



CARRERA DE
**LICENCIATURA
EN LENGUA Y
LITERATURA**
ESCUELA DE HUMANIDADES

***Chicago Chico* y las tensiones del borde. Conflictos en la construcción identitaria y los procesos de autorepresentación de los personajes instalados en las fronteras urbanas**

Tesis para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura

Profesor: Roberto Suazo

Estudiante: Catalina López Castro

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo aproximarse a las particularidades de los procedimientos literarios empleados por la “contra-generación” de escritores chilenos de la década de 1950, quienes desarrollan la narrativa de los bajos fondos. Para este propósito, se ha seleccionado la obra *Chicago Chico* de Armando Méndez Carrasco, uno de los cuatro pioneros de este subgénero en el país, caracterizado por la estrecha vinculación de sus autores con el mundo delictual urbano.

El concepto de “contra-generación” permite comprender que estos escritores quedaron excluidos de la generación literaria oficial de los años 50 en Chile, subrayando su especificidad al haber creado sus obras bajo parámetros escriturales marcadamente divergentes. Este análisis se estructura en tres etapas para desglosar los procedimientos narrativos utilizados por Méndez Carrasco en la construcción del texto. Primero, se examina el uso de la autoficción como recurso estético-literario para la creación de la diégesis. En segundo lugar, se analiza la incorporación del lenguaje COA, que amplía las posibilidades expresivas del lenguaje literario. Finalmente, la tercera etapa aborda el desplazamiento del protagonista a través de diversos espacios sociales, explorando cómo este tránsito produce un conflicto en la construcción identitaria del sujeto delincuente.

Con este enfoque, la investigación busca contribuir a una comprensión más profunda de las estrategias literarias que definen la narrativa de los bajos fondos y de las tensiones socioculturales que estas narrativas ponen de relieve.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

| | |
|--|----|
| 1. La novela de bajos fondos..... | 5 |
| 2. Chicago Chico y el sujeto fronterizo..... | 8 |
| 3. De los márgenes a la frontera..... | 10 |

MARCO TEÓRICO

| | |
|--|----|
| 1. Una “contra-generación” literaria..... | 13 |
| 2. Narrar desde la frontera..... | 15 |
| 3. Autoficción: Entre lo imaginario y lo real..... | 20 |

METODOLOGÍA.....

24

ANÁLISIS

| | |
|---|----|
| Capítulo I: Autoficción y Autorrepresentación en la novela Chicago Chico..... | 26 |
| Capítulo II: Dispositivos letrados: El COA antagónico..... | 36 |
| Capítulo III: El desplazamiento entre fronteras..... | 44 |

CONCLUSIÓN.....

52

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....

59

INTRODUCCIÓN

1. La novela de los bajos fondos

En Chile, la "literatura de los bajos fondos" ha sido clave para retratar el lado más sórdido de la expansión urbana del siglo pasado, revelando a los sujetos sociales que habitan los márgenes de la capital, en un submundo que la sociedad considera sucio, oscuro y peligroso. Esta narrativa ha resignificado estos territorios y las prácticas culturales de sus habitantes, ofreciendo un espacio donde los sujetos marginados y olvidados por el progreso podían ver sus realidades representadas. Aunque inicialmente considerada marginal por la crítica académica, hoy estas obras están siendo revalorizadas, poniendo en discusión las dinámicas socioculturales y problemáticas del subsuelo de la metrópoli chilena.

Aunque el corpus de la literatura de los bajos fondos en Chile ha crecido con el tiempo, y jóvenes narradores como Simón Soto continúan cultivando esta tradición, sus orígenes se atribuyen a un grupo específico de escritores. Este origen fue delineado por el narrador, dramaturgo y famoso librero de la calle San Diego, Luis Rivano. En su "testamento literario", citado en *Clásicos de la miseria. Canon y margen en la literatura chilena* de Carvacho Alfaro (2016), Rivano identifica a cuatro autores autodidactas como pioneros de este género en Chile: Alfredo Gómez Morel, Luis Cornejo, Armando Méndez Carrasco y él mismo. Este grupo, cuya producción literaria se extiende entre las décadas de 1950 y 1960, no solo marcó un fenómeno editorial en su momento, sino que además ofreció una alternativa al canon literario dominante, centrándose en el retrato crudo de la cultura popular, la vida delictiva, la bohemia, y el submundo de garitos y prostíbulos.

Según Luis Rivano, el arco trazado por la narrativa de los bajos fondos se inaugura con la publicación de *Barrio Bravo* (1955) de Luis Cornejo y concluye en sus propias narraciones publicadas en 1973. Lo que distingue a estos autores es su falta de interés por las innovaciones estilísticas de la novela vanguardista del siglo XX, su carencia de una filiación política clara o al menos militante, su carácter autodidacta, y su íntimo vínculo con el mundo del hampa, del cual eran parte o con el cual mantenían un estrecho contacto. Sin embargo, estas obras también registran momentos clave de la historia chilena, desde el fin del segundo gobierno de Arturo Alessandri, marcado por la matanza del Seguro Obrero en 1938, como se relata en *¡Ordene, mi*

teniente! (1965) de Armando Méndez Carrasco, hasta el período de las elecciones que llevaron a Frei Montalva al poder, como refleja la saga de Rivano. Aunque no se trata de una literatura abiertamente política, como la cultivada por la generación de 1938 con autores como Carlos Droguett o Nicomedes Guzmán, la narrativa de los bajos fondos coexiste con el proyecto de democratización y modernización impulsado por la clase media chilena, desde los gobiernos radicales hasta el golpe de Estado de 1973.

En particular, los novelistas de los bajos fondos se distancian de manera notable de las elecciones estéticas y filosóficas de la generación literaria de 1950, cuyas figuras más representativas son narradores como José Donoso y Jorge Edwards.¹ Esta generación se caracterizó por su violento rechazo al criollismo y su búsqueda de un estilo narrativo más sofisticado y experimental, influenciada por grandes novelistas rusos, franceses y anglosajones, así como por corrientes filosóficas europeas del siglo XX, como el psicoanálisis freudiano y el existencialismo. Sus obras exploraban la subjetividad humana a través de complejas metáforas y símbolos, superando enfoques rurales y anecdóticos, buscando una mayor penetración psicológica en la consciencia de los personajes, aspirando a eliminar la mera anécdota de la novela.

En contraste, los novelistas de los bajos fondos optaron por una representación directa y cruda de la vida marginal, centrándose en la realidad del hampa sin el refinamiento estético de sus contemporáneos. Además, adoptaron una perspectiva autobiográfica y, en cierta medida, autoficcional, entrelazando sus propias vivencias con la ficción narrativa. Esta elección los llevó a ofrecer una visión visceral y auténtica del mundo en el que participaban, desafiando las convenciones literarias establecidas y proporcionando una voz a los marginados de la sociedad.

En su momento, las novelas de bajos fondos, que abordan temáticas como la delincuencia, el vagabundaje y la prostitución, no lograron captar la atención de la crítica académica chilena, mayormente centrada en la producción de la generación de 1950. Al no encajar en los circuitos de interés ni en los cánones estéticos y académicos, estas obras quedaron mayormente excluidas de las narrativas que definieron el canon literario de la

¹ Este grupo literario se consolidó en 1958 en los Encuentros de Escritores de la Universidad de Concepción, donde se articulaba el debate sobre esta generación y su existencia en la literatura nacional, dejando fuera a estas voces autodidactas que no formalizaron el conocimiento y el estudio de las letras, desplazando a aquellos autores que significaron un reverso subversivo a las tradiciones literarias del 50 y sus postulados académicos/canónicos. Estos encuentros se conformaron de autores como Enrique Lafourcade, José Manuel Vergara, Jorge Edwards, Claudio Giaconí, entre otros, los cuales, se encargaron de generar el debate acerca de este grupo tan cuestionado por su desinterés socio político y su visión escéptica del mundo.

literatura nacional del siglo pasado, lo que llevó a su invisibilización. Un caso notable es el de la historiografía literaria del prestigioso crítico chileno Cedomil Goic, quien soslayó a escritores como Armando Méndez Carrasco y Alfredo Gómez Morel en su historia literaria, basada en el modelo generacional del filósofo español Ortega y Gasset. En sus ensayos e historias literarias, Goic reservó un lugar destacado para los autores de la generación de 1950, a la que denominó "generación irrealista" o de 1957, compuesta por escritores nacidos entre 1920 y 1935 que comenzaron a publicar hacia 1950, con José Donoso como "figura epónima". Según Goic, esta generación se caracterizaría por su rechazo al realismo tradicional y su interés en nuevas formas narrativas, así como en la subjetividad, el lenguaje y la exploración psicológica. Estas características se alinean con las tendencias del boom latinoamericano, donde la innovación y la complejidad estética son centrales. La historia literaria de Goic es un buen ejemplo de cómo los novelistas de bajos fondos fueron marginados del canon de la literatura chilena del siglo XX. Con todo, a pesar de su invisibilización inicial, los novelistas de los bajos fondos lograron tener cierta resonancia a través de referencias periodísticas y críticas de figuras como Ricardo Latcham y Pablo Neruda, Alberto Fuget y otras pocas personalidades vinculadas a los estudios literarios y culturales, sin una mayor profundización sobre el contenido de estas novelas.

Hasta hoy, las obras de estos autores continúan siendo reeditadas y traducidas, traspasando fronteras nacionales. *El Río* de Alfredo Gómez Morel fue traducida al francés y publicada por Gallimard, y reeditada por Tajamar en 2017, junto a *El mundo herido* de Armando Méndez Carrasco en 2019. Luis Rivano alcanzó un hito en 2010 con la publicación de su *Narrativa completa* por Alfaguara, mientras Hebra Editorial recuperó en 2019 la obra de Luis Cornejo en dos volúmenes. Por otro lado, aunque estos autores no fueron incluidos en ninguna generación literaria reconocida, sí lograron construir un nicho literario que, en los últimos años, ha despertado un renovado interés por parte de los estudios académicos literarios. Esto ha llevado a un esfuerzo por ampliar y precisar los términos conceptuales necesarios para el análisis de estas narrativas. Pese a ello, aún persiste una carencia de conceptos literarios adecuados para abordarlas, lo que resalta la necesidad de ahondar en estas producciones que representan a los sujetos de los bordes o las fronteras urbanas.

En esta investigación entenderemos la literatura como un suelo fértil capaz de representar los diversos territorios de representación identitaria que, a menudo, subsisten sincrónicamente en una dinámica de tensión y antagonismo. En este sentido, creemos que la llamada literatura de los bajos fondos permite articular nociones de identidad y autoimagen que

se materializan en las prácticas sociales del universo literario y su diégesis, a través de la representación de condiciones de la vida cotidiana que posibilitan la construcción de significados y realidades que coexisten con las presentadas por la literatura oficial o canónica. A partir de esta perspectiva, esta investigación busca analizar cómo se representa la identidad sociocultural de los personajes fronterizos en la literatura de bajos fondos de lo que denominaremos la “contra-generación literaria de los años 50” en Chile.

Un rasgo fundamental de la novelística de los autores de esta contra-generación es enfatizar el lugar de las fronteras urbanas, una zona liminal que conecta el mundo social y el mundo de los márgenes. Es esencial identificar las técnicas de construcción identitaria que emplean estos autores, quienes a menudo escriben desde esta misma locación fronteriza que representan. Así también, el habitar en estos bordes urbanos afecta directamente el sentido de pertenencia de los personajes que protagonizan estas novelas, quienes atraviesan y se ven atravesados por experiencias representativas diversas realidades contradictorias entre sí.

En las páginas que siguen argumentaremos que el contacto liminar tanto con la marginalidad como con el orden social oficial, la cultura letrada y la cultura ajena a la expresión literaria, es un elemento distintivo que configura a los narradores de las novelas de los bajos fondos chilenos. Estos narradores se presentan como sujetos del borde, quienes se ven influenciados tanto por los discursos éticos que regulan las acciones de la vida social como por la resignificación de las normativas oficiales en los espacios marginales. Como se precisará a continuación, la noción de sujetos fronterizos puede aplicarse tanto a los narradores que protagonizan estas novelas como a la situación autorial de sus creadores. En la literatura de bajos fondos, el sujeto del borde da vida a nuevas formas y escenarios literarios que desafían las representaciones y aparatos ideológicos de la oficialidad letrada y académica. En particular, nuestro análisis se centrará en la novela *Chicago Chico* de Armando Méndez Carrasco a quien nominaremos como “figura epónima” de la contra-generación de 1950, como una suerte de contrasello a la generación descrita por Goic en su modelo generacional aplicado a la novela chilena del siglo XX.

2. Chicago Chico y el sujeto fronterizo

La novela *Chicago Chico* (1962) de Armando Méndez Carrasco es la cuarta obra publicada por este autor chileno, inscrita en el circuito cultural y literario profundamente problemático de las llamadas novelas de los bajos fondos. Esta obra pone de manifiesto el conflicto de autorrepresentación de su narrador y protagonista, Fernando Escudero, alias Chicoco, un joven perteneciente a una clase media empobrecida que experimenta una ambivalencia o deriva identitaria a partir de su contacto con el hampa santiaguino. Chicoco se nos presenta como un individuo atrapado en un contexto marcado por el declive económico de su familia tras el asesinato de su padre, ocurrido a las afueras de un garito llamado Chicago Chico. Impulsado por su atracción por el jazz, Chicoco se va adentrando en el submundo del hampa, donde forja estrechos vínculos con la escandalosa Cáfila Hampona, un grupo de personajes involucrados en actividades delictivas que cada noche se reúne en el Salón Olimpia, un bar emblemático donde convergen el amor fugaz, el baile, las drogas y el alcohol.

La narrativa de *Chicago Chico* se distingue por su fidelidad sociológica al retratar la vida nocturna y el ámbito delictivo, reflejando el profundo conocimiento de Méndez Carrasco sobre las dinámicas de los sectores marginales del Santiago de mediados del siglo XX. En esta novela, personajes como ladrones, traficantes, prostitutas y estafadores cobran vida, tejiendo un cuadro vívido de descomposición social a través de descripciones explícitas que capturan las realidades de quienes operan al margen de la ley. La trama novelesca y las decisiones estéticas que adopta Méndez Carrasco desafían los enfoques literarios de la literatura más resonante de su tiempo, planteando interrogantes sobre las estrategias utilizadas para la construcción de identidades y la autorrepresentación. Así, por ejemplo, elementos como la representación del delincuente como un individuo sensible, el uso de la jerga del hampa chileno para dar autenticidad a los relatos y la cruda descripción de situaciones extremas invitan a un análisis profundo que enriquezca nuestra comprensión del texto y su contexto.

Como parte de lo que hemos denominado la contra-generación de los años 50, Méndez Carrasco contribuye a la discusión y visibilización de aspectos culturales y de clase que se manifiestan de manera diversa en sectores fronterizos, en contacto con individuos frecuentemente marginados o ignorados en medio del avance del progreso y la urbanización.

En particular, en nuestro análisis de *Chicago Chico* intentaremos dar respuesta a las siguientes interrogantes: 1) ¿Cuáles son los mecanismos narrativos que emplea Méndez Carrasco para darle forma a la obra literaria?; 2) ¿Cómo afecta el uso del lenguaje y qué representa el empleo del COA como lengua predominante en la novela?; 3) ¿Las fronteras aparecen representadas como márgenes sociales infranqueables, o existe una conexión entre estos mundos aparentemente antagónicos?

