



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

División de Ciencias Sociales y Humanidades
Posgrado en Humanidades

“Representaciones literarias de la Unidad Popular y dictadura chilena”

TESIS

Que para obtener el grado de
MAESTRO EN HUMANIDADES CON LÍNEA ACADÉMICA EN TEORÍA LITERARIA

PRESENTA

José Eduardo Salazar Rodríguez

Matrícula: 2223802277

yosoyfinn17@gmail.com

Director de tesis:

Dr. Juan Pablo Muñoz Covarrubias

Jurado:

Presidente: Dr. Juan Pablo Muñoz Covarrubias

Secretaria: Dra. Andrea Candia Gajá

Vocal: Dr. Iván Pérez Daniel

Iztapalapa, Ciudad de México a 8 de julio de 2025.

Índice

Contenido

1. Introducción	1
1.1 Hacia una sociología de la literatura	9
1.2 Literatura, cine y música de la Unidad Popular	21
1.3 Literatura, cine y música de la dictadura	32
2. Pablo Neruda y la Unidad Popular	50
2.1 <i>Incitación al nixonicidio y alabanza a la revolución chilena</i>	56
2.2 Análisis del poema VI. “El cobre”	68
2.3 Análisis del poema XIV. “Una historia vulgar”	76
2.4 Análisis del poema XXXVI. “Paro pasional”	84
3. Carmen Berenguer, poeta social y del lenguaje	96
3.1 El debilitamiento de una dictadura	104
3.2 <i>Bobby Sands desfallece en el muro</i>	110
3.3 Entre Irlanda del Norte y Chile	116
3.4 <i>Huellas de siglo</i>	128
3.5 Santiago	135
3.6 “Molusco”	143
4. Volodia Teitelboim	153
4.1 El exilio	158
4.2 Escucha Chile	162
4.3 <i>Araucaria de Chile</i>	165
4.4 <i>La guerra interna</i>	171
4.5 Elementos paródico-satíricos	182
4.6 Variaciones de distintos géneros	199
4.7 El fascismo	206
5. Conclusiones	217
Bibliografía	224

1. Introducción

Como toda creación cultural, las obras que estudio a lo largo de estas páginas surgen en circunstancias artísticas e históricas que las sustentan y, en cierto sentido, determinan. Estos textos literarios develan las contradicciones políticas y sociales de dos procesos: la Unidad Popular y la dictadura chilena.

Como se afirma a lo largo de estas páginas, el periodo de gobierno de la Unidad Popular (UP) significó, entre otras tantas lecciones, no solamente una nueva manera de hacer política en América Latina, sino también el desarrollo de una cultura propiamente chilena. A diferencia de las políticas culturales de la revolución cubana y nicaragüense, Chile vio interrumpido su proceso a tan sólo tres años de su inicio a causa de un golpe de Estado. A pesar de que la limitación temporal influyó decididamente en el conjunto del desarrollo cultural impulsado por la UP, se lograron materializar cambios profundos. Una vez derrocado el gobierno de Salvador Allende, la Junta Militar, liderada por Augusto Pinochet, gobernó Chile alrededor de diecisiete años. Como parte de las políticas culturales de la dictadura, se institucionalizó la censura, la quema de libros, la prohibición de autores y libros, etc. A pesar del llamado “apagón cultural”, en el interior del país se llevaron a cabo numerosas expresiones artísticas de resistencia y denuncia. Parte de la finalidad de esta investigación consiste en demostrar la riqueza cultural durante la UP y la dictadura.

Las obras literarias producidas a partir de las dictaduras latinoamericanas ocupan un lugar significativo en la literatura del siglo XX. Piénsese, por ejemplo, en los relatos, novelas, poemas u obras dramáticas escritos a modo de representación y denuncia de las diversas dictaduras impuestas en la región americana. En ese sentido, las obras escritas por autores

chilenos forman parte de un corpus más amplio. Por criterios de extensión, recurro solamente a obras pertenecientes a la llamada literatura de la dictadura chilena, dejando fuera otras obras producidas por autores argentinos, uruguayos, venezolanos, colombianos, nicaragüenses, salvadoreños, por mencionar algunos ejemplos.

