

PARA UN “PUEBLO QUE FALTA”:
PRESENTACIÓN DE NICOMEDES GUZMÁN A PARTIR DEL
VITALISMO DE GILLES DELEUZE Y FÉLIX GUATTARI¹

*FOR A “MISSING PEOPLE”:
A PRESENTATION OF NICOMEDES GUZMÁN FOLLOWING
GILLES DELEUZE AND FÉLIX GUATTARI’S VITALISM*

Patricio Landaeta Mardones
Centro de Estudios Avanzados. Universidad de Playa Ancha
patricio.landaeta@upla.cl

RESUMEN

Se analiza el aporte al realismo efectuado por Nicomedes Guzmán desde la perspectiva vitalista de la filosofía de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Las categorías de “literatura menor” y “pueblo que falta”, serán utilizadas para analizar los lineamientos estéticos del *nuevo* realismo que pone en escena el escritor que encabeza la generación del 38. El énfasis recaerá en presentar la dimensión crítica y clínica de *Los hombres oscuros* (1939) y de *La sangre y la esperanza* (1943), que, junto con desmontar el canon del realismo tradicional, busca *hacer hablar* un pueblo silenciado en los márgenes de la ciudad.

PALABRAS CLAVE: Nicomedes Guzmán - Crítica y Clínica - Deleuze y Guattari.

ABSTRACT

This article analyses Nicomedes Guzmán’s contribution to realism, from the vitalist perspective of the philosopher Gilles Deleuze and the psychoanalyst Félix Guattari. The categories of “minor literature” and

¹ Este artículo se enmarca en el Proyecto FONDECYT Iniciación 11160327, “Literatura y multitud: cartografía conceptual de la narrativa de Nicomedes Guzmán desde la propuesta crítico-clínica de la filosofía de Gilles Deleuze y Félix Guattari”. Los presupuestos de esta investigación han sido discutidos en las asignaturas impartidas en el período 2015-2019 en el Doctorado en Literatura Hispanoamericana Contemporánea de la Universidad de Playa Ancha.

“missing people” will be used to analyse the aesthetic guidelines of the new realism presented by the writer who leads the generation of 38. The emphasis will be on presenting the critical and clinical dimension of *The Dark Men* (1939) and *Blood and Hope* (1943), which, in addition to dismantling the canon of traditional realism, seeks to make the silenced people speak from the margins of the city.

KEY WORDS: *Nicomedes Guzmán - Critical and Clinical - Deleuze y Guattari.*

Recibido: 22 de noviembre 2019.

Aceptado: 11 de marzo 2020.

Hasta casi mediados del siglo XX, el realismo en la literatura chilena estuvo dominado por influencias documentalistas del naturalismo y el criollismo, fundamentales para la construcción de una idea de identidad nacional en plena época de consolidación del Estado chileno. No obstante, tal esfuerzo tenía larga data. A pocos años de la independencia política, los escritores son exhortados por José Victorino Lastarria a ficcionar un origen común que permitiese sostener el espíritu nacional, aún demasiado europeo (Landaeta y Cristi 81). Lo nacional tendría que hablar en los detalles a partir del lenguaje más ordinario y anecdótico, conjurando la influencia de todo aquello que trascendiese al “ser común”; sólo así sería posible alcanzar una segunda independencia, más profunda y verdadera que la mera declaración de Chile como Estado autónomo. Esta segunda independencia serviría para quitar la mordaza que impide al pueblo asumirse o sentirse como un pueblo unido a nivel del *pathos* en una comunidad de afectos.

Hasta 1930 existe continuidad con ese proyecto liberal y se reitera el mismo problema: el afán documental, marcado por la pretendida posición neutral del escritor, persigue representar el alma del pueblo a partir de la captación de sus rasgos y gestos epidérmicos, en un determinismo que amarra la vida del pueblo a la escarpada geografía del país o a la acelerada y violenta experiencia del crecimiento urbano de su capital. Este impulso realista queda entonces reducido a mera descripción ingenua y reflejo de superficie, incapaz de interrogar las condiciones que habían comenzado a producir en el país una división manifiesta entre el pueblo y la multitud anónima.

Frente a este realismo ingenuo que hace crisis –siendo incapaz de recoger la propia crisis de la sociedad chilena– el realismo del escritor chileno Nicomedes Guzmán (1914-1964) conjuga el aspecto “crítico” de una compleja literatura realista “social” o “comprometida” (que denuncia la injusticia social, la explotación y el abandono de las masas periurbanas) con un nuevo aspecto “clínico” a través del cual se retrata la emergencia de nuevas formas de conciencia, afectividad y vida colectiva en el seno de una sociedad dividida. En el marco de la generación del 1938, Guzmán lleva a cabo una interesante propuesta estético-política en torno a la concepción de pueblo, identidad

nacional y multitud, otorgando dignidad a la clase obrera y exaltando la potencia vital y belleza del pueblo, situación manifiesta en sus dos primeras novelas: *Los hombres oscuros* (1939) y *La sangre y la esperanza* (1943).

No obstante, a pesar de la riqueza estético-política de Guzmán, los estudios en torno a su obra son escasos. Entre las investigaciones recientes, la tesis doctoral de Lucía Vásquez (2017) propone una relectura del realismo social de Guzmán y su generación, intentando responder a qué se refiere la crítica literaria cuando utiliza el término “social” y en qué medida el realismo se vincula con la vida del escritor. El ensayo de Juan Andrés Adriasola (2014) problematiza el realismo desarrollado por Guzmán, dando cuenta de su complejidad, toda vez que su literatura se vincula directamente con los procesos sociales de la época. Esta perspectiva se relaciona, en cierto modo, con el estudio de Ignacio Álvarez (2009), quien problematiza el realismo de Nicomedes Guzmán leyéndolo desde la categoría de “alegoría”. Principalmente, para Álvarez, no es posible asociar al escritor con la vanguardia, ya que su estilo no logra coincidir con el de las grandes propuestas vanguardistas de la época. En este sentido, desestima la lectura propuesta por Lucía Guerra (2000, 1987, 1976) quien, de modo sistemático, analiza la escritura de Nicomedes Guzmán desde la premisa de la hibridez, aludiendo a la influencia del cine y la vanguardia literaria de los años treinta.

En este contexto, este artículo tiene por objetivo analizar el *nuevo* realismo propuesto por Nicomedes Guzmán desde la perspectiva vitalista de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Interesa, en este sentido, desarrollar una lectura crítico-clínica en torno a sus dos primeras novelas, *Los hombres oscuros* y *La sangre y la esperanza*, con la finalidad de mostrar cómo la expresión literaria de su narrativa se conecta con elementos que están más allá de la literatura, para emerger catapultada desde abajo, por un pueblo en ciernes, que se autoafirma para contradecir la identidad nacional establecida desde arriba por la política, el arte y el saber de la clase dominante.