Con el propósito de dar respuesta a estas interrogantes, esta investigación se plantea, como objetivo general, analizar los factores que gatillan conflictos en la construcción identitaria del personaje Chicoco en la novela *Chicago Chico* de Armando Méndez Carrasco. Con este fin, centraremos nuestra atención en las estrategias de autorrepresentación del narrador protagonista como sujeto que se desplaza a través de las fronteras urbanas, centrándonos en el conflicto liminal que transforma los procesos reconstructivos del yo al oscilar entre dos territorios opuestos que, sin embargo, se interseccionan en el contexto santiaguino.

En suma, sostenemos que *Chicago Chico* ofrece una exploración profunda de los conflictos identitarios que enfrenta el sujeto de clase media baja en el entorno urbano. Esta interpretación se refuerza al considerar que el narrador, en gran medida un reflejo del autor, construye su identidad a través del género autoficcional, lo que le permite autorrepresentarse mientras atraviesa y resignifica las fronteras culturales y sociales que lo rodean. Tanto el narrador como el autor se encuentran en un límite poroso entre la clase media y la marginalidad, entre la cultura letrada y el hampa, y entre el lenguaje literario y el COA, actuando como un puente entre realidades sociales aparentemente contradictorias. Además, creemos que este carácter liminal se proyecta en la relación que los escritores de los bajos fondos establecieron con la cultura letrada de su tiempo, especialmente en sus relaciones de vecindad y oposición con la llamada generación de 1950.

3. De los márgenes a la frontera

Uno de los exponentes más relevantes para el circuito cultural de la literatura de bajos fondos corresponde al escritor Armando Méndez Carrasco, un desertor escolar, ex escribiente de carabineros y autor de la novela *Chicago Chico*. Méndez Carrasco es considerado una de las voces chilenas más importantes de la literatura de los bajos fondos porque sus obras destilan

un conocimiento profundo de los sectores marginados de la sociedad. Esta novela aborda las subjetividades del mundo del hampa, individuos que se reúnen en clubes nocturnos, casas de juego y billares, dándole vida a esta contraparte del Santiago nocturno y revelando así el reverso sombrío de la ciudad.

Es preciso detenerse en la relación de Armando Méndez Carrasco con la institución de carabineros. Sabemos que, en su juventud, el escritor “prestaba servicio a Carabineros, institución en la que, acorde a su afición como narrador, consigue primero el cargo de cabo escribiente, para terminar su carrera de policía como secretario de redacción de la Revista de Carabineros” (Gómez Valdovinos, 2020: 145). Es probable que la experiencia directa con relatos de primera fuente determinara el tratamiento sensible dado en su obra al sujeto inserto en el sistema carcelario y la crítica hacia la institucionalidad. Lo cierto es que en su novela el autor retrata la deshumanización de las condiciones de vida del hampa y la convivencia entre la violencia y el compañerismo, estableciendo lazos que no han sido idealizados. Además, el autor emplea un lenguaje salpicado de vulgarismos y hace un uso extensivo del COA, la jerga de los delincuentes, lo que le permite establecer un vínculo con los sujetos que representa y, al mismo tiempo, generar una tensión con el poder de la palabra oficial. Así, transforma el lenguaje en *Chicago Chico* en una retórica compleja que genera un juego lingüístico, donde el léxico oficial es torsionado, articulando un discurso que resulta desconocido tanto para las instituciones estatales como para el mundo ilustrado.

Como se dijo anteriormente, *Chicago Chico* forma parte de aquel conjunto de novelas olvidadas por la crítica académica de su época, debido a las concepciones y preferencia literarias hegemónicas de entonces. Sin embargo, como se detallará más adelante, en los últimos años han aparecido una serie de investigaciones que abordan las complejidades que presenta esta obra, las que han contribuido a disipar la bruma que la ha cubierto a lo largo del tiempo. Estas aproximaciones a menudo abordan y problematizan su representación de los motivos y espacios marcados por la marginalización y cómo esta se integra o discrepa en la tradición realista de la narrativa chilena del siglo XX, generalmente centrada en retratos reivindicativos de las clases proletarias, ampliando así el tratamiento crítico de las obras pertenecientes a las narrativas de los bajos fondos.

Consideramos necesario seguir contribuyendo a las lecturas críticas de esta obra, a fin de visibilizar lo que esta aporta al retrato de las identidades sociales del siglo pasado. Los estudios sobre esta temática, además de ser aún acotados, tienden a enfocarse en la noción de

marginalidad, la cual nos parece una aproximación poco satisfactoria para encapsular los tópicos tratados en esta novela. El margen implica la idea de un límite infranqueable. Para matizar esta idea, nuestro análisis se centrará en el concepto de borde o frontera para analizar los conflictos identitarios que afectan a aquellos sujetos de clase media-baja, en su transitar ambivalente por realidades aparentemente contradictorias. Precisamente, se trata del tipo de identidad representada por el personaje de Chicoco, cuyo tránsito entre las fronteras del espacio urbano genera, a nuestro juicio, una deriva dicotómica en su proceso de construcción social e identitaria. Este cambio de enfoque nos parece relevante, pues permite ampliar la perspectiva crítica sobre las producciones literarias que representan escenarios fronterizos, destacando su carácter poroso, multiforme y dinámico.

Finalmente, nos parece fundamental visibilizar aquellos aspectos que derivan en una problemática interna del sujeto ambivalente que se desplaza por espacios inciertos manifestados a través de un mecanismo narrativo autoficcional. La incertidumbre, provocada por el sentido de no pertenencia, se manifiesta en quiebres nebulosos que impiden que el individuo se consolide, manteniéndolo en constantes cuestionamientos sobre sí mismo y su lugar en el mundo. Este estudio no solo busca explorar la identidad de Chicoco, sino también contribuir a un entendimiento más amplio de las narrativas que emergen desde los bordes porosos de la sociedad chilena, abriendo un camino para la reivindicación de las voces que suelen quedar al margen de las clasificaciones convencionales y taxativas.

MARCO TEÓRICO

1. Una “contra-generación” literaria

Para situar la producción de los narradores de los bajos fondos dentro del contexto del desarrollo de la novela chilena del siglo pasado, conviene mencionar, como un posible antecedente, a la novela realista de corte social desarrollada por la generación del 38, así llamada en alusión al año en que Pedro Aguirre Cerda y el Frente Popular llegaban al poder. Apartándose del pintoresquismo criollista, autores representativos de esta generación, como Nicomedes Guzmán y Carlos Droguett, buscaron retratar la vida de los sectores populares en Chile, la vida precarizada de conventillos y suburbios, así como las luchas proletarias y la violencia política. Se trató, a la vez, de una narrativa políticamente comprometida y estilísticamente abierta a las innovaciones estéticas de la novela europea.

En el esquema generacional de Goic la generación de 1938 es denominada generación de 1942 o Neorrealista. Este autor también enfatiza que la narrativa de estos autores supuso una “actualización del sistema realista” aunque atravesada por una marcada preocupación social y política. En palabras de Goic:

“[...] el Neorrealismo muestra con gran cohesión gregaria una concepción de la literatura como expresión social de clase. [...] La obra se hace de esta manera eminentemente política, revolucionaria y, por momentos, encendidamente panfletaria.”
(Goic, 1972, p.217)

Aunque la literatura de bajos fondos también volverá la mirada hacia la marginalidad social, resulta claro que su aproximación es muy distinta a la de los Neorrealistas o treintayochistas. La novela de los bajos fondos se concentra en un sujeto marginal sin claro domicilio político, un sujeto nocturno situado fuera de las reglas de la sociedad, un sujeto no idealizado al que se retrata desde un punto de vista desenfadado y sin una clara afiliación ideológica. De hecho, sabemos que algunos de estos autores, como Luis Rivano y Alfredo Gómez Morel no participaron de las ideologías de izquierda e incluso manifestaron su afinidad

por una política más conservadora. No obstante, esta orientación personal no parece reflejarse de manera explícita en sus obras. Por lo tanto, pese a compartir una tendencia realista, el alejamiento de las posiciones ideológicas convencionales diferencia de manera significativa las producciones narrativas de la generación de 1938 y las novelas de los bajos fondos. De este modo, la forma particular del realismo de bajos fondos ha quedado generalmente al margen de las estructuras historiográficas y taxonómicas literarias tradicionales.

Ahora bien, nos parece claro que las particularidades de la narrativa de los bajos fondos hacen muy difícil clasificarla dentro de las tipologías generacionales definidas y popularizadas por el modelo de Cedomil Goic. Si el realismo de bajos fondos se alejaba del realismo social de la generación neorrealista, parece todavía más ajeno a las tendencias estéticas que, según Goic, desarrollaron los escritores de la generación Irrealistas o de 1957 —nomenclatura empleadas por Goic para designar a la generación de 1950— donde se incluyen los nacidos entre 1920 y 1935, y que comienzan a publicar hacia 1950. Justamente, en momentos en que figuras como José Donoso y Jorge Edwards generaban su producción más sobresaliente, ocurría también la publicación de las novelas de autores como Méndez Carrasco, Gómez Morel y Rivano. Sobre la llamada generación Irrealista, Goic nos dice lo siguiente:

“La tentativa [de la generación de 1957] consiste en superar de plano las formas limitadas del realismo social y del nacionalismo [criollismo] en literatura, y en afirmar, por el contrario, la universalidad estética de la obra literaria y su original irrealdad, y la fuerza actual del poderoso proceso de ensanchamiento del espacio histórico y de las tradiciones literarias del mundo occidental.” (Goic 1992, p. 250)

El Irrealismo de estos autores, su experimentación estética y su tendencia a potenciar la dimensión universal de la ficción se sitúan, como dijimos, en la vereda opuesta al proyecto realista de los bajos fondos. A diferencia de los autores reseñados por Goic, la novela de los bajos fondos destaca por su corte localista, cuyo exotismo busca captar la atención de lectores chilenos, aquellos que viven en los aledaños de estas realidades sin casi percibirlos.

En virtud de la dificultad para clasificar la narrativa de los bajos fondos en el modelo generacional de Goic y de sus diferencias con sus contemporáneos de 1950, en esta investigación hemos optado por hablar de la contra-generación de los bajos fondos. Nos centraremos, como dijimos, en la figura y obra de Armando Méndez Carrasco, mostrando cómo su novela *Chicago Chico* desafía los moldes literarios, las tendencias y estilos que, de acuerdo

con Goic, debían caracterizar a la producción de narradores de su tiempo. La ausencia del refinamiento estético y simbólico de la generación del 50, la hibridez de lenguajes y géneros, y especialmente la representación cruda y visceral un mundo marginal oculto y sórdido, pero que es iluminado por una mirada descolocada y forastera, serán algunos de los elementos destacados en nuestro análisis.

2. Narrar desde la frontera

A pesar de su marginalización en la historia literaria nacional y su carácter refractario para encajar en las taxonomías tradicionales, la novela de bajos fondos ha suscitado un creciente interés académico en los últimos años. Esta narrativa ha sido a menudo caracterizada como una estética que explora la marginalidad en base a la experiencia directa que sus autores tuvieron de estas realidades. Así, por ejemplo, Ana Gavilanes sostiene que autores como Alfredo Gómez Morel, Luis Rivano y Armando Méndez Carrasco “son parte o han sido miembros del mundo que narran, por lo tanto, no han pasado el proceso de mimetizarse con lo narrado, sino que son de ahí.” De modo similar, Carvacho Alfaro sostiene que una obra como *Chicago Chico* funciona como un documento social que da cuenta de una realidad “desde adentro” a partir de la visión que construye el autor sobre la pobreza y la marginalidad de un Chile injusto, siendo esta injusticia manifestada a través de las luchas de los sujetos en desamparo (2023: p.13). En esta línea interpretativa, la biografía de los autores, su propia pertenencia al margen los legitimaría como portavoces de esa realidad y los haría parte del propio universo que nos narran.

En una línea similar, en el prólogo titulado *Méndez Carrasco ataca otra vez*, incluido en la más reciente reedición de *Chicago Chico*, Simón Soto describe el viaje de Chicoco, protagonista de la novela y especie de alter-ego de su autor, como un proceso de autoconocimiento que refleja las experiencias de Méndez Carrasco en el mundo proletario y los contextos de los márgenes urbanos. Soto enfatiza que el autor de *Chicago Chico* se consideraba un "escritor del pueblo", lo que se traduce en una clara identificación con la clase social proletaria y en una declaración de intenciones que desafía los cánones estético-literarios de su tiempo (Soto, 2023: p.9).

Más adelante, en la introducción de la última edición de la novela titulada ‘‘La literatura de los bajos fondos: *Chicago Chico*, una novela de verdad’’, Carvacho Alfaro hablará de la literatura del margen para referirse a las novelas de Méndez Carrasco, Rivano, Luís Cornejo y Gómez Morel. Asimismo, destaca que Méndez Carrasco sitúa su obra y a sus personajes en una atmósfera representativa y realista. Un ‘‘realismo sin prejuicios, ni juicios morales burgueses’’, destacando también la convergencia entre la experiencia/realidad del autor y su autorretrato como testigo de ‘‘las luchas y sordas penas de mujeres, hombres y niños que están al desamparo.’’ Al igual que Soto, Alfaro destaca el carácter autobiográfico de la experiencia de Chicoco y nos describe *Chicago Chico* como una novela de formación (*bildungsgroman*) donde su protagonista ‘‘desatiende esa sociedad que emprende una ruta honesta y responsable, para entrar en el mundo nocturno y salvaje’’.

Considerando lo anterior, nos parece necesario matizar esta idea del autor/protagonista como un cronista de una realidad vivida ‘‘desde dentro.’’ Más que una pertenencia no problemática a ese mundo, creemos que, al menos en el caso de un autor como Méndez Carrasco y su proyección en Chicoco, la relación con la marginalidad no se aborda desde la visión de un individuo que pertenece a los extramuros de la sociedad. Por el contrario, en nuestro análisis de *Chicago Chico* sostendremos que el autor no nos habla como un sujeto ubicado dentro ese mundo, sino que muestra una cierta distancia y un grado importante de tensión, presentándose como una suerte de observador externo, maravillado y atraído por el exotismo de ese mundo nocturno del que también se siente irremediabilmente ajeno.

Esta mirada de visitante o forastero que se integra o busca integrarse en un mundo que no es el suyo es, en cierto modo, reconocida por el propio Armando Méndez Carrasco. Al referirse al carácter testimonial de su obra, el autor es claro en aludir a su estancia temporal en el submundo del hampa y a su proceso de disipación como fuente de inspiración de su escritura:

‘‘Dios me libre de inventar algo cuando escribo. Llevé una vida borrascosa, al margen de los convencionalismos, pero sostengo que, sin haberla vivido, sólo habría escrito un libro más y no uno único en su género. En *Chicago Chico* hay sangre, sudor, lágrimas, semen y blasfemias, materiales que encontré abundantemente en esos años que hice de

la noche día y me disipé en un ambiente corrosivo que nunca ha vuelto a tener Santiago.”²

En los últimos años, *Chicago Chico* ha sido objeto de estudio de una serie de trabajos académicos que enfatizan el carácter liminal de su protagonista, en el que podemos ver también un reflejo de la propia experiencia fronteriza del autor, como visitante de aquel ambiente corrosivo y vaso comunicante entre el submundo del hampa y la cultura literaria.