La elección de las obras literarias estudiadas en la presente investigación responde a una serie de pautas que conviene puntualizar. El primer criterio que tomé en cuenta fue elegir obras en las cuales se representen distintas particularidades de dos momentos históricos claramente delimitados: los tres años de gobierno del periodo conocido como Unidad Popular (1970-1973) y de la dictadura militar (1973-1990).

Desde un inicio, me pareció fundamental estudiar no solamente obras escritas en el contexto de la dictadura, pues al investigar las diversas representaciones literarias del gobierno de la Unidad Popular (UP), uno se enfrenta con escasez de estudios sobre el tema. Si bien son numerosos aquellos textos que analizan la UP desde una perspectiva política, sociológica o económica, muy poco se ha dicho sobre aquellos textos literarios, sea poesía, teatro, cuento o novela, que recreen el gobierno de Salvador Allende.

Un segundo criterio responde a la necesidad de centrarme en obras publicadas en distintos años para de esa forma implementar una lectura e interpretación no solamente literaria de los textos, sino también histórica y diacrónica. Para ello, me centré en tres autores chilenos. En el caso de la Unidad Popular, elegí un poemario publicado en 1973. En cuanto a las obras producidas en el contexto de la dictadura, recurrí a una novela editada en 1979 y dos poemarios publicados en 1983 y 1986, respectivamente. Por otro lado, y con el fin de contrastar el modo particular de representación de la dictadura, opté por estudiar una obra escrita desde el exilio y otras desde el interior del país. Finalmente, seleccioné obras de

distintos géneros: poesía y novela. Con ello, para no limitar el análisis a un género exclusivamente y, asimismo, para advertir distintas disimilitudes en la representación tomando en cuenta el género literario.

El objetivo principal de mi investigación se centra, como se aprecia en el título, en estudiar las distintas representaciones literarias de la Unidad Popular y dictadura militar chilena. Tal como lo justifico en el siguiente apartado, para el análisis recurro, principalmente, a la sociología de la literatura y a algunas nociones de la teoría estilística.

Según mi hipótesis, a través del análisis del estilo y la representación de la realidad en las distintas obras literarias, es posible identificar una visión política, social e ideológica de los autores. En otras palabras, crear una serie de relaciones entre la ideología del autor, su postura frente a la realidad y el estilo literario.

El resultado ha sido una investigación compuesta por cinco capítulos, de los cuales conviene hacer algunas observaciones tanto en lo particular como en su conjunto. Se encuentra estructurada en el siguiente orden: una introducción en la que, además de presentar los aspectos generales de la investigación, realizo distintas aproximaciones de expresiones culturales como la literatura, el cine y la música durante el gobierno de la Unidad Popular y dictadura. Tras ello, un apartado titulado “Hacia una sociología de la literatura”, en el cual sustento metodológicamente la investigación mediante la teoría sociológica de la literatura y de nociones de estilística. El orden de los demás capítulos corresponde, principalmente, a cuestiones de periodicidad histórica. En otras palabras, por el año de publicación de las obras y, por consiguiente, por la correspondencia histórica de las recreaciones literarias.

El orden de los capítulos destinados al análisis de las obras literarias posee una disposición similar: estudio sobre la posición social del autor; revisión de distintos aspectos en torno a la obra, tales como su edición, su relación con el campo cultural, estructura, temática, entre otros; correspondencias históricas; análisis de la representación y particularidades estilísticas en poemas o capítulos determinados; conclusiones.

En el poemario *Incitación al nixonicidio y alabanza a la revolución chilena*, de Pablo Neruda, publicado en Chile en febrero de 1973, último año del gobierno popular, el autor recrea algunos de los momentos fundamentales del periodo de gobierno conocido como la Unidad Popular. Es conveniente afirmar lo siguiente: el libro de *Incitación al Nixonicidio* es producto de los sucesos llevados a cabo en el país andino durante el gobierno de la UP. Es así como en el poemario reconozco diversas representaciones de la realidad previas al golpe de Estado. La Unidad Popular, liderada por Salvador Allende, obtiene la mayoría en las elecciones de 1970. Neruda escribe y publica su poemario en un ambiente de contradicciones y lucha de clases. Por un lado, la oposición, financiada por la burguesía nacional, junto con el apoyo logístico y financiero del gobierno norteamericano, planeaban por cualquier medio, desestabilizar y liquidar al gobierno de Allende. Por otro lado, la coalición política, los sindicatos, organizaciones de masa y el pueblo organizado en general, crearon un contrapeso a las medidas coercitivas y de sabotaje por parte de la oposición. En ese contexto, Pablo Neruda escribe *Incitación al nixonicidio*.