1. EL REALISMO EN DISPUTA: NICOMEDES GUZMÁN Y LA EMERGENCIA DE UN *NUEVO* REALISMO

La novela *Los hombres oscuros* (1939) narra los avatares de Pablo Acevedo, joven lustrabotas oriundo del sur Chile, vecindado en un conventillo *como tantos* de la capital. El relato comienza así:

Mi subarrendadora se llama Hortensia. Su marido es un carnicero tan gordo como ella [...]. Ambos forman una buena pareja. Su prole es numerosa: cinco retoños ya crecidos, vivaces y palomillas; además, una guagua venida a la zaga, después de varios años estériles. Ahí, en sus tres cuartos de pieza, viven estas sencillas gentes. El otro cuarto lo ocupó yo, libre de la curiosidad de mis

vecinos mediante un ligero tabique de sacos empapelados con hojas de diarios (Guzmán 21).

El imposable lustrabotas se ve arrastrado sin hallar lugar en la vorágine del conventillo, limitándose a observar a distancia las trivialidades y acontecimientos mayores que sobresaltan los días grises de individuos y familias que comparten una misma miseria: lavanderas, tranviarios, niños, prostitutas, vagos, homosexuales, cesantes y borrachos que brindan por la revolución: “masturbándose el espíritu con sueños de mejores días para el proletariado” (Guzmán 29). Lucía Guerra destaca que ese cuadro presentado sobriamente constituye una revelación, pues la instantánea de ese espacio ocupado por nueve personas trastoca la comprensión de la casa como lugar de intimidad para el repertorio simbólico burgués. Asimismo, la alusión al tabique de sacos empapelados con papel de diarios que divide dos hogares dirige una crítica a la prensa en tanto soporte de esa *comunidad imaginada* que forma la nación (*El conventillo*, 130). En medio de una atmósfera que tambalea entre el horror y la esperanza, el narrador transmite en presente una ráfaga de imágenes que componen cuadros diversos de la vida del conventillo, donde Pablo parece no tomar parte alguna: en principio, apenas traba relación con sus vecinos, y, lo que es más notorio, parece conscientemente resistirse al compromiso de clase, la militancia política, que suele atraerle sin resultado al ver animar la vida de unos cuantos hombres del suburbio.

Nacido de la unión furtiva de una sirvienta y un terrateniente en el centro de Chile, Pablo huye tempranamente hacia el norte del país y luego a la capital. En ese periplo conoce las organizaciones de los mineros del salitre y los obreros tranviarios, pero lleva una vida errante y solitaria, siendo testigo de una miseria que experimenta en carne propia. Sin embargo, todo cambia cuando el amor por una muchacha del conventillo, Inés, le revela su destino *en* el compromiso con los otros, compromiso que le permite suspender momentáneamente la fatalidad que enlaza vida y muerte en el conventillo. Pablo se enamora, y ese amor tiene efectos *más* allá del orden privado de los sentimientos. El amor es un afecto que le arroja entre la multitud, multitud que antes solo podía contemplar a distancia. El límite, sin embargo, lo constituye la muerte de Inés. En ese instante Pablo escapa fuera de sí, del individuo moldeado por una sociedad egoísta, mostrando que el amor es menos un asunto interior que un afecto social. Por esta vía, Pablo pasa de ser el espectador pasivo de la contingencia a vector de la transformación social al decidir su suerte en la militancia política. Este “pasaje al acto” de Pablo, en el momento de adherirse al partido comunista, no traduce un mero gesto de toma de consciencia individual. Este gesto muestra que el individuo se halla poblado por una multitud, por ese pueblo ausente, borrado de la historia de la Ciudad y su elite ciudadana.

La narración aborda detenidamente este proceso en que Pablo se abre paso a paso al amor de Inés y al compromiso político, dejando atrás sus días de espectador

solitario del mundo. Por esta razón, la novela ha sido interpretada como un tipo de *Bildungsroman* excéntrica, ya que pone en juego la “toma de consciencia” del individuo como ser social y no la formación de un individuo aislado. En esa dirección se pueden recoger los comentarios de Lucía Guerra: “Las iniciaciones de Pablo en el amor y la política configuran un *Bildungsroman* en el cual la noción burguesa de “educación” se transforma en un proceso de toma de conciencia social que equivale al advenimiento de la luz –sinónimo de la entrada a una praxis política que contribuirá a aniquilar la explotación y la injusticia” (*El conventillo*, 129).

La segunda novela, *La sangre y la esperanza*, nos ofrece igualmente un retrato del suburbio, narrado en primera persona por quien recuerda su infancia, Enrique. También aquí, el conventillo se presenta como un espacio de dos caras: atractor de la miseria humana y asiento en el que se fraguan las virtudes cardinales de la vida colectiva: sociabilidad, desinterés y valentía, virtudes que, a la postre, permiten a sus habitantes luchar contra la injusticia que instalaran en complicidad las clases dirigentes y las fuerzas de orden público. Al girar en torno a la huelga tranviaria de 1934, el objeto de la ficción es un acontecimiento fundamental para la situación social y política del país. La novela hace distintas alusiones a la explotación laboral y a la represión policial que contenía enérgicamente a los huelguistas que exigían mejores condiciones de trabajo. Junto a este acontecimiento, que encarna todo el dramatismo, se detallan sobriamente las condiciones de vida inhumanas de los cesantes que, expulsados por la falta de trabajo del norte y sur del país, deambulan por el arrabal capitalino en busca de oportunidades de vida. Finalmente, se retrata el salvaje abrirse paso del instinto para mostrar, con crudeza pero sin explotar los hechos macabros, que la violencia y la muerte dominan ese mundo oscuro, como notas que forjan paso a paso la memoria de ese pueblo sojuzgado, desmembrado entre las pulsiones de la carne y el odio de clase.

Ambas novelas causaron fuerte impacto, presentándose como el retrato descarnado de la miseria de los conventillos, de las costumbres, de la vida cotidiana y los acontecimientos que debían sobrellevar sus habitantes, irrumpieron como la más nítida fotografía de los hechos políticos y sociales que sacudieron la memoria de Chile en el momento. Y sorprendía que este elocuente retrato fuese realizado por un joven autodidacta, que culmina su educación formal en un establecimiento nocturno a los veinticuatro años, luego de ejercer desde los doce años distintos oficios. Ciertamente Guzmán puede enmarcarse en una tradición de escritores que describen lo popular, pero, también es cierto que su obra se destaca por situar el extramuros como protagonista, y no ya como un telón de fondo relegado a escenario abstracto donde se reproducen acciones: la ciudad vista en fragmentos se equilibra y deriva entre el retrato poético y el relato frío de acontecimientos y hechos cotidianos que encarnan la vida de hombres y mujeres anónimas. Según Guerra, tal esfuerzo hizo de Guzmán uno de los principales representantes del realismo socialista (*El realismo socialista*, 194).

