



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Contra la opresión de la palabra

—

La literatura como medio insurgente durante la dictadura
de Pinochet

Verfasser

Florian Haider

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Spanisch

Betreuer:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Friedrich Frosch

Erklärung

„Ich, Florian Haider, erkläre, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig verfasst habe und nur die ausgewiesenen Hilfsmittel verwendet habe. Diese Arbeit wurde weder an einer anderen Stelle eingereicht (zum Beispiel für andere Lehrveranstaltungen) noch von anderen Personen (zum Beispiel Arbeiten von anderen Personen aus dem Internet) vorgelegt.“

¡Gracias a los que dijeron que las dudas carecían de fundamento!

Danke an alle die meinten dass jegliche Zweifel unbegründet wären!

¡Gracias al profesor Frosch por sus consejos valiosos y la paciencia!

Danke meine Eltern für die jahrelange Unterstützung in jeglicher Hinsicht!

Danke meinem Bruder für den Beistand und die wertvollen Tips!

¡Gracias sobre todo a Sandra!

Wenn ich Pistolen höre, greife ich zur Kultur.

«mis criaturas nacen de un largo rechazo»
Pablo Neruda

«me vi obligado a escribir un cuento para evitar algo mucho peor»
Julio Cortázar

*«La literatura y las artes son hijas de la Memoria, tienen la propiedad de despertar a los
pueblos y recordarles qué y quiénes son.»*
Octavio Paz

*«Pero el lenguaje, la fuente primordial de tradición inmediata, había desaparecido,
(...) la página quedó en blanco, y la sensación de que aquel discurso tan entusiasta y
optimista no había servido para nada.
¿Cómo, entonces, hacer útil lo inútil?
¿Cómo destilar tinta sobre papel quemado o guillotinado?»*
Mario Osses

*«Seré uno más en el rebaño, porque en el futuro viviré como uno más entre los girasoles
ciegos»*
Alberto Méndez

Abstract en Español

Después del 11 de septiembre de 1973, una gran mayoría de escritores chilenos opositores al régimen se vieron obligados a abandonar su labor artística debido al aparato de la represión y de la censura establecido por aquel entonces. A pesar de ello, un grupo muy limitado de artistas sí logró evitar los mecanismos de control y consiguió producir y difundir su obra dentro del país durante la dictadura de Pinochet. Mediante el análisis de cuatro novelas, el presente trabajo ofrece un panorama sobre el movimiento de la literatura subversiva de aquella época. Asimismo se profundiza en la investigación de las estrategias de camuflaje que sirvieron para evitar la censura del régimen. A partir de ahí se determinan las referencias implícitas y explícitas que los respectivos autores hacen a la realidad extratextual.

Palabras clave: Chile, Pinochet; literatura durante la dictadura; estrategias de camuflaje

Abstract auf Deutsch

Ein Grossteil der in Chile ansässigen oppositionellen Autoren musste deren künstlerisches Schaffen aufgrund der ab dann vorherrschenden Repression und der Zensur nach dem 11. September 1973 einstellen. Trotzdem gelang es einer sehr eingeschränkten Gruppe deren Werk während der Pinochet-Diktatur innerhalb des Landes zu veröffentlichen und zu verbreiten. Anhand der Analyse von vier Prosaromanen bietet die vorliegende Arbeit einen Überblick über die subversive literarische Szene zu jener Zeit. Ebenso werden die Tarn- und Umgehungsstrategien ergründet, und daran anknüpfend die impliziten und expliziten Verweise auf die außertextuelle Wirklichkeit dargelegt.

Schlagwörter: Chile; Pinochet; Literatur während der Diktatur; Zensur; Umgehungsstrategien

Abstract in English

After September 11, 1973 a large majority of Chilean writers who opposed the regime were forced to interrupt their artistic works due to the repressive censorship imposed at the time. However, a reduced group of artists succeeded in avoiding the mechanisms of control and managed to produce and disseminate their works in the country during Pinochet's dictatorship. By means of the analysis of four novels, this study provides an overview of the subversive literature at the time. Furthermore, it aims to focus more in-deep knowledge of the camouflage strategies designed to avoid censorship during the regime. Finally, the analysis finds out the implicit and explicit references applied by authors to the extra-textual reality.

keywords: Chile; Pinochet; dictatorship and literature; censorship; camouflage strategies;

Índice

1. Introducción.....	10
1.1. Motivación del presente trabajo	10
1.2. Metodología.....	11
1.3. Hipótesis de investigación.....	11
1.4. Estructura.....	12
2. Principios de la literatura subversiva.....	13
2.1. La censura.....	13
2.2. La autocensura.....	14
2.3. La relación entre la censura y la creatividad	15
2.4. Estrategias de evasión y de camuflaje.....	16
2.5. <i>El lector cómplice</i> según Julio Cortázar	17
3. El movimiento literario pre– y post– golpe.....	20
3.1. El ambiente artístico previo al golpe	22
3.2. El ambiente artístico después del golpe de Estado	23
3.2.1. Los primeros años	24
3.2.2. La segunda mitad	26
3.3. La revista como medio insurgente.....	27
4. Subversión a través de la parodia y lo grotesco	30
4.1.1. El termino <i>parodia</i>	30
4.1.2. Los principios de la parodia	30
4.1.3. La hipertextualidad.....	32
4.2. Lo grotesco y el carnaval en la obra de Michail Bajtín.....	34
4.2.1. La risa.....	34
4.2.2. Lo grotesco	36
4.2.3. Lo grotesco dentro del arte.....	37
4.2.4. El carnaval y lo carnavalesco dentro de la literatura.....	38
4.2.5. Las categorías de la literatura carnavalesca	39
4.3. <i>Un día con su excelencia</i> de Fernando Jerez.....	42
4.3.1. El autor y su obra	42

4.3.2. Sinopsis breve:	44
4.4. La distribución y la censura de la obra durante la dictadura	46
4.4.1. Estrategias de camuflaje	46
4.4.2. La crítica a través de la parodia y lo grotesco	49
4.4.3. Las referencias implícitas y explícitas a la realidad extraliteraria	53
5. Subversión a través de la novela fantástica	59
5.1. Los principios de la literatura fantástica.....	59
5.2. <i>Los recodos del silencio</i> de Antonio Ostornol	63
5.2.1. El autor y su obra	63
5.2.2. Sinopsis breve	64
5.2.3. La distribución y la censura de la obra durante la dictadura	65
5.2.4. Estrategias de camuflaje.....	66
5.2.5. Las referencias implícitas y explícitas a la realidad extraliteraria	72
5.3. El Informe Mancini de Francisco Rivas Larrain	81
5.3.1. El autor y su obra	81
5.3.2. Sinopsis breve	83
5.3.3. La distribución y la censura de la obra durante la dictadura	84
5.3.4. Las Estrategias de camuflaje:	85
5.3.5. Reescribir la historia a través de la desmitificación	93
5.3.6. Las referencias implícitas y explícitas a la realidad extraliteraria	94
6. Subversión a través de la novela negra	99
6.1. La novela negra como género	99
6.2. La novela negra en Chile.....	100
6.2.1. La novela negra como herramienta subversiva	101
6.2.2. Estrategias narrativas y de camuflaje	102
6.3. <i>La ciudad está triste</i> de Ramón Díaz Eterovic	103
6.3.1. El autor y su obra	103
6.3.2. Sinopsis breve	107
6.3.3. La distribución y la censura de la obra durante la dictadura	108
6.3.4. Estrategias de camuflaje.....	108
6.3.5. Las referencias implícitas y explícitas a la realidad extraliteraria	109

Conclusiones	115
Bibliografía	118
Zusammenfassung in deutscher Sprache	127
Currículum vitae en Español	137
Lebenslauf in deutscher Sprache	139

1. Introducción

1.1. Motivación del presente trabajo

El presente trabajo se basa en mi convicción de la necesidad de documentar los hechos ocurridos bajo circunstancias opresivas, tales como guerras, así como de retratar aquellos sucesos producidos bajo un régimen dictatorial. La difusión de información en el seno de tal ambiente suele verse fuertemente restringida, a no ser que se trate de material que corresponda a la doctrina oficial. En cambio, los escasos individuos que se resisten a las órdenes, asumen el peligro de la represión, que en muchas ocasiones se produce de forma física. No obstante, en cualquiera de los mencionados estados de excepción, una cantidad notable de representantes sí logran difundir la información que aspiran a divulgar, pese a los obstáculos que les impone la censura oficial. La literatura narrativa resulta constituir un medio apto y frecuentemente utilizado para este fin. Igualmente apta, con respecto a las circunstancias opresivas arriba descritas, fue sin duda la dictadura militar de Augusto Pinochet en Chile 1973-90.

El motivo principal del presente trabajo es, por lo tanto, en primer lugar proporcionar un acercamiento a la literatura subversiva en general. A ello le seguirá la presentación del movimiento literario subversivo en Chile durante esta época, haciendo especial hincapié en el análisis de cuatro obras producidas bajo estas circunstancias.

Con respecto a la selección de las obras, la condición fundamental ha consistido en primer término en que habían de ser escritas en prosa y en segundo término de que se tenía que tratar de novelas escritas y publicadas dentro de Chile.

Cabe señalar en este sentido que, sin voluntad ninguna de menospreciar la obra de los escritores exiliados, opino que esta producción se encuentra ya suficientemente investigada, en comparación con la escasa literatura teórica que trata precisamente este grupo pequeño de representantes de la narrativa chilena.

Las obras que serán analizadas en el presente trabajo tienen además en común su época de la primera publicación que son los años ochenta. Ello se debe sobre todo a una simpatía personal, ya que las obras editadas en los primeros años del post-golpe, se caracterizaban en mi opinión sobre todo por su carácter sobradamente testimonial, lo que en varias ocasiones se manifiesta en una escasez de ficción. Evidentemente esta reproducción “sin paliativos”, es el resultado de la primera necesidad de contar lo ocurrido directamente desde el duelo. En

cambio, en las obras publicadas en la segunda mitad de la dictadura se refleja ya cierta superación de la primera parálisis causada por la violencia y la represión, tras la cual surge el imparable afán de la reconstrucción mediante la palabra.

Con todo ello se pretende ofrecer una visión de las estrategias a las que recurrieron los autores de la época, para dar salida a sus ideas y miserias.

1.2. Metodología

Cada una de las cuatro obras sujetas al análisis será en primer lugar clasificada según los siguientes géneros literarios: literatura fantástica, literatura paródica-grotesca y novela negra. A continuación se efectuará el análisis siempre bajo el foco de las características de los respectivos géneros. En este sentido se aplicarán en un principio las obras teóricas de representantes como Mijaíl Bajtín, Julio Cortázar, Gérard Genette, Matías Martínez así como de Tzvetan Todorov.

A lo largo de los análisis se buscarán las estrategias de camuflaje, que en la mayoría de los casos habían sido claves para esquivar la censura, con el resultado de que las publicaciones se pudieron realizar con éxito sin el veto de esta instancia del régimen. Aparte de las estrategias de camuflaje, en cada obra analizada se encuentran referencias que los respectivos autores hacían la realidad extratextual. Las mismas serán detectadas y enumeradas en la parte final de cada análisis con el fin de ofrecer una visión de conjunto.

1.3. Hipótesis de investigación

La hipótesis del presente trabajo parte de la suposición de que las publicaciones literarias durante la época mencionada se vieron enfrentadas a grandes obstáculos bajo la forma de una censura rigurosa. A lo largo de los análisis de las cuatro obras se planteará la cuestión de si pese a las limitaciones interpuestas por el régimen, el retrato de la verdad extraliteraria se ha podido efectuar con éxito. El objetivo será además descubrir si existió una verdadera literatura subversiva que, gracias a las estrategias de camuflaje logró evitar la censura y salir a la luz en el Chile de aquella época, bajo unas condiciones de producción y de distribución muy concretas.

1.4. Estructura

La primera parte de este trabajo consistirá en una introducción a los principios de la literatura insurgente, así como los principios de la censura y los métodos para evitarla.

En adelante se contemplará el movimiento literario en Chile antes y después del golpe de Estado con un enfoque hacia la narrativa y la publicación de revistas. En la parte principal se verán ejemplos concretos de subversión en la narrativa chilena por medio de los análisis de las cuatro obras mencionadas, partiendo siempre desde los parámetros de los respectivos géneros literarios.

2. Principios de la literatura subversiva

Antes de adentrarnos en la literatura subversiva es preciso ver el motivo principal por el que los escritores se ven obligados a recurrir a ella. En otras palabras, la necesidad del acto de subvertir nace de la existencia de un obstáculo, que precisamente se llama censura.

2.1. La censura

*“A simple vista el censor no es un antropófago. Ni un papirófago.
Es un funcionario en la aduana de las ideas.”*
(Sánchez Latorre 1983: 28)

Con el fin de evitar confusiones, es preciso ante todo delimitar el término censura. Entendemos bajo censura generalmente dos conceptos: existe por una parte la censura como medio de manipulación y opresión utilizado dentro de la democracia, por ejemplo, por grupos o personajes económicamente potentes, y por otro lado la censura dentro de sistemas dictatoriales, donde rige de forma institucional e incluye posibles sanciones.(cf. Knetsch 1999: 22) Es desde luego, esta última constituye la materia del presente trabajo.

La censura de libros existe ya prácticamente desde que hay libros. Con la difusión rápida y extensa de documentos impresos surgió tanta inquietud entre las instituciones eclesiásticas y laicas que ordenaron un control sistemático de los escritos. No obstante, existen pruebas de que la censura literaria data ya de una época muy anterior. En la Antigua Grecia por ejemplo, la Administración judicial provocó la quema de documentos y relegó a sus autores debido a blasfemia.(cf. ibíd: 19)

También dentro de la ciencia literaria, la investigación en cuanto a la censura se ha convertido en un campo bastante amplio, cuyos inicios radican en el comienzo del siglo pasado y fueron impulsados sobre todo por el alemán Heinrich Hubert Houben a partir de su obra *Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart* (1924-25). En los años 80 la investigación sobre la censura se convirtió casi en una moda dentro de la ciencia, motivada sobre todo debido a anomalías que se observaba en la edición de textos, y que supuestamente habían sido los resultados de cambios exigidos por la censura. A partir de estas “sospechas”, los investigadores se ocupaban entonces por la cuestión de la comprobabilidad de los cambios efectuados por las exigencias del aparato censor. En adelante, los científicos se enfocaron también hacia la influencia que provoca la censura dentro del proceso de la

escritura en sí, o si incluso puede llegar a determinar el estilo de la escritura de una escritora o un escritor en particular.(cf. ibíd.: 21) Otro pilar de la investigación sobre la censura constituye hoy en día el estudio sobre las estrategias de evasión y de camuflaje. Se trata de procedimientos literarios que articulan un mensaje de características subversivas o no correspondiente a las normas establecidas por la censura oficial, de forma tan indirecta que en el mejor de los casos, el censor no nota su contenido crítico, mientras que el lector cómplice sí logra descifrar la intención que se encuentra entrelíneas.(cf. ibíd.: 27) Son estos últimos factores así como el tema de la autocensura, los que también designarán el enfoque principal de esta parte del presente trabajo.

2.2. La autocensura

“Junto a la censura institucionalizada, existe otra, más sutil y más general: la que reina en la psiquis misma de los autores. La penalización de ciertos actos por parte de la sociedad provoca una penalización que se practica en el individuo mismo, impidiéndole tratar ciertos temas tabú.” (Todorov 1981: 115)

Pese a esta acertada definición del teórico búlgaro, ante cualquier descripción más profunda de esta otra forma de censura es preciso evitar la confusión que existe entre el término autocensura y autocorrección. Esta última equivale en realidad al proceso de la corrección estilística de un texto, mientras que la autocensura principalmente describe la censura efectuada por el propio autor como fruto de la presión de instancias superiores o autoritarias en nuestro caso. Gabriele Knetsch, que llama a la autocensura “tijeras dentro de la cabeza”(cf. Knetsch 1999: 25), distingue además, al referirse al historiador José Luis Abellán, entre la autocensura explícita, es decir la correcciones que el autor efectúa, por ejemplo como consecuencia de un enfrentamiento anterior con el censor, y la censura implícita que se caracteriza por medidas que el autor desarrolla de manera consciente o inconsciente con el fin de evitar consecuencias de cualquier índole, que el censor podría ejercer sobre el autor. En el caso de la autocensura inconsciente, el autor ha internalizado las normas según las cuales se procede a la hora de escribir. En la autocensura consciente o intencionada, el autor desarrolla de manera muy selectiva, estrategias que le permiten expresar cierto mensaje que de forma directa no podrían pasar por la censura. En ambas formas de la autocensura implícita se nos ofrecen las ya mencionadas estrategias de camuflaje y evasión que trataremos de manera más detallada en los análisis concretos de nuestras obras.(cf. Knetsch 1999: 26)

2.3. La relación entre la censura y la creatividad

El resultado de la mencionada obligación, por parte de los autores dentro de circunstancias opresivas, de encontrar la fórmula, en primer lugar para desorientar a la censura pero también “para que el público sepa que sigue[n] leal a la conducta que, en años libres, reflejara su obra.”(Benedetti 2002: 161), por lo menos en las obras analizadas en el presente trabajo, han sido más que satisfactorias. Por lo mismo cabe preguntarse si la limitación de la libertad de opinión y de expresión, quizás no sólo restringe la mente sino posiblemente también puede fomentar la creatividad. El romanista Hans-Jörg Neuschäfer habla en este sentido de una relación dialéctica entre la producción literaria y la censura, donde esta última no sólo interfiere en la creatividad sino que también la provoca.(cf. Neuschäfer 1991:64)

“Ich will nicht so weit gehen zu behaupten, daß die Phantasie die Zensur *braucht*. Aber es ist auch nicht zu leugnen, daß manches nicht nur trotz, sondern auch in Folge des Zensurdrucks überhaupt erst wirkungsvoll wurde. Nichts reizt mehr zur Übertretung als die Ziehung einer Grenzlinie”¹(ibid.)

Es más, Neuschäfer añade que cuanto más estrictamente obra la censura, tanto más amplio se confecciona el camuflaje para despistar la censura.(cf. ibíd.: 65)

Dado que hizo esta observación a lo largo de un análisis sobre la literatura producida durante el Franquismo, es asimismo digno de mencionar el paralelismo que se produce bajo condiciones similares, independientemente del lugar donde ocurra la opresión contra la escena artística. En este sentido, con más referencia a la literatura del Cono Sur, bajo circunstancias ciertamente equiparables con las tratadas arriba, Nelly Richard opina:

“La asunción del lenguaje como zona de peligrosidad que lleva a sus operadores a la hipervigilancia de los códigos, no puede sino agudizar la conciencia de que toda construcción de discurso es una estratagema de sentido. De ahí la autoreflexividad del lenguaje que en esas obras ponen a prueba en el cálculo de sus operaciones de despiste: de ahí su sabiduría en materia de artificios y disimulos, obras expertas en una práctica travestida de lenguaje: sobregiradas en las tensiones retóricas de imágenes disfrazadas de elipsis y metáforas.”(Richard 1987: 6f.)

Con respecto a la creatividad como fruto de la censura debido, la científica subraya que: “brilla el lujo de su pasión ornamental por las figuras maquilladas: la fascinación por los

¹ “No quiero llegar a tal extremos, afirmando que la fantasía necesita a la censura. No obstante, no se puede negar, que ciertas cosas no sólo alcanzaron su eficacia pese a la censura sino también como fruto de la presión de la censura. No hay nada que más estimule la transgresión que el acto de trazar una línea fronteriza.”(*traducción propia*)

dobles y las intrigas del sentido concertadas en sus poéticas de la ambigüedad, y el vértigo de la seducción en la confección de sus emblemas lingüísticos”(ibíd.: 7).

2.4. Estrategias de evasión y de camuflaje

Las estrategias de camuflaje representan un discurso alternativo, que consiste en un proceso de mediación ambiguo de mensajes prohibidos. De esta manera, el autor dota a los signos de un carácter semántico ambiguo, que se corresponde con dos tipos de lectores respectivamente. El primero de ellos es el lector superficial y apurado, que suele ser el censor y que por falta de tiempo no suele ver en los símbolos más que simple “elementos de construcción”, mientras que el lector atento o bien “cómplice” considera ciertas partes como interferencias, con lo cual emprende una lectura a segundo nivel. A este último tipo de lector se le abrirán espacios prohibidos pero auténticos.(cf. Knetsch 1999:172)

Veremos por lo tanto, cuáles son los métodos concretos que le señalan al “cómplice” este otro camino que le llevará a la lectura de segundo nivel.

“Aún en las condiciones de censura existentes, es imposible para la literatura no dialogar con su contexto, ya sea con silencios, vacíos u omisiones.[...] La teoría de las comunicaciones por su parte ha demostrado que las pausa, los silencios, aquello que evidentemente no está allí tienen tanto significado como lo que está presente. Justamente las expectativas del lector concreto están dirigidas a ver si allí en la novela está o no aquello de lo cual no se puede hablar sino veladamente.”(Alcides Jofré cit. en Millares & Madrid 1990: 117)

Según Millares y Madrid, los autores efectúan la desviación de la censura por medio de dos aspectos distintos(cf. ibíd.):

El primero de ellos es el aspecto *formal*, que abarca las omisiones, los silencios, la presencia de monólogos, así como un recurso estructural, que es la fragmentación.(cf. ibíd.: 118f.) Esta última se ha destacado como un recurso verdaderamente potente para evitar la censura, cosa que también se manifiesta en varias ocasiones en las obras que serán analizadas en el marco del presente trabajo.

“Sólo la construcción de lo fragmentario (y sus elipsis de una totalidad desunificada) logran dar cuenta del estado de dislocación en el que se encuentra la noción de sujeto que esos fragmentos retratan como unidad devenida irreconstituible. [...] sólo a través de estas técnicas del fragmento y del ensamblaje, les es permitido a esas formaciones reconjugar la heterogeneidad de sus fuentes de información y la discontinuidad de sus marcos de referencia, también desarticular el sistema de conocimiento que prescribe la cultura dominante y – mediante una práctica de intersticio – rebelarse contra sus

sistematizaciones de enunciados cerrados sobre sí mismas y negadoras de cualquier “otro” portador de una diferencia”(Richard 1987: 2ff.)

El segundo aspecto trata características *temáticas*, que generalmente incluyen asuntos existenciales y testimoniales, lo que se manifiesta concretamente en referencias a: la angustia, la desesperanza, lo cotidiano, la pérdida de la utopía y del paraíso, así como la intertextualidad, es decir “la recurrencia literal a otros textos”.(cf. Millares & Madrid 1990: 118f.)

No obstante, casi tan importante como la lograda codificación de los contenidos que no corresponden a la doctrina del régimen, parece ser el receptor “cómplice”, que antes también se había denominado “lector concreto”, al que Julio Cortázar llama *lector cómplice*, y cuya presencia se extenderá a lo largo de todo el presente trabajo. Observaremos por lo tanto ¿qué es lo que el autor argentino entiende bajo este concepto de lector?

2.5. El lector cómplice según Julio Cortázar

La definición del lector cómplice que Julio Cortázar ha realizado a través de la voz de Morelli, uno de sus protagonistas de la novela *Rayuela*, se ha convertido en una importante referencia dentro de la literatura fantástica. Como acabamos de ver, este término parece aún más relevante entre las obras que aquí figuran como literatura subversiva.

Como ya se ha mencionado, para que los autores pudiesen pasar las instancias de la censura, debían escribir en un lenguaje camuflado que se caracteriza por la presencia de ciertos “códigos” que sólo el lector cómplice sabe descifrar.

Es esta nota metaliteraria del novelista Morelli, el capítulo 79 de *Rayuela*, donde describe el “roman comunique”, que se basa en un texto “que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos.”(Cortázar 1998: 405f.) Es este el lector cómplice, que entiende el lenguaje de este murmullo y a cuya antítesis Cortázar denomina *lector hembra*, a quien esta escritura no le parece nada más que “demótica”, y que “no pasará de las primeras páginas, rudamente perdido y escandalizado, maldiciendo lo que le costó el libro, (...)”(ibíd.). Para ello es preciso construir un texto que “provoque” que sea “desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico.”(ibíd.: 406) Esta provocación se produce en primer lugar a partir de una apertura de cualquier tipo de orden, “cortando de raíz toda construcción

sistemática de caracteres y situaciones. [...] porque todo orden cerrado dejará sistemáticamente afuera esos anuncios que pueden volvernos mensajeros”(ibíd.). Es más, lo que Cortázar sugiere por ello es utilizar la literatura como herramienta de defensa, es decir “como se usa un revólver para defender la paz, cambiando su signo.”(ibíd.)

Sin embargo, al volver al papel del receptor de estos textos que sirven de defensa, el autor reitera que es preciso convertir al simple lector, a condición de que este le entienda, en *lector cómplice*, “un camarada de camino”(ibíd.: 407). Esta complicidad consiste en “simultaneizarlo”, para que no sólo coparticipe sino también copadezca “de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*”(ibíd.). Para este fin, afirma que es necesario dejar aparte cualquier “ardid estético”, y concentrarse en la representación de la “inmediatez vivencial”, a través de “la novela cómica, los anticlímax, la ironía, otras tantas flechas indicadoras que apuntan hacia lo otro.”(ibíd.) Vemos entonces que también para Cortázar una de las formas para evitar ciertos tipos de lectores, que en nuestro caso sería la censura, es la que nos recuerda a la fórmula bajtiniana, es decir lo paródico-grotesco. De ahí que Cortázar mencione que la novela cómica, en primer lugar debe ser algo que “no engaña al lector”, al ofrecerle algo como “un comienzo de modelado, con huellas de algo que quizá sea colectivo, humano y no individual.”(ibíd.) Por así decirlo, lo que quiere subrayar el autor es que el argumento del relato ciertamente puede enfocarse al destino individual de un personaje, mientras que el motivo del autor es el de retratar una sociedad entera. Asimismo, exige al lector cómplice lo mismo que su compatriota José Luis Borges, la capacidad de descifrar enigmas y la virtud de saber cómo orientarse dentro de un laberinto.

“Mejor le da como una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el copadecimiento). Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá (agitándose, quizá, y eso sería maravilloso) en el lector cómplice.”(ibíd.: 408)

Vemos pues, que el autor aspira sobre todo a animar al lector a cuestionar y a atar cabos, pero tiene una meta superior, que es la de dejar algo así como una impresión permanente dentro del lector: es decir, transformarle en otra persona, o lo que es lo mismo en *lector cómplice*. Este hombre conoce la clave para atravesar las puertas de la fachada y también sabe orientarse dentro de esa *otredad*, es entonces el contraste extremo del *lector hembra*, que “se quedará con la fachada y ya se sabe que las hay muy bonitas, muy *trompe l’œil*, y que delante de ellas se pueden seguir representando satisfactoriamente las comedias y las tragedias *del honnête*

homme. Con lo cual todo el mundo sale contento, y a los que protesten que los agarre el beriberi.”(ibíd.)

3. El movimiento literario pre- y post- golpe

La ciencia literaria distingue entre varios grupos de escritores chilenos que desempeñan un papel importante en el retrato literario de las circunstancias socio-culturales del país desde los años previos del gobierno legítimo de Allende hasta el final de la dictadura militar de Augusto Pinochet. Dentro del marco del presente trabajo haremos especial hincapié en dos de estas agrupaciones: *la generación novísima* representada aquí por Francisco Rivas Larrain y Fernando Jerez; así como *la generación del 80* encarnada en el presente trabajo por Ramón Díaz Eterovic y Antonio Ostornol.(cf. Collyer 1990: 128ff.)

La generación novísima

Esta generación aparece con el gobierno de la Unidad Popular, y refleja todo el espíritu de este movimiento político dentro de su obra. Según el escritor Jaime Collyer, la estilística de esta narrativa se caracteriza por “una influencia no calculada del *nouveau roman*”(ibíd.: 129), cosa que también se traduce por la presencia de temas como las reformas democráticas sociales, así como “el lenguaje juvenil (que contamina los textos) o los subgéneros literarios”(ibíd.). Aparte de los mencionados representantes figuran en este grupo figuras célebres como Poli Delano, Ariel Dorfman al igual que Antonio Skármeta.(cf. ibíd.). Este último describió el ambiente socio-cultural durante los años de la Unidad Popular con las siguientes palabras: “Es una excelente oportunidad para la esperanza, para la participación. Vivimos, al fin, nuestra cotidianeidad no más como el reiterado, escéptico y dormilón paisaje que era el país de las burguesías, sino como historia, tensión, futuro.”(cit. en ibíd.)

A raíz de “sus simpatías declaradas por el gobierno de Salvador Allende”, la mayoría de estos representantes se vio forzada a exiliarse urgentemente tras el golpe de Estado.(cf. ibíd.: 130)

La generación del 80

“Nuestro *hábitat* ha sido la violencia. Éramos adolescentes en este estremecedor año 1973. Hasta agosto de ese año pensábamos que nuestro futuro iba a ser otro muy distinto a que nos ha correspondido vivir (y sobrevivir). Leíamos (...) “La Metamorfosis” y otros libros maravillosos en ediciones de 50.000 ejemplares impresas por la Editora Nacional Quimantú. [...]

Escuchábamos a los Beatles y a Inti Illimani, a Violeta Parra, los Rolling Stones, [...]

También lucha política, gobierno estudiantil, marchas, concentraciones, enfrentamientos, tomas, paralizaciones de faenas; característicos elementos de un periodo de cambio social muy acelerado, de enfrentamiento entre clases sociales

antagónicas. Sin embargo, cada cual decía y escribía lo que quería decir y escribir y este fue nuestro entorno hasta el invierno de 1973.

Después vinieron aquellos acontecimientos de los cuales recién comienza a hablarse públicamente en el país y a vislumbrarse la posibilidad de que se haga justicia. Los crímenes, las cárceles secretas, la tortura, la lucha clandestina, la persecución, la censura, el exilio, la muerte prematura, la vigilancia, el miedo. (Díaz E. & Muñoz 1986: 3f.)

No se trata solamente del prólogo de la recopilación de cuentos de 18 escritores emergentes *Contando el cuento – Antología joven narrativa chilena*, que posteriormente se convertiría casi en algo como un hito dentro de la narrativa chilena(cf. García-C. & Pino 2002: 26f.), sino que representa en primer lugar el auténtico retrato del ambiente socio-cultural desde unos años antes del golpe hasta después de este cambio abrupto e involuntario de la historia del país. Los firmantes, Ramón Díaz Eterovic y Diego Muñoz, ambos miembros precursores de la autodenominada *generación del 80*(cf. Cánovas 1997: 16), que a la vez representa la generación sucesora de los “novísimos”.

Se trata de la visión de los representantes, que en el momento del golpe de Estado, rondaba sobre los 20 años, por lo que la dictadura había marcado de manera significativa la primera fase de su paso a la edad adulta. No obstante, quizás precisamente debido a este hábitat, en el que lo predominante había sido la violencia y la represión, al fin y al cabo no se había traducido en un pesimismo destructivo dentro de los representantes supervivientes, sino que los escritores jóvenes, conscientes de las miserias pero también del poder de la letra deciden iniciar la reconstrucción a través de la escritura.

“Somos hijos de este tiempo que nos ha tocado vivir. Ha sido y será difícil vivirlo y escribirlo, sin embargo esa es la misión que nos corresponde y la asumimos con plenitud, incluso con alegría, por qué no decirlo. Porque – a pesar de todo – por sobre todas las cosas oscuras y terribles, hemos aprendido a descubrir la belleza, la valentía, le generosidad del hombre. Porque hemos aprendido que la humanidad es indestructible, irrefrenable.”(Díaz E. & Muñoz 1986: 4)

Precisamente este conmovedor y confiado arrebató de sentimientos se convertiría en adelante en elemento fundamental para una escritura caracterizada por los temas enunciados en el prólogo y a nivel estilístico, según García-C. y Pino, por el intento de “variadas formas estéticas”(García-C. & Pino 2002:45), que llevadas a la práctica se traducen en “sobriedad formal y con ello el distanciamiento de alambicados juegos lingüísticos”(ibíd.), o incluso en un lenguaje muy experimental, como por ejemplo el de la pluma de Diamela Eltit.(cf.ibíd.).

Todo ello a partir del propósito inicial de “anticipar la verdad que en su momento será revelada irrefutablemente por la historia”(Díaz E. & Muñoz 1986: 9)

3.1. El ambiente artístico previo al golpe

Durante el gobierno de Allende el movimiento artístico ocupa una posición muy importante. Ya desde el principio, la *Unidad Popular*, el partido del presidente, marca las pautas para el fomento de la cultura, siempre con el propósito de crear una *cultura nueva*, “(...), que no se creará por decreto, que surgirá de «la organización de las masas para ejercer su derecho a la cultura».”(Subercaseaux 1984: 44)

En el ámbito de la producción literaria cabe destacar la anteriormente mencionada importancia de la *Editorial Quimantú*, que había sido un proyecto del gobierno con el fin de fomentar la lectura, al ofrecer al pueblo literatura subvencionada. *Quimantú*, palabra de idioma mapuche, que etimológicamente proviene de *kim*: saber, y *antu*: sol, se convierte entonces en el principal canal de producción y reproducción de arte por parte del Estado(cf. ibíd.: 46)

De esta manera se podía comprar libros a precios muy asequibles. “(...), un ejemplar valía igual que una cajetilla de cigarillos.”(Lazarra 2002: 175)

Aparte de la mejor accesibilidad a la cultura para los consumidores, durante el gobierno de Allende se refuerza igualmente la unión entre los autores. Esto se debe sobre todo a encuentros organizados por las instituciones culturales, como por ejemplo recitales o conversaciones con el público, y la dinámica propia entre los respectivos representantes, que radica en el afán de conocer la creación de cada cual.

Es más, con la llegada del gobierno de la Unidad Popular los escritores comienzan a integrarse de forma activa en la redacción de revistas y otros medios de comunicación.(cf. Lazarra 2002: 177f.) Los autores vivían entonces “como si se hubiesen colocado en la alegría, en la fiesta cultural, de pintar murales, de asistir a ciclos de cine antes insospechados. La utopía la concretizaban desde su cotidianidad estudiantil, la lucha política estaba en la calle, se sentían sujetos de la historia”(cf. Millares & Madrid 1990: 115).

Como resultado se ofrece al pueblo un ambiente desconocido por muchos hasta aquellos tiempos. “Había una verdadera ansiedad por saber, (...). La mayoría de la gente nunca había escuchado ni leído un poema.”(Lazarra 2002.: 177)

Todo ello evidentemente también se manifiesta dentro de la escritura, donde se nota la presencia de la alegría y la autorrealización en medio de espacios abiertos y la calle.(cf. Millares & Madrid 1990: 115)

3.2. El ambiente artístico después del golpe de Estado

Los de afuera y los de adentro

Los días y semanas posteriores al golpe constituyen una cierta “auto-configuración” sin voluntad de ninguno de los representantes de la literatura chilena, tras la cual surge una segmentación, que se limita a distinguir solamente entre dos extremos: *la literatura de exilio* y *la literatura de adentro*. En otras palabras: “la geografía se disloca, y surge una escritura del interior y otra del exilio”(Millares & Madrid 1990: 115).

Como se sobreentiende, el marco de este trabajo no abarcará los representantes simpatizantes con el régimen que se quedaron dentro del país. Asimismo, como ya se había mencionado en la introducción, no se incluirán las obras de cualquier ideología, producidas en el exilio. En cambio, a las que sí se prestará mucha atención será a las obras escritas y publicadas dentro de Chile – constituyendo estas el tema principal del presente trabajo.

No obstante, como bien reconoció Mario Benedetti en aquellos años en los que la represión regía sobre los países del Cono Sur, “sabemos que la literatura y el arte de nuestros pueblos, hoy tan duramente agredidos, se irán construyendo con el aporte conjunto de los que permanecen dentro del país y de los que han debido apelar al exilio”(Benedetti 2002: 161). Por ello y con el fin de acentuar de mejor manera las diferencias que existen entre ambos grupos de escritores, veremos desde un punto de vista más cercano, las circunstancias que reinan sobre ellos.

Mientras que los autores afuera se encuentran libres de seguir su labor, siendo limitados sólo por la eventual falta de talento(cf. Benedetti 2002: 162), y pudiendo expresar lo que deseen; los de adentro sufren la ruptura cultural en su totalidad. No obstante, es preciso tener en cuenta, una limitación, igualmente mencionada por Benedetti, que sí sufre el autor residente en el extranjero, que representa la repentina “falta de su ámbito natural”(ibíd.). Se trata precisamente de esta ausencia que para los escritores puede incluso convertirse en amenaza para su salud mental, lo que en adelante desde luego se traduce en su creación artística. De ahí que Cortázar afirme que “(...) un cierto número de escritores exiliados ingresen en algo así como una penumbra intelectual y creadora que limita, empobrece y a veces aniquila totalmente su trabajo.”(Cortázar 1994: 165f) Es más, Benedetti habla incluso de “*las siete plagas del exilio*: el pesimismo, el derrotismo, la frustración, la indiferencia, el escepticismo, el desánimo y la inadaptación”(Benedetti 2002: 137)

En cambio, el escritor de adentro sigue rodeado por el mismo ámbito pero carece de libertad para expresarse. Por ello, muchos interrumpen su actividad artística frente a cualquier público,

del mismo modo, la otra parte de estos representantes se siente obligada a seguir su quehacer literario, pero como ya habíamos mencionado, sintiéndose de repente frente al problema de encontrar la fórmula para evitar y desviar los aparatos de la censura. Sin duda, ello constituye un trabajo nada fácil, si bien es cierto, como mencionamos que esta creación de entrelíneas, incluyendo contraseñas suficientes, representa un “desafío al que el artista suele responder con imaginación, enriqueciendo sus insinuaciones clandestinas y perfeccionando el arte de la entrelínea.”(ibíd.: 161)

Sea como fuere, uno de los objetivos principales de la producción literaria de aquellos tiempos de la opresión representa sin duda la búsqueda y el esclarecimiento de la verdad. Ninguna de las dos “geografías” ofrece “la verdad más verídica”, sino que “la verdad será no sólo la suma sino la interpenetración de ambas faenas”(ibíd.)

