entre literatura y mercado, con todos los prejuicios y consecuencias que acarrear en cuanto a reconocimiento del valor de las obras, plantean problemas que van bastante más allá de preocupaciones meramente mercantiles. Constituyen el lugar de la elaboración, formulación y actualización de una poética, que se encuentra sublimada e inscrita en la obra misma, y se puede observar gracias a una lectura atenta al intertexto (donde se expresa un sistema de preferencias) y al metatexto (donde la reflexión especular de la obra revela su poética). Ello implica la necesidad de poner en evidencia la dinámica de una poética, tensionada entre su condición material, sin la que la obra no puede existir, y su aspiración a un reconocimiento simbólico.

Resultaría pues bastante reductor limitar la interpretación de la obra de Fuguet y la explicación de su posicionamiento a la luz de una problemática de orden meramente

comercial. En el orden simbólico, también interviene otro de los principales principios estructurantes del campo literario: la negociación con una tradición literaria. De hecho, es revelador que Fuguet, quizás para hacer frente a los ataques que lo tachan de “autor comercial” o para compensar su falta de crédito como narrador, haya acudido en su última novela a la cita autorizante de una de las grandes obras del realismo en Chile (*Hijo de ladrón*, de Manuel Rojas). Sin embargo, explicarlo como mera estrategia compensatoria también resultaría simplificador: en este gesto reside y está en juego una definición estética.

En efecto, del análisis de las obras escogidas destaca una constante estructural que consiste en contraponer varios modelos de escritura, en principio radicalmente disímiles, de los que surge, en un movimiento dialéctico, la definición de una poética genuina que, en último término, busca gestionar su propia presencia en el mundo.

Notas

¹ La mayoría de las intervenciones en el coloquio de 1997 acerca de la “Nueva Narrativa Chilena” apuntan a ello para estigmatizar el movimiento literario y cuestionar, si no su existencia, por lo menos su validez. Ver al respecto, Carlos Olivares (comp.).

² Es lo que el teórico demostró a propósito de la obra de Gustave Flaubert, de *L'éducation sentimentale* (1869) en particular (Bourdieu 17-62).

³ La traducción es propia.

⁴ Las declaraciones del Congreso de 1997 (Carlos Olivares, comp.), así como la progresiva desaparición del tema en la prensa especializada invitan a proponer esta acotación temporal. Por lo demás, ésta se encuentra en gran parte confirmada por el estudio que Rodrigo Cánovas publicara en 1997.

⁵ Para más información, ver: *Cultura* (1993) y *Decante* (1999).

⁶ Durante el período considerado, resultó clave la implantación de sucursales de las editoriales españolas Planeta (1988) y Alfaguara (1994), aunque en menor grado, para la promoción de la “Nueva Narrativa Chilena.” A su vez, y mediante la elaboración de la “Ley del Libro” en 1993, varias instituciones gubernamentales posibilitaron un marco legal más favorable a la actividad editorial.

⁷ La crítica de David Galagher hace eco a tal principio en un artículo que promociona una “nueva hornada de novelas [...] escritas con objetividad desde dentro de Chile, para el lector chileno. Ofrecen un retrato de lo que realmente ha sido Chile en estos últimos años” (5-6).

⁸ La fórmula, asaz provocadora, circuló en la prensa especializada, dando lugar a numerosos comentarios.

⁹ En este sentido, nótese aquí que Ignacio Valente presta al autor una intencionalidad que no es sino la del narrador. Este tipo de confusión es característica de la recepción de la obra de Fuguet, a lo largo del ciclo considerado.

¹⁰ Ver Alberto Fuguet y Sergio Gómez. “Urgentes, desechables y ambulantes: una presentación arbitraria,” “Presentación,” *Disco duro* y “Presentación del país McOndo.”

¹¹ Contratapa de la primera edición de *Sobredosis*. También se publicó como nota de lectura en “Sobredosis literaria,” *Tú* 20, Santiago (sept. 90): 18.