Sin embargo, aunque los relatos de Guzmán fueron bien recibidos por representar una realidad hasta entonces conocida solo superficialmente, también fueron ampliamente criticados, siendo para algunos necesario “soslayar los defectos demasiado evidentes de su oficio de escritor” (Uriarte 101). Esta opinión resume la recepción crítica de las novelas que cayeron bajo el rótulo de realismo social. Por ello, está pendiente todavía interpretar su novedad, considerando que Guzmán y otros escritores de su generación operan la ruptura del canon realista de la literatura “establecida” o “mayor”, asociada al criollismo: *Los hombres oscuros* y obras como *Angurrientos* e *Hijuna*, no solo ponen en evidencia la transformación de la realidad social del país en relatos que describen las nuevas luchas y conflictos de una voz o actor político emergente, la multitud. También hacen patente un esfuerzo técnico: para narrar el presente en su crudeza, de acuerdo a Guzmán, es necesario darse a la búsqueda y experimentación de nuevos canales de expresión de esa realidad emergente (*Nuevos cuentistas*, 45), para ello la escritura de Guzmán se nutre de importantes aspectos de la vanguardia y la cultura popular.

Según Bernardo Subercaseaux, la vanguardia que se desarrolló en Chile a principios del siglo XX da lugar a “una estética nueva, consciente de sí misma y a la vez enraizada en los nichos contextuales (biográfico, social y político) del país” (257). Gracias a las vanguardias se propagan nuevas sensibilidades que escapan del reduccionismo nostálgico, vernáculo y culturalista que distinguía a la literatura hasta el momento. Estas nuevas estéticas forzaron una importante apertura en el campo cultural, ya que arte y literatura se desligan de las antiguas concepciones miméticas, folclóricas y nacionalistas dominantes. De este modo, la vanguardia no sólo brindó mayor autonomía al arte y a la creación literaria, sino que, además, “en su sentido más fuerte y en su basta parábola cultural, [sería] un hito inicial en el camino de la autoliberación humana” (Concha 281). No obstante, pese a la aparente controversia que se gesta entre vanguardia y literatura nacional, o entre nacionalismo y cosmopolitismo, como diría Jorge Schwartz (1991), cabe destacar que tanto en Chile como en Latinoamérica tuvo lugar, no sin roce, una novedosa asimilación, que repercutió en la escena cultural. La vanguardia en Latinoamérica no sólo se define por oponerse taxativamente a la tradición, sino por dar lugar a una nueva y singular perspectiva de creación, justamente por apropiarse de las ideas vanguardistas de distintas latitudes y conectarlas con la particularidad de su territorio e historia. Ello porque “las propuestas de vanguardia, al insertarse en medio de estas condiciones dispuestas a acoger lo nuevo, en vez de sólo repetir y producir lo ya elaborado en su lugar de origen, se conectan y enraizan con lo propio latinoamericano y así se articulan en un proyecto original” (Lizama 353), legitimando dicha apropiación y, a la vez, posibilitando a la región a concebirse a sí misma como agente de pensamiento y cultura autónoma, imposible a partir de la mera de la mera imitación. Así pues, la vanguardia en Latinoamérica se realiza desde una interesante praxis vital que, a diferencia de lo que ocurre en Europa, posibilita “la superación de la distancia entre el arte y la vida” (Bosshard 408).

En este contexto, la propuesta literaria de Nicomedes Guzmán resulta un fenómeno estético sumamente novedoso. Por una parte, se sirve de los avances del realismo social para enmarcar su narrativa en la crítica a la desigualdad social de la época, mientras que, por otra parte, se nutre de las propuestas de las vanguardias latinoamericanas y de la cultura popular para romper con los presupuestos miméticos, naturalistas y positivistas, que, sin duda, cooptaron gran parte de la literatura chilena del XIX y principios del XX. Igualmente, Guzmán produce significativas variaciones de estilo, esto con la intención de exhortar a escritores y lectores a captar nuevas posibilidades de vida en la multitud marginada del arte y la literatura. En efecto, todo su proyecto estético-político se cifra en la necesidad de aprehender el alma heterogénea del pueblo chileno, forjando nuevos canales de expresión que permitan visibilizar y dar voz a los olvidados del progreso del Estado nación. No obstante, las críticas a la forma, lanzadas contra su propuesta literaria y la de su generación, eran reconocidas desde temprano por Guzmán. En el prólogo a *Golfo de penas* incluido en la colección La Honda, este señala:

Es posible, como muy bien han notado los críticos, que en algunos de nuestros nuevos autores se descubra algún descuido en la expresión, falta de madurez en el estilo. Esta observación vale mucho. Sin embargo, nos atrevemos a pensar que este defecto de carácter formal es superado con creces por el contenido impetuoso de vida que nos están ofreciendo los referidos autores. Ellos, quizá por haber surgido en el ámbito literario en un tiempo en que las luchas del hombre frente al medio se agigantan, se intensifican y se agravan, no han tenido la oportunidad de pulir las aristas de su expresión. Marchan evidentemente al mismo ritmo violento, desgarrado y dinámico de estas horas en que la sangre parece ser la madrina del mundo (8).

En efecto, el lector es invitado a entrar con nuevos medios en el ámbito suburbano de los olvidados del progreso, en el lado salvaje y amable del margen ciudadano, habitado por esas vidas mínimas que en el total anonimato (y pese a tener la Historia en contra) perseveraban en la existencia. Retrospectivamente, Mario Ferrero afirmará que los trabajos de Guzmán marcan una nueva época para la literatura chilena (36). Faltaba hacer, pues, la experiencia literaria de la herida abierta del conventillo en el espacio de la ciudad y en la identidad nacional, al modo en que la llevó adelante el escritor, uno de sus huéspedes ignorados. Es innegable que la pobreza y la miseria habían sido convertidos en tópicos literarios, pero siempre a partir de una distancia reconfortante. Célebres escritores, entre los que destacan Joaquín Edwards Bello, habían hurgado en las insolentes costumbres de la vida marginal, pero la admiración de la otredad salvaje no permitía el surgimiento de otro afecto que el temor y la conmiseración ante la degradación humana. Otros, como Baldomero Lillo, habían intentado narrar la explotación de los trabajadores, con una mirada aparentemente neutral, limitándose a