Sin embargo, como sabemos, los que aquí “tendrán la palabra serán los que allí pudieron permanecer, los que publicaron sus metáforas en el filo de la navaja o las escondieron como tesoros de pirata.”(ibíd.:162)

3.2.1. Los primeros años

Los artistas no simpatizantes con el régimen, del arte y en especial de la literatura, ya de por sí son representantes de la sociedad que ya por naturaleza sienten una cierta obligación a denunciar los defectos de la sociedad, por lo que no sólo tienen a partir del día del golpe de Estado, “mucho que contar”, sino que también se encuentran de un día al otro ante una necesidad de encontrar una fórmula que les permita seguir ejerciendo su labor, a la que se dedicaban desde hacía tiempo. Ese día 11 constituye entonces el inicio de un largo período, durante el cual sólo se iban a poder expresar en condiciones límites, ya que “la literatura estrictamente política que criticaba radicalmente al sistema estaba condenada al fracaso en cuanto a su divulgación. (...) porque se percibiría como panfletaria.”(Lazzara 2002: 172) Muchos de ellos han dado su brazo a torcer ante el régimen, al asumir las condiciones impuestas por él, es decir alejarse del campo artístico, o seguir escribiendo pero siguiendo las pautas del poder.

No obstante, los representantes aquí presentes han elegido el camino opuesto; el camino de no dejar intimidarse por las autoridades, el de seguir ejerciendo su labor artística, que incluye la función acusadora, dentro de un ámbito que la autora Nelly Richard describe como

“Escena que emerge en plena zona de catástrofe, cuando ha naufragado el sentido, debido no sólo al fracaso de un proyecto histórico, sino al quiebre de todo el sistema de referencias sociales y culturales, que hasta 1973, articulaba – para el

sujeto chileno – el manejo de sus claves de realidad y pensamiento.” (Richard 1987: 2)

Los integrantes voluntarios de este escena, se encuentran pues ante el desafío de reorganizarse e incluso de reinventarse, que se manifestará sobre todo a través de un “lenguaje y su textura intercomunicativa que deberá ser reinventado. (...) [puesto que] no queda más por hacer que reformular nuevos enlaces hasta recobrar el sentido de otra historicidad ya irreconocible con la Historia en mayúscula de los vencedores.”(ibíd.).

En resumen, los autores se vieron obligados a encontrar formas para poder publicar, evitando la censura. Se trata de las mencionadas estrategias de camuflaje, gracias a las que se podían hacer referencias explícitas e implícitas a la realidad extratextual, “mientras la semántica del régimen cargaba sus significados con falacias”(Osse 1990: 144).

Prueba interesante de la angustia y el ambiente tenso que experimentaban los escritores no simpatizantes con el régimen representa asimismo la siguiente reflexión realizada por Fernando Jerez, cuya obra *Un día con su excelencia* será igualmente analizada a lo largo del presente trabajo, al ser preguntado sobre la atmósfera dentro del círculo de escritores en aquel entonces.

“(…) Ni siquiera nos paseábamos por las calles. Francamente no existíamos, y menos teníamos ninguna posibilidad de participar en recitales o en cualquier aventura cultural. Te digo que no existíamos. [...] Era tan fuerte el ostracismo que nosotros vivimos durante ese tiempo que los mismos escritores que estábamos acá – y con quienes teníamos cierta afinidad – no nos leíamos y no nos conocíamos. [...] ¡Miedo! Entre los propios escritores había mucho miedo porque la represión era verdaderamente violenta. Eso era realidad. No había nada falsificado en cuanto a lo que se decía de los desaparecidos y los allanamientos. Yo escribí cuatro páginas de una novela y las fui a dejar en la casa de un amigo esperando que en cualquier momento me vendrían a llevar a mí.” (Lazzara 2002: 159f.)

En el sector de la producción de libros comienza entonces una verdadera caza de cualquier material impreso que podría ser considerado como subversivo, que por ejemplo en la fábrica de la citada casa editorial *Quimantú*, se traduce en allanamiento, intervención y control administrativo, así como la desarticulación de cualquier canal de distribución que había creado la editorial, por parte de las fuerzas armadas.(cf. Subercaseaux 1984: 65)

Los libros confiscados en las imprentas y almacenes de *Quimantú* fueron destruidos “al más puro estilo berlinés – arrojadas al mar o guillotinas en la Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones para el mejor aprovechamiento de los residuos”(Collyer 1990: 125).

Un ejemplo emblemático es también lo ocurrido con la obra *El miedo es un negocio* de Fernando Jerez, que fue publicada y distribuida a finales de agosto del mismo año del golpe,

por la misma *Quimantú*. Como cuenta el mismo autor, por el inminente derrocamiento del gobierno electo, la obra logró entonces solamente estar dos semanas en las librerías, ya que no consiguió el entonces obligatorio “permiso de circulación”. Los libreros que en aquellos tiempos tenían ejemplares del libro en sus almacenes al principio no fueron obligados a quemarlos pero no se les permitía venderlos.(cf. Lazzara 2002: 175) “Cada cierto tiempo vendría un inspector que revisaba si el *stock* estaba sin tocar.”(ibíd.)

No obstante, avanzada la dictadura, la persecución del material que supuestamente no correspondía a las pautas interpuestas por los organismos de la dictadura, no se limitaba solamente al sector de la producción y la distribución, sino que se efectuaba también en las filas de los consumidores.(cf. ibíd.) En este sentido parece llamativo el comentario que hizo Edgardo Enríquez, ex ministro de educación durante el gobierno de Allende, al respecto, refiriéndose a su biblioteca personal: “(...) hubo que enterrarla y allá en Concepción está todavía. (...) como en la Segunda Guerra Mundial, la gente enterraba joyas o dinero, nosotros en Chile tuvimos que esconder o quemar libros.”(Araucaria 24, Madrid 1983, cit. en Subercaseaux 1984: 66)

3.2.2. La segunda mitad

Pese al enorme aparato de represión así como la inmensa maquinaria de propaganda, el régimen de Pinochet no logra callar la oposición. Al contrario, en el año 1983 se producen intensas protestas callejeras, que a consecuencia obligan a la junta reducir las fuerzas opresivas.(cf. Rinke 2007: 167ff.)

Ello se debe no sólo a los logros de los chilenos exiliados, que junto a ONG como Amnistía Internacional no dejan de condenar las atrocidades cometidas por el régimen, ante un público internacional, sino que representan también las consecuencias del primer descontento dentro de las propias filas de los partidarios de Pinochet. Estos a partir de 1978 comienzan a levantarse debido a las consecuencias de la fallida política neoliberal, que en el año 1983 culminaría en la crisis económica más fuerte dentro de los últimos cincuenta años. Dentro de la oposición, a la ira y el odio de antes, se suma la crítica enérgica causada por la promulgación de una ley de amnistía que preveía la impunidad permanente de todos los crímenes cometidos por el propio régimen entre los años 1973-78.(cf. ibíd.)

Una pequeña apertura...

Todo ello contribuye a que partir del año 1983 se produzca un ligero ablandamiento de la censura, por lo que se permite la publicación de ciertos contenidos anteriormente vetados.(cf. Lazzara 161)

No obstante, esta apertura no despeja inmediatamente los problemas de la escena literaria. Los autores que debido a las razones conocidas debían efectuar sus publicaciones en pequeñas autoediciones de circulación restringida(cf. Waldman 2001: 91), no podían ahora cambiar este modo de distribución a falta de medios.

Primeramente el desmantelamiento de *Quimantú* a lo que se suma la posterior crisis financiera chilena, provocan que a partir de finales de los años setenta se produzca una “depresión absoluta del campo editorial”(Díaz E. & Muñoz 1986: 5) Debido sobre todo a la escasez económica, de la que surge una falta de demanda, las pequeñas editoriales no se atreven a publicar autores desconocidos. “Si el pan no llega a la mesa de tantos compatriotas, el libro menos aún.”(ibíd.) De ahí que al final muchas obras de escritores jóvenes quedaran inéditas.(cf. ibíd.)

3.3. La revista como medio insurgente

Sin embargo, la mayoría de estos jóvenes artistas desconocidos aún, no se dejaron desanimar por las turbias expectativas en el mercado editorial por lo que continuaron con énfasis el esfuerzo de ser conocidos por el público. Por lo mismo, además de los factores económicos mencionados arriba, contribuyeron al auge de otro medio de comunicación: las revistas literarias. A pesar de que la mayoría de estas publicaciones que aparecían al final de los años setenta, sobrevivían poco tiempo, su contribución a la difusión de la joven narrativa parece innegable. Merece la pena mencionar *Obsidiana*, que era una entre varias revistas literarias, pero esta exclusivamente dedicada a la narrativa(cf. ibíd.: 5f.), – determinado ya en el prólogo del primer número 1983: “ante la ausencia de medios adecuados para difundir la creación literaria de los nuevos escritores y, en especial, de los narradores, es que *Obsidiana* nace en estos días.”(cit. en ibíd.)

Centrándonos más aún en el tema de la revista como medio insurgente, es preciso apartarnos un poco de las revistas puramente literarias, para poner el enfoque a las así llamadas revistas culturales. Estas revistas, que también aparecieron a partir de finales de los años setenta, eran ya desde el principio más viables a nivel económico, por estar “avaladas económicamente por

organismos internacionales, pues la posibilidad de autofinanciación era inexistente”(Sapag M. 1990: 67). La aparente inobservancia de la censura con respecto a este tipo de revistas parece verdaderamente sorprendente y deja casi sospechar que se había tratado de un limbo jurídico. No obstante, la autora del libro *Historia de la revista APSI*, subraya que los editores “(...)tenían sus claros riesgos en esos feos años de excepción. Pero aquellos equipos poseían coraje, convicción y, sobre todo, ganas, muchas ganas.”(Araya 2007: 9) En cambio, Sapag opina que la tolerancia del régimen frente a tales publicaciones bajo la coartada “revista cultural”, sólo puede explicarse por el simple hecho de no constituir una amenaza desde el punto de vista oficial.(cf. Sapag M. 1990: 67f.) No obstante, esta negligencia por parte de régimen parece conllevar cierto carácter paradójico ya que, según la investigadora Francisca Araya, ninguna revista en la época “post-Pinochet” llegó a vender hasta cien mil ejemplares, como las revistas que se citarán en adelante(cf. Araya 2007: 14): Se trata precisamente de las revistas *APSI*, *Análisis*, *La Bicicleta*, *Pluma y Pincel*, *Hoy* y *Cauce*; al igual que el semanario *Fortín Maouche*. La más emblemática fue según Araya, la revista *APSI*, pero todas ellas “los únicos bastiones de libertad de expresión durante la dictadura y, sin duda alguna, elementos claves en la desestabilización política del régimen”(Araya 2007: 13)

Veremos por lo tanto, con mayor atención la revista *APSI*, que publicada ya en 1976, representa según la autora la primera revista opositora a la dictadura(cf. ibíd.: 16), motivada por el lema de “la lucha contra la crueldad y la estupidez de la dictadura”(ibíd.:9)

El carácter subversivo de la revista *APSI*, no parece estar muy camuflado, manifestándose ya a primera vista en el subtítulo de cada ejemplar “*APSI – por el derecho de no estar de acuerdo*”(Araya 2007: 52) Con respecto a los temas encontramos en *APSI* un repertorio muy amplio, tratando el ámbito literario, el cómic, la fotografía, así como todo un conjunto de la creación de artistas jóvenes.(cf. Cánovas 1990: 172)

Pese al aparente ablandamiento de la censura y de la represión dentro del país en los primeros años de la década de los ochenta, los responsables de la revista no dejan de experimentar la influencia directa del poder opresivo de Pinochet. Ciertamente ello se debe sobre todo al “periodismo escéptico y sarcástico”(ibíd.: 14) por el que se destacaba la revista. Esto se traduce en la publicación de títulos como, por ejemplo: “Sube la marea opositora”(ibíd.: 21); “La CNI bajo sospecha”(ibíd.: 22); pero a partir del año 1984 se tocaban temas aún más peligrosos, retratados en titulares como “No es comunismo, es hambre”; “Así se tortura en Chile”; “Cómo y quiénes hicieron desaparecer”; “Los ejecutados del régimen”; “Cien fotos inéditas de Allende”(ibíd.: 26f.). No resulta sorprendente que debido a semejantes títulos las ventas llegaran a tales cifras que la revista al final llegó a poder autofinanciarse. No obstante,

estos ataques directos contra la dictadura causaron prohibiciones llamativas como el veto a la publicación de fotos, al igual que la prohibición de escribir sobre temas nacionales.(cf. ibíd.: 27) De esta manera, durante cierto tiempo los periodistas de *APSI*, como se verá en los capítulos siguientes del presente trabajo, se tenían que plantear una cuestión parecida frente a la que se encontraban los autores de narrativa: “¿cómo burlar la censura (...) hablando sólo de hechos internacionales?”(ibíd.), por lo que durante más de un año aparecieron noticias sobre la vida en las calles de Tombuctú.(cf.ibíd.:27ff.)

Entre las represalias por parte del régimen, figuraban además varias clausuras de ediciones, el encarcelamiento del director(cf. ibíd.:15) y hasta el asesinato de un fotógrafo que estaba cubriendo un paro nacional.(cf. ibíd.: 30ff.) Un atentado fallido contra Pinochet, el 7 de septiembre de 1986 se convirtió en una verdadera prueba de que estos aparatos de vigilancia y de represión seguían en activo. Según Araya, al día siguiente del intento de atentado efectuado por el grupo insurgente “Frente Patriótico Manuel Rodríguez”, todos los ejemplares de *APSI* fueron confiscados en los puntos de venta, igualmente se clausuraron las publicaciones de todas las revistas de la oposición, además de la declaración de Estado de Sitio y el inmediato toque de queda. A parte de ello, como forma de venganza, se produjo el vil asesinato de José Carrasco Tapia, el entonces editor internacional de la revista *Análisis*, la misma noche del atentado contra Pinochet.(cf.ibíd: 32f.)

Como las clausuras ya se habían convertido en costumbre, los editores de *APSI*, ya habían desarrollado un canal de difusión alternativo, de manera que durante estas confiscaciones se editaba “el boletín clandestino SIC (Servicio de Información Confidencial)”, que se repartía entre sus suscriptores, caminando por Santiago.(cf.ibíd.: 33)

Uno de los últimos incidentes llamativos, antes del derrumbe de la dictadura, se produjo tras el intento de publicar una edición bajo el título “Las Mil caras de Pinochet”, que mostraba a Luis XIV con el rostro de Pinochet.(cf. ibíd.: 34) Sin embargo, el número no llegó en circulación y los jefes permanecieron durante dos meses en la cárcel.(cf. ibíd.: 35f.)

Después de la dictadura la revista seguía publicándose hasta el año 1995.(cf. ibíd.: 16)

4. Subversión a través de la parodia y lo grotesco

Antes de acercarnos a esta potente estrategia dentro de la literatura subversiva, que representa lo grotesco y lo carnavalesco, es preciso dar un paso atrás en la historia literaria que nos lleva a los comienzos de la parodia.

Como base teórica para esta profundización nos servirá la obra teórica de Gérard Genette, que en su obra *Palimpsestos* describe la literatura en segundo grado. Veremos por lo tanto en qué consiste la parodia y de dónde proceden sus raíces, y cuál será su importancia en adelante dentro del concepto de la *hipertextualidad*. Partiendo de ahí, nos acercamos a la obra Mijaíl Bajtín, quien, a través de sus teorías sobre lo grotesco y lo carnavalesco, nos ofrece un recurso verdaderamente relevante dentro de la literatura subversiva.

4.1.1. El termino *parodia*

Hoy día el principio de la parodia es utilizado muy a menudo de forma equívoca, al hacer alusión a fenómenos como la imitación satírica, la derivación lúdica o bien la transposición burlesca de un texto. Todo ello se debe sobre todo al hecho de que todas las variedades mencionadas producen principalmente el mismo resultado, que en la mayoría de los casos suele derivar en una sensación cómica.(cf. Genette 1993:40) Con el fin de evitar tal desorden es preciso volver a los fundamentos de la creación de este término que tanta confusión crea.

4.1.2. Los principios de la parodia

Las raíces de la parodia han de ser buscadas en la poética de Aristóteles. En esta obra se define la poesía como la representación de las actuaciones humanas en forma de versos. A partir de ahí el filósofo de la Antigua Grecia distingue cuatro géneros de poesía: la tragedia, la epopeya, la comedia, y un cuarto género que el autor no llegó a elaborar por completo y que abarca actuaciones de pretensiones sociales y éticas bajas. No obstante, debido a esta falta de integridad existen solamente hipótesis sobre el contenido exacto de este género de poesía, que es la *parôdia*.(cf. Genette 1993: 21)

Al apoyarnos en la etimología se nos ofrecen las siguientes conclusiones: *ôde*, es el canto; *para*, se refiere a “a lo largo”, “vertical”, o bien “al lado”. Al unir estos dos términos podríamos entonces llegar a *parôdein*, y de ahí *parôdia*, por lo que se nos permite la suposición de que se trata de un “canto-al lado”, o sea un canto falso o canto en una voz distinta, o incluso una “contra-voz”. Se trata entonces de deformar una melodía o de transponerla.(cf. ibíd.: 21f.)

En un sentido más amplio y centrándonos en el orador, este puede realizar intervenciones en el texto y por medio de pocas modificaciones, desviarlo hacia otros objetos y darle un sentido diferente. Se podría por ejemplo modificar un texto épico a nivel estilístico de manera que se convirtiera su típico registro noble, en uno más coloquial o hasta en uno vulgar. Esta práctica es ilustrada por ejemplo en el siglo XVII por medio del poema heroico-cómico burlesco en forma de la *Enéide travestie*.(cf. ibíd.: 22)

Gérard Genette, al referirse a las primeras variedades/categorías de la *parôdia*, destaca por lo general tres formas de ella: *Deiliade*, *Margites* y *Batrachomyomachia* que comparten características muy distintas pero un aspecto en común, que es la burla de epopeya o también la de cualquier otro género narrativo, que se efectúa mediante una división de la escritura, que incluye al texto y al estilo, así como por la disyunción del tema, es decir del contenido heroico.(cf. ibíd.: 23f.)

¿Pero cuáles habían sido los motivos por los que se recurría a la parodia? Genette cita varias teorías que tratan de explicar estos móviles iniciales. Podemos según ellos suponer que esta “contra-voz”, en los inicios fue utilizado a lo largo de las representaciones de epopeyas o rapsodas, con el fin de entretener al público que se aburría durante los espectáculos.(cf. ibíd.: 24ff.) “Sobald die Rhapsoden nämlich ihren Vertrag unterbrachen, traten Spaßmacher auf, die zur Zerstreuung des Geistes das soeben Gehörte verdrehten. Man nannte sie *Parodisten*, (...).”²(Scaliger 1561, cit. en ibíd.:26)

En cambio, el enciclopedista Suidas, afirmaba en el siglo X que la parodia consistía en la transformación del texto de una tragedia en una comedia.(cf. Suidas n.d., citado en ibíd.)

Podemos por estas palabras deducir que la parodia no es solamente una fórmula que corresponde al anteriormente tratado sentido etimológico de *parôdia*, sino que se trata de un mecanismo de transformación verdaderamente potente.

²“Cuando los rapsodas interrumpían su parlamento actuaban unos bromistas, que para distraer el espíritu, tergiversaban el discurso que habían recitado antes los oradores. Se los llamaba parodistas, (...)”(*traducción propia*)

Sin embargo, todos estos acercamientos a los fundamentos de la parodia y sus variedades, en la teoría literaria han sido modificados a lo largo de los siglos, de manera que conforme a la teoría de Gérard Genette, en la actualidad la parodia forma parte de su ya mencionado concepto de la hipertextualidad.

4.1.3. La hipertextualidad

La *hipertextualidad* se representa como uno de los tipos dentro de la teoría de Genette sobre la *transtextualidad*. La misma contempla cualquier relación entre un texto A(*hipotexto*), que sería el “texto de partida”, y el texto B(*hipertexto*), que equivale al texto transformado o bien imitado. En todo caso, esta relación en ningún caso ha de ser confundida con el comentario. En el caso del texto B, se trata pues de una derivación de carácter intelectual o descriptivo del texto A. Esta relación puede también presentarse de forma que por ejemplo el texto B no nombra o cita al texto A, aunque sin la existencia del primero, no podría existir tampoco el texto B.(cf. Genette 1993:14f.)

4.1.3.1. Las derivaciones por transformación

La parodia

La parodia se caracteriza por una transformación mínima del hipertexto. Mientras que se mantiene el estilo, se modifica el tema siempre que el registro sea lúdico. Su meta principal es la diversión sin ninguna intención agresiva ni irónica.(cf. ibíd.: 40ff.)

El travestimiento burlesco

Al aplicar un registro satírico, se trata de una reedición de un texto noble, de forma que se produce una transformación de estilo mientras que se mantiene el contenido fundamental y el movimiento del hipertexto. En términos retóricos, esto equivaldría a la conservación del *inventio* y el *dispositio*.(cf. ibíd.:82) Casi siempre se representa en forma de una trivialización.(cf. ibíd.:287)

La transposición

Se trata de la categoría del registro más serio dentro de las transformaciones y según Genette, de la derivación más importante dentro de la hipertextualidad. La transposición es un proceso cuya amplitud de texto, así como su nivel estético e ideológico, pueden alcanzar dimensiones que incluso llevan a olvidar su carácter hipertextual.(cf. ibíd.: 287)

4.1.3.2. Las derivaciones por imitación

Pastiche

La característica predominante de este concepto es la imitación estilística. Al igual que la parodia se destaca por su registro lúdico y su motivo principal, que es la diversión siempre que se abstenga de un tono vulgar o agresivo. Se puede tratar de una burla, o bien de una derivación en la que predomina la admiración. En este/tal caso se trataría de un homenaje.(cf. ibíd.:131ff.)

La imitación satírica (alemán: Persiflage)

La distinción entre esta forma de derivación y el pastiche en algunos casos no resulta fácil siendo ambos, recursos de la imitación.(cf. ibíd.:47) No obstante, como ya revela el nombre de este concepto, que en alemán se llama *Persiflage*, predomina en él su registro satírico. El alcance de la imitación satírica es amplio, de manera que incluso llega a niveles en los que se desacredita el hipotexto.(cf. ibíd.:119) Por ello, las así llamadas “trivialidades vestidas”, se nos representan de una manera manierista, lo que supone que el hipertexto, que surge de un texto A trivial, representa una derivación en forma de expresiones exageradas y sofisticadas.(cf. Genette 1989:116)

Según Paul Reboux, citado por Genette, es además fundamental que el autor imitado dentro de este concepto ha de ser reconocible y en segundo lugar es importante que este sea imitable, de forma que tenga características notables, tics o bien particularidades de otra índole.(cf. Genette 1993:129)

La imitación seria

Se trata de una derivación cuya hipertextualidad es inclasificable, puesto que ciertamente se supone la existencia de un hipotexto, aunque se desconoce de cuál se trata. (cf. Genette 1989: 475) Siendo su sinónimo el término “plagio”, Genette resume de manera exagerada, citando a Giraudoux, que lo mismo representa “la base de todas las literaturas exceptuada la primera, que, por otro parte, nos es desconocida.”(ibíd.)

4.2. Lo grotesco y el carnaval en la obra de Michail Bajtín

“Das Lachen befreit nicht nur von der äußeren Zensur, sondern vor allem vom großen inneren Zensor, von der in Jahrtausenden dem Menschen anezogenen Furcht vor dem Geheiligten, dem autoritären Verbot, dem Vergangen, vor der Macht. [...] Das Lachen blieb stets eine freie Waffe in der Hand des Volkes.”³
(Bachtin 1969: lomo)

Partiendo de esta proposición del crítico literario ruso sobre la risa como arma liberatoria, esta teoría parece ya a primera vista un recurso ideal para ser utilizado dentro de la literatura subversiva. Por ello, analizaremos en primer lugar la importancia de la risa, para adentrarnos después en los principios de lo grotesco y lo carnavalesco dentro de la literatura, ambos términos del mismo científico ruso.

4.2.1. La risa

Bajtín comienza su investigación sobre la risa en el ambiente de la Edad Media, dentro de la que le otorga un carácter universal frente a la superioridad, enfocando no sólo partes sino la totalidad de ella. Es más, por medio de la risa se construye un verdadero contra-mundo, que se dirige hacia la vida oficial, la iglesia oficial y el Estado oficial.(cf. Bachtin 1969: 32)

No obstante, en la Edad Media la risa y la libertad que la acompañaba, representaba un concepto relativo y estaba sujeto a un cierto espacio temporal. De esta manera, la libertad de la risa, se vivía sobre todo los días festivos en los que temporalmente se derogaban las leyes y obligaciones. Durante este tiempo, la vida salía de su orden común y limitado, convirtiéndose en un espacio de libertad utópica. En cambio, este estado de excepción suponía un gran

³ “La risa no libera solamente del censor exterior sino sobre todo del gran censor interior, el temor ante lo sagrado, la prohibición autoritaria, lo anterior y el poder, que le había sido impuesto al ser humano durante miles de años. [...] La risa seguía siendo un arma libre en la mano del pueblo.”(*traducción propia*)

contraste con la vida normal, que se caracterizaba por prohibiciones y limitaciones jerárquicas.(cf. Bachtin 1969: 33)

Al igual que las representaciones satíricas de la antigüedad, la cultura de la risa en aquel entonces se basaba sobre todo en un drama de la vida carnal, reproduciendo el coito, el parto, el crecimiento, la bebida y la comida, así como la excreción. Se trataba entonces de una emoción inoficial pero sí tolerada.(cf. ibíd.) “Dem Lachen selber wurden kaum Grenzen gesetzt – sofern es Lachen blieb.”⁴(ibíd.:34)

Existe según Bajtín, otro factor digno de mencionar dentro de este concepto, que es el vínculo que existe entre la risa y la verdad no oficial sobre el pueblo y las clases. Para ello es preciso contemplar los principios del polo opuesto de la risa, que es la severidad. Al contrario que la risa, la severidad es oficial y también autoritaria con características adicionales como la violencia, las limitaciones, el temor o la intimidación. Siendo la risa el resultado de la superación del temor, el ser humano de la Edad Media experimentaba junto con la diversión, cierta sensación de victoria sobre el miedo, lo sacro y el poder.(cf. ibíd.:35)

A pesar de constituir como decíamos una victoria temporal, que posteriormente iba a ser interrumpida por los días laborales, durante los que reinaría nuevamente el miedo y la opresión, la victoria y la libertad a base de la risa de los días festivos, se convertiría en fundamento para una verdad inoficial sobre el mundo y el ser humano. La victoria sobre el temor a través de la risa se transforma entonces en un fuerza omnipotente con el fin de convertir cualquier amenaza en algo cómico, de manera que se juega con lo horrible, riéndose de él.(cf. ibíd.) La encarnación de la risa medieval y a la vez de una verdad distinta a la oficial es entonces el bufón.(cf. ibíd.:38)

En adelante, la cultura de la risa comienza a romper las fronteras que le impiden traspasar los límites de los días festivos, tendiendo a entrar en todos los ámbitos de la vida. Todo ello, a continuación sería la esencia para la nueva autoestima del Renacimiento. En aquel momento este proceso llegaría a su cima, expresada de la forma más pura en la obra de Rabelais.(cf. ibíd.:42)

Por otra parte, si nos acercamos un poco más hacia la actualidad, en el siglo XIX la importancia de la risa cambia nuevamente, ya que como afirma Bajtín, siendo un siglo burgués, sólo se respetaba la risa puramente satírica, que en realidad no era más que un risa hostil contra la risa por ser una mera risa retórica de carácter serio y doctrinal.(cf. ibíd.:30)

⁴ “A la risa en sí apenas se le ponía límites, siempre que siguiera siendo risa.” (*traducción propia*)

4.2.2. Lo grotesco

En la obra de Mijáil Bajtín, lo grotesco se representa ante todo en relación a lo corporal. Dentro de este concepto se define el estilo grotesco por medio de características como la exageración, las hipérboles, el exceso y la abundancia.(cf. Bachtin 1995:345)

Al referirse a una caricatura de Napoleón III en la que el emperador está retratado con una nariz sobredimensionada, Bajtín opina, citando a Schneegans, que: “Die Groteske beginnt, (...), dort wo die Übertreibung phantastische Ausmaße annimmt, wo aus der menschlichen eine tierische Nase wird.”⁵(cf. Bachtin 1969:15)

A partir de ahí, subraya la importancia de la nariz dentro de lo grotesco, siendo un de los motivos más comunes dentro de la literatura universal. No obstante, agrega que su importancia no radica en encarnar cierta unión entre rasgos animales y humanos, sino sobre todo en su representación del falo.(cf. ibíd.) Es más, Bajtín está convencido de que entre todos los rasgos del rostro humano, para la representación grotesca del cuerpo son de importancia únicamente la boca y la nariz, siendo esta última además símbolo del falo. Los ojos en cambio no tienen ninguna relevancia para ello por ser solamente[sic!] reflejo de la vida individual y el mundo interior del ser humano. Lo que en cambio, según él sí tendría valor dentro de lo grotesco serían ojos sobredimensionados y desbordantes. Lo desbordante al igual que cualquier excrecencia o continuación, tienen además una importancia particular por traspasar los límites de lo corporal y constituir por ello un vínculo con otros cuerpos o bien con el mundo no-corporal.(cf. ibíd.:16) No obstante, como ya se ha mencionado, otro aspecto importante en la cara del ser humano es la boca o, más concretamente, una boca abierta, que según el autor incluso domina en importancia, al precisar: “Alles andere ist bloß die Umrandung dieses Mundes, dieses klaffenden und verschlingenden leiblichen Abgrundes.”⁶(ibíd.)

La importancia de la boca dentro de este concepto radica también en su función de constituir el órgano que efectúa la risa y aparte de ello las maldiciones. Precisamente estas expresiones de blasfemia construyen otro puente con los elementos grotescos del cuerpo. En todos los idiomas existen numerosas expresiones para nombrar los órganos sexuales, el vientre, la boca y la nariz, mientras que con las denominaciones para los brazos, las piernas los ojos o la boca ocurre lo contrario. Estas últimas carecen además de carácter simbólico o metafórico por lo que no tienen ningún valor para la maldición ni para la risa. En cambio, en los ámbitos

⁵ “Lo grotesco comienza, (...), donde la exageración alcanza límites fantásticos, donde la nariz humana se convierte en animal.” (*traducción propia*)

⁶ “Todo lo demás es sólo el borde de este entreabierto y devorador abismo corporal.” (*traducción propia*)

familiares, así como en cualquier situación en la que la gente se ría o pronuncie maldiciones, las expresiones para los sexos, las heces, la orina etcétera, abundan.(cf. ibíd.:19)

Es más, hasta en entornos donde supuestamente rigen normas de conducta más elevadas, como en el discurso literario aparecen nombres y sinónimos para el vientre, la boca o la nariz, sobre todo cuando se trata de discursos expresivos bien en tono festivo, bien en forma de la blasfemia.(cf. ibíd.)

La muerte es otro tema central dentro del concepto de lo grotesco, lo que se manifiesta de manera que el cuerpo grotesco es un cuerpo naciente cuya formación no concluye nunca. Es decir, se renueva continuamente por lo que la muerte no supone el fin.(cf. Bachtin 1995.:358) “(...) er verschlingt die Welt und läßt sich von ihr verschlingen.”⁷(ibíd.)

El símbolo concreto para la simultaneidad de la muerte y el parto, o bien el crecimiento y el devenir, es la representación de la muerte embarazada. (cf. Bachtin 1995:75f)

4.2.3. Lo grotesco dentro del arte

Al analizar lo grotesco, y en concreto la representación del cuerpo y la vida corporal, desde el punto de vista del arte, incluyendo la literatura, se puede observar su fuerte influencia ya hace miles de años. Percibimos las formas grotescas del cuerpo no sólo en el arte de los pueblos fuera de Europa sino también dentro, por ejemplo en el folclor cómico europeo.(cf. ibíd.:18f.)

No obstante, al contemplar el paisaje literario europeo de los últimos cuatro siglos, Bajtín observa la aparición de ciertos límites a partir del siglo XVI que en su terminología propia llama “Leibeskanon der Kunst-Literatur und wohlanständigen Rede der Neuzeit”⁸(ibíd.:20) Ciertamente este canon no describe otra cosa que una censura al mencionar los elementos vetados, que según la terminología del autor forman parte de lo grotesco y sobre todo las mencionadas denominaciones con respecto al cuerpo. La nueva representación del cuerpo, o lo que queda de él, es entonces el retrato de un individuo sin peculiaridades ni carácter.(cf. ibíd.)

“Alles was herausragt und absteht, (...), alles, was den Körper über seine Grenzen hinaustreibt, was einen anderen Körper zeugt, wird entfernt, weggelassen, zugedeckt, abgeschwächt. Genauso werden auch alle Öffnungen verdeckt, die in die Tiefe des Leibes hineinführen. Der nichtgrotesken Gestalt des Leibes liegt die individuelle, streng abgegrenzte Masse des Leibes zugrunde, (...). Die taube Fläche, (...) gewinnt entscheidende Bedeutung, als Grenze der in sich

⁷ “(...) devora al mundo y deja devorarse por él.”(*traducción propia*)

⁸ “Canon corporal de la literatura, arte y el discurso decente de la edad moderna”(*traducción propia*)

geschlossenen, gegen andere Leiber und gegen die Welt abgeschirmten Individualität.”⁹(Bachtin 1969: 20)

El resultado de la creación del nuevo cuerpo individual se representa asimismo en un cambio de la vida sexual, los rituales de comida y la excreción, que a partir de ahí tendrán solamente lugar en espacios privados. Es más, Bajtín observa no sólo que se van perdiendo las relaciones directas con la vida dentro de la sociedad, sino también su vínculo con la totalidad cósmica.(cf. Bachtin 1995:362f.); un estado que concluye, lamentando que: “In dieser eingeschränkten Form kann das Motiv seine alten weltanschaulichen Funktionen nicht mehr erfüllen.”¹⁰(ibíd.:363)

4.2.4. El carnaval y lo carnalesco dentro de la literatura

El carnaval ha elaborado un lenguaje de fórmulas de símbolos que abarcan desde actuaciones multitudinarias hasta gestos carnalescos individuales.(cf. Bachtin 1969: 47)

El mundo del carnaval es un mundo al revés, que Bajtín igualmente describe como un escenario sin las barreras que le imponen la plataforma. Se entremezcla el público con los actores de manera que cada uno se convierte en personaje actuante. La vida del carnaval es como un estado de excepción, durante el que se vive bajo leyes distintas, ya que las leyes de la vida normal se encuentran derogadas mientras dure el carnaval. El escenario que se funda como fruto de ello es como una mezcla entre juego y realidad, en el que incluso se esfuman las distancias, interpuestas anteriormente por parámetros como la edad pero sobre todo por las jerarquías sociales.(cf. Bachtin 1969:48)

Siendo lo grotesco y lo carnalesco dos principios que se entremezclan y se complementan continuamente, el criterio de la muerte y la renovación del cuerpo, mencionado dentro de lo grotesco, desempeñan también un papel notable dentro de la teoría del carnaval.

El carnaval niega la disolución y la concretización al desmentir el concepto de la muerte como algo absoluto. Se niega la muerte y se elimina el fin a través de la risa, por lo que se les quita su autoridad. No obstante, lo que reside en esta negación no es sólo la resistencia frente a la

⁹ “Todo lo que resalte y exceda, (...), todo lo que desborde de los límites del cuerpo, lo que procrea otro cuerpo será eliminado, omitido, cubierto, debilitado. Asimismo se cubren las aberturas que llegan a las profundidades del cuerpo. La figura no-grotesca del cuerpo se basa en la masa individual y fuertemente delimitada del cuerpo. La superficie estéril, (...) va ganando importancia decisiva, como demarcación de una individualidad cerrada hacia su interior, blindada contra otros cuerpos y el mundo.” (*traducción propia*)

¹⁰ “En esta forma tan limitada el motivo no podrá ya cumplir sus anteriores funciones ideológicas.” (*traducción propia*)

característica absoluta que tiene la muerte, sino que representa igualmente la defensa contra cualquier autoridad.(cf. prólogo de R. Lachmann en Bachtin 1995:15) Se trata de

“die Weigerung, die Autorität solcher Institutionen anzuerkennen, die (...) Herrschaft ausüben. Nur in der Ablehnung der offiziellen Macht und ihren hierarchischen Strenge, wie sie sich im militant-spielerischen Einsatz der Karnevalsrituale Ausdruck verschafft, kann die Volkskultur diesen Mythos inszenieren. (...) Die provokativ-heitere Umstülpung der geltenden Institutionen und ihrer Hierarchien, die vorgeführt wird, zeigt (...) eine permanente Alternative auf. Und es ist diese nicht zum Schweigen zu bringende Energie des alternativen Appells (...), die die institutionelle Kultur in Unruhe versetzt.”¹¹(ibíd.)

En nuestro caso, esto representa desde luego una prueba evidente de la importancia de lo carnavalesco dentro de la literatura subversiva.