Para fines del análisis de la representación de la UP, presento el capítulo dedicado a *Incitación al nixonicidio y alabanza a la revolución chilena* (1973), dividido, a su vez, en cinco subcapítulos. En “Pablo Neruda y la Unidad Popular”, realizo un panorama de la posición social y política de Neruda en el contexto de la UP. “Incitación al nixonicidio y

alabanza a la revolución chilena”, es el subcapítulo en el que me centro en cuestiones como la edición del poemario, sus aspectos estructurales y temáticos, recepciones primeras, etc. En los tres restantes, analizo los poemas “El cobre”, “Una historia vulgar” y “Paro pasional”. Elijo dichas composiciones líricas, en primer lugar, porque representan rasgos fundamentales del proceso político y social: la estatización del cobre y las distintas manifestaciones y métodos de la oposición con el fin de desestabilizar y sabotear al gobierno allendista. Estos tres poemas ejemplifican la conformación y contradicciones de la vía chilena al socialismo y el empoderamiento de la oposición política. Fortalecimiento que dio como resultado el golpe de Estado del año 1973. Además, con la intención contrastar el estilo de representación como resultado de la visión política del autor, decidí analizar *Incitación al nixonicidio y alabanza a la revolución chilena* porque considero que, en el poemario, Neruda recrea un panorama más amplio del gobierno allendista que las demás obras literarias del periodo. Las demás producciones literarias recrean también aspectos de la Unidad Popular: La toma de consciencia política por parte de los personajes, el asesinato del General René Schneider, el dilema entre vía chilena al socialismo y lucha armada, el fortalecimiento de la oposición, el empoderamiento de la clase trabajadora, entre otros. *Incitación al nixonicidio y alabanza a la revolución chilena* revela las contradicciones del desarrollo económico, político y social del gobierno allendista. Neruda recrea algunos sucesos que caracterizaron al primer gobierno socialista en América en llegar al poder por método electoral: la llegada al poder de Salvador Allende, la recuperación y estatización de las riquezas nacionales, los métodos de sabotaje por parte de los partidos de oposición y de cierto sector de la burguesía nacional e internacional, el papel de Richard Nixon, presidente de los Estados Unidos, en relación con los gobiernos de Cuba, Vietnam y Chile, entre algunos otros.

En cuanto a la representación de los primeros años de la dictadura, estudio la novela *La guerra interna* (1979), del político y escritor Volodia Teitelboim. El capítulo se encuentra dividido de la siguiente manera: En “Volodia Teitelboim” recupero algunos datos fundamentales del autor y de sus obras ensayísticas y narrativas. En el segundo apartado, “El exilio”, tal como su título lo indica, me concentro en la experiencia personal de Teitelboim en su exilio en la URSS. “Escucha Chile” y “*Araucaria de Chile*” son subcapítulos fundamentales para comprender la posición política y social del autor en el exilio, en ellos desarrollo un repaso de sus labores en el programa radial Escucha Chile y en la revista *Araucaria*. En el apartado “La guerra interna”, considero distintos aspectos de la novela, tales como el proceso de escritura, ediciones, recepciones inmediatas a su publicación, estructura, temática, entre otros. En “Elementos paródico-satíricos,” analizo, a partir de los conceptos de Gérard Genette y Linda Hutcheon, las relaciones satíricas y paródicas de la novela con obras como *Alicia en el país de las maravillas*, la *Divina comedia*, junto una serie de personajes del cine de terror. En el subcapítulo “Variaciones de distintos géneros”, estudio una serie de aspectos estilísticos fundamentales para el análisis del modo de representación de la dictadura mediante la inserción y variación de otros géneros textuales en la novela: memorias, testamento y testimonio. En el último subcapítulo, titulado “El fascismo”, me encargo de analizar las características fascistas de la dictadura militar chilena, y, por otro lado, la representación y denuncia del fascismo que realiza Volodia Teitelboim en *La guerra interna* y en algunos programas radiales, pues lo considero un asunto central en su obra escrita en el exilio.