representar su indigencia para producir un conocimiento objetivo de la sociedad. Tal era el trazo común a todos aquellos autores que fueron reunidos bajo las influencias del criollismo. Así lo destaca Luis Oyarzún: “Nuestros criollistas, por adhesión acérrima al naturalismo descriptivo, no han visto por lo común ese carácter vivencial de nuestra naturaleza y la han reproducido fría y minuciosamente, convirtiéndola en espectáculo de museo desprovisto de realidad poética” (53). Guzmán, abriendo otra vía, evita el sensacionalismo que explota los hechos macabros y la neutralidad que se conforma con describir la superficie, para intentar ahondar en la historia de los desheredados y sus ansias de otra vida. Haciendo hablar la multitud y ese espacio dantesco que se erige como el negativo de la urbanidad de la metrópolis, los relatos emergen desde la vivencia del escritor, como remarcaron los críticos de la época. Pero es a partir de la ficción o abstracción de su experiencia vivida cómo conjura la mueca del sensacionalismo y la aparente distancia neutral en la representación de la pobreza, ficción que le permite diagnosticar nuevas formas de vida y de lucha colectiva latentes en el presente. En ese sentido, es dable considerar en parte a Guzmán como un escritor realista, según la perspectiva de Lukács:

Todo realista importante trabaja, [...] para llegar a las conexiones más profundas, ocultas, mediatas y no directamente perceptibles de la realidad social, con su material de vivencia, también con los medios de la abstracción. Mediante esta labor doble se origina una nueva inmediatez presentada en plasmación mediata, una superficie plasmada de la vida, la cual, si bien deja transparentar claramente en todo momento la esencia [...], aparece, sin embargo, como inmediatez y como superficie de la vida (298-299).

La realidad retratada se levanta desde la vivencia, pero sin agotarse allí, ya que el pasado vivido es negado por la singularidad del acontecimiento, que pone en escena el escritor en una posición de vidente, posición que se sitúa en las antípodas del observador imparcial, que pretende objetividad por fuera, y de la manipulación sensacionalista que explota la miseria con fines moralistas. En lugar de representar, que equivale a hablar en nombre de otros, Guzmán narra haciendo hablar a través de voces gestos y silencios el espacio del conventillo y su maraña de vidas, confrontando tanto la primacía del discurso oficial higienista, como la actitud religiosa o paternalista que en cada caso habla en nombre de ese bajo mundo sumido en la miseria. Y, más aún, quizá por primera vez en Chile la vida de la multitud anónima habla en nombre propio: lavanderas, “obreras domésticas”, prostitutas, borrachos, niños, vagabundos e indígenas. Junto con ellos, sus perros enfermos, la lluvia, el frío y calor de las estaciones, las calles; los olores putrefactos, los ruidos y gemidos que cruzan sin resistencia los tabiques de saco y papel que dividen los hogares. En contrapartida, también, a su manera hablan los explotadores de los trabajadores y sus servidores, los hospitales y el ruido de los sables de la fuerza pública, que montada a caballo arremetía contra la

turba. Por último habla la muerte, la muerte que se cierne sobre el conventillo con la naturalidad del correr de las estaciones. En este encuentro inaudito de todos los ruidos y gestos del conventillo se multiplica la geografía de afectos del realismo de Guzmán, considerado como “la voz auténtica del pueblo” (Guerra, *El conventillo*, 126), aunque alejándose en su búsqueda técnica de las directrices del ortodoxo realismo socialista ruso (Guerra, *El realismo socialista*, 192).

2. EL NUEVO REALISMO EN EL MARCO DE UNA “LITERATURA MENOR”

Los relatos de Nicomedes Guzmán, Carlos Sepúlveda Leyton y Juan Godoy, se encuentran en clara sintonía con el concepto de literatura menor propuesto por Deleuze y Guattari. En el texto dedicado al escritor nacido en Praga, *Kafka. Por una literatura menor*, se exponen las tres características del concepto: la primera de ellas propone que la literatura menor es una literatura que una minoría crea en el seno de una lengua mayor, produciendo una desterritorialización de la lengua o un uso intensivo o no representativo del lenguaje (*Kafka*, 28): se trata, en este caso, de notar que la literatura menor lleva el lenguaje a su límite, contra las convenciones y, sobre todo, contra el canon que dictamina lo que es una “buena” literatura, originando una especie de terrorismo literario: “Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto” (*Kafka*, 31). En efecto, el escritor habría de habitar su lengua como un verdadero paria –de ahí que una primaria exhortación de la literatura menor sea “odiar toda la literatura de amos y maestros” (*Kafka*, 43)–, torciendo la función identitaria y homogeneizante de la lengua materna. Junto a Guzmán, escritores como Carlos Sepúlveda Leyton (*Hijuna*, 1934) y Juan Godoy (*Angurrientos*, 1940), comparten el hecho de experimentar con el lenguaje, y solo en base a una abstracción analítica pueden ser analogados al naturalismo o al criollismo vigente en la época, ambos de corte documental o fotográfico. El naturalismo, por un lado, imita en un extremo la jerga de los bajos fondos (como sucede con *El roto* (1920) de Edwards Bello), o intenta reproducir desde fuera la tonada del habla rural (como sucede con *On Panta* (1935) de Mariano Latorre); por otro, supone que la identidad del pueblo es algo dado (de ahí su trabajo meramente descriptivo), y que la literatura, sometida a las convenciones de un uso propio e impropio del lenguaje, puede contribuir a la fortaleza de un país, iluminando desde fuera el abismo que separa las buenas de las malas costumbres en el “buen” y “mal” decir. A diferencia de esto, Sepúlveda Leyton, Godoy y el propio Guzmán, íconos de una nueva era realista en Chile, manifiestan en su actitud experimental la imposibilidad de reflejar o representar una identidad supuesta. En los restos de esa identidad naturalizada, a partir de un nuevo uso del lenguaje y un nuevo modo de componer (con) la realidad, se dan a la

tarea de trazar los contornos de un “pueblo que falta”, y, con ello, de denunciar como abstracto el pueblo supuesto a la base del propio Estado. Esto se comprende más fácilmente cuando se advierte que en la jerga o en el habla coloquial de la multitud se revela y se afirma una nueva sensibilidad, que ya no está pasada por el rasero de lo alto y lo bajo o de lo bueno y lo malo, decretado desde una posición de saber. Parafraseando las palabras que Román Soto dedicara a Juan Godoy, afirmamos que no sólo se transcribe el habla popular, como lo hacía el criollismo, sino que se asume para sí o en su diferencia (Soto 79). El caso de *Angurrientos* resulta de notable interés al presentar una serie de imágenes fragmentarias que llegan como ráfagas a partir de un lenguaje seco: “El calor sofoca, sofoca el calor, y ritma el hormiguar de la sangre al zumbido y revuelo de las moscas. Este hervor descoyunta los miembros. Un olor denso a leche y azúcar quemados da al cuarto sensación de invierno, como el sudor de una sensación de frío” (Godoy 32).