En las obras literarias de los siglos XVIII y XIX, como por ejemplo en Dostoyevski la carnavalización se convierte en una tradición literaria, probablemente sin que los propios autores de la época percibieran la referencia extraliteraria, o sea el carnaval en sí. No obstante, lo que según Bajtín ocurría era una verdadera encarnación del carnaval en la literatura. De esta manera, los géneros literarios absorbían durante siglos los símbolos, pero sobre todo la percepción carnavalesca del mundo. Las formas del carnaval que entonces se reflejaban inseparablemente en las obras literarias se convertían por ello en herramientas para la creación de una conciencia cultural.(cf. Bachtin 1969: 61)

4.2.5. Las categorías de la literatura carnavalesca

Dentro de su concepto de carnavalización de la literatura, Mijaíl Bajtín ha elaborado cinco categorías que sirven para destacar las peculiaridades del carnaval dentro del lenguaje de la literatura.(cf. Bakhtin 1984: 122)

1.) *La inversión del orden jerárquico*: relación libre e informal entre personas que en la vida cotidiana están separadas por impenetrables barreras jerárquicas.(ibíd.: 123)

¹¹ “el boicot a reconocer la autoridad de estas instituciones que ejercen poder. Solamente en el desmentido del poder oficial y su rigor jerárquico, tal como se manifiesta en el empleo lúdico-militante de los rituales carnavalescos, la cultura popular puede escenificar este mito. (...) El cambio provocador y alegre de las instituciones y jerarquías en vigor que se exhibe, demuestra (...) una alternativa permanente. Y es esta energía la que no se deja silenciar, de la llamada alternativa, (...) la que inquieta la cultura institucional.”(*traducción propia*)

2.) *La excentricidad*: se trata de una categoría estrechamente vinculada con la anterior, de manera que permite a las partes latentes de la naturaleza humana revelarse y expresarse.(ibíd.)

3.) La *mésalliance* carnavalesca: es otra categoría que tiene vínculos con la primera ya que describe también una relación libre e informal pero en un sentido mucho más amplio. Se trata de una postura que se extiende por todas partes; por encima de valores, pensamientos, fenómenos y objetos. Todo lo que anteriormente, debido a la jerárquica ideología no-carnavalesca había sido encerrado, y distanciado entre ello, en adelante entra en contacto con el carácter carnavalesco. De ahí que surjan enlaces entre lo alto con lo bajo, lo grande con lo pequeño, lo sabio con lo necio, etc.(cf. ibíd.)

4.) *La profanación*: se caracteriza por la utilización de blasfemias carnavalescas u otros actos que llevan al desprestigio de lo santo. Asimismo aparecen obscenidades carnavalescas vinculadas con la potencia generativa de la tierra y del cuerpo.(cf.ibíd.)

5.) *La coronación burlesca y el subsiguiente acto de descoronar al rey del carnaval*. Precisamente en el acto de descoronar a un rey, radica según Bajtín el núcleo del sentido carnavalesco – “the pathos of shifts and changes, of death and renewal”.(ibíd.:124)

No obstante, al ser un doble-ritual es también un acto inseparable, con lo que alude a que nada es estable ni las instancias más altas. “(...) the joyful relativity of all structure and order, of all authority and all (hierarchical) position. Crowning already contains the idea of immanent decrowning: it is ambivalent from the very start.”(ibíd.) Es más, para subrayar que las estructuras son ambiguas, el que será coronado como rey del carnaval no es ninguna figura potente dentro de la sociedad sino más bien lo contrario; es el esclavo o el bufón(cf. ibíd.), o bien en otras palabras el que se convierte en rey no es el héroe sino una especie de antihéroe. El carnaval es entonces símbolo de que cualquier orden es relativo y ningún sistema es rígido, al igual que cada individuo puede ser intercambiado por otro y al revés. “Carnival celebrates the shift itself, the very process of replaceability, and not the precise item that is replaced.”(ibíd.:125)

Dentro de la selección de las obras literarias del presente trabajo cabe destacar que la obra en la que predomina la presencia/el reflejo de los rasgos carnavalescos, elaborados en la obra de Bajtín es *Un día con su excelencia* de Fernando Jerez.

Encontramos en esta novela las características de la risa y del cuerpo grotesco en general pero también se reflejan algunas de las arriba desarrolladas *categorías de la literatura carnavalesca*.

4.3. Un día con su excelencia de Fernando Jerez

“De la presente el objetivo es el relevo.”
(Jerez 1986: 192)

4.3.1. El autor y su obra

Fernando Jerez (1937) es uno de los autores de narrativa más representativos y emblemáticos del grupo de escritores que había permanecido dentro del país durante el exilio.

Según el propio autor su motivo para la producción literaria radica en “la emergencia del momento”(cf. Jerez n.d.: entrevista con Ana María Foxley). A pesar de haberse sentido comprometido con el proceso chileno durante la presidencia de Allende, no quiere adherirse a una determinada tendencia política. “(...) el mío no es un compromiso ideológico, sino una honestidad con lo que son mis circunstancias; mis preocupaciones. [...] Lo mío nace naturalmente porque en el plano político he sido bastante anárquico y conservo mi independencia para mirar objetivamente.”(ibíd.)

Ya durante su educación media escribe cuentos y en 1957 tras terminar el bachillerato, publica su primera obra *Un bachiller extraño*, que es una recopilación de cuentos. Sobre la misma época comienza a trabajar en un gran banco, por lo que durante varios años se ocupa con dos labores muy distintas: la de banquero y de escritor. En 1960 publica *Los sueños quedan atrás* y justo antes del golpe, en agosto 1973, *El miedo es un negocio*. En 1974 *Así es la cosa*, otro libro de cuentos, publicado en México debido a la censura ya fuertemente instalada dentro del país en aquel año.(cf. Lazarra 2002: 157)

Después del golpe de Estado, pese a recibir invitaciones de varias naciones de abandonar el país, se “autoexilia” en Chile y permanece allí durante toda la dictadura, apartándose casi por completo de la escena artística a fin de evitar la persecución del aparato represivo del gobierno. “Recibí llamados anónimos y, por eso, decidí cerrar mi casa y vivir con mi familia en otra, de un pariente. (...), me dediqué a estudiar y a escribir pero decidí que ese no era el tiempo para publicar ni comunicarme con los lectores.”(cf. Jerez n.d.: entrevista con Ana María Foxley)

A pesar de la falta de intención de publicar libros, sigue dedicándose a otro sector de la producción literaria, al trabajar en una casa editorial como lector.(cf. Lazarra 2002: 170) Sin embargo, reconoce que “por supuesto que los libros que yo recomendaba nunca se editaban”(ibíd.). Además, por razones evidentes, las circunstancias de aquel entonces no le aportaban demasiados encargos en su posición de lector, lo que le permitía continuar con la

producción textual por mero interés propio, proceso en el que ya se van creando algunos de los personajes de *Un día con su excelencia*.(cf. ibíd.)

Un día con su Excelencia

La idea surgió a raíz de una noticia que había escuchado el autor en la radio, sobre los rumores de un gobernante ruso, desaparecido por estar gravemente enfermo. A consecuencia, Jerez pensó que pronto iba a aparecer este mismo personaje en público para desmentir esta presunción. La cuestión que se le planteaba entonces era ¿cómo el dictador podía tranquilizar a sus seguidores y adversarios?(cf. Lazarra 2002: 170) En cambio, ya al poco tiempo le surgió una idea: “Pensé que tenía que hacer lo mismo con el dictador que había acá. Pensé que lo tenía que hacer desaparecer.”(ibíd.:171) Por ello, se puso a escribir con el propósito de que *Un día con...* fuera un cuento. No obstante, al leer el resultado sus amigos lectores le sugirieron que la obra debería ser una novela.(cf. Jerez n.d.: entrevista con Ana María Foxley)

El autor comenzó entonces con la construcción del personaje del protagonista al comparar varios dictadores que en muchos casos comparten factores comunes. “El dictador es una persona corriente, pero tiene ciertos deslices, una zona de su cerebro no funciona bien.”(ibíd.) En su búsqueda de los posibles “puntos débiles” de este personaje se le ocurrió entonces, tomar como punto de partida, los así llamados “defectos comunes” de cada ser humano, representando al dictador como alguien que está enamorado, que desconfía de los demás, y también como alguien que busca la libertad.(cf. ibíd.)

No obstante, lo que para Jerez también ha desempeñado un papel importante a lo largo de su indagación, han sido los motivos e ideologías de los personajes que acompañaban a los respectivos dictadores, al preguntarse “cómo puede haber personas más o menos inteligentes que los acompañen?”(Jerez n.d.: entrevista con Ana María Foxley)

Como conclusión de ahí vio también que entre estos dos grupos, es decir el dictador y sus subordinados existe una dependencia psicológica mutua.(cf. ibíd.) Es la cuestión de conseguir y mantener el poder la que lleva no sólo al propio dictador a cometer actos atroces sino también a sus subalternos. Sin embargo, lo que también conlleva la gloria del poder para todas las partes implicadas consiste en las características opuestas del estrellato; es decir, la desconfianza, el encerramiento y la sumisión. Se trata de factores que nada tienen que ver con la libertad y que culminan en una manía persecutoria y finalmente en el desmoronamiento del sistema y *su Excelencia*; - en primer lugar a lo largo de las últimas páginas de la obra y posteriormente en la sociedad chilena.

Características

Lo que anuncia el título de esta novela, perteneciente al grupo de las “novelas del dictador”, es decir, las 24 horas *con su Excelencia* representa en realidad solo el relato marco, a partir del cual se reconstruyen los acontecimientos ocurridos hasta ese día.

Por medio de múltiples secuencias narrativas, en la mayoría de los casos expresadas por medio de analepsis, y enunciadas por distintas voces narrativas, el autor estiliza los planos siempre de acuerdo con el lenguaje del personaje que tenga la palabra. Todos estos pasajes retrospectivos, que rompen la cronología desembocan pues en este día *con su excelencia*. Dentro del amplio espectro que se le ofrece al autor, utilizando la analepsis, recurso verdaderamente apropiado para presentar 24 horas, para que finalmente surja una novela de casi 250 páginas, existe además dentro de la novela un modo de la narración, que encontramos con gran frecuencia: los múltiples monólogos internos que contribuyen de manera fundamental a la fluidez, y que a la vez le otorgan un valor importante a la hora de determinar su estilo.

Abordaremos por lo tanto el valor de los monólogos internos, al igual que la analepsis de forma más detallada en los puntos 4.4.1.2. y 4.4.1.1. respectivamente.

4.3.2. Sinopsis breve:

La obra es el retrato de un país y su dictador sin concretar, cuyas referencias concretas no son necesarias. Por medio de la burla y un optimismo histórico, el autor no sólo ofrece un panorama entre bastidores de un régimen caduco, sino que también pronostica el inminente derrumbe de esta dictadura y “un gobernante disminuido por los años, sometido a los vaivenes de las pasiones sentimentales extemporáneas.”(Jerez 1986: 220)

Un día con su excelencia relata un día en la vida de un dictador chileno, todavía en funciones a la hora de la publicación de la novela, y por ello en ningún momento llamado por su nombre verdadero. Con la presencia de varias conspiraciones internas, acompañadas por los rumores de la calle sobre un dictador cada vez más débil y gravemente enfermo, así como la influencia que ejercen sus propios sentimientos hacia Núñez, Fernando Jerez nos muestra a un dictador vulnerable de rasgos infantiles y hasta ridículos. Gracias a ello, surge en el lector la imagen de un jefe de Estado que no sólo había llegado al poder por medio de mecanismos no democráticos, sino que incluso es un cobarde. Al incluir la presión a nivel económico, que sufre el país en aquellos tiempos, el autor completa su retrato de una sociedad y su gobierno dictatorial que paulatinamente se está acercando al abismo.

Para contraatacar el rumor dentro de la sociedad, Morán, su Jefe de Propaganda es encargado de diseñar un programa para recuperar la imagen dañada de Núñez. A continuación, planea un espectáculo que debería culminar en el acto para que, mediante un flamante discurso, *su excelencia* demuestre su impecable agilidad y su perfecto estado de salud. Acompañamos a su excelencia Núñez, a lo largo de las preparaciones para este gran día, que por el contrario para el dictador es un camino lleno de obstáculos, que se le presentan mediante presiones aún más fuera de su alcance que el rumor de la calle. Son las flechas del amor las que castigan al dictador desde su encuentro con Verónica, miembro de una organización subversiva y pareja de Juan, un militante desaparecido del mismo movimiento. Por razones inexplicables, la chica llegó una noche a la cama del dictador, que a partir de entonces se enamora de ella hasta tal punto que es casi incapaz de seguir la vida sin ella, y necesita volver a verla. Lamentablemente, la búsqueda de la chica debido a la ineficacia de sus propios servicios secretos no tendrá éxito, y hasta que el mismo dictador se da cuenta que Verónica[N del autor]

“(…) amaba con devoción y desprendimiento a un pobre pintor de cuadros invendibles. En cambio a él, a Núñez, al Presidente de la nación con el inmenso territorio de mares, campos, montañas, automóviles, vehículos y armas para la guerra, elegido entre millones para interrumpir y cambiar la historia, le impedían tener a la joven un par de horas a su lado para admirarla y tocarla, e ir al jardín a cortar lavándulas y rosas para ella, rogarla, sentirse a ras de suelo, en la condición de enamorado feliz. Y entonces no pudo engañarse: sus ojos estaban húmedos.”(Jerez 1986: 120f.)

Sin embargo, resuenan en la novela no únicamente los monólogos internos del dictador o bien las observaciones del narrador omnisciente que lo acompaña desde un punto de vista muy cercano, sino que también la cronología de este día es interrumpida por distintas voces narrativas, retratando a personajes, como su esposa Viviana, su secretario privado Romualdo, Morán, y también a Rosalino, el mozo de servicio y al mismo tiempo espía secreto de Núñez, pero sobre todo y con mucha frecuencia, la voz de Verónica.

Por si fuera poco, surge otro complot en su contra que el dictador encarga de aclarar a uno de sus subalternos: a cualquier precio, Romualdo, su espía secreto tiene que encontrar al delincuente que había escrito dentro del ascensor del palacio «Núñez asesino». No obstante, Romualdo en esta búsqueda del culpable tropieza también con otras realidades que circulan dentro de los pasillos del mismo palacio y que a *su excelencia* no le agradarán en absoluto: “que su aparición en público no arreglará nada.”(Jerez 1986: 223)

4.4. La distribución y la censura de la obra durante la dictadura

A parte de ser el dictador Núñez un personaje reconocible desde el inicio de la lectura, la valiente obra incluye además hechos históricos, que por su carácter veraz, no dejan lugar a dudas de que este libro verdaderamente constituye un relato de la realidad chilena bajo el régimen de Pinochet. Por lo mismo, es poco probable que la obra hubiera podido publicarse dentro del país antes de iniciarse la segunda parte de los años ochenta. Supuestamente, gracias a una apertura leve y a una censura menos restrictiva a partir del año 1983(cf. Orellana 1990: 51), las casas editoriales Galinost y Bruguera respectivamente en 1986 sí logran publicar este libro que ya un año más tarde se encontraría en su tercera edición, aquella vez por Alfaguara en España.

Pese a la aparente disolución inminente de este aparato de control, y a la ya derogada Ley de Censura(cf. Lazarra 2002: 24) la obra no pasa sin restricciones por la censura del régimen, por ejemplo, la vetada exposición de la obra por parte de la editorial Galinost, en la Feria Internacional del Libro de La Serena 1987.(cf. Jerez: Comentarios y críticas, Revista Hoy)

No obstante, la suposición de que la censura oficial estuviera ya en un proceso avanzado de extinción reafirma igualmente la siguiente observación en cuanto a la recepción de la novela dentro del país, realizada ya en febrero 1989, es decir sólo un año antes del fin de la dictadura:

“Curioso es lo que ha sucedido con *Un día con su excelencia* (...). Cuando apareció por primera vez en 1986, la crítica de la época – la oficial se entiende – guardó un silencio de un templo. El tema debió parecerle conflictivo, quizás hasta peligroso. Eso de narrar 24 horas de la vida de un dictador decrepito, posiblemente las últimas, enamorado de una ilusión, debió poner nervioso a más de uno.”(cf. Jerez: Comentarios y críticas, Diario la Época)

4.4.1. Estrategias de camuflaje

Como ya se ha mencionado, el autor no publicó la obra hasta el año 1986, cuando ya el nivel de control para efectuar publicaciones de cualquier índole había disminuido de forma sustancial. Es supuestamente por este motivo que la obra se pudo publicar durante la dictadura, pese a que las fórmulas para camuflar su contenido, con el fin de evitar la censura no abundan dentro de la novela.

Un día con un dictador cualquiera, en un país cualquiera...

En vano buscamos el nombre verdadero del dictador y de su predecesor y mucho menos detalles referentes a la historia o la geografía chilena. Por lo mismo, al igual que otras

representantes de la *novela del dictador*, el mensaje que transmite *Un día con su excelencia* teóricamente es aplicable a cualquier dictadura en función. Del mismo modo, en un eventual enfrentamiento con la censura, el autor hubiera podido alegar esta falta de referencias/alusiones directas, contra cualquier denuncia contra él.

Aparece en cambio, dentro de la novela una sola referencia histórica que sí es comprobable con los libros de historia; son las continuas alusiones y comparaciones que el dictador hace con su homólogo y modelo, el expresidente de Estados Unidos, Abraham Lincoln. Sin embargo, trataremos este tema de manera más detallada en el punto 4.4.3.6. del presente análisis.

4.4.1.1. La importancia de la analepsis

Esta forma de narración retrospectiva, que se emplea a lo largo de toda la novela constituye no sólo una herramienta para encajar las casi 250 páginas en el relato de un mismo día, sino que puede ser igualmente interpretada de forma metafórica y por ello como estrategia de camuflaje. Así es el caso que al incluir las continuas huidas del dictador hacia el pasado, el autor construye un personaje que ya no aguanta permanecer en este ámbito. En otras palabras, aun siendo la persona más potente del país, al igual que para sus conciudadanos subordinados, evidentemente y por razones muy distintas, el país se ha convertido en un espacio insostenible, incluso para el propio dictador.

4.4.1.2. Los monólogos internos

Junto a la retrospectiva también es preciso poner el centrarse también en la introspección. Según la terminología de Martínez y Scheffel, encontramos en la obra principalmente tres tipos de monólogo interno, que a su vez en muchas ocasiones se representan en forma de analepsis.

La *psiconarración* que se caracteriza por la presencia de una distancia irónica pero mínima entre el narrador y los pensamientos y sentimientos del personaje, lo que garantiza que las conclusiones se presenten en un orden lógico.(cf. Martínez/Scheffel 2012:59f.)

“Los médicos, ¿le decían la verdad? Disminuir la sal. Suprimir en lo posible el vino blanco y el Kir Royal; apenas tres vasos de whisky con Ginger Ale, ningún trago con el estómago vacío. [...] Se echó un trago. Los médicos no sabían nada.”(Jerez 1986: 93)

Asimismo se encuentra en la novela el *monólogo interior citado* donde, mediante el empleo de la primera persona gramatical, esa distancia parece ser prácticamente eliminada.(cf. Martínez/Scheffel 2012:63) “Voy con mi valija sobre las rodillas sin ninguna aspiración. [...] No sé por qué me acuerdo de la noche del veintiséis de febrero cuando llegué de la casa de Ramiro.”(Jerez 1986: 43) El mismo fenómeno representa el *pensamiento citado*, que se caracteriza por la presencia de una fórmula *inquit*, es decir un *verbum dicendi*.(cf. Martínez/Scheffel 2012:63) “A la mierda con los derechos de cualquier clase – se decía Núñez – solo yo conozco a la gente.”(Jerez 1986: 31)

Al analizar los monólogos internos desde el punto de vista del camuflaje, aparentemente la carga subversiva disfrazada no se encuentra tanto a nivel de sus respectivos contenidos sino que residen sobre todo en los motivos para recurrir a ellos. Por lo mismo resulta bastante significativo que el autor los emplee con pocas excepciones, únicamente en los enunciados de los dos protagonistas, es decir *su excelencia* y Verónica. En ambos casos los monólogos, como acabamos de ver en el uso de la analepsis, pueden ser interpretados como el resultado de la necesidad de huir de un presente que ya se había convertido en un espacio insostenible. Para Núñez esta voluntad de fuga se basa principalmente en su avanzada edad y su imagen de presidente cada vez más gastado, y en las presiones que le amenazan desde afuera pero también como fruto de las conspiraciones dentro de sus propias filas. Por ello, el dictador al igual que Verónica se construyen un mundo aparte que sí les permite sobrevivir en este espacio.

En el siguiente fragmento Núñez es informado por Romualdo, su mozo de servicio y también espía personal sobre el rumoreo que circula en la sociedad sobre su frágil estado de salud y un creciente movimiento subversivo.

“Y de qué mierda hablan?

- Que estando enfermo grave, señor, no podrá gobernar. Día y noche distintos grupos se reúnen en diversas partes de la ciudad para venir a tomarse esta sala, señor, y los pasillos, las escaleras, las puertas y las ventanas.”(Jerez 1986: 12)

Enseguida el dictador se refugia en “su mundo”, que el autor nos describe en forma de la *psiconarración*.

“Recordó con tristeza e irritación (...), recordó los galvanos y las llaves recibidas por él en ciudades y pueblos que jamás hubiese creído que existiesen. (...) donde chiquillos moquillentos en brazos gruesos y morenos gritaban ¡Viva el Presidente! ¡Viva el Presidente! (...).”(ibíd.)

En cambio, en la siguiente reflexión introspectiva de Verónica, dentro del mismo monólogo ella afirma la necesidad de esta huida para soportar el presente.

“Traté de hacer un inventario de las cosas que había dejado atrás. Me dije: alguna vez voy a necesitar recuerdos, acortar la distancia que crece a mis espaldas, las referencias felices ya irrecuperables tal vez. Ahora estoy segura que una cierta felicidad es siempre irrecuperable en sus formas y en sus contenidos originales. Y el presente se hace duro frente al pasado, con el cual el nivel es imposible.”(Jerez 1986: 43)

4.4.2. La crítica a través de la parodia y lo grotesco

Habíamos incluido esta obra dentro de la categoría de la literatura subversiva a través de la parodia y lo grotesco, por lo que analizaremos en adelante qué posición ocupa la novela dentro de este concepto y de qué manera se efectúa la crítica en base a ello.

Volveremos por ello ante todo a la teoría de Genette sobre la hipertextualidad, en la que vimos los modos de derivación de un texto B a partir de un texto A, que siempre se produce o por medio de una transformación o por una imitación. En segundo lugar observaremos de qué manera se manifiesta la teoría de Mijaíl Bajtín dentro de *Un día con su excelencia*.

Por la falta de claridad, es quizás imposible clasificar nuestra obra de forma determinante en uno de los géneros definidos por Genette, ya que “(...), weil ein einzelnes Werk glücklicherweise immer einen komplexeren Status hat als die Gattung, der man es zuordnet.”¹²(Genette 1993:44) A pesar de todo, y siempre que partamos de la suposición de que el hipotexto en nuestro caso no es un texto, sino la realidad chilena, el género más acertado dentro de la teoría de Gérard Genette, parece ser el de la imitación satírica (alemán: *Persiflage*). En otras palabras, la novela *Un día con su excelencia* representaría un hipertexto satírico derivado de un hipotexto que sería el ambiente represivo de Chile en aquel tiempo, que como establece este concepto es “reconocible” e “imitable”. El hipotexto no sería entonces un texto sino un contexto.

Como ya se había afirmado anteriormente en el presente trabajo, esta novela que retrata un día de una excelencia ridícula contiene rasgos característicos de la terminología de Mijaíl Bajtín como por ejemplo la risa, lo grotesco y las categorías de la literatura carnalesca.

¹² “(...), ya que una obra en particular afortunadamente siempre tiene un estado más complejo que el género bajo el que se clasifica.”(traducción propia)

Se trata en primer lugar del principio de risa bajtiniana, o sea la risa carnavalesca, la que se puede aplicar a lo largo del análisis.

Esta risa se refleja claramente en el conjunto de *Un día ...*, puesto que lo que el autor principalmente hace es reírse del dictador en funciones, burlándose en primer lugar de su estado deplorable y prediciendo en base a ello su propio destino así como el del país. Tal como se ha desarrollado en de la parte teórica, se construye un contra-mundo por medio de la risa, representando lo contrario del mundo oficial, caracterizado por la violencia, intimidación y opresión. El propósito y el logro de la risa es entonces superar el temor por convertir la principal amenaza, encarnada por la figura de Núñez, disfraz del propio Pinochet, en algo cómico. A partir de ahí se eliminan las fronteras impuestas por el sistema y a continuación se funda una nueva consciencia y aumenta la autoestima.

4.4.2.1. El carnaval

Asimismo veremos dentro de la obra lo que anteriormente describimos como *la coronación burlesca y el subsiguiente acto de descoronar al rey del carnaval*.

Este fenómeno se refleja precisamente en el relato marco de la novela: el golpe de Estado y su historial.

Núñez había llegado al poder a través de una coronación burlesca, es decir, como resultado del golpe tras el que se convierte en “rey” de un día a otro. Núñez, es decir Pinochet corresponde además perfectamente a la imagen que Bajtín denomina como el rey del carnaval, al ser un gobernante que había llegado al poder de forma ilegítima, solamente como resultado de la violencia. Tal como había constatado dentro de su teoría, el que se convierte en rey no es el verdadero rey, sino el bufón. Lo que se traduce en la novela de Jerez, al igual que en la realidad extraliteraria, en la fulminante descoronización de Allende y la toma de poder de un simple militar, es decir el rey del carnaval, llamado Augusto Pinochet. Este rey bufón que además tiene un miedo paranoico a ser descoronado nuevamente, igualmente conforme a la teoría del carnaval: “cualquier orden es relativo y ningún sistema es rígido, al igual que cada individuo puede ser intercambiado por otro y al revés”(cf. punto 4.2.5.)

“(...) un día lo iban a sorprender. Irrumpirían en el salón, para empezar a gobernar con un discurso de promesas y juramentos.”(Jerez 1986: 26)

4.4.2.2. El cuerpo grotesco de Pinochet

La representación carnavalesca de su cuerpo se produce conforme a la definición de Bajtín sobre el cuerpo grotesco al incluir a parte del falo el acto carnal. Al burlarse de la impotencia del dictador y sus remordimientos, el autor retrata al dictador no sólo como un ciudadano vulnerable como cualquiera, sino más bien como un viejo ridículo, contrariamente a la imagen oficial. El siguiente fragmento es una de las sobradamente existentes retrospectivas internas, en las que Núñez vuelve a “aquel sábado cuando estuvo con la muchacha.”

“Pero la respiración de Núñez era la cansada vida de su mente encerrada en los asuntos del gobierno. (...) parecía detenerse un momento, luego volvía a las tímidas caricias reiteradamente con la ilusión del placer, pero sin llevarlo a cabo nunca. Cada vez que él la aguijoneaba con su difícil erección, ella lo distraía con gemidos encantadores y su orgullo retrocedía con físico y todo a la posición del sopor. Pero en rigor, había fallado repetidamente con la joven, y sentía algo de vergüenza, porque si hubiese querido, igual le entraba.(Jerez 1986: 36) [...] y como la precocidad era en todo una característica suya, el placer le duraba muy poco (...)”(ibíd.: 94)

No obstante, el autor no se limita a retratar solamente los supuestos pequeños problemas masculinos. En un tenso discurso frente a diplomáticos, el día de su cumpleaños, Núñez evidencia también su “excelente salud general”.

“Sintió un frío doloroso en las rodillas. Se le estaban terminando las fuerzas en las piernas. Temblaba. Afortunadamente, la tela del ancho pantalón estaría ocultando los movimientos. Pensó en las comas del discurso que leería pronto, signos necesariamente urgentes, como nunca, para disimular ese elemento nuevo que empezaba a inquietarlo. (...) los diplomáticos aprovecharon la tregua para toser y separar los pies. [...] Tuvo la sensación de que sus piernas se estaban volviendo progresivamente débiles. Pasó por alto varios párrafos (...). Lo estaban viendo ellos: Gozaba de buena, de excelente salud. [...] Núñez prácticamente se desplomó en el sillón.”(Jerez 1986: 167f.)

Lo que se produce gracias a ello es el desmontaje de fronteras y la desaparición del temor frente a este cruel dictador. Siguiendo la terminología carnavalesca de Bajtín, esto también podría ser llamado una cierta *mésalliance*, ya que se eliminan distancias y barreras mentales dando acceso a ámbitos que anteriormente estaban restringidos debido a las estructuras jerárquicas.

4.4.2.3. Las maldiciones

A través de las maldiciones, que continuamente pronuncia Núñez, el autor se sirve de otro recurso para ridiculizar la figura del dictador.

Bajtín observa que estos elementos no oficiales del discurso son en primer lugar infracciones intencionales, con el fin de atacar no sólo las reglas lingüísticas, sino también en un sentido más amplio, la negación de respetar las normas sociales así como las jerarquías.(cf. Bajtín 1995:229). Siendo en cambio el mismo Núñez la autoridad más alta del Estado y de cualquier jerarquía, posición que le implica cierta etiqueta, lo que el autor logra a través de estas expresiones no es sólo posicionarle lejos del mundo oficial sino incluso retratar a *su excelencia* como un personaje vulgar e inculto. “Der Gebrauch solcher Wörter und Ausdrucksweisen schafft eine Atmosphäre marktplatzartiger Offenheit, er führt zu einer bestimmten Thematik und zur Inoffizialität der ganzen Weltanschauung.”¹³(Bajtín 1995:230)

Dado que estas exclamaciones siempre se producen en momentos de agresión o de alta desesperación por parte de dictador, representan otro detalle que contribuye a la desvalorización de la imagen fuerte de Pinochet. A nivel lingüístico estas exclamaciones blasfemas suelen introducirse a través de la partícula aumentativa de registro familiar “requete”(cf. Slaby et al. 2001: 1074), seguido siempre por una expresión vulgar.

Veremos en el siguiente fragmento no sólo a un dictador agresivo como reacción a los rumores que circulan referente a su salud, sino también a una persona de escasa cultura.

“¿Así es que estoy gravemente enfermo, señores? ¿Y aislado e incapacitado para gobernar? Las pelotas, las soberanas pelotas. Las requete requete soberanas pelotas.”(Jerez 1986:15)

Las mismas formas de expresión, las utiliza el autor para retratar a un dictador envidioso de sus subordinados, en particular de Morán. Observamos en el siguiente monólogo interno la admiración ante su jefe de Seguridad. “Por las requete crestas – se dijo Núñez – su jefe de Seguridad era un semental de buenas ideas, y los mismos brillantes proyectos que a él se le ocurrían, Morán ya los había considerado y, adelantándose, los exponía.”(Jerez 1986: 112)

Finalmente Jerez utiliza también las maldiciones para adornar los decepcionados ataques emocionales de *su excelencia* en su posición de enamorado infeliz, no sólo para darle un toque de autenticidad sino, como aparece, sobre todo para completar su retrato de un personaje ridículo.

¹³ “El uso de semejantes palabras y formas de expresión crean una atmósfera de franqueza, propia de una plaza pública, lleva a una particular temática así como hacia la inoficialidad de toda la ideología.”(*traducción propia*)

“Estaba por quedarse completamente dormido, pero se sobresaltó creyendo que tenía que darle puñetazos al escritorio, gritando al mismo tiempo «por las requete requete crestas, todavía Morán no aparece con ella, y hoy es viernes; tampoco viene a informar sobre el hombre que escribe en las paredes del ascensor, por las requete requete... y tampoco...».”(ibíd.:121)

4.4.3. Las referencias implícitas y explícitas a la realidad extraliteraria

Evidentemente no presentaríamos esta novela entre la selección de literatura subversiva sin que hubiera estas alusiones a la realidad extraliteraria.

La crítica que trasluce a nivel textual es abundante en esta obra. Aparecen en ella los “clásicos” como la represión, en forma de tortura o bien las desapariciones forzadas, al igual que el golpe, a parte de puntos escasamente tratadas en las demás novelas, como por ejemplo la crítica hacia el modelo económico implementado por Pinochet.

4.4.3.1. El golpe de Estado

Este tema representa un caso específico dentro de esta clasificación entre las referencias implícitas y las explícitas puesto que por un lado las alusiones que del narrador al ambiente dentro de un palacio, “tosiendo pólvora”(Jerez 1986: 157), no dejan desde luego lugar a confusiones. No obstante, carecen estas de cualquier mención a personajes integrantes ni del escenario de este acontecimiento histórico que era la invasión de La Moneda.

“La primera gran acción se le ocurrió al segundo día de haber subido los peldaños alfombrados de palacio, saltando los escombros entre el humo y el olor de la pólvora, pistola en mano, bien resguardadas las espaldas por quienes juraron hacerlo, dispuestos como estaban a morir contra el muro si fallaban los planes. Al segundo día pudo mostrarse tranquilo en la televisión, con Viviana al lado, lleno de orgullo.”(ibíd.: 158)

Es más, Jerez incluso incluye el entierro de Allende dentro del relato – una alusión directa con una sola ausencia, que es el apellido.

“Diez mil personas se juntaron en un funeral, pero no era el muerto del cajón el que contaba para ellos: apuraban felices la agonía de este Presidente ¡y me insultaban! Sin embargo, mis hombres no fueron capaces de acallar a diez mil personas que marchaban en un funeral. ¡Con todo lo que les he comprado pensando en que los sorprenda con las manos vacías!”(Jerez 1986: 71)

4.4.3.2. La paranoia y el enemigo

La paranoia de *su excelencia* frente a “sujetos sospechosos” es un fiel acompañante durante toda la novela. ”No tenía que olvidar jamás que se encontraba en una selva que a cada paso iba tornándose más oscura y peligrosa.”(ibíd.: 21) De ahí que incluso la figura del derrocado presidente legítimo siga vivo por lo que el dictador se propone perseguir y castigar hasta los rasgos más pequeños.

“(…) la figura del difunto Presidente que esos hombres odiaban. Así como lo odia el *Señor*, que lo anda persiguiendo como si estuviera vivo, y los cazadores lo ven en el pecho y en la cara de cualquier persona, hasta en las poleras de los jovencitos que no habían nacido cuando él murió, ahí lo ven; lo buscan en los rincones, adentro de los globos que trae el viento.”(Jerez 1986: 109)

De esta manera el autor no sólo retrata la profunda repugnancia frente a “la peste comunista” sino que trasluce a través de ella también la imagen de una personalidad de poca autoestima, encarnada por el dictador.

“(…), sus enemigos se camuflaban en los escritorios de las oficinas, entre las máquinas de las fábricas, en las pizarras de las escuelas, en laboratorios de universidades, en pasillos de hospitales, en los escenarios del teatro y en los mundillos de los poetas; en el mismo palacio alguien dejaba las huellas cobardes en la madera del ascensor. Pero esas voluntades aisladas, en un momento de inercia y descuido, se aproximarían totalizando sus fuerzas débiles. Los tenía que cazar, entonces, en las calles, interrogarlos, saber si dejaban las huellas de su marcha hacia los oscuros rincones clandestinos.”(Jerez 1986: 160)

Esta falta de autoestima junto con la paranoica desconfianza permanente está incluso presente dentro del mismo palacio presidencial, donde hasta el mozo de servicio representa un individuo del que habría que desconfiar.

“Adelante, pase. [...] Después hizo una señal enérgica para que los dos vigilantes se quedaran tras la puerta. No eran en absoluto necesarios, ahora él podía vigilar al sirviente que avanzaba con las dos manos ocupadas en la bandeja, y por lo tanto con escasas posibilidades de que el hombre vaciara sustancias letales en el desayuno;”(Jerez 1986: 11)

4.4.3.3. La tortura

La novela no nos ofrece solamente un reflejo sobre la tremenda paranoia del dictador frente a cualquier supuesto enemigo, sino que relata asimismo qué se hacía con los prisioneros, una vez detenidos por la policía o los servicios secretos del régimen. Tratándose quizás de uno de

los temas de más relevancia para el autor, la obra nos ofrece un acercamiento a esta temática desde varias perspectivas, enunciadas por voces distintas.

Como acabamos de ver, existía un alto nivel de convicción sobre la necesaria erradicación del enemigo. Para subrayar esta convicción por parte del régimen, observamos el siguiente fragmento en el que somos testigos de la satisfacción que siente el dictador al contemplar en su despacho una pantalla con la emisión directa de la tortura física que se ejerce sobre los presos. Desde luego, como fruto de ello se completa igualmente la imagen de un personaje enfermizo.

“Quiero que el enemigo me entre por los ojos también, como Santo Tomás pedía a gritos venerados: ¡ver!, ¡ver! [...], voy a encender el aparato, [...] Miren a la derecha a los tres hombres y a las dos mujeres. Están agachados, las manos en las rodillas, tiritan de frío y de miedo. ¡Son unos perros llorosos que al primer dolor gritan! Así quería verlos, eso quería saber. A mí no me cuentan historias. No hay nada mejor que verle a la cara al enemigo, aprender sus gestos, acostumbrarse a sus odios, pero estos y todos los que me han traído son unas mierdas. Fíjense bien. Todo se apreciaría a medias si no anduvieran en calzoncillos y camiseta. Representan cinco actividades clandestinas del país. Uno enseña, otro pega ladrillos; la mujer sentada trabaja en un restaurante. La otra ha sido secretaria de una comisión para mentir, recomendada por extranjeros. [...] Llevan una argolla de alambre en el cuello. De ahí sale un hilo de cobre delgadísimo y resistente que recorre pecho y espalda pasando entre las piernas hasta regresar de nuevo a la argolla de alambre en el cuello. [...] Se pasean por el galpón mirando siempre al suelo patrio: tratan de no rebanarse el culo y el cuello. Y esa mujer que se meaba en la bandera y en mí, ¿qué les parece?, ahora está lista para que se la lleven.”(ibíd.:184f.)