Para estudiar la representación de la dictadura chilena a partir de la década de 1980, analizo dos poemarios de Carmen Berenguer: *Bobby Sands desfallece en el muro* (1983) y

Huellas de siglo (1986). Dicho capítulo abre con el apartado “Carmen Berenguer, poeta social y del lenguaje”, en el cual apunto distintos aspectos centrales de su poética, tales como la sociedad, el lenguaje y el feminismo. Además, presento un panorama general su obra. En “El debilitamiento de una dictadura”, expongo el panorama político, económico y social en el que Carmen Berenguer publica ambos poemarios. Por otro lado, en “Bobby Sands desfallece en el muro” atiendo diversos aspectos del poemario, tales como su edición, recepción, estructura, estilo y la relación de la poeta con el campo intelectual. En el siguiente apartado, analizo la relación entre Irlanda del Norte y Chile, junto con el estilo y la representación de la dictadura en el poemario. “Huellas de siglo”, subcapítulo en el que exploro algunos elementos del libro: edición, recepciones, estructura, estilo, entre otros. En “Santiago”, analizo, a través del poema “Santiago Punk”, la representación de la capital chilena, el neoliberalismo y la violencia económica, principalmente. A lo largo de “Molusco”, estudio la representación de la detención, tortura y desaparición de los presos políticos durante la dictadura. Asimismo, reviso las correspondencias del poema con distintos testimonios de expresas y expresos políticos.

Al estudiar, bajo la perspectiva metodológica propuesta, el poemario *Incitación al nixonicidio y alabanza a la revolución chilena* de Pablo Neruda y la novela *La guerra interna*, de Volodia Teitelboim, identifiqué un vacío crítico significativo en relación con estas obras. De tal forma que, como parte del propósito de la presente investigación, pretendo contribuir al estudio de estos textos literarios de importancia para la cultura de la Unidad Popular y de la dictadura. Posteriormente, identifiqué una serie de estudios recientes en torno a los poemarios *Bobby Sands desfallece en el muro* y *Huellas de siglo*, de Carmen Berenguer. En este caso, dialogo con las distintas investigaciones y amplio su estudio mediante la

perspectiva sociológica y la correspondencia de una serie de poemas con testimonios de expresas y expresos políticos de la dictadura.

Las obras analizadas a lo largo de estas páginas constituyen solamente una muestra de la llamada literatura de la Unidad Popular y de la dictadura chilena. Esta investigación no pretende agotar, desde una visión totalizadora, el análisis de las obras literarias de dichos periodos, sino mostrar, mediante tan sólo unos ejemplos, su vigencia y la importancia de su estudio.

1.1 Hacia una sociología de la literatura

Tal como lo planteo en esta investigación, diversas obras de literatura chilena escritas después de 1970 poseen ciertas características particulares, tales como temáticas, estilos, representaciones, etc., lo cual es consecuencia, en buena medida, de los cambios políticos, sociales, culturales e ideológicos, o también llamados superestructurales, en Chile. Louis Althusser, en su ensayo “Ideología y aparatos ideológicos de Estado”, explica los conceptos infraestructura y superestructura propuestos por Karl Marx:

Marx concibe la estructura de toda sociedad como constituida por “niveles” o “instancias”, articuladas por una determinación específica: la infraestructura o base económica (“unidad” de las fuerzas productivas y de las relaciones de producción), y la superestructura que, a su vez, contiene dos “niveles” o “instancias”: la jurídico-política (el derecho y el estado) y la ideología (las distintas ideologías, religiosas, morales, jurídicas, políticas, etcétera) (Althusser, 199: 108).

Como es de suponer, existe una “autonomía relativa” de la superestructura en relación con la infraestructura. En el caso de los estudios literarios nos preguntamos lo siguiente: ¿Dónde se ubica la literatura en dicha estructura de la sociedad? El mismo filósofo lo responde: en los aparatos ideológicos culturales.¹ Como el concepto lo indica, dichos aparatos funcionan por medio de ideologías. Para Althusser, la ideología es el sistema de ideas o representaciones que domina la psique, dentro de una sociedad, de manera individual y colectiva (Althusser, 1991: 128).