La segunda característica, manifiesta que en la literatura menor todo es político: a diferencia de las grandes literaturas donde un problema individual se halla conectado con otros problemas no menos individuales para dejar lo social y político como un mero telón de fondo, en la literatura menor lo individual se halla inmediatamente conectado con lo político (*Kafka*, 29). Es esta, tal vez, la nota clave de las literaturas menores, pues implica que las historias personales son parte o resultado de una trama social fundamentalmente sellada por la exclusión. Esto se observa claramente en los narradores señalados: no existe en ellos historia individual que no sea en sí parte de la gran epopeya de la multitud marginal. La vida privada es desde su puesta en escena un dilema para la sociedad, pues personajes, afectos, sensaciones, acontecimientos, espacios y lenguaje se entrelazan para formar un gran retrato del suburbio, rompiendo la pretendida barrera que separa lo público y lo privado. Tal es el caso de *Hijuna*. En el texto, como plantea Mansilla en el prólogo: “[los] personajes son como bocetos que no alcanzan a adquirir un protagonismo absoluto. Se diluyen en la vida colectiva del barrio” (6). La novela a primera vista es una especie de acuarela del barrio marginal, donde la miseria, color dominante, amenaza con diluir todas las formas de vida en el gris del hambre: “Cuando los domingos en la tarde, el conventillo es como una sola bofetada, y la gente sale a la calle chorreando sangre e injurias” (Sepúlveda Leyton 50). Sin embargo, acontecimientos como la instalación de la escuela en el barrio, hacen que las vidas de los niños, entre ellas la de “Hijuna” (Juan de Dios), se vea marcada por el despertar de la consciencia que deriva en la afirmación de ese barrio humilde como *su* territorio existencial: “Estudiaremos afanosamente para sentirnos cada día más hijos auténticos de este barrio pobre... Más hijos de la calle nuestra... Y de esta Escuela... Y estos maestros... ¡Para no olvidar nunca lo que somos! (Sepúlveda Leyton 103). Con estas palabras, se advierte que la identidad individual, producto de la formación educativa, es subsumida en la identidad del barrio. No se estudia para salir de ahí, sino para hacerse digno de su lugar.

Del carácter inmediatamente político se declina la tercera y última característica: en la literatura menor todo adquiere valor colectivo: “lo que dice el escritor totalmente solo, se vuelve una acción colectiva, y lo que dice o hace es necesariamente político” (*Kafka*, 30). A diferencia de la literatura de “genios” o de “maestros”, de las grandes literaturas concentradas en narrar las experiencias o vicisitudes de un yo o de un sujeto, en la literatura menor la escritura se convierte en el vehículo de una enunciación colectiva o, inclusive, revolucionaria, donde las experiencias y recuerdos biográficos han sido convertidos en material para construir un destino colectivo. No obstante, para llegar a ese punto en que el yo se diluye, el escritor ha tenido que encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propio tercer mundo, su propio desierto, y vivir en su propia lengua como un exiliado (*Kafka*, 31). Así sucede en Guzmán, quien transforma el relato vivencial en la materia de un montaje de elementos dispares, que sirve de voz o enunciación de una voz colectiva. Los cruentos sucesos atribuibles al testimonio de un yo biográfico no tienen un carácter personal o, si se quiere, no apelan a la interioridad de un alma herida. No por ello la narración se hace distante, abstracta, explotando un motivo, la tipología marginal, como lo ha hecho con maestría Augusto D’Halmar en *Juana Lucero*: “Juana Lucero resucitará, pues, a una mujer que todos hemos conocido, pero a quien nadie tuvo el capricho de estudiar, acaso porque –máquina de placer– se la creyó absolutamente desprovista de corazón y de sentimientos, sin nada que recordara una madre amante, una fe religiosa y una infancia buena” (D’Halmar 3). Allende la vivencia, pero cuidándose de no caer en la abstracción, Guzmán intenta superar el testimonio para producir una estampa, una imagen polifónica que abraza al lector en su exceso de horror o de belleza: “mujeres panzudas rodeadas de chiquillos descalzos, piojosos con mantas de saco; borrachines que dormían con la cabeza puesta sobre sus propios vómitos, con el vientre a la vista; jugadores de “chupe”, tintineando monedas entre las manos sucias; grupos haciendo rueda a una pareja que cuequeaba, al son desafinado de una guitarra rota” (*La sangre y la esperanza*, 266). En este sentido, se puede afirmar que el yo testimonial, el sujeto de la vivencia se ha disuelto en cuadros parlantes, cargados de sensaciones y olores, que conforman la marginalidad tal como deviene, en su exceso de realidad, en su absoluta falta de medida.

En efecto, estos autores “menores” se destacan por realizar dos importantes acciones vinculando literatura y política: abandonar la función de representar o reflejar una identidad de un pueblo supuesto, para intentar en su lugar forjar los medios para la expresión de una comunidad potencial o en vías de existir; e ir más allá del relato biográfico, convirtiendo la propia vivencia en materia de una experiencia impersonal a través de la cual hablará el propio colectivo. Porque a diferencia de lo que sucede desde el movimiento literario de 1842 y hasta el criollismo, estos escritores no se limitan a reflejar su presente desde la mirada neutral de un individuo “normalizado”, si por tal entendemos al que asume en sus actos una identidad impuesta (marginal, pobre, asalariado), sino que escriben para trasgredir su tiempo y su identidad con el relato

de un pueblo incógnito, que lucha por tener una presencia activa en la historia. En ese tenor, la nueva narrativa realista puede asumirse como un intento por mostrar que la historia de un pueblo no la libran sus héroes, sino sus mártires anónimos. En distintos pasajes se nos confronta con una historia social y política que suele ser borrada de esa memoria instituida por atentar contra la unidad nacional. En *Los hombres oscuros* se recuerda el legado del joven poeta anarquista Domingo Gómez Rojas, quien tras un asalto a la Federación de Estudiantes de Chile es apresado, torturado, y luego enviado a la Casa de Orates. También, fugazmente se evoca con una triste canción la matanza de la salitrera Santa María de Iquique en 1907. Por último, se otorga un importante lugar a las huelgas de los tranviarios de los treinta, reprimidas con la mayor violencia por el gobierno de Alessandri.