Un buen ejemplo es el trabajo de Mauricio Gómez Valdovinos (2020) quien enfatiza la ambivalencia de escritores como Méndez Carrasco y Rivano, en virtud de su pertenencia a una institución como carabineros y al hecho de haber escrito sobre su contracara, el mundo del hampa. Así, Gómez propone un sugerente análisis que entrelaza las biografías de los autores y sus obras bajo el concepto de excentricidad. Dicha ambivalencia biográfica-autorial, en su doble rol de carabinero/escritor acabaría siendo traspasada a los personajes protagónicos de sus novelas. Se trata, entonces, de protagonistas que transitan el borde de lo social, que miran más allá de este borde desde una perspectiva de clase media. Por lo tanto, lo que estas novelas destacan no es la pertenencia de sus protagonistas, reflejo de sus autores, al mundo marginal sino, más bien, su separación y distinción de ese fondo social en el que se mueven como “unos visitantes culposos” tal como refiere Gómez cuando menciona “[...] en vez de hablar a partir del margen o bien de otorgar voz a un mundo marginal, hacen todo lo contrario, muestran su separación y distinción de ese fondo social del cual parecieran ser unos visitantes culposos” (Gómez Valdovinos, 2020, p.142). Esta presencia culposa, del que se sabe forastero y no pertenece del todo, impacta también en la construcción de sus personajes y la atmósfera de sus obras.

Por su parte, Francisca Pinto (2019) analiza la novela de Méndez Carrasco desde la estética del *realismo feo*, entendida como una estrategia estética que permite la presentación cruda y disruptiva las realidades marginales de la urbe. Este enfoque se relaciona con la idea de representar lo abyecto y lo grotesco para capturar la autenticidad de los entornos urbanos y sus habitantes. El *realismo feo* sirve, por tanto, como una forma de subvertir las narrativas

² Esta declaración de Méndez Carrasco aparece citada en un artículo publicado en 1995 por Alberto Fuguett. Fuguett señala a *Chicago Chico* como la mejor obra del repertorio del autor, a quien aplaude por su carisma y su estilo desenfadado, destacando su capacidad para retratar el submundo del hampa de manera cruda y sin pudores. Ver: Fuguett, A. Méndez Carrasco, autor de culto: Cachetón y Coproláico. En: *El Mercurio* (19 de mayo 1995), p. 12.

tradicionales al mostrar la crudeza y violencia inherente en las vidas de quienes habitan los bordes de la sociedad. Este estudio resalta cómo *Chicago Chico* despliega un mapa de las zonas marginales de Santiago y Valparaíso, presentándolas como territorios que delimitan y estructuran las experiencias de sus habitantes, especialmente de aquellos inmersos en actividades ilícitas y en la precariedad económica. Particularmente, en relación con el personaje de Chicoco, Pinto argumenta que este actúa como un observador y participante en este mundo fronterizo, ofreciendo una perspectiva desde dentro, pero sin pertenecer por completo a esos entornos marginales. La autora afirma que Chicoco “es un sujeto fronterizo: en un comienzo lo que más anhela es ser ‘considerado’ por la Cáfila Hampona, es por ello que no escatima en esfuerzos para ser visualizado como uno más” (Pinto, 2019, p. 48). La autora destaca así este carácter de sujeto al borde.

En todos estos trabajos Chicoco es descrito como un sujeto que se mueve por los bordes urbanos, cruzando continuamente las líneas que separan la clase media en decadencia del submundo criminal y de la prostitución. Esta movilidad le permite ser testigo de las dinámicas sociales que estructuran estos espacios, así como de las desigualdades y violencias que afectan a sus habitantes.

Una de las lecturas críticas más reciente de *Chicago Chico* proviene de la escritora chilena Diamela Eltit, quien, en una columna publicada en *Revista Santiago* en marzo de 2024, analiza la obra en el contexto de la complejidad social contemporánea, especialmente tras la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado y la creciente hegemonía neoliberal en Chile. Eltit describe a Armando Méndez Carrasco como un autor que transforma la novela en “un dispositivo político del habla” “de la palabra desde abajo [...] de la parte de los que no tienen parte”. La escritora se detiene en tres aspectos clave de la novela. En primer lugar, analiza el decimocuarto capítulo, en el que Chicoco regresa a Santiago desde Valparaíso y se encuentra con una familia de alta burguesía. Según Eltit, este encuentro revela las reproducciones de riquezas y estatus social, evidenciando el poder que los apellidos de los propietarios del país (como Mackenna, Amunátegui y Errázuriz) ejercen sobre la vida de las personas. En segundo lugar, relaciona la novela con los postulados gramscianos de Nancy Fraser, sugiriendo que Méndez Carrasco busca establecer una hegemonía desde abajo, creando un espacio donde los sujetos puedan trascender sus diferencias y convivir en un territorio común. Finalmente, Eltit argumenta que *Chicago Chico* se adelantó a su tiempo histórico, destacando la necesidad de romper con los imaginarios que perpetúan la desigualdad y politizar aquellos espacios vacíos y segregados que conducen al abandono y a la tragedia social.

En el análisis que presentaremos en las páginas que siguen, sostendremos que la capacidad para captar la realidad de los bajos fondos no depende únicamente de una situación de pertenencia, sino que, fundamentalmente, de una ubicación estratégicamente fronteriza: el desplazamiento de un forastero, a la vez adentro y afuera del mundo que nos traduce y nos narra, posibilitan la emergencia de la figura del mediador entre realidades habitualmente segregadas y percibidas como contradictorias.

De ahí que sostengamos que la capacidad para captar la realidad de los bajos fondos que despliega Chicoco no está ligada tanto a su pertenencia al mundo que recrea como a una localización más bien fronteriza o liminal con respecto al mundo en el que penetra sin llegar a habitar del todo, como un forastero. Como reflejo de su protagonista, creemos que Méndez Carrasco se sitúa también en una frontera social, intelectual y genérica, en la medida en que su escritura actúa como un vaso comunicante entre los discursos del margen y la cultura letrada de sus contemporáneos de la generación de 1950, habitualmente encapsulados en el universalismo y la estética refinada de sus proyectos narrativos.

Para fundamentar esta postura, nos parece relevante prestar atención a lo sostenido por la investigadora Lila Caimari (2004), en su libro *Apenas un delincuente: Crimen, castigo y cultura en la Argentina (1880-1955)*. Caimari distingue entre el bajo fondo y el suburbio, conceptualizando estos territorios como puntos de llegada de una caída social, asociados a prácticas delictivas, degradación moral y vicios. En este sentido, la autora propone que el bajo fondo no es un lugar geográfico preciso, sino más bien una construcción del imaginario urbano, una noción que también puede aplicarse al caso de *Chicago Chico* y la literatura de bajos fondos en general.

La figura del sujeto fronterizo en *Chicago Chico* se revela como un dispositivo central que permite entender las dinámicas sociales y culturales en la narrativa de Méndez Carrasco. Este personaje transita entre los límites difusos de una clase media en decadencia y el mundo del hampa, tal como el autor desafía las fronteras y taxonomías literarias. Para abordar estas transiciones, es fundamental repensar el margen en tanto que límite infranqueable. En este sentido, resulta útil emplear los conceptos de frontera tal como la concibe Humberto Félix Berumen en *La frontera en el centro: ensayos sobre literatura* (2005). Dice Berumen:

“La frontera es mucho más que una línea; es asimismo una atmósfera, una zona de encuentros y desencuentros, un puente o un espacio en el que la interculturalidad se

acentúa y tienen lugar fenómenos como la hibridación cultural y el intenso intercambio de experiencias.” (Berumen, 2004, p. 123)

Berumen distinguirá cinco tipos de fronteras: 1) geopolíticas, 2) genéricas, 3) simbólicas, 4) textuales, 5) de fantasía. Para hablar de fronteras en la literatura de estas categorías es preciso relevar las fronteras “genéricas” y las “textuales”. Las “fronteras genéricas”, según Berumen, hacen referencia a los límites entre la tradición y la innovación caracterizando una literatura que “rompe los límites genéricos del texto” (Berumen, 2004 p. 125). Asimismo, Berumen enlista algunos de los límites que son transgredidos por esta literatura. Según el crítico define, se trata de límites “[...] entre la ficción y la no ficción, entre lo literario y lo extraliterario, entre la ficción y la crónica, entre lo culto y lo popular, y es una mezcla e hibridación de géneros, niveles, formas y estilos” (Berumen, 2004, p. 125).

Para Berumen, la frontera es, ante todo, un espacio de intersección cultural y social, donde conviven identidades y prácticas que desafían las normas establecidas. Es en este territorio liminal donde se producen hibridaciones, no solo de estilos literarios, sino también de experiencias y sujetos. Así, el borde se convierte en un lugar de experimentación y de movimiento constante, cuestionando las categorías rígidas y permitiendo nuevas formas de ser y de narrar.

En *Chicago Chico*, el protagonista encarna esta movilidad fronteriza, transitando entre la clase media y los submundos delincuenciales de Santiago. Este movimiento no es simplemente un descenso hacia la marginalidad; es un cruce constante de bordes que permite al personaje moverse con destreza por distintas esferas sociales. Chicoco habita en esa zona intermedia que no pertenece del todo a ningún lugar, pero que le otorga acceso a múltiples espacios y narrativas. Este estado liminal le permite criticar las contradicciones de su entorno y desentrañar las estructuras que organizan la sociedad.

La movilidad de Chicoco refleja una realidad social en la que las fronteras, más que divisiones fijas, son permeables y fluctuantes. Al transitar por estos márgenes, el personaje explora las fisuras de un sistema que ha dejado a ciertos sectores en un estado de precariedad y desarraigo. La novela de Méndez Carrasco ilustra la frontera como un espacio que articula la experiencia de aquellos fuera de los márgenes de la estabilidad económica y social, pero que, al mismo tiempo, encuentran en ese borde una forma de resistencia.

Por lo tanto, creemos que el sujeto fronterizo desafía las nociones de pertenencia y clase social. La experiencia de Chicoco no se presenta como un simple descenso a la delincuencia,

sino como una negociación continua de identidades y espacios. En este cruce de fronteras, se pone en evidencia el desgaste de una clase media que, incapaz de mantener su estatus, se desliza hacia un borde que comparte con la marginalidad. Este proceso no es únicamente social, sino también cultural y discursivo, donde se mezclan los códigos, lenguajes y valores de ambos mundos, tal como Berumen describe en su concepto de frontera como espacio de hibridación.

Chicago Chico explora estas fronteras desde una perspectiva crítica y simbólica, mostrando cómo las dinámicas sociales generan sujetos que habitan en los bordes. Chicoco encarna esta movilidad, navegando entre límites y desafiando categorizaciones simplistas, cristalizando la idea de que las fronteras, más que barreras, son espacios de posibilidad y cuestionamiento.

3. Autoficción: Entre lo imaginario y lo real.

El concepto de autoficción comienza a tomar forma en el año 1975, a partir de su contrapunto genérico: la teoría planteada por Phillipe Lejeune sobre la autobiografía en su obra *Le Pacte autobiographique* (1975). En esta obra, Lejeune aborda lo que denominará el “pacto autobiográfico” como característico de la relación entre autor y lector de las autobiografías. El pacto autobiográfico es un contrato implícito entre el autor y el lector, según el cual el autor se compromete a decir la verdad sobre su propia vida, y el lector se compromete a creerle’ (Lejeune, 1994, p. 50).

Es así como en el momento de construir estas narrativas el autor-protagonista escribe sobre la propia vida como forma de transmitir su verdad. El autor construye esta mirada desde las nociones de referencialidad, autorialidad, retrospectiva e identidad.

Ya en el año 1971 Lejeune se había referido al ‘pacto biográfico’ en su obra *L’Autobiographie en France*, texto que influirá notablemente en la posterior consolidación del concepto de autoficción. Este concepto fue acuñado por primera vez en la contratapa de la novela *Hijos* (1977) del escritor Serge Doubrovsky. Doubrovsky fusiona aspectos de lo autobiográfico y lo ficcional para argumentar que la autoficción es un texto que narra la vida del autor desde una mirada subjetiva cuestionando la noción de verdad objetiva. La autoficción no es una autobiografía, sino una escritura que explora la identidad del autor a través de la ficción. Por lo tanto, este género híbrido desdibuja las fronteras entre la realidad y la ficción,

destacando la importancia de la escritura como un proceso de creación, exploración y transformación del yo.

Otro importante aporte a la teoría de la autoficción lo hallamos en la obra *Espejos de tinta (Miroirs d'écriture: Rhétorique de l'autoportrait)* de Michel Beaujour (1980), quien, inspirado en los planteamientos de Lejeune y Doubrovsky, conecta su visión con autores como Roland Barthes, desde un enfoque semiótico, y Jacques Derrida, a través de una perspectiva deconstructivista. Insertándose en la tradición crítica francesa, Beaujour diferenció con precisión, a través de sus espejos de tinta, el autorretrato literario de la autobiografía. Resumió esta distinción en una frase que refleja la naturaleza inevitablemente fragmentaria y la yuxtaposición anacrónica del autorretrato: "La fórmula operativa del autorretrato es: No les contaré lo que he hecho, sino quién soy" (Beaujour, 1980, p. 9, traducción mía).

Beaujour desarrolla su noción de "autorretrato literario" cuya principal característica es la ausencia de una narrativa continua en el autorretrato, ausencia que lo distingue de la autobiografía. En contraste con la autobiografía, que nos presenta una narrativa continua de un yo que se desarrolla a lo largo del tiempo, el autorretrato es fragmentario en su forma y su estructura es más espacial que temporal. Esta tradición, en gran medida no reconocida, de escritura de vida comienza con los *Essais* (Ensayos) de Michel de Montaigne en el siglo XVI e incluye *Ecce Homo* (1908) de Friedrich Nietzsche, *L'Âge d'homme (La edad del hombre)* (1939) de Michel Leiris, y *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) de Roland Barthes. El autorretrato literario se acerca a la autoficción pues ambos se oponen a la pretensión de la autobiografía de presentar un relato veraz sobre su sujeto. Sin embargo, mientras la autoficción lo hace destacando la ficcionalidad del yo, el autorretrato resalta su carácter fragmentario y la falta de una narrativa coherente.

Más recientemente, Manuel Alberca, en su obra *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), introduce el concepto de "pacto ambiguo", una revisión del "pacto autobiográfico" planteado por Lejeune. Si, según Lejeune, la autobiografía se basa en un acuerdo entre el autor y el lector que descansa en la identidad compartida entre autor, narrador y protagonista, Alberca, por su parte, sostendrá que la autoficción rompe esta correspondencia. Se genera así un espacio narrativo de bordes fluidos, donde las fronteras entre realidad y ficción se desdibujan, lo que establece una relación más ambigua y compleja con la noción de verdad. Así, el pacto de lectura de la autoficción resulta ambivalente, sugiriendo a

veces la identidad autor-narrador y otras veces su disociación, a medio camino entre el pacto autobiográfico y el pacto novelesco

Como se intentará demostrar en el análisis, en la novela *Chicago Chico*, el personaje de Fernando Escudero articula un relato dentro de su mundo literario que posee similitudes con la biografía de Méndez Carrasco y los espacios que este transitaba. Sin embargo, el carácter autoficcional se manifiesta en los momentos reflexivos que tiene Chicoco acerca de sus vivencias, poniendo en escena las ambiguas relaciones entre lo ficticio y real.

La obra de Armando Méndez Carrasco es una novela que logra desarrollar una perspectiva fronteriza en el desarrollo identitario de las clases sociales y su relación con la literatura chilena de mediados del siglo XX. En función de cumplir con el objetivo general de este análisis y operativizar el uso de estos conceptos a través de los cuales se mirará esta novela, se realizará un análisis de tipo interpretativo, dado que, este nos permitirá desarrollar un estudio que desglose los diferentes momentos de la obra en los que se presentan los aspectos teóricos mencionados anteriormente y que le dan sentido a nuestro foco de análisis. Bajo esta perspectiva metodológica, se comprenderá el cómo la literatura oficial de los años 50 se ve atravesada por un grupo de autores que, aun encontrándose desposeídos de conocimientos técnicos y/o estéticos, logran elaborar textos que representan el mundo interno y externo de aquellos sujetos instalados en las fronteras sociales.