En la misma tónica, Pospelov, en el ensayo “Literatura y sociología” inserto dentro del libro *Sociología de la creación literaria*, plantea lo siguiente acerca de la ideología:

¹ Althusser define a los aparatos ideológicos como “cierto número de realidades que se presentan al observador bajo la forma de instituciones precisas y especializadas” (Althusser, 1991: 115). Además de los aparatos ideológicos culturales, el autor menciona también los religiosos, escolares, sindicales, de información, entre otros.

“primeramente aparece como la toma de conciencia directa, afectiva y global de las diferentes manifestaciones de la vida social. Este primer grado de la conciencia ideológica es a menudo designado con el nombre de ‘visión del mundo’” (Pospelov, 1971: 86). Si el proceso ideológico permaneciera exclusivamente en la mente en forma de ideas o representaciones, sin ninguna clase de praxis, no habría manera de que un artista, en estos mismos términos, escribiese un poema, una novela, o realizara cualquier otra expresión artística. Es así como Althusser sostiene que la ideología funciona como una suerte de motor de ciertas prácticas. Dicho de otro modo, el comportamiento práctico de un individuo es resultado de un aparato ideológico.

De esta manera, y como lo hace notar el filósofo marxista francés, es en el aparato ideológico donde, en el caso de la literatura política o comprometida, ésta encuentra su espacio dentro de la lucha de clases:

Los aparatos ideológicos del estado pueden no sólo ser la piedra de toque, sino también el lugar de la lucha de clases y, a menudo, de formas encarnizadas de luchas de clases. La clase (o alianzas de clases) que detenta el poder no dicta la ley con tanta facilidad en los aparatos ideológicos del estado como en el aparato (represivo) del estado, y es así no sólo porque las viejas clases dominantes pueden conservar mucho tiempo posiciones fuertes en los aparatos ideológicos del estado, sino también porque la resistencia de las clases explotadas puede encontrar allí medios y ocasiones de expresarse, sea utilizando las contradicciones que allí existen, sea conquistando por la lucha las posiciones de combate en los aparatos ideológicos del estado (Althusser, 1991: 119).

Me parece relevante insistir en la importancia de la ideología para la presente investigación, pues como se podrá verificar en los análisis, la visión política y social, junto con la ideología de los autores, permea distintos elementos de sus obras, tales como la representación de la realidad y el estilo para llevarlas a cabo. En cuanto a la relación entre ideología y la obra literaria, el sociólogo suizo Urs Jaeggi comenta que “si por ideología se entiende la autocomprensión de una sociedad o de una clase, las obras literarias son ideología.

Representan los mitos y conceptos de una sociedad [...], de las clases de esa sociedad. Dentro de esa ideología [...] surgen las obras, que la recogen, la desarrollan, la traducen, pero también la suprimen” (Jaeggi, 1974: 45). En la cita anterior, aunque Urs Jaeggi toma a la literatura como objeto de estudio, cualquier producción artística es, en esos términos, ideología, pues estas representan, a través de un proceso creativo consciente, componentes de una sociedad en un momento histórico determinado.

De tal manera que, para el análisis de las obras que recrean el periodo de la Unidad Popular y la dictadura militar chilena es fundamental estudiar las condiciones económicas, políticas, sociales y culturales que, en cierta medida, favorecieron su escritura. Por tal razón, al tratarse de un trabajo documental, a lo largo de los distintos capítulos el lector encontrará distintas citas de textos y documentos de carácter político, sociológico, económico e histórico. De acuerdo con David Viñas Piquer en su libro *Historia de la crítica literaria*, el acercamiento sociológico a la literatura toma en cuenta el aspecto económico y político, fundamentales para el estudio de una sociedad concreta en un tiempo determinado. Mediante esta perspectiva, Viñas indica que es posible averiguar la influencia de tales aspectos en las obras literarias y el espacio que ocupa la literatura en una sociedad determinada (Piquer. 2002: 408).