El tópico del pueblo, su identidad, pasado y porvenir, apasionan a Guzmán, no solo en su faceta de novelista. Los monumentos, escribe Guzmán en *Encuentro emocional con Chile* (1958), resaltan a los militares e industriales, pero raramente al pueblo, así: “vive el pueblo, no obstante, ajeno a monumentos” (78). Por esta razón la historia del pueblo, la que surge del pueblo, su propia memoria, no ha sido aún escrita, y a ese trabajo se encamina Guzmán:

El pueblo es una potencia creadora, oprimida por los prejuicios, el egoísmo y la inconsciencia de una sociedad corrompida. [...] El porvenir de la humanidad nace de abajo como todo ... Sube del pueblo, crece del pueblo, con la vitalidad del vegetal desarrollado en una tierra, virgen ... Y el pueblo mismo es una tierra virgen, una vigorosa tierra, llena de pechos y metales para forjar el porvenir (Guzmán 78).

Esta imagen del pueblo abre un nuevo campo para la discusión de la identidad nacional: la perspectiva del escritor se emplaza como una lente que amplifica en detalle la constitución precaria del espacio de la gran ciudad, mostrando cómo se desarrolla la existencia errática de la multitud. El conventillo emerge allí como miniatura dantesca del damero y como testimonio del fracaso del Estado en la constitución de su pueblo. El espacio de los suburbios aflora en su conjunto como el submundo, como el último cerco de un infierno híper real, donde confluyen en aparente sincronía los movimientos del cosmos y los avatares de los miserables que nacen, enferman y mueren, pagando con su vida la injusticia de un país. No obstante, en ese ambiente miserable donde cada elemento contribuiría a enquistar la desesperanza, el conventillo se ofrece como espacio y experiencia de un nuevo porvenir, como el sitio en que el aparente destino aciago de la multitud es transmutado por los signos que señalan un futuro diferente: “Y así, camino de la faena, los hombres oscuros son los mismos de siempre. Cansinos. Taciturnos. [...] Y desde el alma gris de la miseria, no obstante, la vida va avanzando al ritmo del más grandioso himno cósmico. Bajo el desaliento, los sentidos del hombre se preparan para gozar del mañana maravilloso (*Los hombres oscuros*, 113). La

esperanza para Guzmán no es una fe trascendente ni abstracta, es una fe en el hombre, en su ser social, y en este mundo. Así lo descubre Pablo, en *Los hombres oscuros*, tras la muerte de Inés, en el compromiso político que busca construir un mundo diferente, y así se percibe en la figura de Enrique, en *La sangre y la esperanza*, quien poco a poco comprende que la sangre derramada por los obreros en las violentas huelgas habrá de servir quizás para tener mañana un mundo más justo.

Estos elementos nos conducen a afirmar que para Guzmán lo fundamental en literatura es delinear las impresiones, afectos y derroteros de la multitud, toda vez que el escritor no puede sino concentrarse en delinear un pueblo constantemente elidido. Así lo expresa en su artículo sobre Sepúlveda Leyton “mucho se ha dicho del hombre de nuestro pueblo. [...] Pero al decir le faltó siempre el alma” (*Carlos*, 357). En efecto, abocándose a retratar la historia del pueblo ausente en la memoria instituida del país es cómo el escritor dialoga con una modernidad marcada por la experimentación de nuevos canales de expresión, situando su trabajo en el centro del arte vitalista en Latinoamérica.

3. NOTAS PARA UN VITALISMO LITERARIO

Nicomedes Guzmán es enfático al afirmar que el escritor “no podrá hacer arte amplio si no descubre la vida” (*Carlos*, 356-357). Numerosos pasajes de su trabajo sostienen que la vida es fondo y superficie de toda literatura que no sea mera ensoñación de lo real. En el prólogo a su antología *Nuevos cuentistas chilenos*, Guzmán se refiere a la valentía de *decir* la vida para alcanzar la realidad: “Es a fuerza de valentía para decir literariamente la vida, sin tapujos, ancha y abiertamente, cómo el escritor habituará a codearse con la realidad” (17). Esta valentía se halla presente para él en la nueva generación de cuentistas que allí presenta: “Hoy es posible advertir cómo después de cuarenta años de pacientes esfuerzos, un brazo colectivo se levanta otra vez, alentado por novísimas y caudalosas venas, empeñándose por sincerar ante el mundo, el corazón puro, sufridor y esperanzado de Chile” (12). Continuidad con este trabajo manifiesta la colección “La Honda”, publicada en la editorial Cultura entre los años 1945 y 1946, enteramente al cuidado de Guzmán. Los doce tomos, que recogerán aportes de escritores consagrados y noveles, buscaban convertirse en el barómetro de la novela y el cuento chileno del momento. Más allá de un “ismo particular”, dirá Guzmán², La Honda reunía escritores disímiles bajo la consigna de documentar, a lo largo del territorio nacional y con una mirada universal, las injusticias de una sociedad

² Si bien los prólogos de “La Honda” no aparecen firmados por ningún autor, es dable sostener que son atribuibles a Guzmán, dado su lugar en la concepción material y diseño de los libros.

corrompida, que aplasta al trabajador y al más pobre. En el prólogo de *Ventarrón* de Lomboy, Guzmán afirmará: “la verdad, el documento humano, el detalle acusador de una realidad son el pulso anímico de su obra” (9). Para Guzmán, gracias a esta colección, se renuevan la perspectiva y los alcances de una tradición literaria que no había logrado más que ocasionalmente de retratar la vida del pueblo. En el mismo prólogo, agrega: “Cuánto es lo que puede el arte –en nuestro caso la literatura– cuando la conciencia del artista concuerda con los ritmos de la realidad y del medio que le rodean” (10). Asimismo, se reelaboran los métodos para poner el arte al servicio de las necesidades de un pueblo todavía incógnito. En el prólogo al libro de Sabella, *Sobre la biblia un pan duro*, Guzmán declara: “El arte, al servicio de la colectividad, lo mismo apura el afinamiento de la sensibilidad como precipita la maduración de la conciencia. [...] De aquí que no puede estar ausente de ninguna lucha emprendida por el hombre en persecución de sus grandes esperanzas. Y la literatura, como arte, se halla seriamente implicada en este ejercicio.” (9). La literatura y su método se han puesto al servicio de la vida para revelar las luchas y las esperanzas de los hombres. Esta idea resume en buena cuenta el vitalismo literario de Guzmán: la literatura encuentra la vida cuando pone todos sus esfuerzos en plasmar una realidad agitada, un presente convulso en una memoria porvenir, y para ello el escritor habrá de diluirse en el retrato fragmentario de su tiempo, formando parte de este.