METODOLOGÍA

Esta investigación se enmarca dentro de un enfoque cualitativo de análisis interpretativo, con el propósito de desentrañar los procedimientos narrativos empleados por Armando Méndez Carrasco en *Chicago Chico*, obra representativa de la literatura de los bajos fondos en Chile. La metodología utilizada se estructura en diversas etapas interrelacionadas para ofrecer una lectura integral de los elementos autoficcionales, lingüísticos y socioespaciales presentes en el texto.

1. **Selección del corpus:** Se escogió *Chicago Chico* como objeto de estudio debido a su carácter fundacional dentro del subgénero de la narrativa de los bajos fondos, así como por su enfoque en la construcción identitaria de un sujeto liminal vinculado al mundo delictual urbano.
2. **Análisis textual:** Se llevó a cabo una lectura detallada de la obra, identificando las estrategias narrativas clave:
 - a. El uso de la **autoficción** para difuminar los límites entre la experiencia personal del autor y la ficción literaria.
 - b. La incorporación del **lenguaje COA**, característico del mundo del hampa, como dispositivo estilístico que subvierte la norma lingüística oficial.
 - c. La representación del **desplazamiento sociocultural del protagonista**, cuyo tránsito por diferentes espacios sociales refleja las tensiones en la construcción de su identidad.
3. **Estudio contextual y teórico:** Se analizaron los antecedentes literarios y socioculturales del período, vinculando la obra con las nociones de generación literaria y contra-generación. Se emplearon teorías sobre autoficción, realismo feo, y fronteras narrativas (Berumen) para articular una comprensión más profunda del texto.
4. **Comparación intertextual:** Además de establecer vínculos con otros autores de la contra-generación, como Luis Rivano y Alfredo Gómez Morel, se realizó un contraste específico entre los temas y el uso del lenguaje en *Chicago Chico* y una obra de José

Donoso, representante de la literatura oficial de la generación de 1950. Este análisis permitió explorar las divergencias estéticas, temáticas y lingüísticas entre ambas corrientes, resaltando la crudeza y autenticidad del estilo de Méndez Carrasco frente al refinamiento y las complejidades simbólicas características de Donoso.

Esta metodología, que integra perspectivas teóricas, textuales y contextuales, ilumina las tensiones entre la literatura oficial y la narrativa de los bajos fondos, destacando las contribuciones de Méndez Carrasco a la representación de los sujetos marginales y las dinámicas socioculturales del Chile urbano del siglo XX.

ANÁLISIS

CAPÍTULO I: Autoficción y Autorepresentación en *Chicago Chico*

Chicago Chico es una novela organizada cronológicamente que relata las peripecias de Chicoco y el inicio de su estrecha conexión con el mundo de la delincuencia y la prostitución. La obra retrata su gradual inmersión en el submundo santiaguino, una travesía que comienza tras el asesinato de su padre, quien es sorprendido haciendo trampa en un juego de azar a las afueras de un garito en la calle Merced. Este trágico evento precipita la decadencia económica de su familia y lleva a Chicoco a descubrir el misterioso y seductor mundo del hampa.

Esta primera sección de análisis examina cómo la autoficción se infiltra en *Chicago Chico* al incorporar elementos fundamentales de la vida de Méndez Carrasco, siendo este el principal mecanismo narrativo que usa el autor para dar forma a la diégesis del relato. Al respecto, es relevante recordar que sus primeras incursiones literarias no se dieron en el género novelístico, sino en la escritura de crónicas autobiográficas. Bajo el seudónimo de Juan Firula, Méndez Carrasco publicó numerosos textos en *Las Últimas Noticias* durante la década de 1960; sin embargo, el autor comenzó a escribir estas crónicas en la década de 1940, cuando trabajaba como escribiente de Carabineros. En una entrevista, donde también aborda la censura que sufrieron sus escritos, Méndez Carrasco sintetizó su conexión con su alter ego: "Soy Juan Firula, especialista en bajos fondos, censurado en Chile por 'coprolalia', no por política" (De Luigi, 1979).

La estrecha relación entre la vida de Méndez Carrasco y la ficción de *Chicago Chico* evidencia una tensión productiva entre autobiografía y creación literaria, donde el autor utiliza sus experiencias personales para enriquecer su retrato del mundo marginal santiaguino. Esta conexión no es casual, sino que muy probablemente se encuentra influida por los orígenes literarios de Méndez Carrasco en la escritura de crónicas autobiográficas.

El carácter autoficcional de sus novelas se irradia desde estas crónicas, configurando una narrativa donde los elementos autobiográficos son fácilmente reconocibles en la esfera territorial, sensible y social que habita Chicoco. Esto se manifiesta claramente en capítulos clave de *Chicago Chico*, como los titulados "UNO", "DOS", "DOCE" y "VEINTICUATRO",

donde la experiencia del autor permea el relato y refuerza la autenticidad de la diégesis. De esta manera, Méndez Carrasco transforma sus vivencias personales en una herramienta narrativa que da profundidad y verosimilitud a su ficción.

Es importante recordar que nuestra hipótesis sostiene que la autoficción funciona como un mecanismo narrativo clave dentro de la literatura de bajos fondos. Este recurso permite al autor construir relatos desde locaciones periféricas, incorporando elementos de sus propias experiencias de estos ambientes para elaborar una verdad personal y subjetiva. Al mismo tiempo, la autoficción cuestiona la noción de un "yo" fijo, desplazándolo gracias a la porosidad que el género introduce en el relato. Este mecanismo contribuye a difuminar los límites entre realidad y ficción, generando tensiones en el proceso de construcción identitaria. Pero, asimismo, los desplazamientos urbanos y de clase que experimenta el narrador harán de su identidad una construcción híbrida y fronteriza, que pertenece a la vez a un “adentro” del mundo del hampa y a un “afuera” de ese mundo.

En el capítulo “UNO”, Méndez Carrasco da comienzo a esta novela rescatando algunos aspectos clave de su biografía que empezarán moldear la personalidad de su protagonista —Fernando Escudero (a quien, luego del tercer capítulo, reconoceremos como “Chicoco”) — y del espacio en el que habita. La obra comienza con un relato en primera persona en el que el protagonista rememora su pasado, remitiéndose a sus días como estudiante del Liceo Miguel Luis Amunátegui y centrando la narración en el mundo interno del personaje. El comienzo de la novela ofrece muchas pistas que permiten afirmar que el mundo del protagonista es un reflejo de los intereses, las reflexiones personales y los lugares que el autor habitó en su adolescencia. Así, se mencionan las calles que el autor transitaba en su juventud, el céntrico barrio donde habitó y el liceo donde, al igual que su narrador, Méndez Carrasco estudió.

“Ahora puedo confesar; jamás pagué un centavo de pasaje cuando debía dirigirme de mi hogar en la calle Víctor Manuel al Liceo Miguel Luis Amunátegui, de Avenida Portales. En alguna forma tenía que evitar el pago de locomoción, pues el importe de diez míseros cobres por cada viaje significaba una caliente hallulla de la Panadería El Sol. En esos larguísimos viajes, atravesando Santiago de Chile de un extremo a otro, utilizando diversos ardides, esquivaba al cobrador de la Línea N°33- Avenida Matta. Exponía la vida. [...] Ahí, una raya de orgullo distinguía mi frente: tenía la seguridad de que ni el cobrador ni otros individuos podían detener mis pasos. El pan, adquirido con

tanto sacrificio, lo hallaba más sabroso; era un pan que poseía la virtud de extirpar el animal que residía en mi estómago.” (Méndez Carrasco, 2023, p.23)

En este fragmento del primer capítulo se pueden identificar elementos de la vida personal de Méndez Carrasco, así como observar cómo construye el escenario narrativo reflejando aspectos de su propia realidad. Sabemos, por ejemplo, que el autor estudió en el Liceo Miguel Luis Amunátegui entre los años 1930 y 1933 (Véjar, 2016). Asimismo, el texto revela claves del imaginario asociado a la clase social de origen, tanto del autor como de su protagonista: una clase media empobrecida y deteriorada. En especial, se destaca el imaginario del sacrificio característico de las clases medias que mantienen vínculos con lo popular.

No resulta casual, entonces, que el autor decida abrir esta obra con la siguiente oración encapsulada en el primer párrafo “Sé concretamente que ganar algún dinero cuesta lágrimas de humillación” (Méndez Carrasco, 2023; p23). En esta frase se evidencia no solo la percepción de la precariedad de esta “clase media” que habitaba el barrio Matta, sino también una profunda conciencia del contexto histórico en el que se inscribe, reflejando los estragos y decepciones dejadas por las ideas en las clases medias-bajas chilenas de la primera mitad del siglo XX. A partir de sus propias vivencias, el autor aborda las problemáticas que enfrentan los sujetos de su clase, quienes, atrapados en esta realidad precaria, se ven empujados a sumergirse en el mundo del hampa y a transitar por caminos ilegales como una forma de desafiar o resistir el destino predeterminado por su condición social, pero este tema será explorado con mayor profundidad en el capítulo III.

Siguiendo el concepto de autoficción, uno de los aspectos más relevantes de la biografía del autor, que se manifiestan con fuerza en los primeros capítulos, es la construcción de las figuras parentales de Fernando Escudero. En el capítulo “DOS,” la madre se presenta como una ama de casa, mientras que el padre es retratado como un alcohólico ludópata, una estructura familiar recurrente que también aparece en la anterior novela del autor, *Mundo Herido* (1955). Este patrón resulta clave en la obra, ya que refleja la experiencia personal de Méndez Carrasco y cómo esta influye en la composición de su narrativa.

Es precisamente la condición del padre alcohólico lo que desencadena el descenso de Chicoco al mundo del hampa, convirtiendo a esta figura en un *leitmotiv* que conecta dos de las obras de la tetralogía. Este símbolo no solo reconstruye un episodio complejo en la vida del

autor, sino que también lo reconfigura mediante el recurso del desdoblamiento, evidenciando el impacto devastador de la adicción paterna en su infancia y cómo esta experiencia marcó su tránsito vital.

Méndez Carrasco atribuye esta condición a la violencia ejercida por su padre debido a sus adicciones. A través del género autoficcional, el autor reelabora este momento doloroso de su vida, plasmándolo en la historia de Chicoco de la siguiente manera:

“En el sexto año de humanidades [El cual terminó el autor en el Liceo Nocturno Balmaceda] se trizó definitivamente mi vida. En consecuencia, un nuevo panorama surgía ante mis ojos.

Mi padre fue ultimado en un garito disfrazado de billares de calle Merced. después supe que tal arteria cae en drama policial con el justo nombre de CHICAGO CHICO, en razón de albergarse por ahí la delincuencia alta y baja de la nación. ¿Qué había pasado? Mi padre era jugador, y todo su dinero se escurría bajo la danza de los naipes y los dados. Un tal Chucheta lo sorprendió con estos cargados. Cerró los ojos de su ley [...]” (Méndez Carrasco, 2023, p.27)

Mediante el uso de la autoficción tanto retrospectiva como introspectiva, Méndez Carrasco logra introducir momentos de profundo impacto emocional en su vida, construyendo la diégesis de su obra a partir de su propia herida. Este proceso reflexivo se desarrolla a través de la fusión entre experiencias personales y hechos ficticios que emergen de su creatividad narrativa.

No debemos olvidar que, como se señaló anteriormente, Méndez Carrasco trabajó como escribiente en Carabineros durante una década, lo que, hasta cierto punto, imprime a sus protagonistas un carácter de forasteros frente al mundo marginal que narran. En el capítulo “VEINTICUATRO” y último, Muleta, uno de los delincuentes que conforman la Cáfila Hampona, le ofrece trabajo como carabinero a Chicoco “un panorama turbulento de mi situación social, pareció aclararse una noche. [...] -¡Te tengo pega, Chicoco! ¡Y de la nagüe! ¡Como la pichi!...” (p.199). A raíz del ofrecimiento, Chicoco se muestra confundido, dado que teme perder el respeto de sus pares por unirse a la institución “¿Carabinero yo? La pregunta daba cientos de vueltas [...] no podía convencerme. ¿Policía yo? ¿Y serviría para eso? ¿Podría vivir sin el Salón Olimpia?” (p.199). Sin embargo, Muleta termina por convencer a Chicoco en vista de su apuro económico, y la necesidad de darle a su hijo estabilidad. Este último

capítulo puede conectarse a la pertenencia real del autor con el cuerpo de Carabineros. Como se mencionó anteriormente, Gómez Valdovinos (2020) desarrolla esta idea en su análisis de las novelas de Méndez Carrasco y Luis Rivano, donde describe a sus protagonistas "visitantes culposos":

"La concepción acerca de la marginalidad que representa su estética, íntimamente ligada a la representación de los bajos fondos, puede ser discutida no desde una posición subalterna que habla desde adentro, como ha querido leer comúnmente la escasa crítica literaria que ha abordado el tema, sino desde una doble dimensión: por una parte, como un rasgo de excentricidad que asumen Méndez Carrasco y Rivano en su doble condición de carabineros y escritores y, por otra, los atributos excéntricos de los personajes (la poesía en Hidalgo, el gusto por el jazz y el baile del Chicoco, por ejemplo) que, en vez de hablar a partir del margen o de otorgar voz a un mundo marginal, hacen todo lo contrario: muestran su separación y distinción de ese fondo social, del cual parecieran ser unos visitantes culposos" (p. 141-142).

Según Gómez Valdovinos, la doble dimensión de ser carabinero y escritor se presenta como un rasgo de excentricidad en los autores; esta característica, en lugar de contribuir a dar voz a lo marginal, establecería una separación entre los bajos fondos y el círculo social y cultural de estos escritores. No obstante, en nuestro análisis nos permitiremos discutir esta idea, pues sostenemos que es, precisamente, la excentricidad o, mejor dicho, "ambivalencia" del protagonista de la novela y de su autor lo que les permite mediar entre los mundos oficial y marginal que transitan. Así también, el carácter autoficcional de *Chicago Chico* diluye la absoluta separación entre la ficción y la realidad. *Chicago Chico* no es, entonces, una novela de separaciones, sino que de intercambios fronterizos.

Respecto a la excentricidad artística del protagonista de *Chicago Chico*, destaca su pasión por el jazz, un gusto compartido por el propio Méndez Carrasco. Como recuerda Andrés Sabella, refiriéndose al autor de *Chicago Chico*:

"[...]camina con el vaivén de los marineros que salen del mar a los *dancings*, buscando nuevos balances para su corazón. (...) ¡Cuántas noches recorrimos Santiago, bailando en sus pistas! Méndez, con sus ojillos de ratón lunar, se encontraba siempre dispuesto a quemarse en la rama de cualquier ritmo. '¡Jazz, jazz!', clamaba enloquecido" (cit. en Véjar, 2006).

Así como los artistas son representantes de la cultura letrada y bohemios empedernidos, residentes, a veces a duras penas, del mundo oficial e incorregibles habitantes de las fronteras del mundo nocturno y marginal, Méndez Carrasco también enfrentará otra ambigüedad fronteriza en su rol laboral como carabinero. Por un lado, se ha dicho que, tras años en contacto con este margen social, el autor buscó estabilidad económica asumiendo un papel burocrático en el orden oficial. Como señala Claudia Darrigrandi:

"Méndez Carrasco se incorpora al Cuerpo de Carabineros de Chile para sobrevivir económicamente y 'regenerarse' del mundo delictual por el cual sentía una incontrolable atracción" (Darrigrandi, 2016, p.90).