El tema del destino de los desaparecidos, es decir su deportación a uno de los campos de concentración más emblemáticos del país, que era el Estadio Nacional, un estadio de fútbol de Santiago(cf. Costa-Gavras: *Missing*, 1982), aparece también desde otro punto de vista, que es el de Rosalino, el mozo de servicio. En esta psiconarración, el narrador relata su reflexión introspectiva sobre su posición de cómplice dentro del régimen. Se trata de una cadena de pensamientos que no podría pronunciarse en voz alta, pero que en esta época avanzada de la dictadura probablemente ya todo el mundo sabía: la certeza sobre las atrocidades cometidas por orden de su jefe pero también el inminente fin de este tirano y su régimen.

“(...) [él] era el que menos tenía que hacerse notar ahora que la gente del barrio encendía velas a lo largo de las veredas, para recordar a sus muertos, elevando enormes lenguas de fuego en las calles; al que menos tenían que ver los demás, ahora que muchos ojos se abrían anotando para los días o los años venideros: los ojos de los curas, los ojos acusadores de los abogados, los ojos de sus vecinos sacados de sus camas para hacer filas con ellos en pelotas a las cinco de la mañana en la cancha de fútbol;”(Jerez 1986: 148)

Sin embargo, el autor no explica solamente el brusco funcionamiento de la tortura sino que aporta también información sobre la escasa investigación previa, que se basaba en pocos fundamentos en cuanto a las personas sobre las que se ejercía la tortura. El fragmento que citaré en adelante es el episodio de un encuentro entre *su excelencia* y el presidente de la Sociedad de los Discapacitados.

“Y por favor, Excelencia, no olvide las indemnizaciones. Tenemos que evitar que el rencor alcance a los minusválidos. Como usted sabe, muchos cayeron el día de la Segunda Independencia Nacional. Otros, por desgracia, confundidos con elementos indeseables, quedaron parcial o totalmente incapacitados a causa de la aplicación de tormentos por funcionarios de seguridad.”(Jerez 1986: 61)

4.4.3.4. El modelo económico neoliberal

Con este tema el autor se adentra en un área que está prácticamente ausente en las demás obras. Uno de los motivos radica seguramente en la formación profesional de Fernando Jerez, ya que era también economista, como ya se había mencionado en la introducción.

Una de las críticas, que el autor efectúa a través de un discurso sencillo que el dictador dirige a Morán, es el funcionamiento de la política financiera internacional en general, pero alude también a la desastrosa situación financiera debido a las altísimas deudas externas que se habían acumulado entre 1978 y 1981, y que en el año 1981 desembocó en una tremenda crisis económica.(cf.Rinke 2007:168) Por ello, en la novela un delegado, supuestamente del FMI, habría de ser tratado como un privilegiado.

“(…) supongo que al Ministro de Hacienda se le ocurrirá un buen programa al enviado el Instituto de Monedas. Estamos sobreendeudados, necesitamos más tiempo para cancelar los préstamos y, además, que nos pongan ante la misma plata. (...), ese señor supera en importancia a todos los que estuvieron acá hoy. Llega a revisar las cuentas del país. Es el único inspector extranjero que hemos aceptado. ¡A recibirlo como se lo merece! En el mismo hotel ofrézcanle mujeres, damas típicas. (...) cúbranle el programa. Qué no vea tristeza ni preocupaciones. Redúzcanle el tiempo del trabajo.” (Jerez 1986: 168f.)

Asimismo se condena la complicidad de prácticamente el mundo entero, con la mano dura como característica principal de la forma de gobernar de Augusto Pinochet. Ello se manifiesta en la vista gorda que se hacía en cuanto a sospechas que existían sobre la represión y tortura. De ahí que Núñez alegue que lo predominante para cada país son los intereses económicos.

“Se trata de una cadena sin fin, ellos necesitan nuestros productos, nosotros los préstamos. De manera que los muertos, los rumores sobre torturas que les llegan, y que nunca pueden comprobar, les importan muy poco. No están preocupados de si somos verdes inocentes o blancos con látigo.(Jerez 1986: 168) [...] Las requete requete pelotas que se interesan por esa otra contabilidad, la de los prisioneros,

relegados, torturados, exonerados, amenazados, neutralizados o expatriados, para hablar el idioma de ellos.”(ibíd.: 31)

4.4.3.5. El derrumbe del sistema dentro de las propias filas

Asimismo vemos que el permanente esfuerzo de mantener la cohesión del sistema por parte del régimen, finalmente ya no trae los resultados deseados. Vemos aparte de un dictador físicamente cada vez más débil, un sistema que prácticamente se derrumba no sólo por las voces opositoras cada vez más fuertes, sino también un sistema que se derrumba dentro de las propias filas.

“Le dolía pensar en ese hombre doctrinalmente débil. Pero, ¿quién no mostraba debilidades a estas alturas?(Jerez 1986: 150) Pero en honor a la verdad, cada día tenía menos fe en las personas y en las cosas, en los sistemas de la seguridad nacional organizados y desorganizados por Morán. (...) De la doctrina que había elevado a tanto mediocre al poder, quedaban unas ideas que sólo eran evocadas en los discursos. (...) Y en la actualidad la atropellaban las pestes extranjeras y las pestes nativas, rebajándola a palmoteos empalagosos de funcionarios apretados en trajes civiles de corte inglés, casi maricas.”(ibíd.: 153f.)

En este ámbito de las conspiraciones internas, el autor menciona otro método, aparentemente preferido por el dictador, para deshacerse de sus enemigos cercanos; se trata de los ya en otra ocasión mencionados “helicópteros caídos”.

“(...) invitaría a Romualdo y Morán a dar un paseo en helicóptero acompañados por unos dos funcionarios justos y queridos a la vez, de manera que cuando él estuviera hablando a la gente hiciera reventar el aparato bien arriba, en las mismas alturas donde ese par de bazofias, requete requete felones, creyeron que permanecerían eternamente sin venirse abajo.”(Jerez 1986: 235)

Lo que Jerez afirma entonces es que Pinochet era incluso capaz de ejercer los atentados y desapariciones forzadas contra sus colaboradores más cercanos.

4.4.3.6. Abraham Lincoln – presidente de EEUU

Lo que admira Núñez del ex presidente de EEUU, Abraham Lincoln es sobre todo su forma de ser. En cambio, la alusión y la descripción bastante explícita del atentado que sufrió, deja lugar igualmente a interpretarlo en un sentido más profundo como una comparación con el atentado contra Allende, como si *su excelencia* tuviera miedo de que pudiera experimentar el mismo destino.

“(...) recordó solamente un hecho de entre los miles que prensaba en su memoria, aquello del catorce de abril en el teatro Ford, los dos asientos ocupados por Abraham Lincoln y Mary Todd. Estaban ambos con los dos ojos y los oídos atentos a lo que ocurría en el escenario, pero como sucede a veces en la vida – se dijo entre el suave placer del vals – quizás la pareja percibió en su corazón el sordo ruido de los pasos de John Wilkes Booth. [...] Abe – como nombraba él a su colega – sintió entre demasiado tarde o demasiado temprano cómo el plomo le abría la cabeza, y esta en el acto empezaba a vaciar en el mundo todo lo que tenía adentro (...).”(Jerez 1986: 11) (...) y la confusión de la gente permitiría que el hombre que acabara de gritar *Sic semper tyrannis* no fuese atrapado (...).” (ibíd.:13)

5. Subversión a través de la novela fantástica

La inclusión de elementos sobrenaturales e imaginarios en textos narrativos tiene cierta tradición en el paisaje novelístico de la América Latina del siglo pasado. Es también por ello que se ha incluido la obra teórica sobre el tema de Julio Cortázar, no sólo por ser uno de los representantes más emblemáticos en todo el ámbito de la literatura fantástica sino también por el hecho de que haya estado fuertemente involucrado en todo el ambiente artístico chileno en el exilio durante toda la dictadura.¹⁴

No obstante, con el motivo de enriquecer el trabajo se va a incorporar igualmente la obra de Tzvetan Todorov, ya que el libro teórico de este autor búlgaro, *Introducción a la literatura fantástica* es hoy día un hito en todo el paisaje de la literatura fantástica.

5.1. Los principios de la literatura fantástica

La característica quizás más fundamental de cada narración fantástica es sin duda la existencia de un misterio, un hecho surreal, que se desarrolla en el transcurso de la trama. Entonces el autor crea inquietud e incomodidad que, como consecuencia, debe estimular al lector a reflexionar. La inquietud que se basa principalmente en la apariencia de este misterio, es consecuencia de incompreensión, ya que el misterio en su sano juicio no tiene cabida dentro de la razón del lector.

No obstante, antes de dedicarnos al producto final que es el relato fantástico, miraremos ante todo los motivos y las circunstancias bajo las que había sido escrito, y sobre todo ¿cuál había sido el móvil del escritor por el que se dispuso a escribirlo?

Julio Cortázar parte desde la suposición general de que todo ello surge de una necesidad de liberarse de algo, de forma que la literatura ejerce la función de una válvula. “(...) escribir es de alguna manera exorcizar, rechazar criaturas invasoras (...)”(Cortázar 04/1974: 66)

Además, con referencia a la literatura fantástica concretiza:

“(...) son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación (...), como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes

¹⁴ Prueba de su fuerte vínculo con el ambiente cultural chileno son, entre varias otras declaraciones, su ensayo *Chile: ganar la calle* (cf. Cortázar 2006: 568-574), así como su discurso *Comunicación al Foro de Torún*, en Polonia, organizado por el Comité Polaco de solidaridad con el pueblo de Chile, en el que propone, entre otras ideas, la creación de una emisora chilena de radio en el exilio.(cf. íbid: 592-602)

posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola.”(ibíd.)

Sin duda, esta acertada declaración del autor argentino, es aplicable para todas las obras que forman parte del canon del presente trabajo, puesto que sus respectivos autores pretenden “liberarse de criaturas obsesionantes (...) [estando] en lo que los franceses llaman un ‘état second’ ”(ibíd.: 66ff.). Las “criaturas” son en nuestro caso la junta militar y el “état second” en el que se encuentran los escritores es nada más que el resultado del conocido *coup d'État*. Miraremos por lo tanto, de qué manera se lleva a la práctica esta necesidad de contar, con el fin de “evitar algo mucho peor”(ibíd.: 69), en forma de literatura fantástica.

En primer lugar es importante dentro de lo fantástico que se mantengan las estructuras y el desarrollo temporal. Se trata precisamente de la permanencia del elemento fantástico dentro del relato, donde reside la parte más complicada para su creador, ya que según Cortázar determina finalmente la cualidad de la obra fantástica.(cf. ibíd.: 79ff.) En este sentido afirma que “sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico”(ibíd.: 80), pero admite a la vez que “en la mala literatura fantástica, los perfiles sobrenaturales suelen introducirse como cuñas instantáneas y efímeras en la sólida masa de lo consuetudinario”(ibíd.). En cambio, según él “la peor literatura de este género es sin embargo la que opta por (...) una especie de ‘full-time’ de lo fantástico, invadiendo la casi totalidad del escenario con gran despliegue de cotillón sobrenatural”(ibíd.: 81). Por lo tanto, es preciso encontrar un término medio entre estos extremos para que el resultado final sea satisfactorio. Con esta intención, Cortázar propone el siguiente ejemplo de comparación:

“Descubrir en una nube el perfil de Beethoven sería inquietante si durara diez segundos antes de deshilacharse y volverse fragata o paloma; su carácter fantástico sólo se afirmaría en caso de que el perfil de Beethoven siguiera allí mientras el resto de las nubes se conduce con su desintencionado desorden sempiterno.”(ibíd: 80)

No obstante, concluye que al final es labor del “buen lector” distinguir entre las obras logradas y las fracasadas cuya “masa tirará a la basura”(ibíd.: 82).

Como ya se ha señalado anteriormente se observará aquí también la obra de Tzvetan Todorov, otro representante célebre dentro de la teoría de la literatura fantástica. Este científico búlgaro al referirse a la obra de E.T.A. Hoffmann, compara la percepción que permite lo fantástico en general con la utilización de unas gafas: al mirar por ellas, uno descubre un mundo distinto y

tergiversa de esta manera la visión normal. En cambio, el mundo sin gafas se nos presenta como un mundo sobrio sin misterios. La mirada indirecta, es decir la que se obtiene con las gafas puestas, es el único camino hacia lo fantástico.(cf. Todorov 1981: 88f.)

En cuanto a la literatura fantástica, al igual que Cortázar, pone el acento en la importancia del propio lector a la hora de decidir si un acontecimiento se constituye o no como fantástico.

Todorov, al definir precisamente este género, afirma en el mismo sentido que todo lo fantástico se basa en una vacilación del lector por la apariencia de un acontecimiento extraño, del que forma parte el personaje principal, con el que inicialmente se había identificado. Sin embargo, esta vacilación puede desvanecerse al decidir el lector si este evento pertenece a la realidad o si se trata de pura imaginación, es decir el lector puede decidir si el acontecimiento existe o no; si creerlo o no.(cf. Todorov 1981: 114)

Antes de analizar un ejemplo concreto volveremos a la situación inicial, la que supone que cada relato fantástico parte desde un equilibrio inicial o bien realista. En adelante este equilibrio sufre una rotura por la repentina apariencia de un elemento sobrenatural. Al final vuelve a establecerse un equilibrio pero ya no se trata del mismo equilibrio de la situación inicial puesto que los personajes han cambiado, no sólo por la evolución sino sobre todo por la aparición del elemento fantástico.(cf. ibíd.: 118)

Para concretizar este esquema bastante teórico el autor pone el ejemplo de un cuento de *Las mil y una noches* en el que el rey de Persia decide un día casar a su hijo más hermoso. Sin embargo, por una aversión hacia las mujeres, este se resiste al matrimonio. Consecuentemente, su padre el rey le encierra en una torre. Este evento constituye entonces el desequilibrio en el relato. Simultáneamente interviene el elemento fantástico: pasa por la torre un hada que decide vincularle con la hermosa hija del rey de China, que igualmente se opone rotundamente a casarse con nadie. Una noche logran llevar a la princesa china a la cama del joven príncipe. Los dos se enamoran y finalmente se casan, con lo que se reestablece el equilibrio.(cf. ibíd.: 119)

Esta intervención de un elemento sobrenatural representa según Todorov, no sólo una “modificación narrativa de la manera más rápida”(ibíd.: 120), sino que cumple sobre todo la modificación de “la situación precedente y romper el equilibrio (o desequilibrio) establecido”(ibíd.). Esto último, ciertamente se refiere al nivel narrativo, pero describe igualmente la función social que efectúa lo fantástico.(cf. ibíd.) Se trata precisamente de la situación extraliteraria a la que se refiere Todorov con la función social, y que tiene la misma meta que la función literaria, – “la transgresión de una ley”(ibíd.).

Por lo mismo, se confirma la aptitud y la función de este género dentro de la literatura subversiva.

Reanudamos sin embargo, la mencionada infracción de las reglas como función de lo sobrenatural, que el autor en adelante concreta, afirmando que “la intervención del elemento sobrenatural constituye siempre una ruptura en el sistema de reglas preestablecidas y encuentra en ello su justificación”(ibíd.: 120), para acercarnos a otra función de lo fantástico, que es su virtud de evadir la censura.

Al partir de la cita de Peter Penzoldt: “Para muchos autores, lo sobrenatural no era más que un pretexto para describir cosas que jamás se hubieran atrevido a mencionar en términos realistas”(cit. en ibíd.: 115), Todorov afirma que esta constatación extrema ciertamente podría ponerse en duda, pero admite a la vez que “lo fantástico permite franquear ciertos límites inaccesibles en tanto no se recurre a él”(ibíd.: 115). No obstante, Todorov advierte en este sentido que no se trata únicamente de la “censura institucionalizada”, sino que hace también referencia a la forma más sutil de ella que es la autocensura, que reside dentro de la psique del mismo autor y que le prohíbe tocar ciertos temas que constituyen un tabú dentro de la sociedad.(cf.ibíd.) Sea como fuere, Todorov resume que “lo fantástico es un arma de combate contra ambas censuras”(ibíd.), y pone como ejemplo: “los excesos sexuales serán mejor aceptados por todo tipo de censura si se los anota a cuenta del diablo.”(ibíd.)

Podemos por lo tanto resumir que el autor construye un relato fantástico, que en opinión de la censura oficial no representa nada más que un relato fantástico, cuyos elementos son nada sólo sobrenaturales y no corresponden a la realidad, mientras que el autor ofrece un espacio de interpretación mucho más amplio. Entra en juego el trabajo del lector, quien decide interpretar según el punto de vista que él elija.

Los rasgos de la literatura fantástica dentro del canon del presente trabajo

Ante todo es necesario precisar que ambas obras incluidas en el capítulo *Subversión a través de la literatura fantástica*, no se caracterizan desde el principio hasta el final por la omnipresencia de lo fantástico, sino que predomina sin duda su carácter realista. En vez de constituir entonces ejemplos de lo que Cortázar denominaba “la mala literatura fantástico”, que destaca por la presencia “full-time” de lo fantástico, en las obras seleccionadas se trata de tramos bien reconocibles y temporalmente demarcados. De esta manera encontramos los elementos sobrenaturales como acompañantes y perturbadores dentro del relato realista. Por

lo mismo, su función primordial es la de servir como estrategia de camuflaje, gracias a la cual los respectivos autores evitaron la censura.

Con el enfoque hacia nosotros, los lectores, lo que el autor pretende a través de ellos, es “hacernos ver hasta qué punto esos elementos aparentemente maravillosos están, de hecho, cerca de nosotros y son parte de nuestras vidas”(Todorov 1981: 124)

5.2. Los recodos del silencio de Antonio Ostornol

*“(…) los recuerdos estaban al alcance de mi mano. Bastaba mi decisión.
Un simple sí, una afirmación para un viaje simultáneo hacia atrás y hacia adelante.
Entonces fui.”
(Ostornol 2011: 175)*

5.2.1. El autor y su obra

Antonio Ostornol (Santiago de Chile, 1954), vivió durante toda su infancia en la capital en el ámbito de una familia culta de clase media-alta. Según el propio autor, este ambiente urbano e intelectual, pero sobre todo los debates sobre la sociedad, la política y el arte, que seguía desde su infancia dentro del ámbito familiar, habían sido las causas principales de su posterior dedicación a la literatura.(cf. Flores 1983: 389) Su base intelectual de la casa paternal siguió enriqueciéndose en el liceo de manera que afirma: “Ya en el año 1964 nos preocupaba el devenir político del país y, (...) nos comprometíamos con él.”(ibíd.) En adelante se inscribe en la universidad para estudiar economía, con la idea pragmática de trabajar un día como ingeniero comercial. Hasta sus 18 años, es decir hasta el año 1972 su vida se desarrollaba en plena armonía. No obstante, el año siguiente esta situación cambió “de golpe”, y le trasladó a un ambiente desconocido hasta aquel momento. Como consecuencia se instala en un ambiente de “violencia que resultaba ajeno a lo que había sido el mundo conocido en Chile”(ibíd.: 390). No obstante, los resultados de ello fueron aún más crueles, al conllevar “realidades muy concretas [como la] desintegración de la familia, ciudadanía de segunda categoría, prisiones y exilio”(ibíd.) Consternado ante estas nuevas circunstancias de discreción, violencia y “estricto control de la expresión”, cambia en primer lugar de carrera universitaria para estudiar Letras y también se retira a su mundo propio, cosa que le permite iniciar su quehacer literario pese a la entonces persecución del ámbito artístico por parte del régimen militar.(cf. ibíd.: 391)

Dentro de este refugio personal, y como fruto de la convicción “(...) necesitaba construir un mundo de verdades con sentido para oponer a la irracionalidad de todo cuanto nos

rodeaba”(ibíd.) nace en plena dictadura su primer libro *Los recodos del silencio*, que se publica por primera vez en 1981 por la editorial Aconcagua. A ello sigue en 1982 *El obsesivo mundo de Benjamín*. Posteriormente, ya después de la dictadura publica, en 1991 *Los años de la serpiente* (1991) y *Dubrovnik* en el año 2011. Actualmente es director de Estudios de la Escuela de Literatura de la Universidad Finis Tέρrea (Santiago de Chile), donde también trabaja como profesor de literatura.(cf. Ostornol 2011: portada)

5.2.2. Sinopsis breve

La obra comienza con un relato del protagonista quien cuenta, por medio de la analepsis desde un momento posterior los hechos ocurridos hasta aquel 10 de agosto en el año 1974. Tal como la biografía del autor relata, Alejandro Palacios es el alter ego de Antonio Ostornol.

Hoy día Alejandro es un ingeniero comercial acomodado y sus padres viven en el exilio. Es un personaje completamente distinto al que era sólo unos años atrás, cuando se despedía del Grupo Taller Nueva Cultura para iniciar el proceso de una vida distinta. El Grupo formaba parte de sus amigos y excompañeros de clase, entre ellos Emilio, El Negro, Juan Luis y Paula. Sin embargo, el 10 de agosto, al leer la noticia publicada junto con la foto de su antiguo profesor Manuel Jonquera en el periódico, sintió “una infinita prisa por rendirle un homenaje”(Ostornol 2011: 18). Decide entonces ponerse en contacto con sus antiguos amigos pero sólo logra comunicarse con Emilio y Paula, los que el mismo día van a visitarle a su despacho. En medio de un encuentro plagado de extraños sentimientos, en el que se revela que los dos ahora son pareja y tienen planes de casarse, Alejandro propone ir al puerto para visitar la casa del profesor. Emilio se niega pero Paula sí consiente. En este corto viaje sale a la luz que en el pasado de Paula y Alejandro ha habido algo más que una simple amistad. Una vez en la casa de su antiguo maestro se encuentran con el hijo de don Manuel, y con Carlos y Santiago, dos amigos del profesor. Los tres narran los últimos tres años de la vida de Manuel. Cuentan lo que saben sobre estos años de desesperación ante la situación kafkiana a la que se vio enfrentado su antiguo profesor y la que finalmente le llevó a la derrota. “Una historia fantástica y trágica que situaba la exacta dimensión terrorífica del recuerdo; una historia llena de clases que no se hicieron nunca, de sumarios que no llegaron a concretarse, de jubilaciones que nunca se tramitaron por falta de tiempo o desesperanza.”(ibíd.: 73) Perplejo y consternados por lo que acaban de escuchar emprenden el camino de vuelta. Comienza entonces otro relato, al iniciarse la segunda parte del libro *La noche*: los dos pasan revista a los detalles hasta aquel momento desconocidos sobre el pasado opaco de don Manuel a la vez

que repasan el pasado sentimental de ellos mismos, todo ello en el trasfondo del toque de queda en la casa de Paula. A pesar de las circunstancias de la nueva vida y pese al aparente fallido intento por parte de Alejandro de reconquistar a Paula, al final los dos no pueden resistirse a la tentación y pasan la noche juntos.

Al día siguiente Alejandro vuelve a encontrarse con su vida de *businessman* exitoso. No obstante, ya nada es como antes: los hechos del día anterior, la historia de don Manuel y el reencuentro con Paula inician un profundo proceso de reflexión. La visita con su actual novia de una presentación teatral del Grupo, dirigido por Emilio y el ambiente completamente distinto en una fiesta con sus nuevos amigos provocan una confrontación cada vez más fuerte con su pasado y consigo mismo, que finalmente le lleva a plantearse la cuestión ¿Ha valido la pena dejarlo todo?, y que llega a su cúspide en el momento en que Emilio y Paula se presentan en su casa para entregarle un sobre. Su contenido: un parte de matrimonio; el destinatario: Alejandro

5.2.3. La distribución y la censura de la obra durante la dictadura

Las restricciones de la censura influyeron de forma notable en la obra del autor. En este sentido, Ostornol afirma: “(...) fuimos sometidos a un estricto control de expresión, acumulándose en nuestro interior aquello que Alberti dice que la garganta 'por imposible, calla'.” (Flores 1983: 390), y admite que por lo tanto “muchas veces, el texto habla más por lo que calla, que por lo literalmente expuesto” (ibíd.: 392)

Sin embargo, se desconocen las experiencias concretas, si las hubiera, que el autor sufrió con la censura del régimen a la hora de la primera publicación de la novela. En caso de que existieran, tampoco se conocerían las razones y motivos veraces y definitivos por los que el órgano censor del régimen no vetó la publicación de esta obra de Antonio Ostornol. En cualquier caso, se puede afirmar que el libro se caracteriza por presentar elementos en algunas ocasiones verdaderamente evidentes. Asimismo se descubren otros detalles que justamente podrían haber sido las claves de la lograda desorientación de la censura.

Además, existe un factor externo que sí podría haber sido determinante para su exitosa edición; se trata del hecho de que la obra fuera publicada por la editorial *Aconcagua*.

Esta casa editorial, que se fundada en 1976 fue según el historiador Bernardo Subercaseaux, durante la primera parte de la dictadura el único proyecto editorial democrático y que además logró evitar la censura previa sin grandes obstáculos. Para ello, la editorial tenía como canal de venta la distribución directa a sus socios inscritos, que recibían cada dos o tres meses una

cierta cantidad de libros. La línea editorial abarcaba una selección que partía desde una orientación en un principio cristiana, y que se extendía hasta una tradición laica.(cf. Subercaseaux 1984: 107f.)

5.2.4. Estrategias de camuflaje

Las estrategias de camuflaje dentro de esta obra se manifiestan principalmente en dos niveles. Las principales estrategias subversivas que utiliza el autor de esta obra se basan en las distintas voces narrativas así como su estructuración y su falta de orden. Asimismo encontramos referencias testimoniales de carácter subversivo a nivel textual.

5.2.4.1. Estructuración

Los recodos del silencio está dividido en tres partes que abarcan diecisiete capítulos; *El día*(capítulos 1-7), *La noche* (capítulos 8-13) y *Otros días, otras noches* (capítulos 14-17). Muchos de los diecisiete capítulos están fragmentados hasta en cinco partes, cuyo orden principalmente es aleatorio. Asimismo observamos la presencia de distintos tipos de textos como el relato, la carta y el diario.

La instancia narrativa en muchas ocasiones se representa bajo la forma de un complejo entresijo de voces distintas cuyos narradores no en pocas ocasiones cambian de manera repentina y con tal frecuencia, que solo un lector muy atento puede seguir el orden a medida que se desarrolla la trama. Lo mismo ocurre con los niveles de la narración que se alternan continuamente.

Por todo ello, la trama narrada anteriormente en la sinopsis, no se desarrolla de la misma manera tan lineal a lo largo de la obra. No obstante, esta falta lineal que al lector no atento fácilmente le puede parecer un texto carente de coherencia y lógica, parece que constituye uno de los recursos que el autor aplicó justamente con el fin de desorientar a la censura. Además de ser una potente estrategia de camuflaje, es en la estructuración donde también reside la índole fantástica de la obra.

5.2.4.2. El orden temporal

El orden de nuestra obra está configurado de manera anacrónica. Este concepto temporal de Gérard Genette, que representa una alteración del orden cronológico, incluye por una parte la analepsis y por otro lado la prolepsis.(cf. Martínez 2011: 54ff.) Se trata de un importante recurso que nos acompaña durante una gran parte la obra, y que no en último lugar puede causar confusión en el lector y el censor.

La Analepsis

Esta función de retrospección, narra acontecimientos ocurridos con anterioridad al presente de la acción. Al dividir el eje temporal de la acción narrada, por ejemplo, en tres sucesos A, B, C, el esquema de la analepsis sería B, A, C.(cf. Genette 2010: 27ff. y Martínez 2011: 54ff) Como ya se ha mencionado en la sinopsis, encontramos la analepsis ya al principio de la novela, cuando Alejandro comienza su relato sobre lo ocurrido hasta aquel 10 de agosto.

“Después me pregunté muchas veces por qué ese temor tan grande a vivir el día, por qué esa soberana inseguridad para asumir las horas que fueron pasando. Hoy todavía no lo entiendo. (...) porque yo sigo aquí en mi oficina y hago mi rutina al igual como aquella mañana firmé los finiquitos de los vendedores.”(Ostornol 2011: 14)

La prolepsis

Se trata de una figura de anticipación, que narra acontecimientos que ocurrirán en el futuro, y que según Genette generalmente se encuentra con mucha menos frecuencia, también se halla en nuestra obra.(cf. Genette 2010: 39ff. y Martínez 2011: 54ff). En base al mencionado eje temporal A,B,C, el esquema de la prolepsis sería el siguiente: A,C,B.

Aparece en forma de prolepsis un resumen metaliterario que anticipa dos posibles destinos de don Manuel cuando Alejo cuenta la trama de una obra teatral que el Grupo presentaba para la celebración del aniversario del Liceo.

“Era la historia de un viejito cansado de la vida que había reducido todo su sentido vital a la tramitación de su jubilación. Para ello, llegaba todas las semanas, arrastrando sus pies, hasta una ventanilla atendida por una secretaria muy formal. Cuando llegaba, después de una larga cola, la secretaria le explicaba que no podía retirar la jubilación. A veces era porque faltaba un papel, o no tenía la estampilla, o simplemente era muy tarde. El final fue lo más discutido: Ricardo sostenía que el viejo le da un infarto y se muere. Pero a Paula le parecía muy poco dramático ese final: el viejo – decía – tiene que alcanzar el nivel de angustia y al recibir una nueva negativa, suicidarse de un balazo al lado de la ventanilla. [...] estuve de acuerdo con Ricardo, así que el viejo se murió de un infarto y Paula no me habló durante quince días.”(Ostornol 2011: 117f.)

Días y noches

Otro rasgo digno de mencionar es la división de la novela en tres partes. El relato marco de las primeras dos partes *El día*, *La noche* abarca mayoritariamente el día y la noche del 10 de agosto, a excepción de los mencionados relatos enmarcados que aparecen de manera aleatoria por ejemplo en forma de la analepsis o de cartas intercaladas.

Como el título de la última parte revela, encontramos ahí relatos de *Otros días y otras noches*, cuyo orden parece aún más desorganizado que en las dos partes anteriores y que causa una casi completa ausencia de hilo conductor. A nivel semántico la distinción entre día y noche, retrata además la necesidad de partir los días en dos partes, en la vida cotidiana en Chile en aquel entonces. El hecho de que, debido al toque de queda, la gente estuviera obligada a organizar el día de una manera completamente distinta y limitada, lo vemos claramente en la segunda parte, *la noche*. De esta manera el autor subraya que los dos individuos no sólo pasan la noche juntos por no poder resistir la tentación sino también por una influencia ajena, que era este reglamento que impedía cualquier circulación de personas fuera de espacios cerrados con la llegada del atardecer.

5.2.4.3. Los niveles de la narración

El fenómeno de que el relato marco y el relato enmarcado se alternan continuamente lo encontramos también en la teoría literaria. La *mise en abyme*, es el concepto que inicialmente fue mencionado por Gide y luego desarrollado más profundamente por otros científicos como Wolf y Scheffel, lo que supone la imbricación de una narración dentro de otra, comparable con el sistema de las muñecas rusas.

La condición para ella es en primer lugar la existencia de una *metalepsis narrativa* lo que supone una transgresión y la consiguiente desaparición de las fronteras que existen entre el nivel *extradiegético* y el nivel *intradiegético*. De ahí surge en nuestro caso la continua alternancia a nivel narrativo, entre el relato marco, que es el nivel *extradiegético*, y el relato enmarcado, que constituye el nivel *intradiegético*.(cf. Martínez 2012: 82).

5.2.4.4. La distancia entre el narrador lo narrado

Para describir el grado de distancia que existe entre el narrador y los acontecimientos narrados, encontramos en la teoría de Genette, “la oposición *modo narrativo*(= con distancia) vs. *modo dramático*(= sin distancia)”(Martínez 2011: 76). Sin embargo, para nuestro caso parece de particular interés centrarse en la forma sin distancia, es decir el *modo dramático* que se caracteriza sobre todo por una especie de olvido del narrador de sí mismo, y con ello la aparente ausencia de una instancia narrativa. En el primer plano no se encuentra la perspectiva de un narrador que relata, ordena y valora desde una remota distancia temporal, sino la percepción de un personaje directamente vinculado con los sucesos narrados. En la forma extrema de este *modo dramático*, la distancia entre el narrador y lo narrado parece prácticamente eliminada por completo, al igual que cualquier instancia de mediación reducida. De esta manera la figura del narrador parece hablar sin filtro alguno. Asimismo es relevante para nuestro caso la “doble-voz”, que es otro concepto dentro del *modo dramático*, una cierta forma extrema que reproduce por ejemplo estados y procesos psíquicos al igual que otros temas inefables y por ello no aptos para pasar la censura.(cf. ibíd: 78ff.)

5.2.4.5. La importancia de la doble-voz

El recurso de variar la distancia entre el narrador Alejandro y los acontecimientos narrados es uno de los más peculiares de los que se sirve nuestro autor no sólo para conseguir suspense sino también confusión. Es además el método más eficaz en cuanto a potencia subversiva, que encontramos a nivel narrativo en toda la obra. Este esquema está construido de una manera extraordinaria y funciona por ejemplo de tal forma que el narrador omnisciente¹⁵ comienza a contar en la tercera persona gramatical y hace un cambio repentino hacia la primera o la segunda persona gramatical dentro de una misma frase. La voz que surge entonces es una especie de doble-voz narrativa que representa el Alter-ego de Alejandro; es su subconsciencia que habla a través de una voz “más atrevida” y ciertamente más íntima pero también más subversiva y que a la vez siempre abre un camino hacia el pasado.

El siguiente fragmento de la segunda parte del libro *La noche*, se sitúa en la casa de Paula, poco después de la visita de la casa del profesor:

“Alejandro está turbado. Fluctúa entre seguir riéndose o hacerse el ofendido, pero Paula no le da tiempo a decidir porque *abriste* una franja oscura de pasado

¹⁵ “El narrador omnisciente conoce no sólo los hechos, sino también sus orígenes y sus efectos, penetra en la mente y en el corazón de los personajes, recuerda el pasado y adivina el futuro.”(Hernández Guerrero; García Tejera 2005: 288)

peligroso, *removiste* imágenes que *había* estado tratando de olvidar desde hace mucho tiempo.”(Ostornol 2011: 78) [acentuación por el autor]

Aunque el narrador sigue siendo Alejandro desde el principio hasta el final del fragmento, observamos que a partir del primer verbo subrayado se introduce una voz narradora distinta. Es una instancia más cercana, menos independiente pero que también sabe más.

Sin embargo, pondré otro ejemplo para subrayar la importancia de esta función narrativa que siempre vuelve y desaparece a lo largo de la novela. Veremos otro extracto de texto que se desarrolla en la misma noche en la casa de Paula, después de un largo diálogo en discurso directo.

“Alejandro cree sentir un sueño muy pesado, una carga descomunal en los ojos, algo que *me* induce a cerrarlos pero no a dormir, no *nos* equivoquemos, no *quiero* dormir sino cerrar los ojos y *recostarme* sobre un hombro grácil, blando, cálido, y *tú* sentiste el peso de *mi* cabeza, *sentiste* la cercanía peligrosa del aliento etílico, *sentiste* el estremecimiento remoto de tus miembros y *encontraste* la pregunta salvadora, la que *nos* lleva directamente a la realidad y que permite retardar pero sólo retardar, la posesión definitiva del recuerdo.”(Ostornol 2011: 87) [acentuación por el autor]

El narrador Alejandro comienza la frase desde la perspectiva del narrador omnisciente, y cambia de manera abrupta hacia una postura muy íntima, es decir a la doble-voz de un personaje que siente y actúa. A través de este monólogo interno, el autor accede al recuerdo y con ello “a la realidad”; cosa que difícilmente podría expresar sin temer la censura, al reproducirlo/pronunciarlo de forma directa. Evidentemente nuestra “doble-voz” de cierta manera es un monólogo interno, y para ser exactos, dentro del concepto de las introspecciones corresponde al concepto del *memory monologue* o *monologue remémoratif* descrito por Dorrit Cohn:

“Il s’agit, (...) d’une variante du monologue dans laquelle la conscience ne s’attache à rien d’autre qu’au passé. (...) le monologue remémoratif vide l’instant de l’énonciation de toute expérience actuelle, simultanée: le monologueur n’est plus qu’un médiateur, un relais désincarné, une pure mémoire pas même située nettement dans le temps et l’espace.(Cohn 1981: 279)

Il joue le rôle d’une sorte de détonateur qui permet à une avalanche de souvenirs d’un passé plus lointain de surgir à l’esprit. [...] cette relation d’événements «réels» revécus dans l’ordre, est constamment interrompue par des scènes «remémorées» qui appartiennent à un passé plus ancien.”(ibíd: 281f.)

En el mismo contexto, resulta igualmente familiar su conclusión sobre la “accesibilidad” de este tipo de textos: “(...) aussi n’est-il guère étonnant que des textes de cette nature soient notoirement «illisible»”.(ibíd: 283)

Desde el punto de vista analítico, la construcción de esta doble-voz, y su uso como estrategia de camuflaje, parece como el resultado del testimonio que dio el autor sobre el ambiente artístico literario de aquel entonces: “Establecimos un estado de esquizofrenia social, donde el mundo íntimo era brutalmente ajeno a los signos de la realidad.”(Flores 1983: 390)

Se trata también del concepto de la doble-voz donde reside el núcleo de la característica fantástica de la obra, ya que el “modus fantástico” se activa precisamente al cambiarse la persona gramatical de la voz narradora. En este mismo momento es preciso que se encienda la perspectiva del lector cómplice.