Desde una postura similar, Nicolo Pasero en *Marx para literatos* postula que, para los estudiosos marxistas, no es posible la escritura de una obra sin tendencia, y, por ende, carente de una postura ideológica:

El marxismo parte de la evidencia de una sociedad dividida en clases y de que no hay literatura sin tendencia: la creación artística siempre expresa una actitud social determinada. Y no sólo en los contenidos, sino también en la formalización es decir, hay temáticas y conclusiones morales características de una literatura revolucionaria y de una literatura contrarrevolucionaria (Pesero, 2002: IX).

Para un autor, la elección de tal o cual forma literaria, como el estilo de la representación, son parte de una actitud social frente a la realidad. En lo que concierne a las obras literarias estudiadas en esta investigación, tomé en cuenta obras que recrean, de manera directa o indirecta, la realidad política, económica y social en Chile durante la UP y la dictadura. Es posible también analizar la visión política y social de un autor en cualquier obra literaria escrita durante los periodos antes referidos. Con ello quiero aclarar que el no representar los aspectos sociales de la dictadura también es una actitud social del autor y valdría también un estudio sociológico de la obra.

En ese sentido, también interesa el uso de tal o cual forma literaria en tanto que expresa una postura frente al canon literario. En los capítulos correspondientes a cada autor, tomaré lo anterior en cuenta al momento de analizar los textos literarios. En forma semejante, José Guilherme Merquior señala lo siguiente: “El análisis social del escritor está naturalmente obligado a estudiar su situación socioeconómica, pero no debe olvidar la naturaleza específica de la literatura en su calidad de esfera cultural” (Merquior, 1980: 372). Y agrega: “El punto capital de la contribución de la sociología del grupo literario al entendimiento sea de la literatura, sea de la cultura, depende de su capacidad de vincular en términos dialécticos las diferentes expresiones de la función cultural de la obra literaria con la evolución de la situación social del escritor” (Merquior, 1980: 372). Tal como lo hace notar el autor, estudiaré la situación social de los autores en el proceso político y cultural de la Unidad Popular y dictatorial, asimismo, la función cultural y social de las obras en cuestión.

Para el análisis de las obras, propongo los siguientes ejes: A) Estudio de la posición social del autor en relación con el contexto de la Unidad Popular y dictadura; puesto que, en cierta medida, dichos elementos ayudarán a la comprensión y conformación de su visión

política e ideológica. B) Estudio de las condiciones de publicación de la obra y su próxima recepción. C) Contextualización del momento significativo que representa dicha obra con el fin de crear un acercamiento histórico de los hechos. D) Análisis de la obra, estilo y representación.

El análisis sociológico que propongo toma en cuenta al autor como productor y su desarrollo en la sociedad junto el contexto en el que se produce la obra dentro de una cultura en particular. Es relevante el estudio de las condiciones de publicación de la obra y su posterior recepción, ya que estos factores influirán de manera decisiva en su creación, distribución y sus posibles lectores. En cuanto al análisis de recepción más inmediata, ayudará a conocer más profundamente el contexto en que se desenvuelve el autor y, por consiguiente, la obra.

Como plantea Terry Eagleton en *Marxismo y crítica literaria* acerca de las condiciones de publicación de una obra literaria, la sociología de la literatura posee un claro interés por los medios de producción en una sociedad determinada y su relación con la literatura. Por ejemplo, la publicación de un libro, su distribución, el público, las circunstancias de la lectura (niveles de alfabetización, adquisición, gusto, etc.,) (Eagleton, 2013: 35). Para demostrar la relevancia de los medios de producción en el ámbito literario, tomo en cuenta al menos cuatro obras publicadas en contextos distintos: durante el gobierno de la Unidad Popular, a lo largo de la dictadura y su escritura en el exilio y en el interior del país. Las diversas condiciones de publicación, como se demuestra en los siguientes capítulos, develan factores que condicionan la escritura, distribución y recepción de las obras.

Por otro lado, en la presente investigación, realizo diversos estudios estilísticos de distintas obras literarias. En dichos términos, para la conformación de un concepto más

amplio y operativo de estilística, me centro en algunos trabajos de Amado Alonso, Yu. B. Bórev y L. P. Pechko.