Sin embargo, al convertirse en escribiente de "los pacos", continuó interactuando con el mundo marginal, ahora desde la escritura. Dedicado a este oficio, Méndez Carrasco logró encontrarse con su identidad como cronista, plasmada en su alter ego Juan Firula. Él mismo reflexionó:

"Mi despertar se inició el día 12 de agosto de 1944, a las 11 de la mañana, es decir, en el mismo instante que puse papel en la Underwood y escribí mi primera crónica. Creo que sólo allí vine a darme cuenta de qué había venido al planeta. Durante 28 años había existido como un pájaro, sumido en superlativa irresponsabilidad" (Darrigrandi, 2016, p. 90)

Tal como ocurre con Chicoco, Méndez Carrasco ni se funde ni se separa completamente del mundo marginal que relata. Su obra no busca apropiarse de un discurso "marginal", sino que asume un rol mediador, permitiendo que sean los propios personajes quienes narren sus historias, libres de juicios morales. Este carácter fronterizo de Méndez Carrasco está profundamente ligado a su experiencia vital y también al proceso creativo que decantó en sus años como funcionario de carabineros. Su inserción en un contexto laboral que le permitió acceder a múltiples relatos le brindó la oportunidad de diversificar las nociones sobre la delincuencia, nutriendo su escritura tanto con su experiencia personal como con las historias de otros. Por lo tanto, el montaje de su obra no se limita exclusivamente a su experiencia personal, sino que es posible conjeturar que se alimente también de relatos de terceros que comparten un mismo campo sociosemántico, ampliando así las fronteras de su universo narrativo

Para completar esta sección, es importante señalar otro espacio clave que interconecta la vida del autor con la de su protagonista en *Chicago Chico*: el puerto de Valparaíso. Este lugar, conocido en la época por su alta tasa de delincuencia y prostitución, se convierte en escenario central entre mediados del capítulo "ONCE" y finales del "DOCE". En este pasaje, Chicoco emprende un viaje de dos días al puerto en busca de Olga, una prostituta de la que se ha enamorado. Durante su estadía, se aloja en el prostíbulo Flor del Té, un establecimiento porteño popular entre la Cáfila Hampona y los clubes del centro de Santiago. Este episodio refuerza la conexión entre el mundo marginal del relato y las vivencias que Méndez Carrasco conoció de cerca.

No es casual que el autor sitúe el reencuentro entre el protagonista y su primera amante en Valparaíso, ciudad que marcó profundamente la infancia de Méndez Carrasco. En este espacio, Chicoco, haciendo eco de las vivencias del autor, regresa simbólicamente al lugar que lo vio crecer y que moldeó sus primeras percepciones sobre la hostilidad del mundo. Valparaíso se convierte en un territorio cargado de recuerdos: cada rincón porteño acecha a Chicoco y lo confronta con emociones intensas y ambiguas. La pérdida de la inocencia, la fragmentación de su hogar y el descubrimiento de las andanzas de su padre resurgen en su memoria mientras se dirige al encuentro con Olga. Este reencuentro no solo reaviva sus traumas, sino que marca un punto de inflexión en su percepción del mundo, de la vida misma y de su entendimiento del amor.

Chicoco atraviesa la ciudad hasta llegar a La Caleta Jaime, destacándose por su atuendo entre los vagabundos que beben y juegan al chupe. Allí, finalmente, divisa a Olga, en un entorno cargado de decadencia:

“Consciente del terreno que pisaba, me acerqué a un grupo de vagabundos; siete u ocho hombres muy andrajosos; habían hecho rueda en las cercanías de un falucho carcomido. Algunos estaban borrachos, otros entonados y no pocos fétidos a orines viejos. Jugaban al chupe. De entre ellos, sobresalía una mujer: desgredado el cabello, con gruesas piernas rojizas, sucia, ojos desorbitados, manos costrosas, descalzas, falda cortísima y entreabierta. Era la vedette del conjunto.” (Méndez Carrasco, 2023, p. 86)

La escena del reencuentro es deliberadamente grotesca. Olga aparece transfigurada en un retrato de miseria, degradación y ultraje, un reflejo directo de la crudeza del entorno. Esta representación conecta nuevamente *Chicago Chico* con la primera novela de Méndez Carrasco, *El mundo herido* (1955), donde el autor explora la pobreza extrema en los cerros porteños y

los llamados "hombres-ratas". En esta obra, ambientada en los sectores marginales de Valparaíso durante las primeras décadas del siglo XX, el protagonista y narrador, Curipipe, es un niño que vive en el cerro El Litre en una precariedad desoladora:

“En añosa casa que se empinaba como un milagro por los aires, ofreciendo su miserable fachada a las azulejas aguas de Valparaíso.” (Méndez Carrasco, 1955, p. 11).

La madre de Curipipe, profundamente religiosa, paga el arriendo al italiano Robertino mediante favores sexuales y se involucra con los amigos de su esposo, un maestro de escuela alcohólico y casi siempre ausente.

A través de estas conexiones narrativas y temáticas, es que Méndez Carrasco da forma a sus relatos conectándolos con su propia biografía. Junto con ello, el puerto de Valparaíso se revela como un símbolo de la pobreza, la marginalidad y la degradación humana que marca profundamente las vidas de sus personajes y el universo literario que habitan.

En *Chicago Chico*, el puerto de Valparaíso emerge como un escenario cargado de simbolismo, representando el espacio donde se concentran los quiebres afectivos del protagonista. Es aquí donde Chicoco revive los recuerdos de su familia aún unida, antes de descubrir que su padre viajaba a Santiago para apostar, un hecho que precipitará la completa destrucción de su hogar.

“Me sentía descompaginado, sobrecogido por el gentío, y comprendía mi soledad. ¿Nadie me esperaba? ¿No estaba por ahí mi madre, mis hermanas, mi padre? ¿Padre?

Era un pasado muerto; años atrás el cuadro tenía marco diferente. Por las tardes, íbamos a la Estación Barón. Mi madre adelante, con ojos amorosos; mis hermanas jugueteando; más atrás yo, saltando, diciendo incoherencias. [...]

[...] ¿Por qué no había llegado mi padre? [...] Muchos lustros después sabría la verdad: mi padre visitaba la capital para jugar gruesas sumas al pool, al telefunken y al póker. También hacía rodar con destreza los dados en el fascinante *crap*, el juego negroide. Esta última habilidad fue causa suficiente para que Chucheta, hampón fiero, le cerrase los ojos para siempre.” (Méndez Carrasco, 2023, p.79)

Esta dimensión de pérdida se intensifica con la reaparición de Olga, cuya nueva condición genera en Chicoco una sensación de melancolía al recordar lo que fue su amada y lo que significó su presencia en la vida del protagonista. Él no logra reconocerla como su antigua

amante, pues su transformación física y emocional es notable. Olga aparece "desmantelada" por Valparaíso, un reflejo del caos interno del protagonista. La descripción de sus ojos desorbitados alude tanto a la decadencia de Olga como a la desorientación de Chicoco, quien se percibe a sí mismo perdido, sin un rumbo claro.

Valparaíso, como espacio narrativo, encapsula el quiebre afectivo y el deterioro del sentido de pertenencia de Chicoco, marcando su desconexión con su identidad y sus vínculos. Este estado emocional se plasma al inicio del capítulo "TRECE", donde Chicoco reflexiona tras el encuentro con Olga:

“Desorientado, vagué horas y horas por la Estación Barón. El panorama se repetía: gentío viajero, corteros de gorra ‘colorá’, pitazos vaporiles, humo negro de locomotoras, rechinar de ruedas frenadas, vomitar de agua hirviendo y vapor. Valparaíso había destruido mis nervios; anhelaba dejarlo sin mirar atrás. ¿Por qué se renovaban estos casos con ciertos hechos que amaba?” (Méndez Carrasco, 2023, p. 91)

En este marco, la novela reconstruye un yo fronterizo, híbrido de vivencia e invención, que pone en escena su verdad subjetiva, empleando y ficcionalizando fragmentos de la experiencia cruda del autor. En este proceso, Méndez Carrasco, al igual que los otros narradores de los bajos fondos, trasciende las formas tradicionales de representación que caracterizaban a los autores del *mainstream* literario chileno de la época (la generación del 50'). Una marca distintiva de esto será, precisamente, el uso de la autoficción como un medio para confrontar y expresar las fracturas emocionales y sociales presentes tanto en su biografía como en su universo social y creativo.

En conclusión, hemos visto cómo la narrativa de bajos fondos que cultiva Méndez Carrasco se articula en torno a la autoficción, entendida como un dispositivo literario que permite al autor entrelazar sus fantasías con una realidad vivida, moldeada por su propia conciencia y el contexto espacio-temporal que habitó. Esta estrategia no solo integra elementos biográficos específicos, sino que también incorpora el entorno territorial, emocional y social que influyó en su experiencia vital.

En *Chicago Chico*, estos espacios desempeñan un papel central en la configuración de la identidad oscilante de Chicoco. Como veremos más adelante, el constante tránsito entre diferentes espacios sociales y culturales, una posición que podemos definir como liminal o fronteriza, afecta tanto la construcción del protagonista como la autorepresentación del autor.

Este movimiento refleja una tensión existencial que subraya la complejidad de ambos, como sujetos moldeados por las fisuras y márgenes de su contexto.

CAPÍTULO II: Dispositivos Letrados: El COA antagónico

En virtud de la dificultad para clasificar la narrativa de los bajos fondos en el modelo generacional de Goic y de sus diferencias con sus contemporáneos de 1950, en esta investigación hemos optado por hablar de la contra-generación de los bajos fondos. Nos centraremos, como dijimos, en la figura y obra de Armando Méndez Carrasco, mostrando cómo su novela *Chicago Chico* desafía los moldes literarios, las tendencias y estilos que, de acuerdo con Goic, debían caracterizar a la producción de los narradores de su tiempo. La ausencia del refinamiento estético y simbólico de la generación del 50', la hibridez de lenguajes y géneros, y especialmente la representación cruda y visceral de un mundo marginal oculto y sórdido, pero que es iluminado por una mirada descolocada y forastera, serán algunos de los elementos destacados en nuestro análisis.

La generación del 50' — o del 57' en la periodización de Goic— corresponde a un círculo de escritores nacionales que ponen de manifiesto una nueva forma de elaborar estructuras narrativas. Goic (1972, p. 180) llama “irrealista” a esta generación pues, a su juicio, “se define esencialmente en su polémica con el Neorrealismo” o el realismo social de la generación precedentes (la de 1938) y “recupera el sentido original del Superrealismo.” Goic caracteriza a esta generación por una concepción de la literatura como un universo autónomo, la búsqueda de estructuras narrativas experimentales y novedosas, y el uso de una estética expresionista, imaginaria y poética que desobjetiviza el mundo narrativo. Goic también refiere, como rasgos característicos de esta generación, el uso de elementos propios del realismo mágico como la presentación de acontecimientos milagrosos o insólitos; y también rasgos de la narrativa vanguardista como la experimentación con la estructura temporal del relato, tanto en el tiempo interior como en el ritmo exterior de la narración. Según Goic, lo que caracteriza a estos autores es:

"[...] su renovada conciencia de la autonomía de la obra literaria y de la especificidad de la literatura. Han creado, en consecuencia, novelas cuyo mundo destaca por la radicalización de esa autonomía, por el distanciamiento que lo extraño, fantástico o grotesco proporciona al mundo narrativo" (Goic, 1973, p. 50)

Aunque la realidad cotidiana puede hacerse presente en estas novelas, según Goic, la literatura del 50' se caracteriza, predominantemente, por el distanciamiento que produce el predominio de la irrealidad en el mundo de la ficción. Asimismo, por las novedosas modificaciones de las estructuras narrativas y el empleo de un lenguaje denso que, aunque se abre a amplitud de niveles y registros, aspira a la universalidad. Esto queda en evidencia, por ejemplo, en la escritura de José Donoso, la figura epónima de la generación, según Goic. Podría decirse que Donoso presenta la realidad de nuestro país de una forma grotesca y alegórica. Así también, observamos que en sus novelas estiliza los usos vulgares de lengua, adoptando muy comedidamente las jergas contaminantes. El lenguaje mantiene un tono alto y sublime, a pesar de la presencia de coloquialismo y la significación denotativa.

Un buen ejemplo del lenguaje donosiano lo encontramos en la *nouvelle* “Los habitantes de las ruinas inconclusas” incluida en la colección *Cuatro para Delfina* (1982). Este relato nos cuenta la historia de una pareja de ancianos ricos que viven en un barrio aristocrático muy tranquilo, casi edénico. Sin embargo, esta tranquilidad se ve perturbada tras la construcción de unos departamentos aledaños a su hogar. Súbitamente, las obras de edificio son abandonadas y este queda a medio terminar, apenas en la obra gruesa. Esto da lugar a que una oleada de indigentes comience a ocupar el espacio abandonado para vivir, generando un conflicto para la pareja de protagonistas.

— “Quién se va a estar fijando... — decía.

[...] Comentaron los jardines, cada día más espléndidos. Pero a medida que avanzaban del brazo, desde debajo de sus glosas de lo consuetudinario, aparecían furtivas, otras preocupaciones [...]

— Pero si nunca le echo llave cuando salimos a esta hora. ¿Por qué iba a cerrarla hoy?

— Es cierto.

— Claro que no me hubiera costado nada.

— Ay, no te preocupes mijito...” (Donoso, 1982, p.131)

Este fragmento retrata una conversación entre los ancianos y su hijo, enmarcada en la creciente preocupación —o paranoia— de los primeros sobre la necesidad de dejar siempre la casa con llave, temiendo que personas en situación de calle puedan intentar ingresar. Resulta interesante advertir que el distanciamiento grotesco del mundo idílico de los ancianos —

representado en el jardín — se produce, precisamente, por la irrupción de los individuos marginales. Este hecho marcará la progresiva degradación de ese mundo aristocrático. Por otra parte, en el fragmento citado podemos notar que Donoso, en efecto, utiliza expresiones como “mijito” o “echar llave”, las cuales corresponden a articulaciones propias del español chileno de la época. Sin embargo, algo que llama la atención con respecto al lenguaje coloquial en el texto de Donoso, es que ninguno de los personajes “marginales” posee diálogos contundentes, es decir, que el autor enmudece la posible presencia de un COA o jerga en su texto, omitiendo este uso del lenguaje. En realidad, lo único que llegamos a saber sobre ellos y su lenguaje, es a partir de esta pequeña descripción que hace Donoso como narrador omnisciente:

“Blanca, al hablar de ellos, usaba la palabra francesa *clochard*; Francisco la palabra americana *hobo*; pero hablando con las autoridades, ambos usaban las palabras ‘mendigos’ y ‘vagabundos’, que no expresaban la totalidad del fenómeno, pero que en todo caso la sociedad no podía reconocerlos como sus víctimas; se trataba de gente díscola que rehusaba integrarse pese a las facilidades que con frecuencia se les ofrecían, nihilistas negativos, individualistas enfermos, caóticos, ácratas incapaces de reconocer orden alguno [...] No le dijeron, para no perturbarlo, que esos seres hablaban en un idioma extrañísimo pero organizado. Parecían pertenecer a otra raza, de costumbres, atuendos y sobre todo de un léxico distinto, con el cual expresaban los conflictos de su especie perdida en todos los caminos de la tierra, un instrumento de palabras perfectas para expresar la violencia y el dolor de estos seres fugitivos.” (Donoso, 1982, p.130)

Como puede apreciarse, Donoso crea un abismo entre el lenguaje de sus protagonistas y el de los “invasores.” El efecto grotesco de esta *nouvelle* depende de la capacidad de los lectores de asumir la perspectiva de esta pareja aristócrata que ve, de pronto, su idílico barrio degradarse por la presencia de los marginados, degradación que acaba absorbiéndolos a ellos mismos.