5.2.4.6. La presencia de cartas y relatos de sueños

Este recurso que según Martínez sirve para “abrir un nuevo nivel narrativo”(Martínez 2011: 114), encontramos en nuestra obra por ejemplo en forma de las cartas que el hijo decepcionado de Manuel le manda a su padre, y que suelen aparecer de manera aleatoria en medio de los capítulos.

“Putá, viejo, si alguna vez me hubieras contado, como correspondía, yo hubiera podido hacer algo. Pero, ¿cómo lo hacía si no tenía idea de lo que estaba ocurriendo?”(Ostornol 2011: 23)

Otra carga simbólica parece tener la presencia de las varias cartas de Manuel que encontramos en la última parte, todas tienen fecha del 9 de agosto, que representa también el fin de su proceso de derrota. Asimismo deja lugar interpretativo la coincidencia numérica del día 9 como momento de la derrota de Manuel, con la derrota de Allende el día 11. A pesar de tratarse de meses distintos (agosto y septiembre), la coincidencia de las cifras 9 y 11, que al unir las podrían ser reproducidas de esta manera 9/11, posibilitan la suposición de cierta intención del autor, a la hora de elegir esta fecha. De esta manera se plantea la combinación 9/11 no como símbolo de una derrota sino de dos a la vez.

En este sentido, entre todas estas cartas, la más importante parece ser la carta intercalada al final que, después de dos años sin recibir respuesta alguna, Manuel manda al director de la caja de jubilaciones. La misma, en cuanto a su contenido/(que a nivel semántico), sin duda puede ser interpretada como una carta al propio Pinochet. Se trata de una descarga mental de toda la decepción que se había acumulado a lo largo de los años, donde el profesor expresa con un cierto tono de burla, una fuerte crítica al sistema a la vez que lo responsabiliza por su propio destino fallido. Es el testimonio de un intelectual eliminado a través del silencio.

“Pero entiéndalo: ahora esta petición es sólo un recuerdo, ya que, le insisto, esta es mi última carta y no espero respuesta. [...] es mucho más que una amenaza: es una verdad. [...] Mi verdad señor, para que sepa, existe todos los días, existe en hechos que pasaron y que no se olvidan, en palabras que se dijeron y no se olvidan. Y no se olvidan por que yo las recuerdo, porque la ausencia es mucho más válida que algunas presencias como la suya, y, por qué no decirlo, como la mía también. [...]

Y usted, (...), que es tan poquita cosa, (...), me ha negado todo lo que otros antes me negaron. [...] una respuesta que me dijera que aún yo era yo, que existía, (...).”(Ostornol 2011: 153ff.)

5.2.5. Las referencias implícitas y explícitas a la realidad extraliteraria

Habíamos mencionado anteriormente la existencia de la carga subversiva a nivel del contenido de la obra y veremos ahora, por medio de ejemplos, en qué consiste este lenguaje cifrado en la vertiente semántica y cuáles son los temas que abarca.

5.2.5.1. La represión

La represión es uno de los temas centrales de la obra y representa asimismo un enorme desafío para un autor de la época, puesto que había de ser retratada de una manera tan camuflada que la censura no la clasificara por su contenido crítico.

Como método para lograrlo el autor de nuestra obra ha elegido una forma muy sutil, con el resultado de que a nivel semántico, solamente en escasas ocasiones se encuentran alusiones más o menos explícitas hacia esta práctica común. Se trata de la represión a través del silencio, – término clave, que ya aparece en el título para describir el ambiente de una dictadura que duró casi cuatro décadas. Sin embargo, el silencio no es solamente el concepto de una sensación sino aparece en la novela también como arma sencilla pero potente, utilizada por el régimen para derrocar a un simple individuo intelectual, que en nuestro caso es don Manuel, el maestro y a la vez el representante *par excellence* de una derrota.

A nivel narrativo, la existencia de un aparato represivo del régimen, se da por hecho con partir del) el injustificado despido del profesor: “¿Y por qué, señor, por qué? – insistió Manuel un poco descompuesto. Y el director volvió a sus preámbulos, que son cosas del Ministerio, usted sabe cómo se opera ahora, (...)”(Ostornol 2011: 23)

Cuando Manuel unas semanas después vuelve a la escuela para recoger sus papeles, la secretaria del director le avisa que: “(...), que usted, don Manuel, no podía venir nunca más a

la escuela.”(ibíd.: 40) A continuación vemos una acusación casi directa al propio dictador, quien Manuel responsabiliza por su destino en un fluir de la conciencia: “(...) imaginando que aquel hombre de foto presidencial limpia esperaba que él se marchara.”(ibíd.: 41)

Sin embargo, en adelante se le advierte al profesor decepcionado que la represión física pasaría a otro nivel si insistiera más: “Olvídese de sus papeles, busque trabajo, es por su bien.”(ibíd.: 63)

Dentro de una conversación entre sus amigos Carlos y Santiago, el autor describe el procesamiento de Manuel como fruto de un sistema kafkiano que se basa en acusaciones falsas y en mentiras. Junto con el aviso indirecto sobre la intolerancia hacia la homosexualidad, el narrador subraya a la vez el peligro al que se enfrenta el intelectual que no obedece a las instancias superiores del régimen.

“Hay que dar gracias a Dios que no haya pasado a mayores, porque con la cantidad de mentiras que le inventaron era como para secarlo en la cárcel, ¡si un poco más y dicen que era maricón! Claro, al principio todo parecía sin fundamento, cosas triviales que entonces a todo el mundo le atribuían. Pero se fueron juntando papeles y testimonios y declaraciones juradas y timbres y firmas y se fueron adscribiendo carillas y carillas foliadas y sacramentadas al sumario. Mientras más insistía Manuel en que le entregaran sus papeles limpios de mancha, más se engrosaba la carpeta que estaba en la oficina del fiscal, archivada y registrada. Me lo contó un colega que trabaja en el Ministerio: por suerte tu amigo Jonquera dejó de ir a molestar a las oficinas o si no, se iba a embromar solito. Fue realmente fortuito que lo le pasara nada más y que todavía está con nosotros, porque es un buen hombre, un gran amigo...”(ibíd.: 99)

Cambiando el escenario dentro de la trama, el funcionamiento del aparato represor de la dictadura, es además retratado de manera muy auténtica, en este fragmento que describe la redada efectuada por la policía en el taller del Grupo.

“Se llevaron todos tus cuadros, Emilio y los poemas impresos para la Exposición Itinerante y rompieron los grabados que estaban listos y a la dueña de la casa le prohibieron tajantemente que nos permitiera juntarnos ahí, pero señor si los niños se portan bien y pagan el arriendo, y ellos inflexibles, órdenes son órdenes, mejor no chistar.”(ibíd.: 204)

5.2.5.2. La tortura

Partiendo de la postura de que la represión es un tema central de la obra, el autor retrata un aspecto aún más fuerte que ella: la tortura.

La tortura y su consecuencia más extrema que es el asesinato, evidentemente dentro de una novela publicada durante la dictadura, han de ser tratados de una manera muy cuidadosa. Por ello, Ostornol en varias ocasiones ha optado por describirlos simplemente con una ausencia.

“Emilio se puso serio y me enteré que el Flaco ya no estaba.”(ibíd.: 49)

En otras ocasiones más adelante Ostornol menciona a otros miembros del Grupo ausentes. En la primera incluye una alusión bastante directa a los métodos de la tortura, cuando por medio de la doble-voz, el narrador se dirige a Paula: “(...) Ricardo ya no está (...), te retumban sus palabras en la cabeza como una tortura que te va desnudando, que te va despojando poco a poco de tus sabias muestras de soberbia femenina, (...)” (ibíd.: 146f.). Mientras que posteriormente enfoca directamente el tema de la muerte al tratar la desaparición de Godofredo. “(...) hoy me contaron que Godofredo, (...) el que era presidente del Centro de Alumnos de mi escuela, está muerto.” (ibíd.: 204)

Dentro del concepto de tortura aparece un tema que también en la realidad extratextual suele estar fuertemente vinculado con ella. En este sentido, el narrador deja constancia de que el motivo por el que los padres de Alejandro habían decidido ir al exilio, no se debía únicamente a la represión sin violencia física:

“(...) lo detuvieron un día entero en una comisaría de investigaciones. [...] Tuvimos que esperar cuatro horas para verlo, metidos en una salita oscura donde permanentemente entraban y salían funcionarios. (...) cuando mi papá salió con la corbata suelta y ojoso, envejecido de golpe.” (ibíd.: 81)

5.2.5.3. El día del golpe

Como se sobreentiende, dentro de la literatura chilena publicada dentro del país durante la dictadura, resulta prácticamente imposible representar el 11 de septiembre contrariamente a la representación de un día de la salvación u otras formulaciones por el estilo. Encontramos una alusión bastante interesante tratando el trasfondo político del golpe. En una retrospectiva en la que el narrador cuenta el escándalo que ha causado la intervención verbal de su compañero Ricardo en una clase de inglés, no vemos solamente una crítica directa hacia la decadencia norteamericana sino además una acusación entrelíneas sobre el involucramiento de los Estados Unidos con la caída de Allende.

“(...) todo el mundo sabe que en Estados Unidos la mafia es un poder que incluso mata presidentes (...).” (ibíd.: 128)

El narrador también describe cómo Alejo ha vivido el día del Golpe, al principio desde la perspectiva neutra basándose en la ignorancia por parte del protagonista. La mañana del 11, su padre le despierta, contándole: “Dicen que se sublevó la marina. (...) es probable que se

produzca un Golpe de Estado, [...]. Sin embargo, una pregunta me rondaba: ¿qué es un Golpe de Estado?”(ibíd.: 177)

Esta táctica de retratar a Alejo, que anteriormente se movía en un círculo de estudiantes intelectuales, de repente como alguien inculto, no sabiendo en qué consiste un Golpe, parece a primera vista sorprendente. No obstante, como vemos en seguida es probable que se trate de un pretexto del autor, que al nombrar una realidad que se vive en un país vecino, construye la base para contar una realidad, que dentro del relato enmarcado, es decir el nivel intradiegético, posteriormente se vivirá en Chile, y dentro del relato marco, el nivel extradiegético, se está viviendo en Chile.

“Traté de revisar mis anales culturales para hacerme una idea: Argentina, por ejemplo, había vivido casi la totalidad de su existencia como nación independiente bajo regímenes militares. ¿Y qué sabíamos? Los deportados, básicamente los deportados que muchas veces habían llegado hasta nuestro país. Y los presos y la falta de libertades y la represión... En América Latina eran corrientes los golpes de Estado. Pero a pesar de ser una realidad cercana, siempre nos pareció tangencial.[...] Sin embargo, hoy sentía que las noticias no eran fantasiosas, (...) tenían una pesadez de verdad. Y me inquieté: extrañamente me sentí amenazado por algo impreciso, carente de base, nacido del vacío.”(ibíd.: 178)

Entonces el narrador cuenta las posteriores experiencias en una ciudad bombardeada en la que se alternan disparos, barreras, e incertidumbres. De ahí surge dentro de Alejandro un estado que a partir de entonces será omnipresente: el silencio. Un silencio como refugio, que a Alejo le permite sobrevivir. Un silencio como sustituto que representaría toda su vida cotidiana a partir del día 11.

“Cuando di la vuelta a la esquina de la escuela para ganar la puerta, un silencio momentáneo me respondió. Era un silencio físico, material, concreto. [...] Imaginé la columna de estudiantes silenciosos avanzar por la Alameda, sin rostros, trémulos, heroicos en medio de los estallidos de balas, intactos en de los gritos, como muertos, blancos y grises, pero altivos, caminando erguidos. [...] parado frente al edificio de la escuela, mausoleo testificador del silencio que inunda las calles esos pasos que se alejaron, (...) lejos, muy lejos, (...).(ibíd.: 181f.)

5.2.5.4. El silencio, los recuerdos y el pasado

Como ya se apreciaba en el título de la novela, y como acabamos de ver en el punto anterior, al igual que se ha mencionado a la hora de comprobar la razón principal de la derrota de don Manuel, no cabe duda de que el tema principal de la obra es el silencio, lo que según la RAE

equivale a “abstención de hablar”¹⁶. Sin embargo, lo que el autor hace a través de él es en cierta manera justamente lo contrario. Es por ello que la principal estrategia de camuflaje de la novela es el silencio.

El autor se ha servido de ella como arma principal por un lado para describir un ambiente de opresión y de silencio impuesto que duró casi cuatro décadas y también para decir lo indecible. Hemos visto también anteriormente al tratar el tema de la represión dentro de la obra que el mensaje implícito del régimen consistía en la advertencia hacia todo individuo no simpatizante con la doctrina oficial de mantener silencio.

Como vimos más arriba, al tratar la distancia del narrador con lo narrado y sobre todo en el tema de la doble-voz, a nivel narrativo Antonio Ostornol utiliza el silencio no sólo como símbolo sino también como instancia narrativa. El silencio y los recuerdos abren paso hacia un pasado prohibido, con la esperanza de que desde ahí surja un futuro diferente. Lo que representa el presente, o sea la época de la dictadura, no es otra cosa que un mundo ficticio, pero nefasto y cruel, del que es preciso escapar. En otras palabras, lo que propone el autor para evitar un presente insoportable y también surreal: el único camino es la memoria; es volver al pasado que representa la realidad auténtica y en base de ella construir el futuro. La clave para acceder a este ámbito restringido no es otra cosa que el silencio y los recuerdos. “Un momento de silencio nos vuelve bruscamente a la realidad.”(ibíd.: 121)

Sobre todo en la parte *La noche*, que describe principalmente el diálogo entre Alejo y Paula en su casa, vemos el intento de la reconstrucción del presente y del futuro a partir de los recuerdos. Mientras que Alejo se conforma con saber que el pasado de cierta forma sigue existiendo, Paula pretende cambiar el presente. Lo que a primera vista parece ser un viaje atrás hacia el pasado de dos individuos, es decir el romance que había entre ellos, evidentemente se trata de una referencia a la realidad extraliteraria.

“(…) Digamos que consumimos el pasado, que lo cerramos para siempre, que se ha terminado.

- O ha empezado nuevamente.

- ¿Qué cosa?

- El pasado.

- No Alejo. Para que vuelva se requieren muchas explicaciones.

(…)

- Yo he traicionado, (...). Pero el pasado me pertenece.

- Eso no interesa, Alejo. Interesa que a uno le pertenece el presente y el futuro.”(ibíd.: 160)

¹⁶ <http://lema.rae.es/drae/?val=silencio> , fecha de consulta: 17 de octubre 2012

Sin embargo, sale entonces a la luz, que la postura de Alejo, no es de todo auténtica sino más bien ejerce una función protectora para seguir viviendo, por que lo que por el contrario, lo que de verdad teme es fracasar como don Manuel y convertirse en víctima del sistema.

“Hemos optado por el camino de no decirnos nada y vivir simplemente el pasado, (...) sin detenernos a encontrar justificaciones, (...) Ya viste, Paula, que él se quedó sin razones, sin argumentos, sin mentiras para sostenerse. Y a nosotros nos va a pasar lo mismo. No hemos buscado nuestras mentiras, las mentiras que nos den aliento, las fuerzas que golpean y cicatrizan, y vamos quedando más doloridos, yo con mis heridas profundizas, tú con tus heridas abiertas.”(ibíd.)

No obstante, se introduce la voz narrador que reproduce las vacilaciones y anhelos de Alejo.

“(...) imposibilitados de escapar a sus propias dudas, a sus propios olvidos, a los olvidos voluntarios porque Alejandro aún no comprende aquellos momentos, (...), los que le hieren porque representan su vida, su propia inconsecuencia, (...) la obligación de mirar atrás y recomponer tantas cosas inconclusas, [...] y vivir un día, un día muy distinto al de hoy, un día sin renunciaciones, (...) y quiere reconstruir los años perdidos, los despreciados, los que están lejos de este día.”(ibíd.: 162ff.)

5.2.5.5. El arte como herramienta subversiva y como símbolo de esperanza

El arte representa otra potencia subversiva dentro de la obra. Principalmente lo encontramos encarnado por el Grupo Taller Nueva Cultura que se había formado dieciséis años atrás por estudiantes de don Manuel. Anteriormente también Alejandro formaba parte, pero como sabemos lo abandonó ya que el cambio político dentro del país le había conducido hacia otra ideología. Este abandono representa también uno de los temas centrales durante las conversaciones entre Paula y Alejo, aquella noche en su casa. Al observar el énfasis que el autor pone en este abandono, que se expresa mediante los reproches y la cólera de Paula frente a Alejo, vemos claramente su intención de subrayar la necesidad de supervivencia del arte en estos tiempos difíciles, y de declararlo como un movimiento importante y necesario para la denuncia, la subversión y el cambio.

“(...) poniendo la realidad en su justa dimensión, (...) no es como antes, nos jugamos más cosas, es necesario una definición, (...). Acercándonos lentamente a las palabras que debíamos decir, a las verdades que era necesario pronunciar y reconocer y que, sin embargo, permanecían ocultas. [...] ¿Qué pasaría si nosotros renunciáramos? Nosotros que somos la delantera, que creamos para el futuro.”(ibíd.: 79)

- (...), Alejo, sólo que no entiendo por qué nos dejaste, justo en el momento más difícil, cuando comprendíamos que el arte no es arte solamente, sino más, un ideal, una razón por la cual vivir.”(ibíd.: 85) (...) a pesar de las dificultades, con o contra los permisos, (...).”(ibíd.: 163)

También aquí encontramos otra táctica del autor ya tratada anteriormente, que es la de introducir datos históricos de otros países para condenar la realidad que reina dentro del propio país. En una reunión del Grupo los jóvenes tratan la guerra de Vietnam, mientras que entrelíneas fácilmente se puede vislumbrar otro blanco que quedó sin el veto de la censura, por no percibir que la crítica en realidad apunta hacia otra meta ni siquiera tan lejos.

Vemos en este fragmento la denuncia contra las atrocidades de la guerra y los artistas capaces de condenarlas.

“ustedes saben lo de esa guerra terrible, (...) esa guerra entre asiáticos y gringos (...) es algo tan inhumano, tan cruel, que debemos denunciarlo porque somos artistas y los artistas son los atalayas de las injusticias, son el hombre mismo, por eso es importante que hagamos una obra de arte denunciando la guerra, (...). (ibíd.: 93f.)

5.2.5.6. El exilio

El tema de la emigración nos acompaña desde los datos autobiográficos del autor, al igual que dentro de la novela, ya a partir de la primera página, cuando Alejandro en monólogo interno medita sobre el significado de las condiciones climáticas que atribuye a ciertos meses del año y que desemboca en una hipotética salida del país:

“Para mí (...) el verano, de un día de febrero en la calle Valparaíso en Viña o, quizás, de algún balneario famoso del mundo. Sí, mejor de otro lugar que no sea Chile. Ya es hora de salir, de conocer, de sentir que el mundo es bastante más que una larga y angosta faja de tierra.”(Ostornol 2011: 13)

Sin embargo, unos capítulos más adelante, Alejo le cuenta a Paula sobre la nostalgia que sienten sus padres viviendo Roma. Es el retrato sobre la necesidad del exilio debido a la pérdida de la patria que “ya no está”:

“El otro día no más me contaban que se habían amanecido en una fiesta y cuando salía el sol y no vieron la cordillera, les bajó una pena tremenda porque el espectáculo les parecía trunco, sin gusto a nada. No sé yo creo que la patria debe ser algo así como las mamás: no las valoramos hasta que ya no están.”(Ostornol 2011: 71)

Más adelante aparece en forma de analepsis y ya de manera más explícita, le necesidad concreta de sus padres de huir del país:

“Hacía menos de un mes que se lo habían llevado al cuartel y había tomado una decisión, una decisión que lentamente me argumentaba, un tal Salas, que siempre me ha tratado de joder y que ahora tiene influencias el muy carajo, (...) el muy hijo de puta me quiere embromar, (...) ya que esta decisión te obliga a ti a elegir, (...) me preguntó si yo estaba dispuesto a irme con ellos a Roma y yo, (...) decidí quedarme, (...).”(Ostornol 2011: 210f.)

5.2.5.7. La crítica a la política neoliberal del régimen de Pinochet y el ambiente sociopolítico

La crítica de la economía neoliberal representa asimismo un tema que se refleja en la autobiografía del autor, donde constata que “la nueva economía se tornaba totalmente incompatible con una visión humanista y creadora que me interesaba”(Flores 1983: 390).

Dentro de la novela, se trata de un rasgo que ya observamos en la primera parte de ella, cuando Alejo de forma nerviosa espera la llegada de Paula y Emilio en su despacho, se desarrolla la siguiente reflexión:

“Me dieron ganas de fumar y saqué un cigarillo. Cuando ya lo tenía en la boca me di cuenta que era importado, (...). Y todavía quise sacar el encendedor, pero me detuve antes de meter la mano en el bolsillo: también era importado, [...] y tenía unas ganas horribles de fumar, pero me negaba a sacar ese encendedor y fumarme ese cigarillo.”(Ostornol 2011: 29)

Este fragmento representa claramente una crítica hacia la ideología económica del régimen, a la vez que el autor intenta describir de una manera más profunda el personaje ambiguo que representa de Alejo.

En la última parte del libro *Otros días, otras noches* se nos presenta un fragmento, que es como un resumen de este abismo que se abre entre el pasado y la vida actual del protagonista. Una noche Alejo junto a su nueva novia y sus nuevos amigos, que representan un mundo plenamente superficial y que son además simpatizantes con la doctrina oficial del régimen, acuden a una fiesta de estudiantes justamente de esta ideología. En una tensa discusión con el dirigente de un grupo de estudiantes observamos que reside en él un vestigio de su espíritu rebelde.

“(...) por qué ustedes no promueven a los grupos folclóricos que son tan buenos y hacen una labor tan interesante. La estupefacción fue mayor: no te entiendo, flaco, me dijo el chico, (...) mejor no me hablís de eso, flaco, es pura política, nada más. [...] trató de explicarme: viejo, eso está pasado de moda; ahora es un puro pretexto para hacer política, nada más. [...] Ya no pude controlarme (...): mira, cabro, lo que hacen esos grupos es mucho más valioso y auténtico que las leseras en que ustedes gastan el tiempo y la plata que les pasan. [...] se me venía encima repitiendo con voz destemplada, ¿acaso tenís algo contra el Gobierno, dime, tenís algo?”(ibíd.: 202f.)

Ciertamente representa esta intervención un acto verdaderamente atrevido en aquellas circunstancias, pero Alejo reconoce poco después en una reflexión interna que: “desde hacía cuatro años que no le contaba nada a nadie y me limitaba a conocer a las personas como si

fueran un dato y a presentarme yo mismo como un hecho frío, científico, existo y punto, y es suficiente”(ibíd.: 204).

Vemos con esta declaración final que a pesar sus vacilaciones ocasionales y su facultad de meditar, predomina finalmente su deseo de ser un *businessman* acomodado al precio de la complicidad con el sistema.

5.3. El Informe Mancini de Francisco Rivas Larraín

5.3.1. El autor y su obra

El Informe Mancini primer libro de Francisco Rivas Larraín (Santiago de Chile 1943) quien lo publicó bajo el seudónimo de Francisco Simón, por primera vez en el año 1982, es decir en plena dictadura militar. La publicación de esta obra marcó el inicio de su carrera literaria a la que, hasta el presente, se han sumado otros doce libros. Siendo su profesión principal hasta hoy día la del neurocirujano, su trayectoria como escritor se diferencia notablemente de otras figuras célebres de su misma generación. Es más, como el autor afirma en una entrevista, él no se había dedicado seriamente a la literatura, ni siquiera como lector, hasta el año 1976, cuando fue expulsado por la junta militar, del hospital donde trabajaba en aquel entonces.(cf. Lazzara 2002: 209f.)

En cuanto a su compromiso político cabe destacar que durante los tres años del gobierno de Salvador Allende, Rivas estuvo comprometido con el Partido Socialista pero sin llegar a ser miembro ordinario de él. Durante la dictadura se inscribió al Partido Amplio de Izquierda Socialista (PAIS) como forma de oponerse al régimen de Pinochet. En los últimos años participó en la Asamblea de la Civilidad, una agrupación que aglutinaba quince organizaciones sociales, razón por la cual en 1986 fue encarcelado durante tres meses. No obstante, tras salir de la cárcel volvió a incorporarse a este grupo político, luchando por el NO en el plebiscito nacional de 1988. Una vez terminada la dictadura fue enviado a Canadá donde representaría a Chile como embajador durante tres años.(cf. ibíd.)

Gracias a las reflexiones desarrolladas por el autor en la citada entrevista con el filólogo estadounidense Michael Lazzara, se puede deducir que Rivas se decidió a tomar la pluma por sentir una fuerte necesidad de criticar la realidad social del país en aquellos años de la dictadura, y cambiar la sociedad a partir de la escritura. “Si no hubiera habido dictadura, yo no habría escrito”(ibíd.: 226)

A ello contribuye seguramente el hecho de ser cirujano, o concretamente de haber trabajado en la sala de urgencias el mismo “día once” del año 1973. “(...) a mí me tocó operar a personas que llegaban baleadas. Y no eran balas perdidas. ¡Era un ajusticiamiento! ¡Era una brutalidad! ¡Era una cosa que no había visto nunca, y que espero no ver nunca más tampoco porque fue una masacre!”(Lazzara 2002: 216)

El Informe Mancini

Sin duda, esta experiencia que el autor vivió desde la primera fila del golpe de Estado, contribuyó a que *El informe Mancini* se convirtiera de cierta manera en (una) novela testimonial. Sin embargo, no pierde su carácter de ficción en ningún momento, ya que contrariamente a su estilo en gran medida testimonial, los hechos narrados o bien no corresponden a los datos que se conocen actualmente, o bien no son comprobables. Se trata de una novela fantástica, que está construida como si fueran muchos cuentos y fragmentos reunidos a través de un relato común. En cuanto a la tipología del texto cabe precisar que la obra no es una novela en sentido estricto sino que incluye también el informe que siempre aparece en forma de extensas notas a pie de página, que en tamaño en muchas ocasiones superan al del texto principal. Asimismo reúne varios géneros literarios que se alternan continuamente, por lo que resulta difícil insertarlo en un mismo género; aparecen el género de la novela negra, el de la novela histórica e incluso el Realismo mágico. Este último género está representado de tal forma que en algunas partes se nota la fuerte influencia de la obra *Cien años de soledad*, cuya influencia en su obra literaria ha sido confirmada por el mismo autor. (cf. Lazzara 2002: 226). Tampoco resulta unívoco clasificar la obra de novela histórica ya que, ciertamente “existen indicios temporales y espaciales que parecen delimitarlo, el relato se construye sobre una red de elementos más alegóricos que históricos.” (Viu B. 2007: 170)

Sea como fuere, por la co-presencia de todos estos géneros literarios nos quedaremos con la duda a la hora de querer insertar *El Informe Mancini* en un único género, aunque sí es cierto que los repentinos cambios entre los diversos géneros y tipos de textos ya le otorga una característica que podría ser llamado fantástico. No obstante, lo que probablemente resulta ser la descripción más adecuada para nuestra obra, es la que utiliza José Promis para ella: “enunciación ficticia de un testimonio histórico” (Promis 1991: 51).

Características

En *El Informe Mancini*, Francisco Rivas nos ofrece un discurso sobre una historia verdadera que no es comprobable porque no existe. El autor realiza entonces una denuncia de la realidad histórica concreta, al ofrecernos otra versión de la historia contemporánea que representa el discurso oficial es decir un discurso histórico alternativo y también prospectivo, imaginado por Francisco Simón, al describir la caída del dictador que en la realidad extraliteraria no se producirá/produciría hasta el año 1990.

A partir de una aproximación optimista en aquellos momentos oscuros, la sugiere al lector un cambio con el fin de conseguir un mundo distinto.

5.3.2. Sinopsis breve

Según el narrador omnisciente, esta novela “agrega valiosos detalles a la ya conocida verdad histórica. (Si es que podemos afirmar que la historia tiene Una verdad.)”(Rivas 1982: 13)

El Informe Mancini se desarrolla principalmente en dos niveles narración, que el narrador relata a lo largo de 25 “Aproximaciones”. Por una parte los sucesos durante una ficticia guerra civil en Chile que se desarrolla en un marco cuyo referente histórico sí es verídico: la dictadura de Pinochet; por otro lado, el narrador relata la búsqueda de un informe llamado Mancini, que contiene historias secretas sobre la guerra, entre ellos detalles sobre “la operación Cubresuelo”, y cuyo contenido entero el lector no conocerá.

En el primer nivel narrativo, el extradiegético, el narrador omnisciente testimonia por medio de la analepsis, los acontecimientos durante este enfrentamiento bélico puramente ficticio, que estalla un dos de mayo. Somos entonces testigos de este hipotético enfrentamiento que divide el país en dos a la altura de la ciudad de Coquimbo que se convierte en el centro del combate, y del que surge “el norte liberado” con la capital en Antofagasta y el sur con la capital en Santiago. Allí donde al principio sigue gobernando Pinochet, al que ciertamente el narrador no sólo llama “el general”, sino también en muchas ocasiones por su nombre verdadero, se constituye otro país dentro del país, que es una especie de enclave del norte liberado, delimitado por “el muro de Santiago”. Este área restringido no se destaca sólo por la referencia que hace a una realidad extraliteraria, es decir el muro de Berlín, que en aquel entonces todavía partía la capital alemana en dos, sino construye igualmente una referencia intertextual. Este mundo aparte, que Jacinto González, el Vendedor de Globos Terráqueos, uno de los principales protagonistas, descubre un día, bien puede ser la imagen reflejada de *Macondo* o bien el mismo ámbito en el que se desarrolla *Alicia en el país de las maravillas*.

Un día de combate, el general gana finalmente el mando sobre la ciudad de Coquimbo, y un hotel se convierte en sede del gobierno, mientras que su población “empieza a emigrar hacia el norte, en busca de la frontera con ese país tan extraño y tan cerca, que tenía el mismo nombre (...).”(Rivas 1982: 80) Una noche de aburrimiento, el general decide dar un paseo sin sus guardaespaldas y saca la limusina para bajar a la playa. Asustado por unas voces, que de

repente llegan a su oído, dispara al aire y por casualidad da con el niño Jacinto-Jacinto, que estaba jugando el escondite con sus compañeros del grupo scout, que acampaba en la misma playa. Jacinto-Jacinto, que es el hijo de Jacinto, el Vendedor de Globos Terráqueos, ha tenido suerte y sobrevive, pero entonces comienza el acto de venganza por parte de su padre. Primero le manda al general un globo terráqueo de chocolate envenenado, pero al fracasar en este intento de eliminación decide formar un grupo de ejército insurgente para derrumbar al general por medio de las armas. “¿Cuánto tiempo se habría prolongado la guerra si el general no baleara a Jacinto-Jacinto? (...) La historia lo dirá., (...)”(Rivas 1982: 133) Comienza entonces un combate que sólo dura unas semanas, tras las que el general visiblemente debilitado, decide abandonar Coquimbo en su crucero Von Schröders para refugiarse para siempre en Paraguay.

No obstante, como ya se ha mencionado, la trama de la novela no se limita al retrato de esta ficticia guerra civil en Chile. Rivas traza en el segundo nivel narrativo de la novela, el intradieético, que se caracteriza por un estilo propio de la novela negra, el surgimiento de otro obstáculo/inconveniente no sólo para el mismo general sino para todos los gobiernos de ideología derecha, apoyados por EEUU. Es la *operación Cubresuelo* que describe el plan de una organización cuyo objetivo final es militarizar totalmente los países de América Latina. La búsqueda de este material secreto, que parece una novela policiaca dentro de nuestra obra, nos llevará desde Chile hasta a Europa e incluirá incluso detalles como la aparición fugaz de un doble del comisario Columbo, convertido en torturador. Toda la información que el periodista Jesús Mancini encuentra sobre Cubresuelo, la anota de manera detallada, por lo que tras su muerte este documento se llamará “el informe Mancini” pero que se encuentra en un lugar que nadie hubiera sospechado y cuyo contenido exacto no llegaremos a saber.

5.3.3. La distribución y la censura de la obra durante la dictadura

Como ya se ha mencionado, la obra fue publicada primeramente bajo seudónimo, lo que supuestamente ha facilitado la circulación de la obra dentro del país durante los años de mayor restricción de la dictadura. Esta misma táctica le ha permitido al autor no sólo distribuir la primera de sus obras sino también los cuatro libros posteriores, por lo menos a un pequeño círculo de lectores pero siempre dentro del propio país. Al inicio, *El Informe Mancini* circulaba dentro de Chile en forma de fotocopias pero ya en seguida comenzaron a

aparecer más ejemplares en forma de libros, gracias a ediciones en Colombia, por Plaza & Janés en 1982, y en Santiago de Chile en 1984 por la editorial Cerro Santa María. No obstante, el libro figuraba en la lista de las obras prohibidas de la que no fue eliminada hasta el año 1986.(cf. Lazzara 2002: 221; y Promis 1991: 49)

Es más, la idea de publicar bajo el nombre falso Francisco Simón y quedar de esta manera desapercibido, parece haber verdaderamente funcionado al leer la siguiente observación del autor Fernando Jerez:

“A Francisco Simón, yo no lo conocía. Yo no sabía quién era Francisco Simón aunque había leído todos sus libros. Bueno, en una oportunidad estuvimos en una reunión social semiclandestina y me contaron que Francisco Simón estaba en esa reunión. Pero no se sabía ni quién era, ni cómo se llamaba, ni nada.”(Lazzara 2002: 159)

En cuanto a la autocensura cabe señalar que, como bien se puede observar en la gran cantidad de contenido crítico, expresado en muchas ocasiones de una forma bastante explícita, el autor no se había preocupado de una forma muy excesiva por la censura. Probablemente este hecho también se debe a que *El Informe Mancini* fuera la primera obra del autor. De todas formas el mismo Francisco Rivas confirmó posteriormente que no le había afectado el tema de la autocensura.

“En relación a la autocensura, yo creo que no tuvo ningún impacto porque yo tenía la certeza de que mientras duraba la dictadura iba a ser imposible que mis libros circularan aquí en Chile. Era absurdo autocensurarme para ser publicado en este país. Esto habría significado mutilar a tal extremo mis libros que habría hecho de ellos otra cosa.”(Lazzara 2002: 221)

5.3.4. Las Estrategias de camuflaje:

En esta novela, las estrategias de camuflaje no han de ser buscadas únicamente a nivel textual. El primer recurso para desorientar a la censura, del que se sirvió este autor, consiste en un factor ajeno a la trama de la novela. Como ya se ha mencionado en la parte introductoria de este análisis, el libro fue publicado bajo seudónimo. Se trataba entonces de una obra cuyo autor no existía, por lo que, antes de haberse solucionado el enigma de quién se escondía bajo el nombre ficticio de Francisco Simón, ninguna persona en concreto podía convertirse en víctima de la maquinaria de represión del régimen.

5.3.4.1. El título y el argumento

A continuación llama la atención un factor que concierne a la configuración del argumento general, es decir el retrato de una hipotética guerra civil entre el norte y el sur de Chile. De esta manera el autor traslada un acontecimiento histórico anterior hacia el discurso de la historia contemporánea, puesto que ciertamente hubo una guerra civil en Chile en el año 1891.(cf. Rinke 2007: 63) “(...) ein Umbruch, der in der chilenischen Geschichtsschreibung lange Zeit ähnlich umstritten war wie der Putsch von 1973, ja der einigen Beobachtern gar als «Revolution» galt.”¹⁷(ibíd.) Desde el punto de vista del lector, esta alusión en primer lugar podría ser interpretada como una burla pero en un sentido más amplio, o sea con el enfoque puesto hacia el lector cómplice, como una propuesta de insurrección.

Según Knetsch, esta técnica, de trasladar la crítica hacia otra época o hacia otro país, pertenece a las estrategias de camuflaje clásicas, y corresponde al concepto del “desplazamiento” de Sigmund Freud. Según esto, la crítica contra el propio Estado será trasladada hacia un país ajeno o ficticio o bien hacia otro tiempo, mientras que el texto muestra a la vez semejanzas con la situación actual.(cf. Knetsch 1999: 47)

Con respecto a esta estrategia parece además interesante la reflexión que hizo Ana María del Río, otra representante importante en el campo de la narrativa chilena durante la dictadura.

Ella misma utilizó esta técnica metafórica en una de sus novelas escritas al inicio de los años ochenta, donde hace alusión a la época de los años cincuenta en Chile bajo el régimen autoritario de Carlos Ibáñez. Al ser preguntada por los motivos para recurrir a este método, justifica esta necesidad:

“Metáfora necesaria para sobrevivir. Yo estaba en una dictadura e hice la receta de Lope de Vega: “Si quiero criticar a los reyes, la única manera es hablar de reyes que existieron cien años antes, pero igual critico a los reyes”. No es mía la receta pero la única manera ... transponer, hablar de un tiempo antes.”(Lazzara 2002: 54)

5.3.4.2. Las referencias metaliterarias

Con mucha frecuencia a lo largo de toda la obra, se enuncian las citas de libros así como las referencias intertextuales como por ejemplo la presencia de fragmentos de textos

¹⁷ “(...) un cambio que dentro de la documentación histórica de Chile durante mucho tiempo había sido controvertido, parecido al golpe del 1973, que para algunos observadores incluso constituía una «revolución».” (*traducción propia*)

periodísticos. Al servir de portavoz indirecta, este famoso recurso borgeano, resulta ser una manera bastante eficaz para expresar contenidos que de ninguna manera podrían ser expresadas de manera directa.