El teórico español Amado Alonso en su “Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística” define el concepto en tan sólo unas palabras. Desde su punto de vista, la estilística tiene como objetivo conocer de manera íntima una obra literaria a través del análisis de su estilo (Alonso, 2011: 78). Aunque somera la definición del teórico español, me parece clara e ilustrativa. En cuanto al objetivo de su estudio, Amado Alonso agrega: “La estilística estudia la obra literaria como una construcción poética, y en sus dos aspectos esenciales: cómo está construida, formada, hecha, tanto en su conjunto como en sus elementos, y qué delicia estética provoca; o desdoblado de otro modo: como producto creado y como actividad creadora” (Alonso, 2011: 89). Como se demuestra en esta investigación, mediante el método estilístico no pretendo solamente estudiar el “cómo está construida” una obra y qué “delicia estética provoca”. Más bien, mi intención traspasa las limitaciones impuestas por Amado Alonso.

Aunque Amado Alonso identifica que toda creación artística es resultado de una conjunción de lo individual y lo social, admite que la estilística se especializa en lo individual (Alonso, 2011: 85). Por otro lado, aclara la importancia de las condiciones históricas en las que se desarrolla el autor:

Como cada hombre es —en parte solamente— hijo de su tiempo, como la época fija a cada artista las condiciones exteriormente determinadas en que podrá ejercer su libertad creadora, entran necesariamente en la composición de una obra literaria ideas, temas, movimientos y maestrías del oficio, corrientes culturales y fuerzas históricas cuya presencia comprobamos, ya positiva, ya negativamente, en todos los artistas coetáneos y aun en la vida social de su tiempo, y que por eso reconocemos como de existencia extraindividual o supraindividual, comunal, social, histórica (Alonso, 2011: 84).

Como queda demostrado, para Amado Alonso, a pesar de reconocer la amplia y decisiva relación de las corrientes culturales y fuerzas históricas con el quehacer artístico, estos factores parecen quedar relegados o al margen de esa experiencia personal de cada autor para la conformación del estilo. Amado Alonso apunta algunas pautas sustanciales para la presente investigación. Reconoce, por un lado, la importancia de las fuerzas históricas, sociales y culturales en las cuales el autor escribe su obra. Por otro, afirma que la estilística se especializa en lo individual. Ante tal contradicción, propongo una complementación de la metodología propuesta por Amado Alonso.

Es así como en la metodología implementada para la presente investigación tomo en cuenta distintas nociones dilucidadas por el teórico español y algunas otras con un enfoque sociológico: énfasis en el carácter ideológico para la conformación del estilo; el estilo como un medio para representar la realidad y no como una finalidad de la obra literaria; el efecto que, mediante el estilo, pretende provocar el autor en los lectores en obras con un contenido predominantemente político; la importancia en la indisoluble relación entre el contexto histórico, político y social en que se desarrolla el autor y el estilo de su obra, principalmente.

Complemento la metodología de Amado Alonso con dos estudios que abordan la estilística desde una perspectiva sociológica: “El estilo en el arte”, escrito por L. P. Pechko y “La naturaleza del estilo y el análisis estilístico”, de Yu. B. Bórev.

En “El estilo en el arte”, Pechko demuestra la relevancia de la ideología y los aspectos sociales para la configuración del estilo literario. Como lo hace notar el crítico, las características del estilo de una obra literaria poseen algunos de los rasgos fundamentales de la vida artística y social, asimismo, de la ideología del autor. (Pechko, 1986: 309). Estas características también demuestran una toma de conciencia frente a la realidad por parte del

autor. Desde esa misma perspectiva, el autor afirma que: “en el estilo de una obra de arte dada se reflejan inevitablemente los rasgos propios de la época: su peculiar contexto histórico, la actitud del autor hacia acontecimientos importantes (guerras o revoluciones), así como hacia las tendencias, escuelas y fenómenos en boga a él contemporáneos” (Pechko, 1985: 314). Como se evidencia en la investigación, no solamente estudio la actitud del autor en relación con los acontecimientos significativos para la historia del siglo XX, como lo fue el gobierno de la Unidad Popular y la dictadura militar a través de su posición social y política, sino también, y, sobre todo, mediante el estilo plasmado en las distintas obras.