A nuestro juicio, Méndez Carrasco se posiciona en la vereda opuesta a Donoso, tanto en contenido como en forma. Para este análisis, resulta fundamental destacar la mezcla estilística empleada por el autor de *Chicago Chico*. Su narración evidencia un manejo más parco o llano de la lengua, aunque a veces puede ser refinado. Pero, además, el autor introduce un significativo quiebre estilístico a través del lenguaje de sus personajes. Estas figuras, provenientes del mundo del hampa, desplazan las formalidades lingüísticas tradicionales y configuran un escenario más realista. Justamente, su presencia se consolida mediante el uso

del lenguaje propio del COA, que no solo refuerza su autenticidad, sino que también revigora la diégesis literaria, enriqueciendo y dotando de profundidad y realismo al universo narrativo que Méndez Carrasco construye.

El uso desprejuiciado del COA en *Chicago Chico* contrasta con las aproximaciones académicas y lingüísticas a este fenómeno disponibles durante la primera mitad del siglo XX. Un buen ejemplo es Julio Vicuña Cifuentes y su texto *COA: Jerga de los delincuentes chilenos. Estudio y vocabulario* (1910) donde se refiere despectivamente acerca de las condiciones de uso de esta jerga.

“Por eso es que no basta estar más o menos cierto del origen de la jerga, ni conocer medianamente su léxico, para definirla exactamente: es necesario asistir a su formación y relacionarla continuamente con la condición moral e intelectual de sus autores, con el objeto que está llamada á servir, y con el medio que se desarrolla”. (Vicuña Cifuentes, 1910, p.12)

En la obra de Méndez Carrasco, así como en la producción de la contrageneración del 50, el COA es revalorizado e integrado en las obras literarias sin afán estigmatizador. En este contexto, el uso del COA trasciende la mera reproducción de groserías o garabatos, así como el lenguaje cifrado de los delincuentes. En cambio, se convierte en una herramienta narrativa que ofrece una visión de mundo más compleja y verosímil de aquellos sujetos situados al margen de las fronteras sociales, desarrollando un registro lingüístico propio de su entorno y sus experiencias.

En *Chicago Chico*, los diálogos entre los personajes de la Cáfila Hampona ejemplifican esta riqueza estilística:

- “— No será mucho, Cachetón Pelota.
- Ese bistoco me lo sirvo en pelotas.
- ¡Estate callao, vos, Gomina tamboreado!
- ¡Escoba, Mario Corneta!” (Méndez Carrasco, 2023, p.58)
- “— El Chicoco está gastando la torta. ¡Este Chicoco es una fiera! [...]
- Mientras no se coma a la Persy... [...]
- ¡Poto que veo, culo en el suelo!

— No será mucho, Cachetón Pelota.

— Esta rajita me la sirvo yo, Cachetón Pelota.” (p.64)

“— El Chicoco está paleta; se la puede y la gasta.

—¡Le está dando cuerda al reloj en forma!” (p.65)

El COA suele asociarse erróneamente con el uso de términos obscenos o expresiones consideradas vulgares dentro del español y otras lenguas. Esta percepción lo reduce a la categoría de "garabatos" o "groserías", ignorando su profundidad como manifestación cultural. En el año 2021, los estudiantes de la Universidad Católica Miguel Bustos y Danae Muñoz, con el auspicio de Gendarmería de Chile, publicaron *Hablemos sobre el COA. Más allá de la cárcel*, un diccionario que no solo compila y define más de 300 términos de esta jerga, sino que también destaca su relevancia para los sectores marginales. Como señala Christian Alveal, director de Gendarmería, en el prólogo del diccionario:

“Presentar este diccionario, es dar a conocer un mundo que todos, de una u otra manera, invisibilizamos. Es un mundo del cual no se habla y que pocos se esfuerzan por comprender. El COA no tiene como intención ser un lenguaje indescifrable, no es una jerga secreta, es la expresión de los marginales. No es solo un conjunto léxico sino una manifestación de su subcultura. Su fonética, su gramática, su pragmática y sus elementos no verbales son también una forma de relacionarse y de ver el mundo” (Gendarmería de Chile, 2021, p.4)

En contraste con lo anterior, en su diccionario de COA de 1910 Julio Vicuña Cifuentes ofrecía una definición que deshumanizaba y estigmatizaba a sus hablantes. Así, por ejemplo, este autor sostiene que el COA “[e]s el lenguaje acomodado á su vida y entendimiento, que usan los delincuentes habituales y asociados en su lucha con el medio.” (1910, p14). Como sostienen Darío Rojas y Valentina Cáceres (2020, p. 466), pese a los esfuerzos de Vicuña Cifuentes por matizar su visión peyorativa del COA y de sus hablantes, resulta claro que el autor

“[...] comparte la visión positivista-evolucionista del criminal como un ser humano ‘degenerado’, y que esto tiene efecto en su manera de representar ideológicamente el coa. De forma consecuente, atribuye a las representaciones contenidas en el coa una condición de reflejo de la siquis y espiritualidad degenerada, corrupta o en cualquier otro sentido “inferior” de sus hablantes respecto de la población no delincuente.”

El COA, sin embargo, es mucho más que un simple léxico criminal. Se trata de una articulación lingüística profundamente compleja, moldeada por factores sociales, ambientales e intelectuales de los grupos marginados. Es un dialecto referencial, metafórico y frecuentemente hiperbólico que utilizan sectores populares para describir experiencias, acciones y adjetivos dentro de su contexto. Más allá de su función práctica, resulta interesante comprender que la rearticulación del mismo lenguaje se gesta en un sector que, al ser empujado hacia un margen vacío, comienza a idear nuevas formas de interrelacionarse como una subcultura aislada de la sociedad “oficial.”

Por tanto, la incorporación del COA en la literatura de los bajos fondos tiene un impacto significativo en la escritura en Chile, ya que permite el uso de términos profundamente ligados a una realidad social específica, reflejando el mundo desde las percepciones de sus hablantes. Esta jerga no solo aporta autenticidad a las narrativas, sino que también enriquece el lenguaje literario mediante juegos de palabras, polisemia y la apertura a nuevas formas de expresión. Así, el COA se convierte en una herramienta que diversifica y revitaliza las maneras de narrar, marcando un cambio en las representaciones literarias de la época.

Además del uso de la autoficción, la introducción desprejuiciada del COA en la narrativa de los bajos fondos marca una diferencia significativa entre el estilo de Méndez Carrasco y el de sus coetáneos de la generación del 50'. Mientras que autores como José Donoso se inclinan por una narrativa que enfatiza la separación entre lenguaje culto y marginal, Méndez Carrasco integra el COA como un recurso literario central, dotando de autenticidad y dinamismo a sus relatos. Esta diferencia estilística es una de las razones para emplear el concepto de *contra-generación* al caracterizar la literatura de los bajos fondos, subrayando un contraste con la estética predominante en la narrativa de sus contemporáneos. Estas características, conjeturamos, pueden extenderse al conjunto de los escritores de los bajos fondos, quienes, a diferencia de los autores de la generación del 50', desarrollaron una narrativa más cercana a las experiencias y voces de los sectores populares y marginados.

Esta distinción no solo radica en la autenticidad que aporta a los diálogos y escenarios, sino también en la ruptura con las formas narrativas hegemónicas que predominaban en esa época. La presencia del COA en la literatura chilena, especialmente en la de bajos fondos, tiene un valor tanto cultural como literario, pues este dialecto, históricamente asociado a los márgenes sociales, no solo refleja las prácticas y realidades de los sectores marginales, sino que también cuestiona los límites del lenguaje literario oficial.

El COA, conocido también como "jerga delictual", surge como un mecanismo lingüístico defensivo frente a la presencia de organismos policiales, diseñado para ocultar intenciones y proteger las interacciones de los sectores empobrecidos. Según Vicuña Cifuentes, el "disimulo" es un factor clave en el desarrollo de estas jergas, funcionando como una estrategia para mantener prácticas y conocimientos al margen de la autoridad. Es posible reafirmar esta postura, en este aspecto, que distingue al COA como un lenguaje a la vez referencial y metafórico, también lo convierte en un mecanismo de resistencia cultural, articulado desde las experiencias de aquellos que habitan los márgenes urbanos.

Siguiendo esta línea, creemos que Méndez Carrasco eleva el COA desde un simple recurso lingüístico a un elemento estructural de su narrativa. En sus textos, la jerga no solo enriquece la representación de los personajes del hampa, sino que también otorga a estos una voz genuina, permitiéndoles expresar su mundo tal como lo viven. Este enfoque híbrido combina un estilo narrativo aparentemente elaborado con diálogos crudos y auténticos que quiebran esa formalidad, consolidando una estética única.

La inclusión del COA en *Chicago Chico* también puede entenderse como una respuesta al "poder de la letra" que Ángel Rama (1984) describe como un dispositivo hegemónico mediante el cual los grupos letrados ejercen su autoridad sobre los analfabetos, definiendo lo correcto e incorrecto en el uso del lenguaje. En este contexto, el COA funciona como una herramienta que desafía esta hegemonía, creando un espacio lingüístico alternativo que refleja las experiencias y perspectivas de los marginados.

Una de las contribuciones más destacadas de *Chicago Chico* es la inclusión de un glosario de términos COA al final del libro. Este recurso, lejos de ser un simple diccionario normativo, actúa como un dispositivo que esclarece las múltiples maneras en que el lenguaje se articula en los sectores fronterizos. A diferencia del diccionario de la Real Academia Española, que prescribe el "uso correcto" de las palabras, el glosario de Méndez Carrasco ofrece una ventana al uso vivencial del lenguaje, rescatando su riqueza y complejidad. Este gesto no solo subraya la importancia cultural del COA, sino que también refuerza su relevancia como herramienta literaria para representar y dignificar las voces de los sectores marginales en la narrativa chilena.

GLOSARIO

AL TIRO: de inmediato.

BARBETA: crédulo.

BOLLO: robo.

CABRO: niño.

CABRONA: regente de prostíbulo.

CAFICHAR: explotar a las mujeres.

CAFICHE: hombre que vive de las mujeres; explotador de estas.

CAHUÍN: del ambiente; que agradan las cosas ilegales.

CACHETÓN: pedante, falso, goloso, ruin.

CACHOS: pesos.

CALENTADOR DE AGUA: que excita a las mujeres para que otros disfruten de ellas.

CANASTA CHICA: dirección general de investigaciones.

CASA DEL JABONERO: dirección general de investigaciones.

CASORIO: casamiento.

CURIOSO: juez.

CHINA: mujer.

CHIRIMOYO: cheque a fecha; sin fondos.

COMER: seducir.

CONGRIO: billete de cien pesos.

CUERO: mujer.

DAR CUERDA AL RELOJ: sufrir de verborrea; hablar sin sentido, como loro o papagayo.

ECHAR EL GUANTE: aprehender.

ENFRIADERO: celda, calabozo.

FIFÍ: amanerado.

FIRMEZA QUE ESCUPE: mujer galante que da dinero a su hombre.

Fotografía del GLOSARIO presente en el libro *Chicago Chico* de Armando Méndez Carrasco, Edición del Fondo de Cultura Económica, 2023.

CAPÍTULO III: El desplazamiento entre fronteras

La particularidad abordada en el capítulo II acerca del empleo del COA en *Chicago Chico*, se encuentra estrechamente relacionada con el desplazamiento social que realiza Chicoco a lo largo de la novela. Asimismo, se vincula al esfuerzo de Méndez Carrasco por *traducir* el lenguaje delictual e introducirlo en una obra literaria, actuando así como mediador entre el mundo culto o letrado y las voces del hampa, es decir, del mundo marginal. Como se ha mencionado anteriormente, la travesía del protagonista ha sido elaborada a partir de la propia experiencia vital y sociocultural del autor, basándose en elementos externos al mundo ficticio para articular la diégesis de la obra otorgando verosimilitud al relato. En este contexto, uno de los aspectos más disruptivos identificados en esta obra corresponde al conflicto que se genera en torno a la construcción identitaria del personaje principal.

Chicago Chico es una novela que explora los conflictos de identidad que enfrentan los personajes fronterizos en la literatura de bajos fondos. La construcción de la identidad del protagonista, atrapado entre dos mundos y sin un verdadero sentido de pertenencia en ninguno de ellos, lo mantiene en un estado de constante desplazamiento. Este vaivén existencial le impide discernir con claridad las realidades en las que está inmerso y por las cuales transita, generando una narrativa cargada de tensión y desarraigo. Al mismo tiempo, ambos mundos, aparentemente antagónicos, moldean la forma en que Chicoco construye su identidad, constituyendo uno de los elementos más intrigantes de la novela de Méndez Carrasco. El protagonista busca definirse dentro de un circuito cultural marcado por su marginalidad y decadencia. Sin embargo, su conexión inicial con el contexto de la clase media-baja, cuyos imaginarios sociales suelen exaltar valores como el trabajo y la educación, lo lleva a interiorizar nociones y juicios morales propios de esta perspectiva de clase. Esta tensión identitaria se manifiesta de manera significativa al inicio del tercer capítulo:

“Mas esa vida hogareña, llevada con cierta rigurosidad, me hastió. Traté de buscar otros parajes, ángulos donde pudiese alternar con seres desconocidos. ¿Por qué consideraba que la gente de mi plano no me comunicaba nada? En esos períodos de mi vida, no me agradaba conversar con nadie; en cambio observaba mucho. Tal vez esto me hizo estrujar mis sesos mucho antes que otros jóvenes de mi edad.” (Méndez Carrasco, 2023; p.29)

Chicoco, en un principio, se siente irresistiblemente atraído por el mundo del hampa y los clubes nocturnos, impulsado por su amor, conocimiento y espíritu crítico hacia la música jazz. Este interés se convierte en su principal motivo para adentrarse en el submundo santiaguino. En este entorno, Chicoco comienza a relacionarse con una variopinta galería de personajes de conducta cuestionable (según la perspectiva ética desde la que se juzgue este estilo de vida), a quienes bautiza como "la Cáfila Hampona": un grupo de delincuentes carismáticos, bulliciosos y llenos de vitalidad. Chicoco encuentra en ellos una posibilidad de pertenencia.