En el capítulo «Decimooctava Aproximación – Apuntes para un estudio posterior: La caída de los buitres», el autor se sirve de este recurso para efectuar su crítica quizás más contundente. A través de este artículo publicado en el supuesto periódico “*El Ferrocarril de Antofagasta, Nueva Época*” datado “poco después de que se iniciara la guerra civil”(cf. Rivas 1982: 167), el supuesto periodista sin firma hace un verdadero ajuste de cuentas, a la vez que predice sucesos que en algunos casos, ocurrirían verdaderamente en los años posteriores.

Existen en nuestra obra también referencias hacia obras que no son imaginarias. Resultan ser bastante llamativas, las que se encuentran ya al final de la novela, junto al cadáver de nuestro protagonista asesinado, Jesús Mancini.

“No encontraron nada de importancia en el cuerpo de Mancini, (...), llevaba una lista de libros que leer o recomendar.

–Para mi mujer, si me sobrevive: “*À la Recherche du Temps Perdu*”, de Marcel Proust.

–Para mis hermanos si tienen tiempo: “*La Muchacha de las Bragas de Oro*”, de Juan Marsé.

–Para mi hijo, si cae en manos de los hombres del Vendedor: “*Die Blechtrommel*”, de Günther Grass. (Rivas 1982: 50)

De esta manera, el narrador hace hincapié en obras que habían sido producidas bajo condiciones semejantes a las del mismo Rivas, es decir, en un ambiente de censura y represión o bien cuya trama trata de asuntos parecidos a *El Informe Mancini*. En el caso de Grass, su novela se desarrolla en la Segunda Guerra Mundial. El escenario de la obra de Juan Marsé es España durante el Franquismo. En cuanto *À la Recherche du Temps Perdu*, resulta en primer lugar evidente la alusión que el autor hace al título, si bien esta obra abarca un gran espectro de referencias adicionales que se podrían hacer en relación con nuestro libro.

El Realismo mágico como herramienta para desacralizar la realidad

La presencia del Realismo mágico es otra referencia metaliterario que el autor utiliza para realizar una crítica disfrazada. El máximo representante de ello es la figura de Jacinto, el Vendedor de Globos Terráqueos, que nos acompaña durante toda la novela y que al final de la obra se convierte incluso en principal responsable de la caída del dictador. Aparte de esta encarnación del Realismo mágico en Jacinto, el autor construye un espacio propio cuyo funcionamiento también se basa en las leyes de este género literario; se trata de la parte alta de

Santiago que está delimitado por el “muro de Santiago”. Ahí se encuentra un mundo propio, al que el régimen del general le deja indiferente. “Los soldados del general trataban de evitar estos barrios abandonados, ya no patrullaban esas calles azarosas y hasta el mismo general, instalado en Coquimbo, dejó de preocuparse de ellos. –Que se vayan a la mierda, que se metan sus barrios por el culo, hijos de la gran puta.”(Rivas 1982: 142) No obstante, dentro de este microcosmos, que la gente de Santiago compara con una supuesta favela, “(...) se fue creando una comunidad que se puso a vivir de mentira.”(Rivas 1982: 142), lo que fue descrito por el autor como una fusión entre *Macondo* y el escenario de *Alicia en el país de las maravillas* incluyendo también a sus personajes como el sombrerero o el gato de sonrisa luminosa.

Una de las pruebas más emblemáticas de ello es, sobre todo la escena en la que Jacinto penetra en este pueblo maravilloso aislado en el cerro de la ciudad, que parece como la imagen reflejada de la llegada del propio Melquíades a Macondo. “Y hasta los deslindes de estos lugares llegó ese día el Vendedor de Globos Terráqueos. En su furgoneta, cargado con doce muestras y un insobornable optimismo, cruzó el canal San Carlos.”(ibíd.: 142f.)

He aquí el siguiente fragmento para comprobar este paralelismo:

[“Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarraigados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un grande alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos. (...) Un gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión, que se presentó con el nombre de Melquíades, hizo una truculenta demostración pública de lo que el mismo llamaba la octava maravilla de los sabios alquimistas de Macedonia.”(García Márquez 1984:59)]

Desde el punto de vista de los habitantes de este mundo maravilloso, los que viven fuera de su territorio viven “en el mundo de Afuera”, cuyos habitantes se llaman Blaps y Mops. “Los Blaps son los rebeldes del norte, los Mops son los rebeldes del general.”(Rivas 1982: 152)

El autor crea de esta manera un espacio que, de cierto modo aspira a seguir el camino del socialismo introducido por Salvador Allende, retratado en esta conversación entre los dirigentes del pueblo y Jacinto:

–“Aquí no hay violencia, ni engaño.
–Aquí tampoco hay pobreza – dijo el Vendedor.
–Esta prohibido, están prohibidas las enfermedades y la tristeza.
–Lo que ya trataron antes de la guerra.
–Y lo logramos..., ¿o no visitó Ud. estos lugares antes?”(ibíd.:152)

Observamos sin embargo la presencia de cierto tono burlesco a la hora de describir el modo en que los dirigentes defienden su ideología, cosa que permite percibir cierta reserva que el autor mantiene a la hora de elogiar la ideología del socialismo o del comunismo. Como también podemos ver en este siguiente fragmento, donde se describe este pueblo como un ámbito sin limitaciones ni censura, pero siguiendo las pautas que *alguien* había definido como “lo bueno” y “lo malo”.

“El Vendedor miró su reloj. Era mediodía.

–Celebramos el día del lenguaje intermedio, que nos permite hablar sin censura ni autocensura, que no nos permite oír nada más que lo que es bueno para nosotros.”
(ibíd.: 149)

5.3.4.3. La importancia de las notas al pie de página

Un nivel narrativo aparte, dentro de nuestra novela lo constituyen las notas al pie de página.

En general, estos paratextos, comúnmente más conocidos dentro de textos científicos, aportan información adicional para enriquecer el texto principal. Dentro de la narrativa, donde se encuentran con menor frecuencia, aparte de esta función informativa cabe destacar a primera vista su característica de dificultar la fluidez de lectura, pero también su función constructiva dentro de la ficción, sin ser de por sí parte del texto principal.

No obstante, en la teoría literaria las notas al pie de página, actualmente ya se están convirtiendo cada vez más en campo de investigación por ser cada vez más frecuentes también en el ámbito de la narrativa, y donde incluso se está utilizando denominaciones todavía no oficiales como “novelas de notas al pie de página”, para referirse a este fenómeno.(cf. Zubarik 2005: 3) Ciertamente, el uso de notas al pie de página dentro de textos de ficción ya se conocen en obras de Joyce, Sterne y Fielding, donde son componentes esenciales dentro de la estructura de la ficción, por lo que pueden ser insertados al mismo nivel constitutivo como el del texto principal.(cf. ibíd.)

Con referencia a las “novelas de notas al pie de página”, la investigadora citada, considera además que en las décadas recientes se observa una verdadera emancipación de estas notas, de manera que se separan de la característica paratextual al unirse paulatinamente con el texto principal hasta incluso desplazarlo. Estos textos sin las notas al pie de página, prácticamente serían impensables, ya que se constituyen de ellos no sólo el aspecto formal, sino también en cuanto al contenido.(cf. ibíd.)

En el caso de *El Informe Mancini*, la importancia de las notas al pie de página representa una especie de simbiosis de todas estas funciones mencionadas aquí. Al tomar como referencia ciertos capítulos que se encuentran verdaderamente sobrecargados de notas al pie, incluso podría ser considerada como “novela de nota al pie de página”. En primer lugar, resalta su función informativa pero ya pronto el lector se da cuenta de que representan igualmente un elemento fundamental para el suspense y “la construcción de la ficción”. Es más, estos paratextos dentro de nuestra novela, representan una instancia narrativa adicional pero ciertamente más distanciada de los dos principales niveles, es decir el relato marco y el relato enmarcado, y aparecen prácticamente a lo largo de toda novela. No obstante, es preciso distanciarse del “caso extremo”, retratado por Zubanik puesto que la lectura de la obra sin prestar atención a las notas al pie de página sí sería posible y también comprensible.

La carga subversiva de las notas al pie de página

Con respecto a la comodidad de la lectura, sin duda es de subrayar que la presencia de las notas al pie de página puede dificultar la fluidez de lectura o en algunos casos resultar incluso molesto para el lector. Este “problema”, ocurre aparentemente también en *El Informe Mancini*, debido sobre todo al hecho de que su extensión dentro de una misma página, supera en varias ocasiones al espacio del texto principal. No obstante, dada las ya descritas situaciones y condiciones bajo las cuales había que producir, publicar y distribuir un libro en Chile en aquel entonces, no parece descabellado sospechar que el motivo principal del autor para incluir una cantidad desorbitada de notas al pie de página, podría haber constituido otra estrategia de camuflaje además de las descritas anteriormente. Es por ello que parece legítima la idea de que la mencionada dificultad para la lectura, debido a su presencia, es un obstáculo puesto de manera intencionada, con la única meta de despistar al censor y al mismo tiempo de inducir al lector cómplice a una lectura más atenta, es decir la del segundo nivel.

A parte de ello, es preciso destacar el tono de la voz narrador, que en la mayoría de los casos es la de un narrador objetivo y distanciado. Este mismo hecho puede constituir otra recurso de camuflaje, al ser el narrador una instancia que no valora sino que supuestamente se limita a relatar los hechos, con el resultado de que el riesgo de ser marcado estos enunciados con tinta roja por la mano del censor, queda reducido.

5.3.4.4. Resumen seudo

No sólo la búsqueda del informe Mancini y la información confidencial que contiene un plan secreto representa un fuerte rasgo borgeano dentro de esta obra de Francisco Rivas. Además, para cumplir el objetivo de este trabajo y sobre todo con el enfoque hacia las estrategias de camuflaje, es preciso contemplar otro recurso de este autor argentino.

El término *Resumen seudo* es una creación de Gérard Genette, para describir un fenómeno conocido de la obra de José Luis Borges. El teórico francés entiende bajo este concepto, que con mucha frecuencia se encuentra sobre todo en las primeras obras de Borges, así por ejemplo en la colección de cuentos *Ficciones* al igual que en la obra *Discusiones* que reúne sus primeros ensayos, el resumen simulado de un texto imaginario. De esta manera, su función primaria es la representación de un texto inexistente como algo creíble. A nivel textual, este tipo de resumen funciona principalmente como un resumen descriptivo, que a veces incluye comentarios y otros detalles adicionales, que no en pocas ocasiones producen confusión dentro del lector. Otra característica y fuente de confusión son los temas y las ideas que en sus ensayos a veces son el producto de un cierto autor mientras que en otros carecen de firma. Esta temática, que Genette denomina como lo imaginario intelectual, determina una difusa incertidumbre dentro del lector, en cuanto a la autenticidad de las fuentes utilizadas.(cf. Genette 1993: 348f.)

De esta misma manera, en la novela Rivas introduce nombres de personajes, supuestamente conocidos, con el fin de dar crédito a la veracidad de los hechos narrados. “El profesor Arístides Rojas nos ha prestado valioso consejo en lo que respecta a la autenticidad de los Cuadernos. La inestimable asesoría del profesor Antonio Quinteros nos la ha confirmado.”(Rivas 1982:14)

No obstante, este recurso puede también llevar a pensar al mismo lector que esta incertidumbre es sólo el resultado de su propia ignorancia teniendo la mayor parte de estos textos un cierto carácter antiguo contemplado desde una perspectiva más moderna.(cf. Genette 1993: 349)

A partir de *Historia universal de la infamia*, el autor argentino entra sucesivamente al conocido juego de las referencias apócrifas y de la “atribución equívoca”, que posteriormente describiría él mismo como “das unverantwortliche Spiel eines Schüchternen, der nicht den Mut hatte, Geschichten zu schreiben und sich damit vergnügt hat, die Geschichten der

anderen zu fälschen oder zu verändern”¹⁸.(ibíd.) En *Tema del traidor y del héroe* vemos, por ejemplo, a un narrador tímido afirmando que el relato que está presentando es la sinopsis de una historia que probablemente iba a escribir un día. Estas atribuciones apócrifas, que según Genette representan un “escenario seudo” o “borrador seudo”, no son entonces nada más que un escudo detrás del cual se esconde la autonomía del autor.(cf. ibíd.: 350)

Se trata precisamente de este escenario seudo, al que también Rivas utiliza como escudo para esconderse con el motivo de contar “la otra realidad”. El resumen seudo es empleado desde el principio, de manera que en realidad podríamos llamar toda la obra “resumen seudo”, ya que, como se había mencionado, el título es la denominación de un documento que no existe.

Asimismo es de subrayar el estilo de escritura por el que destaca este tipo de textos borgeanos, que se caracteriza por cierta sobriedad, laconia y una distancia a veces irónica, que Genette llama el *efecto resumen*.(cf. ibíd.: 351)

A parte del informe que nombra este libro, encontramos a lo largo de la lectura otros documentos inexistentes presentados de manera creíble. “El llamado Informe Mancini se conoció algún tiempo después, cuando fueron publicados los *Cuadernos de la Guerra Civil*, (...)”(Rivas 1982: 9) Estos *Cuadernos* ..., son otra referencia que nos acompaña durante todo el libro y promete revelar detalles importantes sobre la historia contemporánea, mientras que en realidad sólo hacen alusión a unos hechos históricos hipotéticos. En la “Segunda Aproximación – Información sobre los Cuadernos de la Guerra Civil”, que está diseñado como un ensayo, el narrador, afirma conocer todo lo que pasó durante la guerra civil. Sin embargo, lo que en forma de analepsis en realidad nos cuenta, son únicamente descripciones estilísticas sobre estos cuadernos así como alusiones a esta “verdad histórica”.

“Al margen de esto, en los Cuadernos hay mucho material anecdótico si no novelesco (pronto tendremos ocasión de comprobarlo) y se descubre en el autor a un aficionado del más puro maniqueísmo. (...)”

“Nos relata el autor de los Cuadernos los principales hechos de armas que fueron deteriorando política y militarmente al general, el éxodo de hombres y mujeres desde los territorios sometidos al tirano hasta aquellos liberados por la junta rebelde.” (ibíd.: 14ff.)

¹⁸ “el juego irresponsable de un tímido que no tenía el ánimo de escribir historias, y que se entretenía con/en falsificar o cambiar las historias de otros.”(*traducción propia*)

5.3.5. Reescribir la historia a través de la desmitificación

La cuestión de superar la historia a través de la escritura es uno de los temas principales de la obra. Ello sugiere ante todo el desmontaje de esquemas supuestamente internalizados dentro de la sociedad chilena y a consecuencia la reconstrucción del presente.

“Yo practico un poco de *wishful thinking*, como dicen en inglés, de que a veces uno puede influir en los cambios sociales a través de algo tan leve como la palabra. (...) imaginarme una situación en la cual se da por concluido el régimen de Pinochet. (...) Yo estaba convencido en esa época que la única forma de terminar con la dictadura era a través de un enfrentamiento directo. Y también pensé que quizás, al ponerlo en papel, eso podría tomar una cierta configuración más completa. Fue un poquito como ocurre con *The Neverending Story*. La pregunta era cómo ir transformando la ficción en realidad.”(Lazzara 2002: 225)

De esta manera, dentro de la obra, el narrador afirma que el continente está gobernado por “una raza de buitres desvergonzados, (...)” cuya “mayoría ha roto la cáscara en los cuarteles(...)”(Rivas 1982: 167) Sin embargo, considera que ha llegado el momento de un cambio, y los militares deberían ser reemplazados por fuerzas democráticas para que estos inicien una desmitificación. Es decir, lo que el autor, en tono burlesco pero optimista, quiere sugerir es el mencionado desmontaje de la historia contemporánea para construir un futuro distinto.

“(...) por hombres de responsabilidad y coraje, que no claudiquen frente a verdades dolorosas, que tengan el hígado sano y resistente y que se atrevan a ganarse la enemistad y a escuchar las amenazas de los que viven creyendo en la perfección de los héroes y en la incuestionabilidad de sus gestiones. Es la terrible y temible desmitificación.” (...) había que buscar en las raíces. Pero entre las raíces hay piedras, parásitos y muchos gusanos y mierda. Por eso el hígado sano, para resistir la náusea, para no interrumpir el trabajo.”(ibíd.:168)

Sin embargo, es justamente esta desmitificación, en la que parece residir la clave para el avance. “Si se quiere, no obstante, reconstruir la historia de los buitres, su ascenso al poder, su permanencia y su caída, es obligatorio caer en desmitificaciones.”(Rivas 1982: 169) Con ello recuerda que la clase que gobierna los países de América latina, los mencionados militares no son nada más que un obstáculo a la hora de iniciar un cambio por ser un mito ya institucionalizado, es decir, un elemento supuestamente imprescindible dentro de la sociedad. Se trata entonces de desenmascarar este mito que Roland Barthes llama “una representación colectiva”(Barthes 1987: 83), cuyo concepto no se basa en otra cosa que un “reflejo invertido”(ibíd.).

“El mito consiste en hacer de la cultura naturaleza, o al menos en convertir en «natural» lo social, lo cultural, lo ideológico, lo histórico: lo que no es sino un

producto de la división de clases y de sus secuelas morales, culturales, estéticas se presenta como algo que «cae por su propio peso»; los fundamentos totalmente contingentes del enunciado, bajo el efecto de la inversión mítica, se convierten en el Sentido Común, el Derecho común, la Norma, Opinión común, en una palabra, la *Endoxa*¹⁹ (ibíd.)

A base a esto, el narrador anima al lector/a la sociedad) a levantarse para iniciar el cambio por medio de una revolución armada. “Para poder continuar hay que haber perdido el miedo. El miedo a ser llamado antipatriota, el miedo a ser catalogado de resentido, el miedo a ser considerado un francotirador.” (Rivas 1982: 169)

Es también en la entrevista con Michael Lazzara, donde años más tarde el autor reafirma esta voluntad de aquel entonces de reconstruir la historia para sentar las bases para volver a comenzar. Se confirma que la lucha sí tiene sentido, lo que en su caso se llevó a la práctica por medio de la producción literaria.

“Yo creo que para mí quizás fue la única forma de poder vivir, teniendo cierta certidumbre que iba a haber un cambio. Yo creo que uno atrapado en un pesimismo histórico (en el cual hacia delante no vea luz) le hace imposible sobrevivir.” (Lazzara 2002: 228f.) Sin embargo, lamenta en adelante: “Yo creo que los que se destacaron en la lucha, desde todos los puntos de vista, fueron unos pocos.” (ibíd.)

5.3.6. Las referencias implícitas y explícitas a la realidad extraliteraria

5.3.6.1. Las desapariciones forzadas

La alusión sarcástica que el narrador hace a los helicópteros que el general hizo caer para eliminar “personajes importantes de la dictadura”, evidentemente puede ser interpretada como una alusión a la comprobada práctica común de los servicios secretos del régimen de arrojar detenidos desaparecidos desde helicópteros al mar o a las altas cumbres de la cordillera de los Andes. (cf. ²⁰ el “Informe Rettig”)

“El tiempo del general bien pudo medirse en helicópteros caídos más que en años transcurridos. El que cayó en marzo de 1975 y que mató al entonces ministro del

¹⁹ Endoxa es según Aristóteles, la opinión comúnmente legitimado (cf. Hagermeier 2008: 9)

²⁰ http://www.archivochile.com/Experiencias/test_relato/EXPtestrelato0018.pdf, fecha de consulta 8 de noviembre 2012

interior no fue el primero. (...), desde que existen las guerras civiles, algún militar de alto mando o algún civil de elevada ubicación deja los huesos entre los escombros de un avión o helicóptero. Sabemos que sucedió en España, en Cuba, en Bolivia, en Nicaragua y en otros países.”(Rivas 1982: 17)

No obstante, en una ocasión posterior vemos a través de una referencia metaliteraria, una condena prácticamente directa hacia esta práctica del dictador, disfrazado de artículo periodístico. A través del estilo periodístico, el narrador desmonta el régimen de una manera tan sólida que el lector casi olvida que la dictadura todavía iba a durar ocho años a la hora de la publicación del libro.

“La pretendida ideología nacionalista y redentora se desinfla al final con la actitud blanda y pusilánime de quienes con tanta fuerza y vehemencia, cuando tenían la fuerza, la sustentaban. [...] Augusto Pinochet, (...), creyó que podía derribar helicópteros con disidentes en su interior sin provocar más reacción que el halago incondicional de sus disidentes.”(Rivas 1982: 170)

5.3.6.2. La tortura

Esta común práctica común del régimen para enfrentarse a los disidentes, todo ello como el resultado de la paranoia del dictador frente a cualquier grupo opositor, la describe Rivas de una manera muy bien elaborada e igualmente detallada. Es sobre todo en el episodio en el que aparece el doble del globalmente conocido comisario Columbo, entrevistado por el periodista, donde somos testigos no sólo de la práctica de tortura sino también del anterior reclutamiento de un futuro torturador y el proceso de la rápida pérdida de escrúpulos que lo acompaña, y que se ve reflejado en el personaje de Columbo.

Lo que se produce por medio de esta transformación es también lo que Bajtín llama *la coronación burlesca* (cf. punto 4.2.5.), de forma que “el bufón” se convierte en héroe en un abrir y cerrar de ojos, pero finalmente también pierde este rango en el mismo ritmo en el que había ascendido a ello. Con ello se ve que cualquier orden e ideología es relativo y puede ser intercambiado y suprimido.

Lo mismo se refleja en el siguiente fragmento, donde se podrá ver ante todo el perfil que traza el autor de un futuro torturador, es decir un hombre sencillo de escasa ideología y de profesión jardinero, al que le bastan pocas palabras para ser convencido. Otro ejemplo para ello veremos en la figura de Martínez, la persona que intenta enrolarle, ya que nos demuestra la medida en la que se puede transformar la aparentemente firme ideología de una persona en un ambiente opresor.

“Un día domingo y en circunstancias que Columbo realizaba labores en jornada extraordinaria en los jardines de la municipalidad de Pudahuel (...) se le acercó un antiguo conocido de los tiempos del gobierno popular. Era un experimentado agitador político poblacional, de divulgada militancia socialista. [...] Le ofreció un trabajo decente, digno (sic) fácil y bien remunerado, en el que se viajaba bastante, se descansaban dos días cada quince y nunca faltaban las mujeres. [...] la tentación le perforó la poca fuerza de voluntad que le iba dejando el hambre (sic). De este modo, dijo, aceptó las proposiciones de Martínez.”(Rivas 1982: 217f.)

Columbo, este simple trabajador se encuentra entonces en su nuevo oficio de funcionario del Estado. Al cabo de poco tiempo este hombre de carácter humilde se convierte en uno de los torturadores más temidos.

“A mí no me gustó nada, eso de la tortura. Me lo habían dicho, algunos pobladores me habían mostrado sus cicatrices, los que habían salido vivos, pero a mí no me la pegaban. Riesco decía que si no se les daba duro no hablaban y que al Mamo le gustaba cuando hablaban. Pero de ahí a que me gustara, al principio, eso no, esos, cuando yo llegué ya estaban mal. Claro que después no me quedó otra cosa que aprender.”(Rivas 1982: 223)

Aun así a la hora de describir el proceso de ablandamiento de Columbo, el autor no se resiste a incluir los detalles más minuciosos de la práctica de la tortura. Mientras que observamos la caída física y psíquica que se produce de forma paulatina en los presos, también Columbo, al principio vacilante y dudoso, pierde sus últimos reparos convirtiéndose en integrante activo de la dictadura.

“Desnudos sobre las mesas, atados por las manos y los tobillos, gruesos elásticos unían sus muslos a una placa metálica. (...) Riesco pidió a uno de los hombres que rodeaban la mesa el electrodo. Este unido a un cable y a una batería, hacía contacto con la tierra de la placa adherida a la piel. Pidió, en voz alta, que aumentaran la potencia (...) Columbo vio que Riesco sonreía y volvía a meter su mano al bolsillo. [...] Eran jóvenes, ¿veinte años?, sus cuerpos sombríos por los hematomas, desahuciados. [...] Ella vomitó y Riesco agarró por el pelo al muchacho y lo hizo caer al suelo. (...) Columbo también vomitó. Se inclinó hacia un costado y estremecido por la náusea se sacó el capuchón. Riesco le dio un golpe en la espalda y ordenó que lo llevaran fuera. [...] Desde ese día Columbo se integró con facilidad y seguridad. Aprendió con envidiable rapidez la técnica para reventar tímpanos, para quebrar dedos, para sacar uñas y arrancar dientes. Dominó su repugnancia y ya sin usar guantes pudo sumergir, una y otra vez, la cabeza del torturado en un balde lleno de mierda.” (Rivas 1982: 223ff.)

No obstante, lo que el autor expresa con esta metamorfosis de Columbo no es solamente el auténtico reflejo de un destino individual, en un ambiente de represión, representada por la repentina conversión de un humilde jardinero en un brutal torturador. Lo que vemos en él es

más bien la débil estructura de la sociedad, basada en principios de poco fundamento. Es decir, la manera en la que procede Columbo parece aplicable para una sociedad entera en semejantes circunstancias.

Encontramos en adelante en una nota al pie el diagnóstico de un psiquiatra que posteriormente había examinado a Columbo. Con ello el autor completa no sólo la imagen de un personaje frágil llamado Columbo sino también la imagen de una frágil sociedad. En otras palabras, se trata del retrato de la transformación de la psique de este jardinero, cuyo nombre fácilmente puede ser (inter-)cambiado por el de cualquier ciudadano de a pie.

“Clínicamente, Columbo no puede ser catalogado como psicópata. Al menos antes de ingresar a la DINA. Un poco alcohólico, algo más resentido y bastante frustrado. Como muchos, dudaba de la existencia de la tortura y del asesinato. Cuando lo comprobó, cuando supo que todo lo que se decía era cierto, entonces ya no le pareció tan monstruoso. De repente se la hizo evidente y justificable. Porque también, como él al principio, había mucha gente que no ignoraba lo que sucedía, pero que vivía tratando de imponerse una cuidada indiferencia, como si esa indiferencia pudiera librarlos de responsabilidad y culpa.”(Rivas 1982: 225)

5.3.6.3. El personaje del general retratado como hombre cobarde y paranoico

Al igual que Fernando Jerez en *Un día con su excelencia*, también Francisco Rivas tiende a recurrir a lo grotesco, para diseñar la persona del dictador. Veremos en el ya mencionado episodio, situado en el día después del golpe, que describe el atentado del mayor León, a un dictador nervioso y angustiado.

“El general cambió su actitud en cuanto el helicóptero de León alzó el vuelo. Visiblemente más nervioso, taciturno, irritable, siguió presidiendo casi sin prestar atención a lo que se discutía y aprobaba. Aniquilado por la incertidumbre, recién recuperó el ánimo cuando le informaron del accidente y con rapidez pasó de la depresión a la euforia.”(Rivas 1982: 20)

El dictador es entonces retratado como ridículo pero también como un personaje paranoico, en primer lugar frente a cualquier tipo de oposición pero sobre todo con respecto al comunismo.

“Pinochet, (...) también pensó que quienes se habían alzado en Antofagasta no tenían más apoyo que sus barcos y sus bayonetas.[N. del A.: Se trata de otra comparación con la Revolución cubana] Hay testimonios del momento en el cual supo que, además, se habían alzado seis o siete millones de ciudadanos. Se dice que estaba sorbiendo un tomatacán en la torre del edificio de gobierno. La angustia que lo invadió lo hizo respirar con la comida en la

boca y estuvo a punto de terminar la unidad de tratamiento intensivo con los pulmones inundados por la salsa.”(Rivas 1982: 171)

6. Subversión a través de la novela negra

6.1. La novela negra como género

En varias ocasiones la literatura negra está considerada como un “género menor” por no cumplir supuestamente con las expectativas intelectuales, propias de otros géneros.(cf. García-C. & Pino 2002: 51)

No obstante, sin profundizar en esta controversia parece innegable que la novela negra o policíaca representa una forma literaria verdaderamente apta para mostrar las injusticias sociales dentro de una sociedad, y como se verá más adelante, también para ejercer la crítica contra un sistema dictatorial y opresivo. Esta constatación se refleja igualmente en la definición del género negro de Wieser, quien lo define como un grupo de novelas que se desarrollan en escenarios excepcionalmente rudos en medio de circunstancias violentas, que no se definen tanto por la representación de la investigación del crimen, como por la trasposición más bien hacia aspectos sociológicos, políticos o bien psicológicos.(cf. Wieser 2012: 21) La misma investigadora alega también que las raíces de la definición de este género han de buscarse en la terminología francesa describiendo al “roman noir”.(cf. ibíd.) Encontramos para ello la siguiente definición de Hess *et al.*:

“Das Adjektiv *noir* verweist auf die düstere, pessimistische, destruktive Tendenz der Darstellung. Es handelt sich um eine Verbindung von sozialkritischem Protest- und herkömmlichem Kriminalroman. [...] Nicht mehr die polizeiliche Ermittlung ist die Hauptsache, sondern die Anprangerung sozialer und politischer Missstände.”²¹(Hess et al. 2003: 286)

Más allá de las discordancias que existen sobre la posición y la importancia del género dentro del paisaje de la narrativa, según Díaz Eterovic, la novela negra se caracteriza por plantear “nuevos códigos para mirar y reflexionar acerca de lo que en definitiva creo que es el objeto de toda literatura: la condición humana.”(Díaz Eterovic 2001: 65)

²¹ “El adjetivo *noir* hace referencia a la tendencia fúnebre, pesimista y destructiva de la representación. Se trata de una combinación de la novela policíaca tradicional y la novela policíaca de protesta y crítica social. [...] Lo principal no es la investigación policial sino la denuncia pública de injusticias sociales y políticas.”(*traducción propia*)

6.2. La novela negra en Chile

En comparación con otros países de América Latina como por ejemplo Cuba, Brasil, Argentina o México, la producción chilena se introduce relativamente tarde. Por ello apenas se encuentran novelas policíacas en Chile producidas en la primera mitad del siglo XX.(cf. Wieser 2012: 101f.) Al estructurar la producción de la literatura policial chilena de manera cronológica, la clasificación comienza sin embargo a inicios del siglo pasado. Magda Sepúlveda distingue cuatro etapas, de las que cada una representa una estilística propia.(cf. Cánovas 1997: 107) La primera, que comprende la época desde los principios del siglo hasta finales de los años cincuenta, se caracteriza sobre todo por la “estilización de las poéticas europeas”(ibíd.). En la segunda, cuyo inicio se deja delimitar a partir de los años sesenta, se percibe la presencia de un estilo naturalista y el protagonismo de personajes marginales como autores de delitos. La tercera se destaca en primer lugar por su escasa producción, en primer lugar debido a las razones ya conocidas por ambientarse esta fase en los años ochenta. Las características fundamentales de esta tercera etapa son principalmente su carácter satírico, enfocado no sólo hacia lo policial clásico sino polemizando también contra las feministas: “la más obsesa de ellas resulta ser la asesina.”(ibíd.: 107f.) La cuarta etapa que dura hasta el presente se inicia en la segunda mitad de los años ochenta, es decir en la última parte de la dictadura militar. Fruto de ella es la creación del grupo de los autores llamadas *generación del 80*, así como la aparición de la *nueva narrativa chilena*, que ciertamente no sólo incluye a los representantes de la novela negra. Se trata de una época verdaderamente exitosa a nivel comercial, por lo que incluso se habla de un “Mini-Boom-editorial”.(cf. Wieser 2012: 103) Dentro de este grupo, según Franken Kurzen, ha de distinguirse entre dos tendencias que respectivamente tratan dos temáticas distintas. La primera de ellas está sobretodo enfocada hacia el ámbito privado, ya que trata de crímenes y conflictos entre parejas, en muchos casos como efectos de la pasión, ubicados siempre en un ambiente individual. En cambio, el segundo grupo dentro de estas novelas producidas a partir de la última época de Pinochet se caracteriza sobre todo por tratar temas que abarcan el crimen institucional público.(cf. Franken Kurzen 2003: 9) En otras palabras, según este mismo investigador: “(...) grupo que utiliza el formato policial como una máscara para ensayar una mirada crítica en su totalidad como país, (...)”(ibíd.:10) Cosa que también subraya Waldman, al afirmar que en el “relato de serie negra (...) no existe el mal como anormalidad individual sino que es la sociedad en su conjunto la que se encuentra aquejada por la corrupción y el hampa, (...)”(Waldman 2001: 92)

Los representantes de este último grupo, al que pertenece también Ramón Díaz Eterovic – autor cuya obra *La ciudad está triste* se analizará en adelante –, parten según García-Corales y Pino de un ambiente, caracterizado por un desaliento común, siendo ellos “jóvenes escépticos y desconfiados de las verdades absolutas y acosados por el llamado vacío utópico.”(García-C. & Pino 2002: 45) Todo ello se traduce principalmente en un lenguaje austero con poco afán hacia lo experimental ni complicados juegos lingüísticos, no sin una notable influencia intertextual en forma de rasgos europeos y estadounidenses.(cf. ibíd.: 46) En cuanto a los protagonistas, cabe mencionar la siguiente observación de Epple: “Los policías, investigadores, detectives, como se les llame, son por lo general gente frustrada, jodida, y no tienen nada de triunfadores.”(citado en ibíd.: 55)

Volviendo a la distribución de la literatura policial chilena en cuatro etapas, según Magda Sepúlveda, se puede resumir que las tres primeras fases corresponden al género policial clásico, mientras que la cuarta representa el género policial negro propiamente dicho.(cf. Cánovas 1997: 118)

6.2.1. La novela negra como herramienta subversiva

En el panorama de la literatura subversiva ha de destacarse ante todo la situación favorable que tiene la novela negra en el panorama de la narrativa chilena durante la dictadura. Ello se debe en primer lugar a la ya mencionada supuesta inferioridad que representa la novela policíaca en la literatura en general. Por lo mismo, la censura del régimen les ha atribuido un valor de menor importancia a las obras pertenecientes a este género. (cf. Wieser 2012: 103)

Sin embargo, los resultados llevados a la práctica confirman justamente lo contrario, es decir, el aparato de la censura parece haber subestimado la verdadera potencia del relato de serie negra, ya que, como afirma también Cánovas: “El formato de la investigación privada permite una mirada inquisitiva sobre instituciones e ideologías, a la vez que logra aprehender un ímpetu de rebelión individual, amén de rescatar discursos marginales sobre la condición alienante del poder.”(Cánovas 1997: 42)

6.2.2. Estrategias narrativas y de camuflaje

Antes de analizar las características narrativas de la novela negra es preciso partir de un punto de vista más global, de manera que cabe preguntarse ¿de qué forma han de elaborarse las producciones narrativas en aquel entonces?

En esta búsqueda de fórmulas para la escena literaria chilena en general, al considerar las circunstancias reinantes en el ámbito socio-cultural y político de los años ochenta, la científica Gilda Waldman parte desde la cuestión “¿cómo se describe la realidad en el entorno de los efectos visibles e inmediatos de la represión?”(Waldman 2001: 91f.) ¿Cómo se describen aquellos tabúes impronunciables tales como “la sangre seca de los muertos, las cicatrices de los supervivientes, el dolor por los desaparecidos o los gemidos de los torturadores”(ibíd.: 98)?

La clave para ello reside según ella, con referencia a Eltit y Richard, en estrategias que provocan “el quiebre de la subjetividad, la fragmentación de los hechos y la ruptura de la lógica y del orden temporal”(ibíd.: 92), y añade en el mismo sentido “la reinterpretación del presente y la historia inmediata de manera oblicua, alusiva y tangencial”(ibíd.). Para llevar a cabo todo ello, los códigos autóctonos de la novela negra como por ejemplo: violencia, crímenes y la búsqueda de la verdad, resultan ser verdaderamente perfectos para crear un campo de acción que responde precisamente a su cuestión inicial.(cf. ibíd.) En la práctica narrativa lo mismo se puede traducir en:

“recrear, rastrear, socavar y desenterrar el trasfondo criminal de las décadas recientes: un detective privado lleva a cabo una investigación en una sociedad en crisis y/o descomposición, denunciando la corrupción (policial, política, económica y moral) de las instituciones relacionadas con el hecho criminal, aunque los móviles aparentes sean el dinero, el poder, las mujeres o el vicio.”(ibíd.).

Ello se llevará a cabo precisamente por medio de un esquema de camuflaje, que funciona de tal manera que el crimen individual siempre representa el símbolo de un conjunto, puesto que “no existe el mal como anormalidad individual sino que es la sociedad en su conjunto la que se encuentra aquejada por la corrupción y el hampa, (...)”(Waldman 2001: 92). En otras palabras, “las misteriosas muertes (...) no eran sino metáforas de acontecimientos cotidianos en las que el asesinato formaba parte del control militar sobre la vida política”(ibíd.: 93).

En este mismo sentido, el propio Díaz Eterovic habla de una recreación necesaria

“a partir de códigos (...) como los espacios oscuros y marginales de la ciudad, el lenguaje cotidiano, la violencia, la persecución del hombre y un deseo, las más de

las veces infructuoso, de establecer justicia o un cierto equilibrio entre los que detentan el poder y sus víctimas.”(citado en García-C. & Pino 2002: 55)

6.3. La ciudad está triste de Ramón Díaz Eterovic

6.3.1. El autor y su obra

Ramón Díaz Eterovic, nacido en 1956 como descendiente de croatas de tercera generación es hasta hoy día uno de los representantes más célebres de la novela negra dentro de la literatura chilena.(cf. García-C. & Pino 2002: 21)

Ya en 1974 sale de Punta Arenas, su ciudad natal, para dedicarse a los estudios en Santiago, donde cinco años más tarde obtiene el título de Administrador Público. En cambio, como el autor afirma en una reflexión posterior, las raíces de su quehacer literario se encuentran en su tierra natal.