¹² “La metaficción narrativa se ofrece como la puesta en escena del carácter ficticio del enunciado novelesco, que proclama la legitimidad de la ficción como discurso diferenciado” (Gaspar 47).

Obras citadas

Bergenthal, Kathrin. “El mini boom de la Nueva Narrativa Chilena.” *Actas del XXXII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1998. 55-59.

Bianchi, Soledad. “Una suma necesaria (literatura chilena y cambio).” *Revista Chilena de Literatura* 36 (1990): 49-62.

Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1993.

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

Collyer, Jaime. “Dedicatorias prêt-à-porter.” *Boletín de la Academia Imaginaria* 2 (1998): 9-11.

Cultura 6, Secretaría de Comunicación y Cultura, Santiago, 1993.

Decante, Stéphanie. “Politiques éditoriales et production littéraire dans le Chili contemporain.” *Amérique. Cahiers du CRICCAL* 23 (1999): 61-79.

Edwards, Javier. “Fuguet en amarillo.” *El Mercurio* 18 enero 1997: 14.

Eliade, Mircea. “Les mythes du monde moderne.” *Mythes, rêves et mystères*. Paris: Gallimard, 1957. 120-43.

Fuguet, Alberto. “En la más estrella.” *APSI* 409 (1991): 44.

———. *Mala onda*. Buenos Aires: Planeta, 1991.

———. *Por favor, rebobinar*. Santiago: Alfaguara, 1994.

———. *Sobredosis*. Santiago: Planeta, 1990.

———. *Tinta roja*. Santiago: Alfaguara, 1996.

Fuguet, Alberto y Sergio Gómez, eds. “Presentación.” *Disco duro*. Santiago: Planeta, 1995. 9-14.

———. “Presentación del país McOndo.” *McOndo*. Barcelona: Mondadori, 1996. 9-18.

———. “Urgentes, desechables y ambulantes: una presentación arbitraria.” *Cuentos con walkman*. Santiago: Planeta, 1993. 11-16.

Galagher, David. “La creación de un Chile nuevo.” *La Epoca* 18 dic. 1993: 5-6.

Gaspar, Catalina. *Escritura y metaficción*. Caracas: La Casa de Bello, 1996.

Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

Hamon, Philippe. “Pour une poétique de la norme.” *Texte et idéologie*. Ed. Philippe Hamon. Paris: PUF, 1984. 13-90.

Hopenhayn, Martín. “Disquisiciones sobre Mercado y Cultura.” *La cultura chilena en transición*. Ed. Ana María Foxley y Eugenio Tironi. Santiago: SECC, 1994. 80.

Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.

- Maingueneau, Dominique. *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*. Paris: Dunod, 1993.
- Marks, Camilo. "Buena onda." *La Epoca* 9 feb. 1992: 3.
- Ochoa, Alejandra. "El caso Fuguet." *La Epoca* 27 agos. 1994: 2.
- Olivares, Carlos, comp. *Nueva Narrativa Chilena*. Santiago: Lom, 1997.
- Ortega, Julio. *Caja de herramientas*. Santiago: Lom, 2000.
- Promis, José. *Testimonios y documentos de la literatura chilena*. Santiago: Andrés Bello, 1995.
- . "La novela chilena del último siglo." Santiago: *La Noria* (1993): 67.
- Rama, Ángel. *Más allá del boom. Literatura y mercado*. México: Marcha, 1981.
- Recart, Paula. "Nueva Narrativa Chilena. Estos son los vendidos." *Caras* 142 (1993): 64.
- Riffaterre, Michael. "L'illusion référentielle." *Littérature et réalité*. Ed. Gérard Genette. Paris: Seuil, 1982. 91-98.
- Valente, Ignacio. "Novelas del verano." *El Mercurio* 1 mar. 1992: 5.
- Vicuña, Pedro. "Nueva Narrativa Chilena." *La Nación* 20 abr. 1994: 7.