“Así conocí a los excéntricos ejemplares de la noche: todos trasnochados por el humo lujurioso de la marihuana y de las mujeres desnudas. Había nacido para convivir con seres fáciles, seres que no me congestionaban el cerebro con temas culturales o académicos. Además, ¿cómo pisar otro terreno si la vida me entregó un rostro durísimo? (...) el rasgo de hombre-bestia me puso decididamente al lado de las prostitutas bajas y delincuentes altos. Si hubiese pisado ambientes de mi posición social, ¿habría sido bien acogido? (...) Ahí conocí a Muleta, hábil lanza que operaba en tranvías y buses; a Gomina, diestro ladrón del Barrio Alto; a Carreta Vieja, embaucador y cafique de Los Callejones; a Mario Corneta, vividor y borracho consuetudinario, a Malalo, explotador de la Rucia, simpatiquísimo y charlatán; y al pistolero Pomarropia, jugador de garitos. En el centro de este marco, surgía la figura nefasta de Cachetón Pelota, gran seductor y tratante de blancas de los suburbios porteños.” (Méndez Carrasco, 2023, p.34)

Esta cita revela que Chicoco no se identifica con la clase social de la que proviene, la cual le genera un profundo hastío. En contraste, sus intereses y pulsiones lo llevan a inclinarse hacia lo desconocido, lo fácil y lo peligroso. Esto convierte su entrada al mundo del hampa en un evento casi fortuito, pero inevitable, dentro de su búsqueda por construir una identidad propia. En este sentido, es preciso destacar que el autor de esta novela se autodenominaba a sí mismo como un “escritor del pueblo” (Soto, 2023, p.9). Méndez Carrasco vivió los mejores años de su juventud en tugurios y en compañía de prostitutas y delincuentes, pero también debió buscar sustento económico trabajando para carabineros para luego ejercer en cargos públicos como empleado del Ministerio de Educación y del Ministerio de Obras Públicas (Darrigrandi, 2016, p. 73)

Es plausible, por tanto, que este posicionamiento liminal habilite al autor para plasmar una profunda crítica hacia las contradicciones que presenta el entorno al que pertenece (en una

primera instancia) y difuminar las nociones estructurales que organizan la sociedad. Y es por esto que Méndez Carrasco dota a su protagonista, Chicoco, de un carácter igualmente liminal, con el objetivo de demostrar la hibridez identitaria de los sectores medios y bajos de la sociedad chilena y las posibilidades de traspasar esta condición ambivalente y dinámica a las páginas de su novela.

Chicoco encarna un espacio de intersección cultural y social en el que las identidades y prácticas del área fronteriza desafían las nociones de lo normativo y lo socialmente aceptado desde la perspectiva de las clases medias. Este personaje articula un territorio poroso donde la identidad se construye desde la hibridación, lo que se ve reflejado tanto en el estilo narrativo como en la representación diversificada del sujeto delincuente. En esta novela, las fronteras sociales se convierten en un espacio de experimentación, simbolizando el cuestionamiento a la rigidez narrativa de la época. El movimiento y el tránsito entre la clase media y el submundo del hampa ponen en escena nuevas formas de construir personajes literarios y proponen un lenguaje narrativo renovado para abordar las zonas de peligro y el universo marginal.

Este tránsito no se reduce al tropiezo de un joven “roto”; el descenso de Chicoco hacia la marginalidad representa una transgresión de los límites de clase, posibilitando el cruce entre realidades distintas. Habitar esa zona intermedia, tanto para el autor como para el personaje que opera como su proyección, abre acceso a una multiplicidad de espacios y a posibilidades narrativas originales. En otras palabras, el texto adquiere también una capacidad de registro histórico, capturando las formas en que se interrelacionan diferentes sectores sociales fronterizos y mostrando la hibridación de las visiones de mundo que los sustentan. Este enfoque no solo enriquece la representación literaria, sino que también ofrece una perspectiva innovadora sobre las dinámicas sociales y culturales del universo marginal.

La condición de hibridez que presenta el personaje de Chicoco permite comprender que la identidad sociocultural no funciona como algo fijo, sino que oscila y se compone de las diferentes experiencias que tiene Chicoco en el tránsito entre las fronteras de clase y de lo social a lo “antisocial.” A nivel general, es inevitable pensar el contexto popular en relación con la marginalidad como una asociación intrínseca que separa y a la vez propicia contactos entre un mundo del otro.

Es crucial comprender que el margen no constituye un "afuera" en términos espaciales, sino un intervalo, un espacio “entre” espacios: una zona de borradura donde el individuo no

encaja dentro de los parámetros normativos ni de lo estéticamente aceptado en términos literarios. Por ello, hemos evitado utilizar el término *marginalidad* para referirnos al espacio narrado por Méndez Carrasco, optando en su lugar por el concepto de *frontera* planteado por Berumen.

Berumen define la frontera como un espacio liminal que genera hibridaciones, tanto en los géneros literarios que la representan—manifestado aquí en el empleo de la autoficción como un innovador dispositivo narrativo—como en las experiencias y sujetos que habitan dicho contexto. Así, la frontera o borde social se convierte en un espacio dinámico, en constante transformación, simbolizado en la experiencia de Chicoco y en la alternancia del uso de la jerga COA, que funciona como una materialización del cambio ambiental en la novela.

A partir de lo anterior, *Chicago Chico* puede interpretarse como una novela que propone un espacio de intersección sociocultural donde convergen prácticas e identidades que desafían las normas literarias y sociales. Por un lado, la obra critica la rigidez de las categorías narrativas de la época, mostrándole a la novela de los años 50' una capacidad reflexiva para explorar y construir nuevas representaciones de personajes considerados "marginales". Por otro lado, esta misma condición refleja el conflicto identitario que surge del contacto entre la clase media y la marginalidad, un tema que atraviesa al personaje de Chicoco.

En este contexto, Chicoco encarna una mirada yuxtapuesta que se construye bajo las tensiones de clase: su mundo interno oscila entre dos extremos opuestos que lo colocan en una posición liminal. Aunque su contexto familiar y los valores de la clase media han moldeado su percepción, Chicoco se inclina hacia acciones y decisiones que desafían las expectativas normativas de su entorno, cuestionando nociones tradicionales de pertenencia y clase social.

La experiencia de Chicoco y de quienes lo rodean se presenta como una negociación continua de identidades y espacios. Este proceso pone de manifiesto el desgaste de una clase media que, incapaz de mantener su estatus, se desliza hacia un borde compartido con la marginalidad. Dicho desplazamiento no solo es social, sino también cultural y discursivo, generando un cruce de códigos, lenguajes y valores que amalgaman ambos mundos en un espacio de transformación constante.

“Conscientemente no era nada más que un extraviado que intentaba construir un destino. ¿Construir un destino? ¿No iba huyendo de él? No me entendía. Me sabía en coche de tercera clase, rodeado de pueblo genuino, camino de Valparaíso, dejando atrás

a mi madre y mis hermanas menores. ¿Por qué me movía? ¿Por qué había desmantelado mi hogar? Todo aquello forzosamente debía tener una respuesta, una contestación que no podía hallar. Por el momento, mi extraño viaje hacia el puerto no tenía otra base que una nueva locura, una locura premeditada, casi organizada.” (Méndez Carrasco, 2023, p.78)

La movilidad de Chicoco refleja una dinámica social en la que la marginalidad trasciende las divisiones fijas, evidenciando la fluidez y el contacto constante entre lo oficial y lo marginal dentro de la clase media-baja. Este sector social, al encontrarse en una zona limítrofe de las fronteras sociales, está estrechamente conectado con los sectores más marginados. Esta dinámica no es ajena a la actualidad. Pensemos, por ejemplo, en cómo las clases populares experimentan esta tensión en un contexto de hiperconectividad y la omnipresencia del capitalismo salvaje. A través de los medios de comunicación masivos, se fomenta una vigilancia constante de la vida y las oportunidades de otros, alimentando el deseo de superar la pobreza. Sin embargo, ante la carencia de oportunidades reales, muchos se ven empujados a buscar medios de subsistencia que, en muchos casos, coquetean con la ilegalidad.

De modo similar, al transitar por estos espacios, el protagonista de *Chicago Chico* explora las fisuras de un sistema socioeconómico que ha dejado a estos sectores en un estado de precariedad y extrema vulnerabilidad. Por ende, la novela de Méndez Carrasco articula la frontera como un espacio que habla acerca de la experiencia de aquellos sujetos delincuentes que habitan fuera de los espacios de estabilidad socioeconómica, pero que, a su vez, encuentran en ese borde una forma de resistencia a la precariedad y a las condiciones en las que los ha dejado la conformación de las ciudades a partir los proyectos de urbanización y progreso neoliberal de la década del 50.

En relación con lo anterior, resulta pertinente mencionar el artículo *"Segregación residencial en las principales ciudades chilenas: Tendencias de las tres últimas décadas y posibles cursos de acción"*, publicado en 2001 por un grupo de expertos. En este estudio, los autores analizan cómo los proyectos de planificación urbana han contribuido a la configuración de patrones de segregación residencial. En lo referente a Santiago, los autores mencionan la primera gran organización de la urbe a cargo de Benjamín Vicuña Mackenna, quien fuera Intendente de la ciudad en la década de 1870. Vicuña Mackenna definió lo que denominó un "camino de cintura" que definiría

“[...] ‘la ciudad estableciendo los límites propios de ésta... creando la ciudad propia, sujeta a los cargos y beneficios del municipio, y los suburbios, para los cuales debe existir un régimen aparte, menos oneroso y menos activo.’ El Intendente buscaba marcar clara diferencia entre la "cultura capital de Chile", "el Santiago propio, la ciudad ilustrada, opulenta, cristiana" y los "arrabales", "inmensa cloaca de infección y de vicio, de crimen y de peste, un verdadero potrero de la muerte..." (Sabatini et al, 2001: 25)

El camino de la cintura se dividía en: Cintura Oriente, correspondiente a la actual Avenida Vicuña Mackenna; el Camino de Cintura Sur o Camino de los Monos es Avenida Matta hasta llegar al Parque Cousiño (hoy O’Higgins), de ahí continuaba hasta el Camino Sur, actual Avenida Blanco Encalada. Es interesante constatar que el barrio Matta conservó su carácter de límite de la ciudad hasta bien entrado el siglo XX. De ahí también su vecindad con los espacios de bohemia y prostitución desarrollados en la calle San Diego. No es casual, entonces, que el lugar de origen de Chicoco fuese una frontera porosa, un espacio donde las clases medias-bajas habían sido arrinconadas y que lindaba y se contaminaba con aquel “afuera” de la sociedad oficial.

Chicago Chico es una novela que explora estas fronteras desde una perspectiva crítica y simbólica, evidenciando cómo las dinámicas sociales generan a los mismos sujetos que habitan en los espacios fronterizos. Como se ha dicho, Chicoco encarna esta movilidad como metáfora de la borradura de estos límites identitarios, desafiando las categorizaciones simplistas y estableciendo la idea de que las fronteras, más que una barrera entre un lugar y otro, son espacios de posibilidad y cuestionamiento.

Esta interpretación se ve reflejada a través de una serie de cuestionamientos internos que se hace el personaje sobre las estructuras sociales que comprenden un carácter más normativo. Las citas que presentaremos a continuación corresponden a algunos de los momentos en los que Chicoco se cuestiona acerca de las nociones sociales normativas de la época:

“¿No era más romántico vivir un mundo antirromántico?” (p.178)

“¿Era aquello un triunfo? ¿Qué significaba el matrimonio?” (p.187)

Estas primeras dos citas corresponden a los capítulos ‘VEINTIUNO’ y ‘VEINTIDOS’. Aquí advertimos que Chicoco comienza a tener un romance con una adolescente apodada Pecosa, una chica que proviene de una familia disfuncional y que constantemente es expuesta

por su madre a situaciones de abuso. Ambos personajes, al inicio, tienen una relación a escondidas, dado que la madre de la chica no consiente la unión. Este motivo es lo que impulsa a Chicoco a seguir con la chica, el peligro de ser descubiertos y la adrenalina de aquel momento. Sin embargo, las cosas escalan a tal punto que Pecosá queda embarazada, obligando al personaje a someterse al matrimonio, uno de los contratos sociales tradicionales más importantes. Precisamente, el tipo de contratos que buscan mantener una imagen adecuada ante la sociedad. Por eso mismo, el incumplimiento de este parámetro normativo significaba una sanción social y la instalación de quienes se oponían al matrimonio en categorías sociales vulgares, estigmatizadas o marginadas.

“¿Por qué confundía las líneas del bien y del mal?” (Méndez Carrasco, 2023, p. 78), se pregunta Chicoco en otro momento mientras reflexiona sobre su infancia y sus viajes a Valparaíso. Esta interrogante surge en medio de sus pensamientos sobre el viaje al puerto, al que considera una locura, pero una locura premeditada. No en vano había asaltado el cajón de su madre para robarle dinero, con el propósito de buscar a Olga. Al hacerlo, comete un acto que raya en lo delictivo contra la mujer que lo crió, dejándose llevar por sus deseos y adoptando una postura consciente pero egoísta. A pesar de ello, decide seguir adelante con su propósito.

Estos cuestionamientos revelan los diversos momentos en los que Chicoco se enfrenta a dilemas morales, viéndose obligado a discernir entre distintas opciones, lo que genera una constante tensión entre lo correcto y lo incorrecto. Esta dinámica articula un conflicto interno clave en la construcción identitaria del personaje. En este sentido, la novela, con su carácter fronterizo, plantea una porosidad entre la clase media y el margen social, que permite a Chicoco moverse entre ambos mundos en busca de un equilibrio. Dicho equilibrio parece hallarlo en su retorno al Salón Olimpia, un espacio crucial en su vida. Este lugar, donde tuvo su primer contacto con el mundo del hampa, simboliza la frontera en la que se produce la hibridación identitaria del personaje, consolidando así su compleja construcción moral y social.

“En mis momentos de desesperación, con tal de hallar equilibrio, solía recurrir a las más raras situaciones. En el caso presente, en verdad, no era una extravagancia más, sino una mera forma de recreación estética.” (Méndez Carrasco, 2023, p.176).

La figura de Chicoco como mediador entre ambas realidades facilita el contacto entre estos mundos. Sin embargo, ¿por qué Chicoco busca desarrollar un sentido de pertenencia que lo lleva a establecer vínculos estrechos con el mundo del hampa? Esto puede entenderse si

consideramos que Chicoco reconstruye su vida a partir de la fragmentación de su núcleo familiar. La ausencia de su padre, las hermanas a las que nunca volvió a ver y el distanciamiento con su madre, provocado por el estilo de vida que lleva, generan un profundo quiebre en su mundo interno. En respuesta, Chicoco busca reconstruir este núcleo en el entorno "marginal", un espacio que, a pesar de sus circunstancias, refleja un fuerte sentido de colectividad. Este vínculo con la "Cáfila Hampona", un grupo unido por los diversos oficios delincuenciales que desempeñan (y con mucha destreza, dado que son el grupo que manda en el Salón Olimpia) representa la reconstrucción de ese espacio fracturado en el interior del protagonista. Esta dinámica cobra especial relevancia en el capítulo DIECINUEVE, cuando las "dos familias" del protagonista se mezclan con la presencia de la "Cáfila Hampona" en la celebración del cumpleaños de su madre.

“-¡Aquí estamos, Chicoco, para celebrar un cumpleaños más de esta viejita encantadora! [...]

-[...]Yo también tuve madre, y no supe cuidarla. Hubiera deseado que estuviese presente; pero no es posible. En un fuerte abrazo que daré a tu madre, Chicoco, te demostraré mi aprecio y el de todos nosotros por tu hermosa viejita.

Cachetón pelota abrazó a mi madre. Todos hicieron lo mismo. Algunos aplaudían, otros bebían. Mi madre devolvía las atenciones con material cariño; como si esa gente le perteneciese. Tenía los ojos húmedos y la cabeza en alto. [...] Mi madre extendía las manos; no podía hilvanar palabras de agradecimiento. En su mente, no comprendía por qué esa gente la homenajeara. De una cosa estaba segura: su hijo estaba en buenas manos.” (p.163)

En conclusión, el desplazamiento a través de las fronteras sociales que realiza el protagonista de *Chicago Chico* constituye una propuesta estética que invita a repensar los límites de clase. Este enfoque narrativo permite explorar diversas realidades y adoptar de ellas aquellos aspectos que resultan significativos en la vida del sujeto delincuente. De este modo, la novela profundiza con mayor fidelidad en los elementos simbólicos y críticos que configuran la existencia en el mundo del hampa, un sector marginado por el progreso y la urbanización, pero que resiste a través de la construcción de una comunidad aparte, con una mirada alternativa sobre el entorno que habita.