En la filosofía de Deleuze y Guattari el vitalismo es considerado esencial para el arte y la filosofía, entendidas como formas de creación de afectos y conceptos (Landaeta *et al* 2017). Brevemente, a través de este vitalismo se afirma que la literatura, sacando la lengua de los caminos trillados, la hace “delirar”, buscar nuevos rumbos; también se expresa que la literatura solo empieza cuando despierta en el escritor una tercera persona, un impersonal que se abre en el presente a visiones y sensaciones de un pueblo por venir. Finalmente, Deleuze declara que la literatura como salud consiste en crear un “pueblo que falta”, pueblo que todavía se encuentra sepultado por múltiples traiciones y renunciadas (*Crítica y clínica*, 16). Todo esto apunta a la necesidad que tiene el escritor de tartamudear en su propia lengua, con el fin de encontrar dentro de sí su propia minoría, y, de ese modo, escribir ante y no en lugar de quienes han sido privados de la palabra. Por esta razón la función crítica, que rompe desde dentro con la representación abstracta del pueblo, yace íntimamente ligada a la función clínica, que apela a un pueblo que falta y, con ello, a aquellas minorías que se han visto negadas o privadas de un lugar en la historia. La crítica y la clínica confluyen para mostrar que el escritor inventa una lengua nueva, extranjera; encargándose de sacar el lenguaje de los caminos habituales, manifestando que su objetivo último escapa a los límites del arte y la escritura: poner de manifiesto en la experimentación, en el “delirio”, la creación de una salud, de nuevas posibilidades de vida. El escritor, en un proceso de extrañamiento, se convierte en un creador que talla en su lengua una lengua nueva. Por ello, a diferencia de las grandes literaturas, el propósito de la literatura menor, según

se declara en *Kafka. Por una literatura menor*, no es hablar en nombre de otros, sino ser el otro con relación a la propia lengua (33). En lugar de contribuir a la formación de la sensibilidad común del pueblo, el escritor debe experimentar con el lenguaje un mecanismo de disenso, ruptura o shock al nivel de los afectos, de manera de hacer lugar a ese pueblo que falta, a su propia manera de sentir.

En Guzmán, Godoy y Sepúlveda Leyton, reconocemos ese empeño, que señala Deleuze, por hacer hablar una multitud silenciada³. No obstante, la singularidad de Guzmán y sus compañeros de generación solo se avizora cuando se reconoce el campo heterogéneo que trazan. Este se distingue por hacer confluir la veta realista con una pulsión poética que opera en la gestación de imágenes inauditas, las estampas; por dialogar con la vanguardia, al hacer uso del collage o de un montaje de escenas dispares, evitando el efecto de progresión del realismo ingenuo; y, finalmente, por llevar adelante la expresión de los espacios del arrabal sin sensacionalismo y paternalismo, hecho que le acercaría al cine neorrealista. Es plausible afirmar la influencia del cine al notar el modo en que se capta la interacción de los elementos que dan vida al margen: trabajadores, cesantes, vagabundos, amas de casa, lavanderas, niños, ancianos y animales, atraviesan como errantes el espacio del conventillo y vociferan al unísono, formando un coro sincopado y anárquico, eco fragmentado de ese espacio poroso, habituado al relampagueo ocasional de la vida y la muerte. Esa influencia del cine pareciera decisiva en la descripción escueta pero elocuente de situaciones traumáticas. Por ello, contra la repetida tendencia de valorar los trabajos por su carácter testimonial o autobiográfico, despreciando su desprolijo estilo, nos encontramos con que muchos autores de vocación proletaria fueron hábiles en confundir en un mismo montaje la influencia del panfleto político, el “documental” criollista, la crítica social de la literatura rusa y norteamericana, y los aportes de la vanguardia para la creación y composición de imágenes insólitas.

Por último, cabe afirmar que la obra vitalista de Guzmán es clínica antes que ideológica, puesto que la crítica al orden impuesto tiene por correlato la expresión de una potencia colectiva subyacente. En esa línea se comprende la factura de la ética guzmaniana, descrita en el siguiente emblema: “La novela a nuestro modo de

³ Así como se percibe también semejante esfuerzo en el peruano Julián Huanay en *Retoño* de 1950; en el escritor estadounidense Mike Gold en *Judíos sin dinero* de 1930 (publicado en Chile por la Revista la Excelsior de la Editorial Ercilla en 1937), y en el francés Henry Poulaille en *El pan cotidiano* de 1931 (publicado en 1938 también por Ercilla) y en *Nouvel âge littéraire* de 1930, texto comparable al *Autorretrato de Chile* de Guzmán de 1957. Referentes de la literatura proletaria, comparten el hecho de ser autodidactas que debieron ocuparse desde la niñez en distintas labores antes de devenir escritores, y haber logrado ejercer un rol importante en la crítica y en la literatura de sus respectivos países, liderando colecciones, revistas o antologías que doblegaron la influencia naturalista que cooptaba el campo de la crítica social.

entender es un cuadro [...] es un cuadro grande, compuesto de cuadros pequeños. [...] en el caso de la novela, el cuadro no es sólo pictórico, sino clínico y clínico en muchísimos órdenes, especialmente en lo social” (*Plan de una novela*, 44). La técnica emerge, precisamente, del ejercicio de ordenar estéticamente los materiales de los que dispone para componer un montaje de cuadros que busca retratar la vida, producir una “sensación de vida”. Pero se trata de un ejercicio para el cual no hay un método previo: se trata de una experimentación, de “una inmersión en lo que se conoce y que es siempre desconocido” (*Plan de una novela*, 45). Este montaje de cuadros debe tomarse literalmente. El montaje de elementos dispares es un instrumento privilegiado de composición y conocimiento en y desde este mundo, pues en su devenir frenético logra captar una miríada de voces y perspectivas, trazos, en definitiva de un pueblo que falta, de su historia no contada y de su propio devenir.

4. CONCLUSIÓN

Los hombres oscuros y *La sangre y la esperanza* instalan una perspectiva que confronta lo que *se ve* y lo que *se dice* y, con ello, lo que *se sabe* del pueblo. Para romper con la naturalización de la miseria, confrontando la mirada que determina lo visible y lo decible, las novelas hacen emerger desde abajo una enunciación colectiva que busca hacer hablar voces y cuerpos silenciados. El realismo “vitalista” de Guzmán se concreta, siguiendo a Deleuze, en la unión de tres aspectos que configuraría su literatura, como “acto de resistencia” (*¿Qué es el acto de creación?*, 242). En primer lugar, la operación “realista” de Guzmán, resiste al peso o valor supuesto de la historia en el naturalismo, entendida desde la representación y captura objetiva de los hechos, como resiste también al sensacionalismo que explota los acontecimientos macabros. A diferencia del naturalismo que, a partir de su cientificismo, busca ajustar su perspectiva al elemento de una supuesta “objetividad” de lo inmediato, el realismo de Guzmán, denunciando y confrontando la “tiranía” de lo visible, se erige como un acto de resistencia a la “positivación” de los acontecimientos, cuestión que le permite hacer patente la grieta de lo social, manifiesta pero invisible, a través del remontaje del tiempo vivido. En ese sentido, el acto resistencia se define como una fuerza ejercida contra el presente, pues busca “ficcional” lo real, hacer patente sus grietas y vacíos, abriéndose paso entre lo que *se ve* y lo que *se dice* en la representación objetiva de lo “real”, supuesto como una plenitud que colma todo vacío; segundo, en tanto fabulación de una experiencia vivida (*¿Qué es la filosofía?*, 169), la narrativa de Guzmán resiste a la autoridad del testimonio de un yo biográfico; y en tanto retrato del pueblo ausente, *resiste* a la identidad predicada al pueblo. La obra de Guzmán había sido enaltecida por Goic por su origen “proletario”, pero vapuleada por su incapacidad de alcanzar una épica de categoría literaria (Goic 256; Silva-Castro 390). Sin embargo, lo que allí acontece es un distanciamiento de las percepciones y recuerdos vividos, y