“Años atrás, viviendo uno de esos crudos inviernos (...), descubrí que los vidrios en las ventanas de mi casa se llenaban de vaho y que en ellos era posible escribir las primeras letras aprendidas en el colegio (...). Es decir, que a través de esas letras podía ver la vida. Desde ese entonces, y quizás sin saberlo hasta mucho tiempo después, en esa distracción inocente, nació el afán de recrear mi mundo o construir otros a partir de la palabra.”(García-C. & Pino 2002: 22f.)

No obstante, debido a las restricciones del régimen, su producción creativa se vio afectada durante toda la época que comprendía sus primeros pasos en la producción literaria. Estas circunstancias no impidieron sin embargo la creación de un grupo literario llamado “Estravagario”, así como la fundación de la revista *Luz verde para el arte*, todo ello de carácter contrario al discurso oficialista.(cf. García-C. & Pino 2002: 23) Posteriormente el autor se integró en el grupo literario “generación del 80”, una formación de escritores que se caracteriza por una gran diversidad a nivel estilístico, temático y también en géneros narrativos(cf. Waldman 2001: 90f.), pero cuyo rasgo común era el “perfil estético e ideológico[, que] se enlaza estrechamente al acontecer político de excepción que enfrentaba el país”(García-C. & Pino 2002: 23). Una de las primeras publicaciones en conjunto, y quizás también la que más repercusión tuvo es *Contando el cuento. Antología joven de narrativa chilena*, que se publicó en 1986. Se trata de una antología que contiene, aparte de sus propias aportaciones, los textos de 16 autores, editada por el mismo Ramón Díaz Eterovic junto a Diego Muñoz Valenzuela.(ibíd.: 25).

Ya poco después, en 1987 sale a la luz *La ciudad está triste*, la primera novela del autor que se analizará en adelante. Esta obra sería el inicio de una serie de novelas policíacas que hasta hoy contiene quince obras(cf.²²), y tiene como protagonista al detective privado Heredia.(cf. García-C. & Pino 2002: 25)

Desde un punto de vista más actual, los motivos para dedicarse a la producción literaria radican, según el propio autor en “la necesidad de testimoniar ciertas circunstancias marginales. [...] Mi pretensión no ha sido otra que escribir de lo que me rodea, de mis vivencias, y tratar que mis palabras provoquen en sus lectores una mirada más atenta, menos complaciente con la época en que vivimos.”(Díaz Eterovic 2001: 70) En cuanto a los motivos por los que ha optado por la novela negra, el autor alude a que es el resultado de “una búsqueda de una literatura que me permitiera expresar el sentir de una sociedad bajo vigilancia y el trasfondo de violencia y poderes ocultos en que se desenvuelve. [...] En ese tiempo de desgarró social que me tocó vivir, llegó un momento en que pensé que esa situación tenía un espacio abordable desde lo policíaco.”(ibíd.: 69f.)

Siendo el autor uno de los primeros y también más importantes representantes de esta etapa de la novela negra chilena, es preciso igualmente aducir los pasos que le llevaron a este destino, es decir observar cuáles habían sido los mentores que contribuyeron a su exitoso devenir literario. Según García-Corales y Pino, también a falta de referencias nacionales, el autor obtuvo las primeras impresiones de la literatura policial mediante la lectura de clásicos europeos y estadounidenses. Entre ellos se encuentran figuras como Raymond Chandler, Arthur Conan Doyle, Jim Thompson, Dashiell Hammett y también de Georges Simenon.(cf. García-C. & Pino 2002: 51) La influencia de este último se manifiesta también mediante el hecho de que el perro del detective Heredia se llame Simenon. Aparte de estas influencias extranjeras, el autor sí reconoce haberse familiarizado con textos de lengua de origen castellano con lo que hace mención a obras del argentino Osvaldo Soriano, así como a los españoles Manuel Vázquez Montalbán y Juan Madrid.(cf. ibíd.: 52) Según la misma fuente, es preciso además tener en cuenta los rasgos interdiscursivos, de manera que “podamos leer en la escritura neopolicíaca de un autor como Díaz Eterovic otros “textos” sociales y en especial la presencia del autoritarismo en torno a un núcleo narrativo conflictivo: la identificación del poder estatal con el criminal.”(ibíd.: 46)

²² <http://www.lom.cl/a/7acce427-b19a-4f99-8238-4b090c7b6a08/Ramón-D%C3%ADaz-Eterovic.aspx?page=0> , fecha de consulta: 11 de enero 2013)

El personaje de Heredia

“Llegar a la verdad pasaba a convertirse en la única justificación de mis pasos siguientes.”.
(cit. en Cánovas 1997: 114f.)

El detective Heredia es el alter ego del autor, cuya felicidad reside en el pasado. “En el pretérito se inscribe el tiempo de la felicidad.”(Cánovas 1997: 114) Se trata de un detective erudito y amigo de la lectura, que pese a su afición al alcohol tiene un criterio bien definido.

Su personalidad, es descrita el propio autor “como un sujeto algo oscuro, sensible, melancólico, [al ser] testigo de las heridas de un Chile maltrecho”(Díaz Eterovic 2001: 70).

Se trata de un testimonio que el protagonista vive desde las primeras filas, siendo él mismo hijo de padres desaparecidos, por lo que creció en una casa de huérfanos.(cf. Cánovas 1997: 114) Por lo mismo, cada delincuencia o bien cada enigma que se propone resolver, no le permite actuar solamente en nombre de sus respectivos clientes sino que representa en cada momento también un símbolo de la búsqueda de sus propias raíces. El autor deja constancia desde los primeros momentos de actuación del detective, de que la meta principal de este consiste en la lucha por la justicia – inexistente en Chile de aquellos tiempos. “(...) dejé de estudiar leyes, porque comprendí que la justicia se movía por otra parte, amparada por la complicidad del dinero y el silencio.”(Díaz Eterovic 2000: 10)

Pues, a parte de aclarar el crimen, su leitmotiv consiste en ordenar el tiempo y recuperar la memoria y el “tiempo en que las utopías eran un proyecto viable”(Díaz Eterovic 2001: 70). Esta cotidiana búsqueda de la verdad, que es un camino en dirección contraria no le lleva solamente a transitar entre muertos y desaparecidos, sino que le enfrenta también a los destinos de sus amigos de antaño, entre los que, quienes siguen vivos, o bien optaron por seguir la misma ruta que él, o por obedecer las pautas impuestas por el régimen, es decir la verdad única que, con referencia al pasado, equivale al olvido obligado. Los crímenes que resuelve Heredia suelen aclararse solamente hasta un cierto nivel. Esto implica que si bien se hallen los actores directos que cometieron el delito, en cambio los instigadores, entre los que se encuentran no sólo funcionarios ordinarios o policías sino también hasta jueces, suelen quedar impunes.(Cánovas 1997: 115)

Otro rasgo personal, digno de mencionar, es su afición por las apuestas en carreras de caballos, en las que suele tener suerte, y que resultan ser sus principales ingresos. Con ello el autor no sólo aporta un detalle valioso para entender el personaje de Heredia, sino que deja asimismo lugar a interpretaciones más profundas: el detective no es un hombre rico pero los ingresos de las apuestas le bastan para sobrevivir. De ahí que el autor retrate en él a un

personaje no vulnerable al soborno ni a otros tipos de corrupción, contrariamente a los funcionarios del Estado que oficialmente, como se supone, luchan contra el crimen.

En resumen, Heredia como portavoz del autor efectúa una fuerte crítica contra las circunstancias dentro de la sociedad chilena. Esto se traduce en las primeras obras, sobre todo en la novela analizada, en la condena del todavía régimen opresivo de Pinochet, con la de facto inexistente “justicia justa” junto con el silencio impenetrable. Posteriormente, iniciada la transición continúa la postura de Heredia, que se encontraría retratada en sus obras posteriores, que se lleva a cabo a otro nivel, ligeramente distinto pero de contenidos equiparables, de forma que el “olvido obligado” se convierte en “olvido consentido”(cf. Waldman 2001: 87) Se trata de un descontento que Heredia describe de la siguiente manera: “Nada es igual. Es otra la época y faltan muchos nombres que no se pueden olvidar.”(Cánovas 1997: 115) Al no resignarse ni asumir la memoria borrada, el detective se convierte en el portador de la carga insurgente de la obra, cosa que también confirma el propio autor: “Heredia actúa motivado por una filosofía de la resistencia, de pesimismo activo, que lleva a inmiscuirse en investigaciones que le permiten relacionarse con otros personajes marginales y en el límite, como él.”(cit. en Franken Kurzen 2003: 66) Heredia incorpora a la vez al ciudadano que sufre bajo los efectos de la dictadura pero también al sujeto que se levanta. En otras palabras es símbolo de la opresión al igual que de la subversión.

La ciudad está triste

El autor escribe esta primera obra dentro de la serie de las “novelas de Heredia” en 1985, pero no llega a publicarla hasta 1987. Díaz Eterovic no se imaginaba que iba a recibir tan buena crítica ni que años más tarde iba a publicarse la decimoquinta novela con el mismo protagonista. Sin embargo, sabía desde la primera entrega que el personaje de Heredia tendría potencial para evolucionar. Asimismo se daba cuenta de que, según su propio gusto, el protagonista correspondía demasiado al modelo de detective norteamericano por lo que decidió entregarle más rasgos chilenos, lo que contribuiría también a una imagen más auténtica del país y la sociedad de aquel entonces.(cf. García-C. & Pino 2002: 56f.)

Según la misma fuente, *La ciudad está triste* constituyó una innovación en el paisaje de la literatura chilena ya que su publicación se había convertido en un verdadero hito tras el que se hizo popular la novela negra.(ibíd.: 61) A pesar de ello cabe recordar que la obra fue una de las escasas de su género que se había publicado todavía durante la dictadura, por lo que ciertamente fue incluida en el corpus del presente trabajo. García-Corales y Pino hablan por lo

tanto de “un grado cero” con respecto a la historia narrada y la realidad extraliteraria.(cf. ibíd.); en otras palabras, la frontera entre ficción y no-ficción es escaso.

6.3.2. Sinopsis breve

La voz del narrador, que corresponde a la del detective privado Heredia, comienza su relato en primera persona, cuando un día, monótono como otro cualquiera, la joven Marcela viene a su despacho para solicitar sus servicios. Motivada por el escaso interés que la policía le presta al asunto, Marcela le pide ayuda en la búsqueda de Beatriz. Beatriz, cuyo nombre de pila era América, como Heredia descubriría más adelante, es su hermana y había desaparecido ya hacía unos días. Al principio Heredia no está muy convencido porque le parece un asunto aburrido. No obstante, después de pensarlo unos instantes, y empujado sobre todo por falta de dinero, se encarga del caso pensando también que no se trataría de un asunto muy complicado.

Sin embargo, para Heredia comienza un viaje hacia las entrañas de las instituciones del régimen, ya que la complicidad de las instancias oficiales no tarda en aparecer. De hecho, ya cuando Marcela cuenta sus experiencias con la policía con respecto a su hermana, las sospechas sobre su implicación se van confirmando. “No prestaron mucha atención. Vamos todos los días a preguntar si saben algo y ni se acuerdan de qué se trata. Hay que repetirles la historia una y otra vez.”(ibíd.) Cuando en adelante ni siquiera Dagoberto Solís, policía, y a pesar de todo uno de los mejores amigos de Heredia, no encuentra ninguna pista, van aumentando las sospechas de que tras la desaparición se esconde alguien aún más importante. Mientras tanto Heredia se reúne con los compañeros de universidad de Beatriz cuando descubre que ella junto a su novio Fernando eran miembros de un grupo insurgente. Afortunadamente a esta novedad se sobrepone la noticia que este también había sido secuestrado.

Entretanto le llega la noticia de que se ha encontrado el cadáver del chico, y sus investigaciones no dejan lugar a dudas de que todo había sido resultado de una tortura. En el intento de aclarar lo ocurrido y las circunstancias, Heredia no sólo averigua que los torturadores habían sido altos funcionarios de los Servicios de Seguridad, sino que en la cadena de represión física no sólo participan los funcionarios del Estado sino se encuentran también involucrados otras personas, como el ginecólogo que ofrece su consultorio para que sirva de centro de tortura con el fin de que se le permita efectuar abortos sin temer consecuencias represivas.

Cuando finalmente también se encuentra otro cadáver en el río, Heredia se compromete a presentarse ante el mismo Maragaño, el jefe de los Servicios de Seguridad. Junto con su amigo Solis le encuentran una noche en un prostíbulo donde tras una escena propia de una película de acción, le apunta con una pistola, cuando repentinamente el comisario quiere retenerlo:

“– Heredia, no es necesario – dijo.

–¿Me aseguras que afuera lo van a juzgar; que no va a existir un juez maraco que lo libere?

Solis no respondió.”(Díaz Eterovic 2000: 74)

6.3.3. La distribución y la censura de la obra durante la dictadura

No existen pruebas concretas sobre si antes de la publicación de *La ciudad está triste*, la censura del régimen había actuado con el bolígrafo rojo. De todas formas no cabe duda de que su aparición relativamente tardía favoreció que el proyecto saliera de forma exitosa. Aparte de ello, cabe recordar la mencionada inferioridad del género negro desde el punto de vista de la censura, y la supuesta inocuidad que ello conllevaba. Con respecto al ya moderado ambiente dentro del escenario socio-cultural a partir de la segunda mitad de los años ochenta, es preciso añadir al alterado estado mental y de salud del dictador “las gigantescas protestas de finales de 1983 y parte de 1984”(Waldman 2001: 91), que finalmente desembocaron en el plebiscito nacional, que se celebró el 5 de octubre 1988, y en el que finalmente se decidió que Pinochet no podía seguir en el poder.(cf. Rinke 2007: 172)

6.3.4. Estrategias de camuflaje

Los métodos de evasión no abundan en la presente novela ya que el autor se expresa de una manera bastante directa. La razón principal, por la que Díaz Eterovic “llama las cosas por su nombre”, radica sin duda en los hechos anteriormente mencionados. Existen sin embargo fenómenos que, según la clasificación que habíamos utilizado en las obras anteriores, podríamos denominar *referencias implícitas* o bien *explícitas* con alusión a hechos a nivel extratextual.

6.3.5. Las referencias implícitas y explícitas a la realidad extraliteraria

Las alusiones al mundo extratextual se producen a un nivel visto desde un ángulo muy global. Es por ello que ante todo volveremos a las observaciones que se han expuesto al inicio con respecto al género al que pertenece la presente obra.

Como se ha mencionado las características de la novela negra resultan ser un recurso apto para señalar desde las injusticias sociales hasta las atrocidades cometidas por las autoridades. Por lo mismo, lo que se produce sobre todo es el retrato de un destino individual, a partir del cual el lector deduce el panorama general que rige en una sociedad entera. De ahí que en *La ciudad está triste* observemos el mismo fenómeno lo que por ejemplo había destacado Waldman sobre el género: “no existe el mal como anormalidad individual sino que es la sociedad en su conjunto la que se encuentra aquejada por la corrupción y el hampa, (...)”(Waldman 2001: 92)

No aparecen en la novela grandes campos de tortura, por ejemplo, en forma de campos de fútbol, llenos de presos. Lo que sí encontramos de forma explícita son referencias que apuntan a los destinos particulares de Marcela y Fernando, pero que a la vez son aplicables a una masa más amplia.

Sin embargo, a lo que el autor apunta por medio de ello no son solamente las miles de víctimas que se acumularon durante la época de Pinochet. Porque ciertamente no ha de olvidarse de que donde hay una víctima, en el otro extremo se encuentra el verdugo. El verdugo en la novela está representado por parte de los hombres de los Servicios de Seguridad, pero sobre todo por su jefe Maragaño, que al final termina siendo liquidado por Heredia. Al igual que Marcela no es un caso singular, tampoco Maragaño, sino más bien lo contrario; es el representante del inmenso aparato represivo, cuya meta única había sido la aniquilación del enemigo, representado por cualquier individuo opuesta a la ideología oficial. Lo que propone entonces el autor es la lectura en otro nivel, o en la terminología de Cortázar, la perspectiva del lector cómplice, el que ve en Marcela miles de víctimas que sufrieron el mismo destino, y para el que Maragaño es sólo el símbolo para tantos sujetos perversos que llevaron a cabo los brutales interrogatorios o símbolo incluso para el “mismísimo demonio”(ibíd.: 41).

6.3.5.1. La importancia de la ciudad

Según García-Corrales y Pino, la primera edición de la obra del año 1987 de la casa editorial Sin Fronteras contenía un prólogo, que ya no se encuentra en la actual edición del año 2000 por LOM Ediciones, o sea la misma con la que se realiza el presente análisis. He aquí una frase del prólogo, citada en García-Corrales y Pino: “Ninguno de los personajes de este libro corresponde a personas reales, así como tampoco los hechos que se narran ocurren en ninguna ciudad. Cualquier coincidencia de nombre o hechos ha de tomarse como puramente accidental.”(García-C. & Pino 2002: 62) Lo que resalta a la vista no son tanto las sobradamente conocidos elementos como “Ninguno de los personajes...”, ni los “hechos” que no han de entenderse de carácter real, sino sobre todo la parte “en ninguna ciudad”: Es ahí donde radica una alusión directa de carácter burlesco, al desarrollarse la trama a primera vista en una urbe, y en segundo lugar tampoco cabe duda de que el autor se está refiriendo a un lugar distinto a Santiago de Chile.

Ello permite una interpretación hacia la importancia la que el autor le concede al espacio urbano. Se trata de la ciudad donde todo sucede: los crímenes, las desapariciones y las torturas. La ciudad – un lugar anónimo que representa un escenario donde las cosas supuestamente pasan sin ser percibidas.

6.3.5.2. Nombre de pila: América

La existencia de este segundo nombre de Beatriz es otra evidencia que invita a hacer interpretaciones más profundas: por un lado, la joven recibe este seudónimo de sus compañeros del grupo insurgente como expresión de esperanza. El nombre de un proyecto que tiene como fin la construcción de un continente distinto al de aquel entonces, cuando las dictaduras eran el *statu quo* y las democracias una rareza.

Por otro lado, desde la perspectiva del autor, es decir el Chile en el año 1987, *América* puede ser interpretado igualmente de la manera pesimista. *América* como término para describir dos fracasos: el fracaso de Beatriz y su movimiento insurgente, pero también el fracaso de un continente entero.

6.3.5.3. La soledad y la tristeza

Ya desde las primeras frases de la primera página, el lector sabe que el título de la novela no miente. De esta manera, al autor describe su entorno como un ambiente monótono y fúnebre.

“Pensaba en la tristeza de la ciudad [...] estoy solo, (...) lo único real es la oscuridad (...) Había sido un día malo, con momentos llenos de tedio y ganas de ser otra persona, en otro oficio y otro mundo. (...) Un día malo como tantos desde hace tiempo. Por la mañana, la resaca; al mediodía, caminar una docena de cuadras hasta sentir la humedad comiendo mis pies; y al final, llegar al despacho a estudiar el programa hípico o leer una novela policial (...) En definitiva, lo de siempre. Dejar pasar otro día sin hacer esfuerzo porque se nota mi presencia.”(Díaz Eterovic 2000: 9)

Lo que a primera vista vemos es el retrato de la vida de una persona deprimida, dentro de un limbo existencial sin perspectivas de un futuro mejor. No obstante, el rasgo crítico que ello conlleva no es la mención de estas circunstancias como algo personal y temporal, sino que lo que se lleva a cabo con ello es la descripción como un estado permanente. Ciertamente es la descripción del estado de ánimo de Heredia, pero en realidad no es otra cosa que una toma de consciencia de una persona cualquiera y por lo tanto aplicable prácticamente a una sociedad entera. Es decir, lo que vemos es una sociedad resignada que no hace ruido en medio de una ciudad silenciosa. Se trata de un espacio paralizado donde las relaciones interhumanas se han roto. Lo que queda son solo individuos que funcionan cada uno por su propia cuenta y que en el mejor de los casos no llaman la atención. El siguiente fragmento describe el primer encuentro entre Andrea y Heredia, que el autor perfila como un evento exótico – un fenómeno que ya casi ni existe: la reunión entre personas

“Le dije que la invitaba a comer y ella aceptó. Me sentía feliz y resolví aprovechar ese sentimiento porque sabía que al otro día costaría encontrarlo. Cuando la comida terminaba, Andrea insinuó su deseo de quedarse conmigo. La miré a los ojos y supe que ella estaba tan sola como yo. No era un delito compartir nuestras soledades por unas horas.”(ibíd.: 28)

Resulta asimismo casi una paradoja que, la soledad y la monotonía que sufre el detective en medio de la cotidianidad de la dictadura, resultó ser uno de los motivos por los que aceptó encargarse del asunto. “Miré a mi alrededor y no había nadie. La ciudad sigue triste, (...) No importaba. Era un ebrio con un caso que investigar, y aunque a nadie le importara, eso me hacía feliz.”(Díaz Eterovic 2000: 20)

Al haberse escrito la novela todavía durante la dictadura, la situación monótona no cambia hasta el fin de la novela, por lo que lejos de un final feliz, el protagonista se encuentra en un ambiente que no ha cambiado en absoluto, pero con un atisbo de esperanza.

“La ciudad estaba triste. Vacíé la primera copa y pedí que me sirvieran otra.
–Es de esperar que la mala racha pase pronto – comentó el mozo.
–Vendrán tiempos mejores – le dije, y miré hacia la calle.
Comenzaba a llover en la ciudad.”(ibíd.: 75)

6.3.5.4. El poder y la violencia

Ciertamente se trata de campos semánticos muy amplio ya que predominan en realidad a lo largo de toda la trama de la obra. Existen sin embargo párrafos en los que el autor hace alusiones más directas a estos rasgos tan propios del régimen.

“Quienes dirigían la ciudad se reservaban el juego sucio entre las manos y no se necesitaba mucha imaginación para saber de dónde provenía la violencia. El poder avasallaba la verdad y yo tendría que verme las caras con ese poder.”(ibíd.: 37)

6.3.5.5. La impunidad

Este tema delicado refleja la inexistencia de la justicia y la absoluta libertad de acción de la que gozan las clases dirigentes. A nivel narrativo se trata de un fenómeno que el autor menciona con bastante frecuencia. Se ve reflejado, por ejemplo, en conversaciones entre Heredia y su amigo el comisario. Por ello, este último muchas veces se encuentra en medio de un dilema ya que por ser funcionario del poder ejecutivo, según la norma, su obligación sería perseguir al culpable. No obstante, por las causas conocidas, en más de una ocasión se encuentra con las manos atadas.

El fragmento que sigue nos traslada al momento en el que se encuentra el cadáver de Fernando. Se trata de una fuerte disputa entre Heredia y Solis que proporciona una imagen sobre las estructuras del poder y pone de relieve la importancia de los Servicios secretos en las desapariciones forzadas y la tortura.

“Sentí ganas de vomitar y sólo la presencia de Solis me contuvo. [...]”
–Los delincuentes comunes no suelen secuestrar jóvenes a la entrada de sus casas.
–¿Qué quieres decir? – preguntó Dagoberto.
–Nada que no debas saber –dije, rabioso. ¿O acaso ustedes los tiras esperan que aparezcan los cadáveres para preocuparse de los secuestros de unas personas?
–No sé hasta dónde quieres llegar, pero comienza a molestarme tu tono, Heredia.
[...]”
–¿Te molesta mi tono? Y la muerte del muchacho, te da lo mismo?

–Mierda, Heredia, te advierto...

–A mi no me digas nada. Sólo quiero que hagas un par de preguntas a tus amigos del Servicio de Seguridad –le respondí indicando a los tipos de civil que, portando vistosos brazaletes amarillos, se dedicaban a merodear por el lugar.

–¡No son mis amigos!

[...]

–¿Y la justicia de esta ciudad?”

[...]

–El problema contigo Heredia es que lees demasiadas novelitas.

[...] Mi escritorio está repleto de denuncias que no se pueden investigar,(...).” (ibíd.: 39ff.)

6.3.5.6. Diferencias generacionales e ideológicos

El autor proporciona en la obra un panorama y dibuja un perfil de las generaciones que viven en Chile en aquellos años.

Por un lado está la generación a la que él mismo pertenece, la que se destaca por características como la tristeza, la soledad y la resignación. En segundo lugar, está la que sigue a la suya, y que sufre casi de la misma manera bajo los efectos de la dictadura. También en una parte dentro de esta generación se está extendiendo el sentimiento de la resignación como fruto de la falta de perspectivas. Veremos este fenómeno con bastante claridad en el siguiente episodio que trata del encuentro entre Heredia y Francisco, un compañero estudiante de Beatriz. El detective quiere indagar los hechos que tienen que ver con la desaparición de la chica, en cambio el estudiante muestra solamente desconfianza y falta de interés. Aparte de ello resalta a la vista la marca demarcatoria entre las ideologías.

“–No sé nada –balbuceó una vez que terminé de contarle mi historia. Luego intentó ponerse de pié.

–No te espantes tan rápido (...). Sólo estoy hablando sin intención de poner un fierro en la punta de tu nariz.

–¿Qué quieres saber?

–Todo (...)

–Por culpa de Fernando y de las ideas que le puso en la cabeza (...).

–¿Qué Fernando y qué ideas?

–(...) las ideas, bueno, usted sabe.

[...]

–Me refiero a ideas políticas. (...) ella se transformó. Empezó a hablar de cosas como democracia, justicia, derechos humanos, y se metió en asuntos no muy bien vistos en este tiempo. Onda roja, usted entiende.

[...]

–Y tú querías meterte en sus asuntos? [...]

–No, [...] Los rogelios no me simpatizan, pero tampoco les deseo hacer daño.”(ibíd.: 29f.)

No obstante, existe otra capa dentro de esta generación que quiere llevar a la práctica el proyecto de un futuro mejor, en forma de grupos insurgentes. Evidentemente es Beatriz, o América, quien encarna estos movimientos, pero cuya meta está igualmente condenado al fracaso.

Asimismo, el autor echa un pequeño vistazo a la generación en crecimiento – esta juventud sí tiene el futuro delante, sin las manchas que la dictadura había dejado en sus mentes. El fragmento siguiente describe la reunión entre dos generaciones que viven en la sombra del régimen opresor; se trata de los niños y en menor medida la tercera edad.

“En un rincón de la plaza, un anciano daba vueltas a la manivela de un organillo y un grupo de niños revolteaban a su alrededor. Se veían alegres e inocentes, y tal vez soñaban otra vida para la cual yo había perdido mi oportunidad.”(ibíd.: 63)

6.3.5.7. El problema económico

También en esta novela encontramos alusiones al fallido sistema financiero de la dictadura. Aparte de ser representado dentro del personaje del propio Heredia, es Andrea, una bailarina en un club erótico, quien encarna el desequilibrio social como por ejemplo la falta de perspectivas laborales, debido al fracasado sistema neoliberal, introducido por Pinochet. Todo ello entremezclado con el tema del nepotismo.

“Se llamaba Andrea y estaba en el café de espectáculos por lo mismo que todas las demás muchachas. Necesitaba un trabajo para vivir y lo único que había logrado era un poco de la mierda que arroja la ciudad para los que no tienen poder ni influencias.”(ibíd.: 27)

Conclusiones

Pese a que el enfrentamiento con las fuerzas represivas, al producir “material panfletario”, suponía verdaderamente jugar con el fuego, los representantes aquí presentes han comprobado que sí existían fórmulas para pronunciar su crítica. Sobre todo los autores de las cuatro novelas pero también los editores de las revistas y sus periodistas han demostrado que las estrategias de camuflaje sí han funcionado no sólo para evitar la censura sino también para la condena de la misma y del aparato represivo que se escondía detrás de ella.

En general ha de destacarse el fuerte carácter autobiográfico que se percibe en la lectura de cada una de las cuatro obras analizadas. Con ello se confirma que no se trata de tramas inventadas sino que “cualquier parecido con la realidad es la pura realidad.”

En *El informe Mancini*, vimos a un dictador cuyo proyecto fracasa debido a los actos de venganza de un vendedor de globos terráqueos. Presenciamos en *Un día con su excelencia* “la coronación burlesca y el subsiguiente acto de descoronar al rey del carnaval” llamado Núñez. *Los recodos del silencio* retrata el intento de la reconstrucción del presente y del futuro a partir de la memoria, mientras que *La ciudad está triste*, representa el reflejo de la vida de un detective resignado pero con las metas bien definidas.

En resumen, cada uno de los autores se ha servido de un disfraz en realidad muy distinto, al describir todos ellos una misma sociedad, en una misma época, en una misma dictadura.

Como se ha visto, cada análisis de las cuatro novelas, que se habían clasificado entre tres géneros literarios, suponía un enfoque cada vez distinto, pero siempre con el mismo objetivo: buscar los contenidos críticos y sus códigos que permitían expresar el malestar social, atacar a las instancias y denunciar los crímenes cometidos por el régimen de Augusto Pinochet.

Las estrategias de camuflaje se presentan en cada caso de manera muy distinta, por lo que no se puede detectar una linealidad en cuanto a la configuración de las mismas. En este sentido se detectan alteraciones rápidas en la estructuración de las respectivas tramas, al igual que cambios abruptos de voces narrativas. Con frecuencia se emplea el recurso de describir un ambiente extratextual sin hacer referencias concretas al entorno chileno, del mismo modo se encuentra el recurso de firmar bajo seudónimo, por lo que la localización del autor verídico por parte de la censura se convirtió en algo imposible.

Otra diversidad entre las novelas se halla en sus formas de producción y los canales de distribución. Los métodos de la edición abarcan medios que van desde la reproducción por fotocopadoras hasta la imprenta en ediciones pequeñas pero convencionales. En cuanto a la

venta y la distribución cabe mencionar sobre todo la distribución directa a los suscriptores de las respectivas casas editoriales.

En todo caso, con respecto a estos dos factores, las estrategias de evasión, al igual que los canales de distribución, se dejan notar, sin lugar a duda, las condiciones ya ligeramente favorables en la década de los años ochenta.

El hecho de que las cuatro obras hayan sido publicadas todas en la década de los años ochenta, ha marcado sus rasgos tanto en la temática como en la estilística de las obras. Como ya se ha mencionado en la introducción del presente trabajo, en las obras escritas poco tiempo después del golpe se nota la fuerte necesidad de superar y digerir el cambio repentino, así como los acontecimientos atroces causados por la junta militar. En cambio, en las obras de la presente selección se percibe que el terror y el primer susto ya habían sido superados de cierta manera, lo que se traduce en la presencia del afán de reconstruir una sociedad paralizada por la intimidación por parte del régimen, y por las pérdidas en forma de miles de desaparecidos y torturados, algunos hasta la muerte. No obstante este esfuerzo y ánimo de volver a comenzar, no se ha llevado a la práctica sin la, en algunos casos, fuerte presencia de la resignación, resonando en los discursos de los respectivos narradores. Se trata sobre todo de los dos autores más jóvenes, es decir, Antonio Ostornol y Ramón Díaz Eterovic, ambos miembros de la mencionada *generación del 80*, que reflejan este sentimiento que en algunas ocasiones incluso culmina en la presencia de la desesperación, cosa que de cierta forma ya se manifiesta en los títulos de sus respectivas obras.

En cambio, las obras de Fernando Jerez y de Francisco Simón, ambos integrantes de *la generación novísima*, producen pese a la gravedad del ambiente y de la temática, a lo largo de la lectura, incluso momentos de diversión. Ello se debe sin duda a las tramas polifacéticas, pero sobre todo a una mayor presencia de sarcasmo. No obstante, lo que se nota ante todo en las novelas de estos dos autores es la presencia de lo que el mismo Fernando Jerez en alguna ocasión había llamado “optimismo histórico”, resultado quizás de una mayor experiencia de la vida de los mismos.

En resumen, la clasificación en géneros literarios ha resultado un método útil para analizar las presentes obras, teniendo como base los parámetros de los respectivos géneros. Sin embargo, al comparar cada una de las cuatro novelas, es preciso destacar que la línea de demarcación no se traza tanto entre estos tres géneros sino más bien entre *la generación del 80* y *la*

generación novísima – a nivel estilístico y temático, pero también con respecto a las estrategias de camuflaje.

Lo que por cierto tienen en común los cuatro autores aquí presentes es la valentía, una escritura de notable madurez, al igual que una meta que ya no es necesario mencionar. El presente trabajo representa por lo tanto la prueba irrefutable de que el eslogan *Yes we can!*, es igualmente aplicable para la escena literaria de aquellos años de la dictadura de Pinochet.

Desde el punto de vista europeo, al tener en mente sobre todo la historia del siglo pasado, podemos percibir en el ambiente de la dictadura militar en Chile, que la historia ciertamente no sólo absuelve sino que se repite siempre. Con respecto al tema del presente trabajo cabe señalar que la subversión bajo condiciones semejantes siempre merece la pena y que la literatura es un método indudablemente adecuado y necesario para ello.

Bibliografía

Libros:

- Alegría, Fernando: *El paso de los gansos*, Editorial Laia S.A., Barcelona 1980
- Angerer, Eva: *Die Literaturtheorie Julia Kristevas : von Tel Quel zur Psychoanalyse*, Passagen-Verlag, Wien 2007
- Araya, Francisca: *Historia de la revista Apsi*, LOM ediciones, Santiago 2007
- Bachtin, Michail: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 2008
- Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval*, Carl Hanser Verlag, München 1969
- Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1995
- Bakhtin, Michail: *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Manchester University Press, Manchester 1984
- Bal, Mieke: *Kulturanalyse*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 2002
- Bal, Mieke: *Teoría de la narrativa*, ed. Cátedra, Madrid 1987
- Barthes, Roland: *El susurro del lenguaje*, ed. Paidós, Barcelona 1987
- Benedetti, Mario: *Subdesarrollo y letras de osadía*, ed. Alianza, Madrid 2002
- Bolaño, Roberto: *Estrella distante*, ed. Anagrama, Barcelona 2007
- Brito, Eugenia: *Campos minados*, ed. Cuarto Propio, Santiago 1994
- Brockmeier, Peter; Kaiser, Gerhard: *Zensur und Selbstzensur in der Literatur*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1996

Cánovas, Rodrigo: *Novela chilena – nuevas generaciones*, ed. Universidad Católica de Chile, Santiago 1997

Cánovas, Rodrigo: *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán : literatura chilena y experiencia autoritaria*, ed. Flacso Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Santiago 1986

Cohn, Dorrit: *La transparence intérieure*, Éditions du Seuil, Paris 1981

Cortázar, Julio: *Rayuela*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1974

Cortázar, Julio: *Rayuela*, Alianza Editorial, Madrid 1998

Cortázar, Julio: *Obra crítica /3*, Santillana, S.A., Madrid 1994

Cortázar, Julio: *Obra crítica*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2006

Cortázar, Julio: *Último round*, siglo veintiuno editores, Madrid 04/1974

Díaz Eterovic, Ramón: *La ciudad está triste* (1987), LOM ediciones, Santiago 2000

Epple, Juan Armando: *Cruzando la cordillera – el cuento chileno 1973-1983*, ed. Casa de Chile en México, México D.F. 1986

Flores, Ángel: *Narrativa hispanoamericana, 1816– 1981, Historia y Antología, tono 7, Bolivia, Chile, Perú*, siglo veintiuno editores, México D.F. 1983

Franken Kurzen, Clemens: *Crimen y verdad en la novela policial chilena actual*, Universidad de Santiago de Chile, Santiago 2003

García-Corrales, Guillermo & Pino, Mirian: *Poder y crimen en la narrativa chilena contemporánea*, Mosquito Editores, Chile 2002

García Márquez, Gabriel: *Cien años de soledad*, Espasa – Calpe, S.A., Madrid 1984

García Márquez, Gabriel: *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, col. El País, Madrid 1986

Genette, Gérard: *Die Erzählung*, Wilhelm Fink Verlags-KG, Paderborn 2010

Genette, Gérard: *Palimpseste*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1993

Genette, Gérard: *Palimpsestos*, Taurus – Alfaguara, Madrid 1989

Hernández Guerrero, José Antonio; García Tejera, María del Carmen: *Teoría, Historia y Práctica del Comentario Literario*, Editorial Ariel, S.A., Barcelona 2005

Hess R./ Siebenmann G. / Stegmann T.: *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten*, A. Francke Verlag, Tübingen 2003

Jerez, Fernando: *Un día con su excelencia* (1986), ed. Alfaguara, Madrid 1986

Katz, Claude: *Chile bajo Pinochet*, ed. Anagrama, Barcelona 1975

Knetsch, Gabriele: *Die Waffen der Kreativen*, Vervuert Verlag, Frankfurt/Main 1999

Krauss Rusque, Enrique: *Con toda la voz que puedo*, ed. Andante S.A., Santiago 1983

Ladrón de Guevara, Matilde: *La ciénaga* (1975), Editorial Nueva, Buenos Aires 1976

Lazarra, Michael J.: *Los años de silencio. Conversaciones con narradores chilenos que escribieron bajo la dictadura*, ed. Cuarto Propio, Santiago 2002

Lemebel, Pedro: *Tengo miedo torero*, ed. Anagrama, Barcelona 2001

Marchant, Patricio: *Escritura y temblor*, ed. Cuarto Propio, Santiago 2000

Martínez M.; Scheffel, M.: *Einführung in die Erzähltheorie*, Verlag C.H. Beck, München 1999 y 2012

Martínez M.; Scheffel, M.: *Introducción a la narratología*, Las Cuarenta, Buenos Aires 2011

Morales T., Leonidas: *Cartas de petición, Chile 1973-1989*, Planeta; Santiago 2000

Neruda, Pablo: *Obras completas I, De «Crepusculario» a «Las uvas y el viento» 1923-1954*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 1999

Neuschäfer, Hans Jörg: *Macht und Ohnmacht der Zensur*, Metzler Verlag, Stuttgart 1991

Ostornol, Antonio: *Los recodos del silencio* (1981), Mago Editores, Santiago 2011

Quijada, Aníbal: *Cerco de púas*, ed. Casa de las Américas, La Habana 1977

Rinke, Stefan: *Kleine Geschichte Chiles*, Verlag C.H. Beck, München 2007

Rivas (Simón) Larraín, Francisco: *El informe Mancini* (1982), Planeta, Buenos Aires 1986

Sartre, Jean-Paul: *Was ist Literatur?*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1981

Sauerland, Karol: *Das Subversive in der Literatur, die Literatur als das Subversive*, Nikolaus-Kopernikus-Universität, Torun 1997

Skármeta, Antonio: *Ardiente paciencia*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2006

Skármeta, Antonio: *No pasó nada*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2006

Skármeta, Antonio: *Soñé que la nieve ardía*, Random House Mondadori - Debolsillo, Barcelona 2003

Subercaseaux, Bernardo: *La historia del libro en Chile*, LOM ediciones, Santiago 2010

Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*, Hanser Verlag, München 1972

Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, Premia editora S.A., México D.F. 1981

Valdés, Hernán: *Tejas verdes – diario de un campo de concentración en Chile*, Editorial Laia S.A., Barcelona 1978

Viu Bottini, Antonia: *Imaginar el pasado, decir el presente. La novela histórica chilena (1985-2003)*, RIL editores, Santiago de Chile 2007

Wieser, Doris: *Crímenes y sus autores intelectuales*, m-press, München 2010

Wieser, Doris: *Der lateinamerikanische Kriminalroman um die Jahrtausendwende*, LIT-Verlag, Berlin 2012

Zambra, Alejandro: *Formas de volver a casa*, ed. Anagrama, Barcelona 2011

diccionarios:

Slaby/Grossmann/Illig: *Diccionario de las lenguas Española y Alemana, tomo I, Español – Alemán*, quinta edición, Oscar Brandstätter Verlag, Wiesbaden 2001

Slaby/Grossmann/Illig: *Diccionario de las lenguas Española y Alemana, tomo II, Alemán – Español*, cuarta edición, Oscar Brandstätter Verlag, Wiesbaden 1989

diccionarios online:

LEO – Online-Service: *Deutsch – Spanisches Wörterbuch*

<http://dict.leo.org/esde?lang=de&lp=esde>

PONS – Das Online-Wörterbuch

<http://de.pons.eu/?l=dees>

Artículos de revistas científicas:

Cánovas, Rodrigo (1990): *Hacia una histórica relación sentimental de la crítica literaria en estos reinos*, La cultura chilena durante la dictadura, Cuadernos Hispanoamericanos N° 482-83, 161-176

Collyer, Jaime (1990): *De las hogueras a la imprenta*. La cultura chilena durante la dictadura, Cuadernos Hispanoamericanos N° 482-83, 123-35

Orellana, Carlos (1990): *La cultura chilena en el momento del cambio*. La cultura chilena durante la dictadura, Cuadernos Hispanoamericanos N° 482-83, 49-54

Osses, Mario (1990): *Nosotros, los finiseculares*. La cultura chilena durante la dictadura, Cuadernos Hispanoamericanos N° 482-83, 137-148

Millares, Selena & Madrid, Alberto (1990): *Última narrativa chilena: la escritura del desencanto*. La cultura chilena durante la dictadura, Cuadernos Hispanoamericanos N° 482-83, 113-122

Sánchez Latorre, Luis (1983): *Idea de la censura*. La censura, Pluma & Pincel, N° 4, 28ff.