CONCLUSIÓN

La novela *Chicago Chico*, del escritor Armando Méndez Carrasco, se posiciona como uno de los primeros acercamientos al mundo del hampa en la literatura chilena que rompe con los filtros impuestos por los cánones literarios de su tiempo. A través de un estilo narrativo crudo, soez y profundamente realista, la obra revolucionó tanto las posibilidades estéticas mediante la incorporación del lenguaje COA, como la representación de la figura arquetípica del delincuente urbano. Méndez Carrasco trasciende las limitaciones de la marginalidad y los imaginarios sociales reduccionistas al otorgar a este sujeto una dimensión más compleja: la de un individuo social que no solo habita los márgenes, sino que también expresa un rico mundo interno y enfrenta conflictos identitarios derivados de la segregación urbana. Con ello, la novela no solo expande las fronteras del lenguaje literario, sino que también enriquece la comprensión de las dinámicas sociales y urbanas de la época.

Como se ha evidenciado a lo largo de esta investigación, la novela explora los conflictos internos del sujeto delincuente y el contexto social que lo rodea, revelando aspectos profundos de la realidad en la que emergen los autores de los bajos fondos. Estos escritores, vinculados de manera directa o pertenecientes al mundo del hampa santiaguino, lograron plasmar sus vivencias y emociones en personajes que transitan por mundos paralelos en busca de su identidad. Estos personajes, sumergidos en la penumbra urbana donde el sujeto delincuente encuentra refugio, otorgan a estas obras una voz única y distintiva que ha captado la atención de los estudios actuales.

Estas novelas no solo abren un espacio narrativo explícito y complejo, sino que también rompen y reformulan el arquetipo del delincuente, alejándolo de una visión simplista, ya sea romántica o moralista. En su lugar, lo posicionan como un ser humano que lucha contra un sistema que lo margina y violenta, revelando su humanidad en un entorno que constantemente lo oprime.

La representación de los bajos fondos en la literatura chilena tuvo un impacto soslayado pero significativo en un marcado contraste con los horizontes narrativos del *mainstream* literario de la década de 1950, al incorporar personajes y realidades, así como mecanismos narrativos, no considerados por los cánones de la época. Además, su trascendencia ha dado lugar a una tradición literaria que continúa ampliando los estudios críticos, permitiendo comprender tanto el origen de este estilo narrativo como su evolución a lo largo del tiempo.

Se escogió *Chicago Chico* como objeto de estudio dada la carencia de tratamientos acerca de esta obra que desglosen los cambios estéticos llevados a cabo en la década del 50 y su relación con el contexto social de Méndez Carrasco. Se tomó la determinación de hablar de una “contra-generación” a fin de contrastar estas narraciones con las generadas por sus contemporáneos de la generación de 1950. La noción de “contra-generación” también alude a la omisión del subgénero de los bajos fondos por parte de la historia literaria academicista nacional, en especial, el trabajo de Cedomil Goic cuyo método generacional dejó a este grupo casi en el olvido hasta su posterior rescate en las últimas décadas.

Nos propusimos analizar los procedimientos literarios empleados por Méndez Carrasco, identificando en su obra una notable hibridación del estilo literario de la época, mediante la introducción del mecanismo narrativo de la autoficción y una mezcla de lenguajes estéticos. Estas estrategias se utilizan para dar cabida, dentro de la narración, a los sujetos pertenecientes al mundo del hampa, sin emitir juicios de valor moral. Particularmente, exploramos la construcción de los personajes en la obra de Méndez Carrasco, destacando cómo estos transitan por diferentes espacios sociales, lo que les permite mantener un movimiento constante en la búsqueda y conformación de su identidad.

Este tránsito revela, además, los conflictos generados por la segregación social en el mundo interno de un protagonista fronterizo, que no se limita a ser una figura ficticia, sino que refleja una realidad social concreta. Así, Méndez Carrasco logra representar a un sector marginal que existe y persiste en la vida real, utilizando la literatura como un medio para visibilizar y dignificar a estos sujetos, al mismo tiempo que cuestiona las dinámicas sociales que los relegan a los márgenes.

La primera parte de nuestro análisis se centró en identificar cómo Méndez Carrasco logra articular un relato que refleja una realidad social, demostrando que el mecanismo narrativo autoficcional constituye el recurso principal en esta novela. Este enfoque permite al autor tomar como punto de partida un escenario en bruto —su propia experiencia— para construir y dar forma a la diégesis general del relato. La incorporación de esta técnica opera en tres esferas interconectadas.

La primera esfera corresponde a la conexión entre el autor y su alter ego, vínculo que posibilita la infiltración de las experiencias personales de Méndez Carrasco en la narrativa. Este nexo enriquece el retrato del mundo marginal santiaguino al dotarlo de una autenticidad

única. La segunda esfera radica en el entrelazamiento de componentes ficcionales y reales, que no solo plasman la experiencia emocional del autor, sino que integran elementos del entorno social y territorial en el que habita. Esto completa la imagen del mundo literario y real que se desea representar.

La tercera, y tal vez más importante, esfera del mecanismo autoficcional se encuentra en la yuxtaposición de estos elementos, que difuminan sus límites y evidencian un estado de porosidad del género. Este enfoque cuestiona la noción de un "yo" fijo y libera al sujeto de un estado inmóvil, ofreciéndole la posibilidad de explorar múltiples perspectivas y formas de desarrollar su identidad.

En el segundo capítulo se reflexionó sobre el posicionamiento generacional de las obras que abordan los bajos fondos, situando la novela de Méndez Carrasco como parte de una “contra-generación” literaria. *Chicago Chico* desafía los moldes narrativos de su época, rompiendo con las tendencias estilísticas sofisticadas y experimentales predominantes en las producciones de los años 50'. En su lugar, la novela adopta un lenguaje híbrido e introduce un quiebre estilístico mediante los diálogos de los personajes, configurando un escenario que incorpora y da voz a las perspectivas de los sectores sociales marginados.

Uno de los aspectos más destacados de la obra es el uso del COA como herramienta narrativa. Este registro lingüístico, característico de los grupos marginales, ofrece una representación verosímil del mundo desde la perspectiva de quienes habitan las fronteras sociales. Más que un simple recurso estilístico, el COA funciona como un registro lingüístico complejo, moldeado por factores sociales, ambientales e intelectuales. A través de su incorporación, la novela no solo profundiza su universo narrativo, sino que también trasciende como una manifestación cultural que refleja una realidad viva y auténtica.

El uso del COA tiene un impacto significativo en la literatura de la década de 1950, desafiando las formas de producción literaria tradicionales. Al introducir esta apertura a nuevas formas de expresión, Méndez Carrasco otorga dinamismo al relato y cuestiona los límites del lenguaje literario oficial. En *Chicago Chico*, las voces de los sectores populares no solo se integran en la narrativa, sino que la protagonizan, dotando a la obra de un valor cultural y literario que redefine las posibilidades de la novela chilena.

En el tercer capítulo, se relacionan las propuestas anteriores con el concepto de desplazamiento social, uno de los aspectos más disruptivos identificados en esta obra. Este

desplazamiento se refleja en el conflicto inherente al proceso de construcción identitaria del personaje de Chicoco, quien encarna la figura del sujeto fronterizo. *Chicago Chico* no solo representa la movilidad social de los grupos segregados, sino que también profundiza en cómo estos buscan o conforman su identidad en un contexto de constante movimiento.

Este capítulo demuestra que la segregación espacial opera como un recurso narrativo complementario que mantiene al sujeto "al borde", explorando las fronteras desde perspectivas tanto críticas como simbólicas. La obra utiliza las dinámicas sociales generadas por el sujeto liminal que habita un espacio fronterizo para desafiar las divisiones tradicionales. A través del personaje de Chicoco, se presenta la movilidad social como una metáfora de la disolución de los límites que categorizan el espacio fronterizo como una barrera rígida. En lugar de ser un mero obstáculo, este espacio se transforma en un lugar de cuestionamiento y posibilidad.

La movilidad identitaria del protagonista refleja una dinámica social que trasciende las divisiones fijas, evidenciando el contacto constante entre lo marginal y lo oficial. Este intercambio se desarrolla en el contexto de la clase media-baja, un sector liminal que permite la convergencia y el tránsito entre ambos mundos. Así, la novela articula la frontera como un espacio narrativo que no solo relata la experiencia del sujeto delincuente que habita en la precariedad, sino que también la resignifica como un lugar de resistencia frente a esa misma condición.

En este sentido, el desplazamiento social y simbólico que realiza el protagonista no solo desafía las nociones tradicionales de clase, sino que también articula una propuesta estética que reformula los límites. Este enfoque narrativo explora con profundidad las realidades del mundo del hampa, deteniéndose en aspectos simbólicos y críticos que configuran la existencia de quienes habitan al margen. Méndez Carrasco logra, de esta forma, desarrollar un relato que trasciende las barreras físicas y sociales, otorgando una mirada compleja y auténtica a las dinámicas de identidad y resistencia en los sectores marginales.

En relación con lo anterior, podemos corroborar nuestra hipótesis, afirmando que *Chicago Chico* es una novela que ofrece una exploración profunda de los conflictos identitarios que enfrenta el sujeto de clase media baja en el entorno urbano, considerando que el narrador es un reflejo del autor y construye su identidad a través del empleo del género autoficcional, lo que le permite autorrepresentarse mientras transita y resignifica las fronteras socioculturales que lo rodean. El narrador y el autor se encuentran en un límite poroso entre la clase media y

la marginalidad, entre lo letrado y el hampa, entre el lenguaje literario y el COA, funcionando como un puente entre estas realidades contradictorias, lo cual, además, encarna un carácter liminal que se proyecta en el circuito literario de los años 50 y la contra-generación de los bajos fondos.

En esta línea investigativa, es importante seguir explorando aquellas producciones narrativas que permiten comprender los fenómenos presentes en la literatura de bajos fondos. Asimismo, resulta esencial analizar los procedimientos estéticos empleados por autores que no forman parte de los circuitos literarios oficiales o reconocidos por la crítica. Estas obras ofrecen una perspectiva que rompe con los parámetros narrativos tradicionales y permite abordar las problemáticas de sectores marginados por el progreso. Retratar al sujeto delincuente de manera compleja mediante el registro escritural contribuye a liberarlo de los imaginarios que lo reducen a la marginalidad. En su lugar, se plantea una visión más amplia que lo integra como parte de una comunidad reconstruida desde perspectivas lingüísticas, sociales y culturales.

Abordar la literatura de los bajos fondos desde una perspectiva crítica y académica permite profundizar en la comprensión de cómo y con qué elementos se construyen las subjetividades en diversos contextos de la literatura chilena y latinoamericana. Estas aproximaciones no solo cuestionan y debilitan la visión oficial sobre la delincuencia—marcada por una percepción aislada y sesgada de la realidad que enfrenta el sujeto delincuente tras su exclusión de los espacios normativos—sino que también rescatan y visibilizan un mundo social sistemáticamente segregado y violentado por la oficialidad. Al hacerlo, ofrecen una lectura más inclusiva y enriquecedora de las dinámicas sociales y culturales que configuran estas narrativas.

Por último, sigue pendiente la realización de estudios abarcadores que analicen y comparen las obras de todos los autores que han retratado los bajos fondos, desde sus inicios hasta la actualidad. Este esfuerzo no solo permitiría construir un panorama más integral y diverso de estas expresiones literarias, sino también dar el lugar que merecen a narrativas que, durante mucho tiempo, han permanecido al margen de la atención crítica. Instalar estas obras en el límite de lo canónico es esencial para repensar la frontera entre lo oficial y lo marginal en el campo literario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberca, M. (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva,
- Berumen, H. (2005) *La frontera en el centro: ensayos sobre literatura*. Mexicali, Baja California: Universidad Autónoma de Baja California.
- Beaujour, M. (1980) *Miroirs d'encre: Rhétorique de l'autoportrait*. París: Éditions du Seuil.
- Caimari, L. (2004) *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Carvacho Alfaro, R. (2016) *Clásicos de la miseria: canon y margen en la literatura chilena*. Santiago de Chile: Ediciones Oxímoron.
- Cornejo, L. (1955) *Barrio Bravo*. Santiago de Chile: Editorial Alfa.
- Darrigrandi, C. (2016). El "Lado De B" de la escritura: Cronistas y empleados. *Literatura y lingüística*, (34), 71-96. Recuperado de:
<https://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112016000200004>
- De Luigi, M.A. "Juan Firula, coprolático escritor y play boy pobre." *Las Ultimas noticias*. Santiago (14 dic. 1979), p. 6.
- Donoso, J. (1982). *Cuatro para Delfina*. Barcelona: Seix Barral.
- Eltit, D. (2024) "Repensar Chicago Chico." En: *Revista Santiago*. Disponible en:
<https://revistasantiago.cl/literatura/repensar-chicago-chico/>
- Gendarmería de Chile (2021). *Hablemos sobre el coa: más allá de la cárcel*. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Goic, C., (1972). *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso
- Goic, C. (1973) "Brevísima relación de la historia de la novela hispanoamericana". En *La novela hispanoamericana. Descubrimiento e invención de América*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Goic, C. (1992) *Los mitos degradados: ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana*. Amsterdam: Rodopi.
- Gómez Morel, A. (2014) *El Río*. Tajamar Editores, Santiago de Chile.

- Gómez Valdovinos, M. (2019) Marginalidad y realismo en la narrativa de bajos fondos chilena (1955-1973): el caso de Luis Rivano Tesis para optar al grado académico de Magíster en Literatura. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile. Disponible en:
<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/171010>
- Gómez Valdovinos, M. (2020) “Armando Méndez Carrasco y Luis Rivano: carabineros, escritores y excéntricos.” *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*. 14 (abr. 2020), 135–163.
- Lejeune, P. (1994) *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Mansilla Torres, S. (2006). Literatura e identidad cultural. *Estudios filológicos*, (41), 131-143. Disponibles en: <https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132006000100010>
- Méndez Carrasco, A. (2023) *Chicago Chico*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica Chile.
- Méndez Carrasco, A. (1955) *El mundo herido*. Santiago de Chile: Editorial Cultura.
- Pinto, F. (2019) El “realismo feo” como imagen de un discurso disruptivo. 39-48. Universidad de Concepción.
- Rojas, D. y Cáceres, V.. (2020). El coa: glotopolítica y antropología criminal en Julio Vicuña Cifuentes (1910). *Lexis*, 44(2), 445-482. Recuperado de: <https://doi.org/10.18800/lexis.202002.003>
- Sabatini, F., Cáceres, G. y Cerda, J. (2001). Segregación residencial en las principales ciudades chilenas: Tendencias de las tres últimas décadas y posibles cursos de acción. *EURE (Santiago)*, 27(82), 21-42. Disponible en:
<https://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612001008200002>
- Soto, S. (2023) “Prólogo. Méndez Carrasco ataca otra vez”. En: *Chicago Chico*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica Chile.
- Véjar, F. (2006) *Chicago chico*, de Armando Méndez Carrasco. Recuperado de: www.letras.mysite.com/fv181007.html
- Vicuña Cifuentes, J. (1910) *COA. Jerga de los delincuentes chilenos. Estudio y vocabulario*. Imprenta universitaria, Bandera 130, Santiago.