una experimentación narrativa que busca diagnosticar las formas colectivas de subjetivación que toman lugar en los márgenes de la ciudad. En tercer lugar, el retrato de un “pueblo que falta” resiste al pueblo supuesto (representado) y a la primacía del individuo que lo compone, para poner en su lugar un ser colectivo, un transindividual o una multitud, que es mucho más que el aspecto cuantitativo que la define como mera reunión de individuos.

BIBLIOGRAFÍA

- Adriasola, Juan Andrés. “El realismo como lugar de enunciación: a propósito de la obra de Nicomedes Guzmán”. *Anales de Literatura Chilena* 22 (2014): 161-174.
- Álvarez, Ignacio. *Novela y nación en el siglo XX chileno. Ficción literaria e identidad*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2009.
- Bosshard, Marco. *La reterritorialización de lo humano. Una teoría de las vanguardias en América*. Cali: Editorial Nuevo Siglo, 2013.
- Coloane, Francisco. *Golfo de Penas* [Prólogo de Nicomedes Guzmán]. Santiago: Ediciones Cultura, 1945.
- Concha, Jaime. “Aspectos de la vanguardia en Chile”. En: P. Lizama y M. Zaldívar (eds.) *Las vanguardias literarias en Chile. Bibliografía y antología crítica*. Madrid: Iberoamericana, 2009: 279-297.
- D’Halmar, Augusto. *Juana Lucero. Obras Escogidas*. Santiago: Andrés Bello, 1970.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era, 1978.
- . *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1993.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- . “Qué es el acto de creación”. *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-Textos, 2007, 281-289
- Ferrero, Mario. “Prosa chilena de medio siglo”. *Atenea*, 386 (Separata) (1960).
- Goić, Cedomil. “La novela chilena actual, tendencias y generaciones”. *Anales de la Universidad de Chile* (1960): 250-258.
- Guerra-Cunningham, Lucía. “El realismo socialista en la novela chilena de la Generación de 1938”, *Cuadernos Americanos*, 209 (1976): 190-205.
- . “Estética y compromiso en la Generación de 1938”. *Texto e ideología en la narrativa chilena*. Minneapolis: The Prisma Institute, 1987.
- . “El conventillo: signo del desecho y signo híbrido en *Los hombres oscuros*, de Nicomedes Guzmán”. *Anales de Literatura Chilena*, 1 (2000): 117-134.
- Guzmán, Nicomedes. *Los hombres oscuros*. Santiago: Yunque, 1939.
- . “Carlos Sepúlveda Leyton, novelista del pueblo”. *Atenea*. 189 (1941): 354-361.
- . *Nuevos cuentistas chilenos* [Prólogo de N. Guzmán]. Santiago: Editorial Cultura, 1941.

- _____. *La sangre y la esperanza*. Santiago: Orbe, 1943.
- _____. “Encuentro emocional con Chile”. *Atenea*. 380-381 (1950): 77-78.
- _____. “Plan de una novela”. *Cultura. Revista de Educación*, 96 (1964): 42-52.
- Landaeta, Patricio, Braulio Rojas y Ana Cristi. “Un vitalismo deleuziano: bosquejos sobre el diagrama”. *Aurora*, 29, 46 (2015): 73-94.
- Landaeta, Patricio y Cristi, Ana. “Multitud, vida y escritura en Nicomedes Guzmán. Apuntes desde Gilles Deleuze y Félix Guattari”, *Hybris Revista de Filosofía* 10 n° Especial. Dossier: “Pensar en Chile” 1973-1990 (2019): 73-92.
- Lizama, Patricio. “Emar y la vanguardia artística chilena”. En: P. Lizama, y M. Zaldívar (eds.). *Las vanguardias literarias en Chile. Bibliografía y antología crítica*. Madrid: Iberoamericana, 2009: 299-326.
- Lomboy, Reinaldo. *Ventarrón* [Prólogo de Nicomedes Guzmán]. Santiago: Ediciones Cultura, 1945.
- Lukács, Georg. “Se trata del realismo”. *Problemas del realismo*. Ciudad de México: FCE, 1966.
- Pearson, Lon. *Nicomedes Guzmán: proletarian author in Chile's literary generation of 1938*. Columbia: University of Missouri Press, 1976.
- Oyarzún, Luis, *Temas de la cultura chilena*. Santiago: Universitaria, 1967.
- Rojo, Grínor. “La contrabildungsroman de Manuel Rojas”. *Revista Chilena de Literatura*, sección miscelánea, noviembre (2009): 1-29.
- Sabella, Andrés. *Sobre la biblia, un pan duro* [Prólogo de Nicomedes Guzmán]. Santiago: Ediciones Cultura, 1946.
- Sepúlveda Leyton, Carlos. *Hijuna* [Prólogo de L. A. Mansilla]. Santiago: LOM, 1995.
- Silva-Castro, Raúl. *Historia crítica de la novela chilena (1843-1956)*. Madrid: Ediciones cultura hispánica, 1960.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Soto, Román “Angurrientos de Juan Godoy: rotos, indeterminación, sexualidad y un nuevo verosímil”. *Mapocho*, 32, (1992): 73-83.
- Subercaseaux, Bernardo. “Vanguardia heroica y trama nacionalista”. En: P. Lizama, y M. Zaldívar (eds.). *Las vanguardias literarias en Chile. Bibliografía y antología crítica*. Madrid: Iberoamericana, 2009: 257-278.
- Uriarte, Fernando. “La novela proletaria en Chile”. *Mapocho*, 4 (1965): 91-103.
- Vásquez de Medero, Lucía. *El realismo social y la Generación del 38 en Chile: La narrativa de Nicomedes Guzmán*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, España, 2017.