Sapag M., Pablo (1990): *Chile: experiencia sociopolítica y medios de comunicación*, La cultura chilena durante la dictadura, Cuadernos Hispanoamericanos N° 482-83, 63-70

Fuentes del Internet:

Bascuñán, Belén: *Editores y editoriales en dictadura*, trabajo de investigación, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile 2012, en: <http://www.cedocmuseodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2012/06/Editores-y-editoriales-en-dictadura.pdf> , fecha de consulta: 19 de enero 2013

Díaz Eterovic, Ramón: *Una mirada desde la narrativa policial*, pp. 65-72, Santiago 2001 en: http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0037596 , fecha de consulta: 10 de enero 2013

Díaz Eterovic, Ramón & Muñoz Valenzuela, Diego: *Contando el cuento – Antología joven narrativa chilena*, Editorial Sinfronteras, Santiago de Chile 1986, Pdf en: http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0051932 , fecha de consulta: 19 de enero 2013

Hagemeier, Martin: *Die Anwendung von anerkannten Meinungen (endoxa) in der Philosophie Aristóteles* , Humboldt-Universität zu Berlin 2008, en: http://books.google.at/books?id=4rukr0KsPuoC&pg=PA9&lpg=PA9&dq=endoxa+aristoteles&source=bl&ots=Zz5MjOdZyx&sig=zBf0G6ZahWCE8_DJ1LJHkbidBg&hl=de&sa=X&ei=B_29UJyuBcOayQG4oGoCQ&ved=0CHYQ6AEwCA , fecha de consulta: 18 de octubre 2012

Jerez, Fernando: *Comentarios y Críticas, Un día con su excelencia*, Diario La época, Santiago 5 de febrero 1989, en: http://www.fernandojerez.cl/comen_un_dia_excelencia.html , fecha de consulta: 5 de enero 2012

Jerez, Fernando: *Comentarios y Críticas, Un día con su excelencia*, párrafo de la sección Confidencias, Revista Hoy, febrero 1987, en: http://www.fernandojerez.cl/comen_un_dia_excelencia.html , fecha de consulta: 5 de enero 2012

Promis, José: *La historia de las ficciones, la narrativa de Francisco Simón*, pp.49-65, Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura, Universidad de Arizona, Tucson 1991 en:
<http://revistas.userena.cl/index.php/logos/article/view/94/91> , fecha de consulta: 20 de octubre 2012

Richard, Nelly: *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada sociedad*, Flacso Biblioteca Chile, Santiago de Chile 1987 , (formato Pdf. en
<http://cronopio.flacso.cl/fondo/pub/publicos/1987/DT/000332.pdf> , fecha de consulta: 10 de octubre 2012)

Subercaseaux, Bernardo: *La industria editorial y el libro en Chile (1930-1984)*, publicaciones CENECA, Santiago de Chile 1984 , (formato Pdf. en:
<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0036996.pdf> , fecha de consulta: 10 de noviembre 2012)

Verdugo, Patricia: *Los zarpazos del puma* , Santiago de Chile 1989, en:
http://www.archivochile.com/carril_c/cc2012/cc2012-067.pdf , fecha de consulta: 12 de septiembre 2012

Waldman M., Gilda: *Cuando la memoria reconstruye la historia. El “género negro” en la literatura chilena contemporánea*, pp 85-99, Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM de México, México D.F. 2001, (formato Pdf. en:
<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/421/42118305.pdf> , fecha de consulta 20 de enero 2013)

Zubarik, Sabine: *Fußnoten und Anmerkungen als textkonstituierende Bestandteile neuerer Erzählliteratur* , Magisterarbeit, Universität Erfurt 2005, (formato Pdf. en: <http://www.db-thueringen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-6712/zubarik.pdf> , fecha de consulta: 20 de noviembre 2012)

Informe de la comisión nacional de verdad y de reconciliación (Informe Rettig) 1-3, Santiago de Chile 1991 , (formato Pdf. en: http://www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html , fecha de consulta: 14 de noviembre 2012)

Catálogo LOM Ediciones: Ramón Díaz Eterovic , en:

<http://www.lom.cl/a/7acce427-b19a-4f99-8238-4b090c7b6a08/Ramón-D%C3%ADaz-Eterovic.aspx?page=0> , fecha de consulta: 11 de enero 2013

Conmoción en Chile por revelaciones de un oficial del ejército retirado ,

http://www.archivochile.com/Experiencias/test_relato/EXPtestrelato0018.pdf , fecha de consulta 8 de noviembre 2012

Películas:

Allende, director: Michael Trabatzzsch, Alemania/Chile 2005, DVD, Piffel Medien 2005

État de Siège, director: Costa-Gavras, Francia/Italia/Alemania 1982, en:

<http://www.youtube.com/watch?v=CDj4ZXoIHf0>

La Batalla de Chile, parte 1: *La insurrección de la burguesía*, director: Patricio Guzmán, Venezuela/Francia/Cuba 1978, en: <http://www.youtube.com/watch?v=ZxRlhggVGoQ>

La Batalla de Chile, parte 2: *El Golpe de Estado*, director: Patricio Guzmán, Cuba/Chile/Francia 1977, en: http://www.youtube.com/watch?v=_V8iVIpN6ZY

La Batalla de Chile, parte 3: *El poder popular*, director: Patricio Guzmán, Chile/Cuba/Venezuela 1980, en: http://www.youtube.com/watch?v=_oqUFe2jw4k

Missing, director: Costa-Gavras, EEUU 1982, DVD, *VermiBt*, Universal pictures 2004

Nostalgia de la luz, director: Patricio Guzmán, Chile 2010, DVD, Realfiction 2011

Z, director: Costa-Gavras, Francia/Argelia 1969, DVD, Regia Films 2010

Zusammenfassung in deutscher Sprache

Gegen die Unterdrückung des Wortes – Literatur als subversives Medium während der Pinochet-Diktatur.

Einleitung

Die primäre Motivation für die Auswahl dieses Themas, liegt meiner Überzeugung zu Grunde, dass massive Menschenrechtsverletzungen wie zum Beispiel Folter und Verschwindenlassen, aber ebenso die sozialen Umstände, wie etwa die Benachteiligung und Ausgrenzung von Randgruppen und Andersdenkenden innerhalb von diktatorischen Regimen in jedem Fall aufgezeigt werden müssen.

Die Prosaliteratur erweist sich dafür als geeignetes Medium, genauso wie auch die Diktatur von Augusto Pinochet in Chile (1973–90) ein darstellenswertes Ereignis repräsentiert.

Die Gliederung der vorliegenden Arbeit ist so angelegt, dass eingangs generell auf die subversive Literatur und das Funktionieren der Zensur, aber auch auf deren Umgehungsstrategien eingegangen wird. Des Weiteren wird die literarische Szene in Chile vor und nach dem Militärputsch am 11. September 1973 beleuchtet. Im Zuge dessen wird auch auf die Zeitschrift als alternatives Sprachrohr bzw. als optionale Methode zum konventionellen Buchdruck eingegangen. Im Anschluss daran befindet sich der Hauptteil, der die Analyse von vier während der Diktatur produzierten Werke darstellt, die jeweils unter dem Blickwinkel eines der folgenden literarischen Genres untersucht werden soll: fantastische Literatur; Kriminalroman; Parodie bzw. groteske Literatur. Zum Zeitpunkt der Auswahl der für die Analyse in Frage kommenden Werke, wurde außerdem das Hauptaugenmerk darauf gelegt, dass es sich dabei nicht um Exilliteratur handeln durfte, sondern alle für jenen Kanon geeigneten Werke sowohl in Chile geschrieben, als auch im Land herausgegeben werden sollten.

Die Forschungshypothese geht von der Annahme aus, dass die Produktion und deren Verbreitung von Erzählliteratur mit Inhalten, die nicht der offiziellen Doktrin entsprochen hatten, einer rigorosen Zensur unterworfen war, und deshalb nur unter der Verwendung ausgefeilter Umgehungsstrategien in Umlauf gebracht werden konnte. Es soll daher untersucht werden, welche Mittel in diesem Zuge angewendet wurden, und ob die Abbildung der außertextuellen Umstände, trotz der Kontrollinstanzen der Militärjunta, möglichst wirklichkeitsnahe umgesetzt werden konnte.

Literatur als subversives Medium

Der Hauptgrund dafür warum es für den Autor notwendig ist, Teile seines Werkes in einer getarnten Weise darzustellen, liegt in dem Vorhandensein eines Hindernisses, welches man die Zensur nennt.

Die Zensur

Die Bücherzensur existiert bereits seit es Bücher gibt. Es gibt sogar Beweise dafür, dass die Zensur bereits im antiken Griechenland im Zuge von Gotteslästerung zur Anwendung kam. Auch in der Literaturwissenschaft hat sich die Zensurforschung zu einem breiten Forschungsfeld entwickelt, dessen Wurzeln man zu Beginn des vorigen Jahrhunderts findet. Seit den 1980er Jahren ist sogar von einem beliebten Trend die Rede, der einerseits die Forschung der infolge der Zensur entstandenen Umgehungs- und Tarnstrategien untersucht, und in weiterer Folge auf den Einfluss der Zensur und auf den Schreibstil des jeweiligen Autors eingeht.

Des Weiteren beschäftigt man sich in der Zensurforschung mit dem Gebiet der Selbstzensur, die wie der Name sagt, jene vom Autor, häufig aufgrund von oft schon internalisiertem Druck höherer Instanzen, selbst durchgeführten Einschnitte in sein eigenes Werk, beschreibt. Manche Forscher, wie zum Beispiel der Romanist Neuschäfer behaupten diesbezüglich, dass zwischen dem literarischen Schaffen und der Zensur eine Dialogizität besteht, die auf die Kreativität des Künstlers, mitunter auch positive Einflüsse ausübt.

Umgehungs- und Tarnstrategien

Diese Strategien stellen einen Alternativdiskurs dar, welcher es zulässt verpönte bzw. verbotene Inhalte zum Ausdruck zu bringen. Auf diese Weise behaftet der Autor die Aussage mit semantisch doppeldeutigen Inhalten, womit er sich an zwei verschiedenartige Leser richtet: einerseits der oberflächliche, unter Zeitdruck stehende Leser, welcher im Idealfall der dem Zensors entspricht; und andererseits an den „komplizenhaften Leser“, welcher auf bestimmte Signale reagiert, und folgedessen eine weitaus tiefergehendere Lektüre vornimmt. Beim Begriff des „komplizenhaften Lesers“ handelt es sich gleichzeitig um einen Terminus der besonders durch dessen Definition im Buch *Rayuela* des argentinischen Schriftstellers Julio Cortázar populär wurde und seither als wichtige Referenz für die fantastische, aber auch für die subversive Literatur, gilt.

Die literarische Szene in Chile vor und nach dem Militärputsch

Die Literaturwissenschaft unterscheidet innerhalb der chilenischen Prosaliteratur die während der Militärdiktatur produziert wurde, zwischen zwei Gruppierungen: es handelt sich einerseits um die *generación novísima*, und andererseits um die *generación del 80*.

Die *generación novísima*, welcher auch die beiden im Analyseteil vorkommenden Autoren Francisco Rivas Larrain, sowie Fernando Jerez angehören, verkörpert eine Generation von Schriftstellern, die zum Zeitpunkt des Putsches zwischen 30 und 40 Jahre alt waren. Deren Werk zeichnet sich dadurch aus, dass der schöpferische Geist jener Vertreter, sich voll und ganz mit der Ideologie Allendes identifizierte, was sich wiederum in der Stilistik, ganz besonders aber an den in der Literatur verarbeiteten Themen manifestiert. Es ist daher nicht verwunderlich, dass ein Großteil der *generación novísima*, mit Ausnahme der beiden hier anwesenden Autoren, bereits kurz nach dem Sturz Allendes ins Exil flüchtete.

Die *generación del 80* verkörpert die Folgegeneration der *novísimos*, also jene Nachwuchsschriftsteller die am 11. September 1973 etwa im Alter von 20 Jahre waren, und nach eben jenem Tag wie aus einem Traum plötzlich in einer Wirklichkeit erwachten die sie so nicht wieder erkannten. Die Auswirkungen der plötzlich zum Alltagsbild gehörenden Erfahrungen mit dem Repressionsapparat der Militärjunta, machten sich im ersten Augenblick in Form einer Lähmung in Bezug auf deren künstlerisches Schaffen breit. In der zweiten Hälfte der Diktatur setzte dann in Folge des etwas nachlassenden Zensurdrucks, aber auch mit der allmählichen Traumabewältigung der mit den starken persönlichen Verlusten und der Trauer verbundenen Eindrücke, die Literaturproduktion nach und nach wieder ein. Auf der thematischen Ebene spiegelt sich vor allem die Verarbeitung eben jener Eindrücke, aber auch die mittels oft ausgefeilter Erzähltechniken verpackte Verurteilung der Repressionspraktiken der Junta, wieder.

Die wahrscheinlich maßgebendste Trennlinie, den Inhalt der Romane betreffend, spiegelt sich jedoch in den Produktionszeiträumen derselben wieder. Während man in Romanen der ersten auf den Putsch folgenden Periode, wie zum Beispiel *La Ciénaga* oder *Tejas Verdes*, zumeist unverfälschte Tatsachenberichte findet, stellt sich ab Beginn der 80er Jahre ein verändertes Modell der narrativen Darstellung ein. Auch darin findet man ein wirklichkeitstreues Abbild der extratextuellen Realität wieder. Jedoch handelt es sich dabei um, den Regeln der Fiktion entsprechende, kostümierte Wahrheiten.

Ebenso nennenswert sind an dieser Stelle die Themen des Buchdrucks sowie die Distribution der Werke. Während zur Zeit Allendes die Verbreitung von Kultur ein Hauptanliegen der

Regierung darstellte, welches am Beispiel des staatlichen *Quimantú* Verlages zur Geltung kommt, war es während der Militärdiktatur, natürlich in erster Linie wegen der Zensur, aber auch aufgrund mangelnder Infrastruktur, oft unmöglich Bücher auf die herkömmliche Art zu drucken. Aufgrund dessen, aber auch weil von der Zensur oft nicht ernst genommen, kam es dann ab Anfang der 80er Jahre zum Aufkeimen der immer beliebter werdenden „Kulturzeitschriften“. In der vielleicht bekanntesten, namens *APSI*, fanden Schriftsteller aber auch Comiczeichner von nun an eine neue Plattform zur Präsentation ihres künstlerischen Schaffens.

Die Parodie bzw. die groteske Literatur als subversives Medium

Die Wurzeln des Begriffs „Parodie“ finden sich schon in der *Poetik* von Aristoteles, der darin die deformierende Nachahmung eines Textes beschrieb. Der Begriff wurde aber mit der Zeit weiterentwickelt, weshalb man heute darunter die generelle oft übertriebene bzw. verspottende Nachahmung, nicht nur auf die Literatur bezogen, versteht.

Auch der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette(*1930) beschrieb den Begriff Parodie innerhalb seines Konzeptes der Hypertextualität gemeinsam mit weiteren Begriffen wie etwa dem *Pastiche*, der *Travestie*, der *Transposition*, die *Persiflage*, oder auch der *satirischen Nachahmung*.

Im selben Kapitel findet man die Definition *des Grotesken und des Karnevals* des russischen Literaturwissenschaftlers Michail Bachtin(1895–1975). Der subversive Charakter dieser beiden Termini gründet darin, dass Bachtin diese als unseriös und inoffiziell einstuft, und sie somit einen Ausbruch aus der gewohnten Welt gewährleisten. Innerhalb der Karnevalstheorie ist sein Prinzip des Karnevalslachens hervorzuheben, insbesondere aber die sich daraus ableitenden fünf Kategorien der karnevalesken Literatur, da diese die subversiven Ausdrucksformen innerhalb der Literatur beschreiben. Es handelt sich dabei um folgende Merkmale: *die Umkehrung hierarchischer Ordnungen; die Exzentrizität; die Mésalliance; die Profanierung* sowie *die burleske Wahl und der darauffolgende Sturz des Karnevalskönigs*. Anzumerken ist außerdem, dass Bachtin seine Erkenntnisse in der Erforschung der Mittelalterliteratur gewonnen hat – diese aber keinesfalls an Aktualität verloren haben.

Un día con su excelencia (Fernando Jerez, 1986)

Im Rahmen des Kapitels der Parodie und der grotesken Literatur wurde jenes Werk des Schriftstellers Fernando Jerez präsentiert, welcher mittels einer ausgefeilten Erzähltechnik, einen Tag im Leben eines Diktators beschreibt. Jerez beschreibt dabei einen vom Alter gezeichneten, aber auch wegen der täglich stärker werdenden Proteste der Bevölkerung, erbarmenswerten Führer namens Núñez. Jene „zum Verwechseln ähnliche“ groteske Gestalt hat zudem auch noch mit Intrigen innerhalb der eigenen Reihen, sowie einem weiteren unbeeinflussbarem Problem zu kämpfen: das Mädchen, welches eine Woche zuvor gegen Bezahlung, die Nacht mit dem greisen Diktator verbracht hatte, geht diesem einfach nicht mehr aus dem Kopf. Núñez setzt daraufhin seinen Geheimdienst darauf an, das junge Mädchen wieder zu finden, was jedoch erfolglos bleibt. Abseits davon ist sein Propagandaminister damit betraut, den in zehn Tagen stattfindenden Staatsakt zu organisieren, bei dem der Diktator dem ganzen Volk beweisen möchte, dass alle Gerüchte über seinen gesundheitlichen, wie geistigen Verfall unberechtigt sind.

Der Autor beschreibt somit, mittels der Groteske, ein in sich zusammenfallendes System in einem undefinierten Land, welches von einem lächerlich skurrilen Diktator geführt wird, dessen Tage aber gezählt sind. Für den Leser ergibt sich somit das heitere Abbild einer Kulisse, deren nähere Bezeichnung sich als unnötig darstellt. Genau jenes Fehlen der expliziten Referenz stellt dabei auch die hauptsächliche Umgehungsstrategie dar.

Die fantastische Literatur als subversives Medium

Die Bezeichnung des Genres der fantastischen Literatur gründet in der Kopräsenz übernatürlicher Elemente innerhalb eines scheinbar „normalen“ Textes. Innerhalb dieses Abschnittes der vorliegenden Arbeit wird die Phantastik als Mittel zum Ausdruck des Wunsches sich von etwas zu befreien, und andererseits um aufzuzeigen, dass die scheinbar übernatürlichen Elemente in der Literatur, in Wahrheit Teile des Alltages sind, verwendet. Die in diesem Teil zitierten, und innerhalb der Theorie der fantastischen Literatur sehr renommierten Vertreter Julio Cortázar und Tzvetan Todorov, verweisen dabei darauf dass sich „gute“ fantastische Literatur dadurch auszeichnet, dass der Bezug zur Realität in jedem Fall zu erkennen sein muss. Ebenso wenig sollten darin die fantastischen Elemente einen omnipräsenten Bestandteil des Textes darstellen.

Im Abschnitt der fantastischen Literatur werden die beiden Romane *Los recodos del silencio*, sowie *El Informe Mancini*, in Hinblick darauf näher beleuchtet.

Los recodos del silencio (Antonio Ostornol, 1981)

Schon der Titel des Werkes, welcher etwa mit „Die Biegungen des Stillschweigens“, übersetzt werden kann, verrät nicht nur den bei der Lektüre ständig mitschwebende Zustand der Stille und des Schweigens. Der Autor beschreibt somit nicht nur eine vom Regime zum Schweigen gebrachte Gesellschaft, sondern verwendet das Schweigen aus der Sicht des „komplizenhaften Lesers“ unverkennbar auch als Tarnstrategie.

Alejandro, der Hauptdarsteller und Alter Ego des Autors, findet an einem Augusttag im Jahre 1974 eine Todesannonce mitsamt des Fotos von Don Manuel, seines ehemaligen Professors und Wegbereiters. Zu jenem Zeitpunkt ist Alejandro ein erfolgreicher Geschäftsmann, der alle seine Brücken zum damaligen Umkreis abgebrochen hat. Trotzdem wirkt die Nachricht über den Tod des Lehrers wie ein Schock, der ihn dazu veranlasst, seine Freunde von damals zu kontaktieren, und im Anschluss den Wohnort Don Manuels aufzusuchen. Schon dabei übt der Autor Anspielungen auf einen damals gängigen „Umstand“ aus, insofern der Großteil seiner ehemaligen Clique schlichtweg „unerreichbar“ ist, und somit dem Leser das Schicksal ebenjener selbst auswählen lässt. Seine lange Zeit nicht gesehene Exfreundin Paula ist daraufhin die einzige die Alejandro zum Wohnsitz begleitet. Dieses Unternehmen stellt sich nicht nur als eine Fahrt in den nahegelegenen Hafenort heraus, sondern vielmehr als eine Reise zurück zu den Wurzeln. Der Leser erfährt dabei nicht nur Details über das ehemalige Umfeld Alejandros innerhalb einer vom Professor initiierten linken Studentengruppe, sondern auch über den schleichenden physischen und psychischen Untergang des zuvor aktiv engagierten Lehrenden.

Im Gegensatz zum Schicksal einiger seiner ehemaligen Studenten, die mit nicht genauer definierten Mitteln zum Schweigen gebracht wurden, hat man den Professor mithilfe des Schweigens „zum Schweigen gebracht“. Nicht die physische Gewalt wie etwa Folter war es, die den alternden Mann eliminierte, sondern seine Entlassung aus der Schule und das darauf folgende kafkaeske Nichtbeachten Don Manuels von offizieller Seite.

Antonio Ostornol verwendet das Konzept des Stillschweigens somit als eine implizite Beschreibung für eine gesamte Gesellschaft. Dieses Schweigen wirkt sich in der Generation des Professors als ein infolge des Repressionsapparates mundtot gemachter Teil der

Bevölkerung aus. In der Folgegeneration, in Gestalt von Alejandro und Paula, tritt dieses Phänomen als eine aufgrund der sich in allen Lebensbereichen eingestellte Resignation, schweigende Generation auf.

Bezüglich der Erzählform ist an dieser Stelle besonders die oftmalige Verwendung der Analepse, sowie das häufige Wechseln der Erzählerstimme, sogar innerhalb eines Satzes zu erwähnen. Darin liegt nicht nur das am deutlichsten zum Ausdruck kommende fantastische Element des Romans, sondern auch eine offensichtlich sehr gelungene Tarnstrategie.

El Informe Mancini (Francisco Rivas Larraín, 1982)

Dieses literarische Erstwerk des Neurochirurgen Rivas besticht in erster Linie durch seine wahrscheinlich am effizienteste wirkende Tarnstrategie: die Veröffentlichung unter Pseudonym. Der unter dem Namen Francisco Simon publizierte Roman, ist nach Auskunft des Autors, aus einer Notwendigkeit des Niederschreibens der selbst erlebten grausamen Tatsachen entstanden.

Es handelt sich dabei um eine Aneinanderreihung mehrerer Handlungsstränge, trotz derer manchmal nur fragmentartigen Ausführungen an einer Haupthandlung haften. In diesem Sinne ist auch die vermehrte Anwesenheit von Fußnoten zu erwähnen, deren Ausmaße innerhalb einer Seite, oftmals die Dimension des Haupttextes überschreiten. Die Charakteristik des Phantastischen liegt vor allem an der Anwesenheit von Elementen, die auch dem magischen Realismus zuordenbar wären, wie zum Beispiel das plötzliche Auftauchen eines Doubles des Fernsehkommissars Columbo in Form eines Folterers, oder auch die an anderer Stelle mitwirkenden Darsteller von „Alice im Wunderland“. Der Phantastik begegnen wir aber ebenso im Aufbau der Haupthandlung, insofern uns Rivas darin über eine historische „Tatsache“ informiert, die nicht überprüfbar ist, weil sie niemals stattgefunden hat. Es geht darin um einen Bürgerkrieg zwischen dem Norden und dem Süden Chiles, wo ein dem Leser bekannt vorkommender skurriler Führer regiert, dem eines Tages seine Unachtsamkeit zum Verhängnis wird: als er bei einem Nachspaziergang plötzlich Stimmen hört, schießt er aus Versehen dem Sohn des Globusverkäufers Jacinto ins Knie, worauf sich dessen Vater am Diktator zu rächen beginnt. Die Geschichte Chile nimmt daraufhin ein ungeahntes Schicksal, indem sich „el general“ für immer nach Paraguay ins Exil begibt.

Parallel zur eben ausgeführten Haupthandlung, findet sich jedoch ein weiterer Erzählstrang, welcher über den geheimen Plan über eine Militarisierung des ganzen amerikanischen Kontinents berichtet. Die Informationen dazu befinden sich in einem Geheimdokument namens „El informe Mancini“, welches sich jedoch an einem unbekannten Ort befindet und dessen Inhalt der Leser bis zum Schluss nicht kennenlernen wird. Mit der „James Bond ähnlichen“, abenteuerlichen Suche dieses Dokuments, die den Hauptdarsteller an Schauplätze rund um den Erdballen verschlägt, bezieht der Autor ein weiteres literarisches Genre mit ein. Es handelt sich um den Kriminalroman, der im nächsten Kapitel noch näher beleuchtet wird.

Rivas beschreibt somit bereits im Jahre 1982 mögliche Ausgänge der chilenischen Diktatur, die laut Auskunft des Autors nicht in erster Linie als Tarnstrategie zur Umgehung der Zensur, weil „realitätsfremd“, gedacht waren, sondern den Leser wirklich zum bewaffneten Aufstand hätte anregen sollen.

El informe Mancini zirkulierte anfangs in Form von Fotokopien innerhalb Chiles, jedoch gelang es schon im Jahre 1984 das Werk in einem kleinen Verlag in Santiago zu veröffentlichen.

Der Kriminalroman als subversives Medium

Der Krimi stellte sich als ein sehr geeignetes Sprachrohr zum Beschreiben und Kritisieren der während der Pinochet-Diktatur in Chile vorherrschenden sozialen Missstände, trotz der dort fehlenden Tradition im Bereich dieser Gattung, heraus. Etwa mit dem Auftauchen der *generación del 80*, der auch einige Kriminalautoren angehörten, entsteht in Chile Mitte der Achtzigerjahre so etwas wie ein „Mini-boom“ des Kriminalromans. Dieser war möglicherweise dadurch entstanden, weil viele Leser es mit Wohlwollen aufnahmen, die an jeder Ecke spürbare soziale Ungerechtigkeit, sowie der aufgrund der damals vorherrschenden Wirtschaftskrise, tagtägliche Überlebenskampf, verpackt in vermeintlich fiktiven Kriminalgeschichte angeprangert zu sehen. Die Tatsache dass zu jener Zeit der Großteil der Bevölkerung, wenn auch nur indirekt, mit der Folter und dem Verschwindenlassen in Berührung gekommen war, und auch diese beiden Faktoren ein Hauptthema im chilenischen Kriminalroman bis heute darstellen, war und ist ein Grund mehr für den rasanten kommerziellen Erfolg. Im Zuge der Anprangerung ebenjener Missstände, stehen die auf den ersten Blick relevanten Individualverbrechen, meist nur kurz im Vordergrund des Geschehens, und werden daraufhin meist ohne Umschweife auf die institutionellen Verstöße und Gräueltaten angewandt.

La ciudad está triste (Ramón Díaz Eterovic, 1987) (dt.: *Die Stadt ist traurig*)

Genauso wie auch der Autor einer der maßgebendsten Mitglieder der selbsternannten *generación del 80* ist, stellt auch dieser Roman eine Vorreiterrolle der eben beschriebenen Thematik des chilenischen Kriminalromans der 1980er Jahre dar. Díaz Eterovic ist einer der Nachwuchsautoren, welche die für Anfang des Jahrzehnts so typische Resignation zum Motor verwendeten, um daraus konstruktive Veränderung in Form des Schreibprozesses zu initiieren.

La ciudad está triste, jener Roman, dessen Schauplatz wie bereits der Titel verrät eine traurige Stadt ist, stellt zugleich den Anfang einer Krimiserie dar, welche bis zum momentanen Zeitpunkt vierzehn weitere Bände zählt. Es findet sich darin auch der Anfang der Karriere Heredias, der Privatdetektiv, der von da an die Hauptrolle aller darauf folgenden Krimiromane des Autors bekleidet. Heredia, Alter Ego des Autors, ist ein resignierter, spielsüchtiger und dem Alkohol nicht abgeneigter Detektiv, dessen Lebensaufgabe der Kampf

für Gerechtigkeit, und folglich der gegen die Instanzen, darstellt. Dieser Vorsatz entspringt nicht zuletzt seinen eigenen traurigen Erfahrungen mit dem System, da er doch mit dem Verschwinden seiner Eltern im Waisenhaus aufwuchs. Das Leitmotiv Heredias, wie auch das seines Autors, ist das Wiederfinden der von der Diktatur zerstörten Erinnerungen, um auf Basis derer eine neue, zur Gänze andere Zukunft zu erbauen.

Eines Tages kommt die junge Marcela verzweifelt in sein Büro um ihr bei der Auffindung ihrer verschwundenen Schwester behilflich zu sein. Heredia willigt ein und stößt schon bald auf die Komplizenschaft des Geheimdienstes im Falle der verschwundenen Beatriz, als er in Erfahrung bringt dass sie Mitglied einer aufständischen Studentengruppe ist. Daraufhin verlaufen sich die Spuren aber im Sand, weshalb Heredia seinen alten Freund, den Polizisten Dagoberto Solis um Hilfe bitten muss. Auch dieser findet keine Spur, bis eines Tages eine entstellte Leiche mit Folterspuren auftaucht, die, wie sich später herausstellt, Fernando, der Freund von Beatriz war. Wie es der Leser bereits erahnt, dauert auch das Auftauchen der Leiche Beatriz nicht mehr lange. Heredias der anfangs nur mit Wut und Fassungslosigkeit reagiert, ist sich seines Zieles immer sicherer, und möchte den Drahtzieher des Komplotts finden. Als er bald darauf dem höchsten Chef des Geheimdienstes in einem Bordell von Santiago die Pistole an die Schläfe hält, und er ganz genau weiß, dass sich für die Gerechtigkeit nur ein Mittel als wirksam darstellt, versucht ihn sein Freund Solis im letzten Moment davon abzuhalten, den Abzug zu drücken. Auf das Bitten seines Freundes fragt ihn Heredia: „Versicherst du mir, dass ihn draußen jemand anklagt, dass es da nicht einen Richter gibt der dieses Schwein entlässt? – Solis antwortete nicht.“ (*eigene Übersetzung*) (Díaz Eterovic 2000: 74)

Díaz Eterovic präsentiert somit nicht nur bereits bekannte Details zur Anwendung von Folter und der Repression, sondern präsentiert auch den Querschnitt einer Gesellschaft, in der das Komplizentum viel größere Dimensionen einnimmt als erahnt. Das Werk besticht weniger durch raffinierte Tarnstrategien, welche auch zum Zeitpunkt der ersten Publikation nicht mehr in einer sehr ausgeprägten Form notwendig waren, als dass der Autor implizit mittels einer ausgereiften Erzähltechnik auf unverkennbare Wahrheiten der chilenischen Gesellschaft verweist.

Curriculum vitae

DATOS PERSONALES

FLORIAN HAIDER

Taborstrasse 44/2/39-41
A-1020 Wien
Austria

Tel: +436508212057
florianhaider@hotmail.com

- Fecha de nacimiento:
16/02/1981
- Lugar de nacimiento:
Viena/Austria
- Nacionalidad: austríaca

FORMACIÓN BÁSICA

- 1991–1995: Instituto de enseñanza secundaria, Zwettl NÖ, Austria
- 1995–1999: Bachillerato con énfasis en el turismo y en la hostelería, Krems NÖ, Austria

FORMACIÓN ACADÉMICA

- 2005–2008: LICENCIATURA EN PSICOLOGÍA (sin terminar)
Universidad de Viena, Austria
- 2007–2013:
- LICENCIATURA EN FILOLOGÍA HISPÁNICA
Especializaciones: literatura; traducción y subtitulación
(idiomas: Alemán-Español-Francés)
Universidad de Viena, Austria
- 2008–2009:
- BECA ERASMUS
Universidad Autónoma de Madrid
- 2010:
- Estudiante visitante en la
Universidad Autónoma de Madrid

IDIOMAS E INFORMÁTICA

IDIOMAS

ALEMÁN: lengua materna
ESPAÑOL: Oral y escrito muy alto; C2
INGLÉS: Oral y escrito muy alto; B2
FRANCÉS: Oral y escrito muy alto; B2
GRIEGO MODERNO:
Oral y escrito básico; A1

INFORMÁTICA

MS-Office; Windows y Macintosh
Programa de subtitulación: WinCaps

Lebenslauf

PERSÖNLICHE DATEN

FLORIAN HAIDER

Taborstrasse 44/2/39-41
A-1020 Wien

Telefon: +436508212057
florianhaider@hotmail.com

- Geburtsdatum: 16/02/1981
- Geburtsort: Wien
- Staatsbürgerschaft:
österreichische

SCHULISCHER BILDUNGSWEG

1991 bis 1995: Gymnasium Zwettl NÖ

1995 bis 1999: Höhere Lehranstalt für Tourismus, Krems NÖ

AKADEMISCHER BILDUNGSWEG

2005 bis 2008: Diplomstudium Psychologie (nicht abgeschlossen), Uni Wien

2007 bis 2013: Diplomstudium Romanistik Spanisch (Hauptstudium), Uni Wien

Sprachen: Spanisch, Französisch, Neugriechisch
individuelle Wahlfachkombination,
Schwerpunkt Literaturwissenschaft, Übersetzung und Untertitelung

2008–2009: Erasmusaufenthalt Spanien
Universidad Autónoma de Madrid

Februar 2010 bis Juni 2010:
Gaststudent an der
Universidad Autónoma de Madrid

SPRACH- UND COMPUTERKENNTNISSE

Sprachen

Deutsch: Muttersprache
Spanisch: fließend in Wort und Schrift; C2
Englisch: sehr hohes Niveau in Wort und Schrift; B2
Französisch: sehr hohes Niveau in Wort und Schrift; B2
Neugriechisch:
Grundkenntnisse in Wort und Schrift; A1

Sprachkurse in Guatemala und Montpellier(FR)

Computerkenntnisse

MS-Office (Word, Excel, Access) Windows und Macintosh,
Untertitulierungsprogramm: WinCaps