El estudio de Pechko me fue útil para la definición del concepto de estilo, pues como afirma, está condicionado no solamente por aspectos psicológicos, sino también por ideológicos, dicho de otro modo, por una actitud frente a su realidad. Conviene insistir en que las obras estudiadas en la presente investigación surgen indisolublemente vinculadas a contextos sociales específicos: el gobierno popular y la dictadura militar. Es así como, a través del análisis del estilo de una obra, identifico una postura ideológica y una visión política de los autores frente a los sucesos acontecido en Chile.

Pechko distingue dos estilos, uno histórico y otro individual. En cuanto al primero, afirma que el estilo histórico resulta de las particularidades estilísticas predominantes de las distintas corrientes artísticas más significativas y progresistas del arte. En ese sentido, los estilos históricos concentran los modos de representación de la realidad más característicos de determinada etapa de la historia (Pechko, 1986: 316). Para ejemplificar, en el contexto americano del siglo XX, se pueden considerar como estilos históricos algunos rasgos característicos del modernismo, realismo o surrealismo, por mencionar solamente algunos.

Desde este punto, el autor vislumbra un elemento fundamental para la presente investigación: la correspondencia entre la representación de la realidad y el estilo.

Además, mediante dicho concepto, se puede explicar, estilísticamente, la razón por la cual distintos autores en el contexto de la dictadura optaron por un estilo literario determinado para representar la realidad. Aunque escritas en circunstancias distintas, es el caso de obras que aluden a la dictadura mediante un estilo alegórico o metafórico: *Casa de campo* (1978), de José Donoso, *Frente a un hombre armado* (1981), de Mauricio Wacquez y *Bobby Sands desfallece en el muro* (1983), de Carmen Berenguer.

Por otro lado, Pechko define el estilo particular como una organización de los elementos particulares y característicos del lenguaje literario del escritor, el cual depende, principalmente, de la personalidad del autor, su visión social-artística, su talento, su posición dentro de la sociedad y de su contexto (Pechko, 1986: 317). La correspondencia de ambos estilos da como resultado una obra construida con un estilo histórico, predominante, y, por otro lado, una obra con particularidades estilísticas propias de tal o cual autor. En ese caso, también de esa manera podría explicarse la repetición de tal o cual estilo de representación o recurso (como la inserción del testimonio) en distintas obras literarias del periodo dictatorial.

De igual modo, en “La naturaleza del estilo y el análisis estilístico”, Bórev determina los campos de funcionamiento del estilo y aclara su naturaleza socio-estética:

El estilo es un factor del proceso creativo que lo encauza por el camino único e influye en el método, en la orientación del artista con respecto al mundo [...]. Un factor del desarrollo del arte, que asegura la orientación del artista respecto al proceso artístico [...]. Un factor de existencia social de una obra que permite al artista orientarse con respecto a la sociedad [...]. Un factor de influencia del arte es sugestivo en el plano ideológico y emocional. El estilo asegura la orientación del artista con respecto al lector (Bórev, 1980: 336).

Estos estudios que abordan la estilística desde una perspectiva sociológica son referentes para el estudio de las obras literarias previamente referidas. Tomando en cuenta la afirmación de Bórev, es conveniente insistir en la importancia del estilo como orientador del artista respecto a los lectores. En el caso particular de las obras estudiadas a lo largo de estas páginas, identifiqué, además de la finalidad estética, un carácter político y de denuncia. En estos términos, el estilo anuncia una visión política e ideológica del autor respecto a la realidad que recrea en su obra.

Para fines de esta investigación, la representación de la realidad y el estilo poseen una amplia relación. Uno de los objetivos principales del presente trabajo consiste en estudiar de qué manera distintos autores representan o recrean la realidad durante el periodo allendista y dictatorial.

La representación de la realidad es una constante en las obras literarias producidas a lo largo de la historia. Considero que la representación de la realidad a través del arte, mediante distintos estilos y técnicas, es una muestra de la necesidad de los artistas por transmitir una experiencia social. En ese sentido, Lukacs comenta que el objetivo de los grandes autores ha sido la reproducción literaria, y a la vez, fiel de la realidad (Lukacs, 1970: 48).

Desde la antigüedad, en Grecia, Aristóteles elabora en su *Poética* el término mimesis. Este concepto, en el contexto de las tragedias griegas, propone la imitación de los hombres virtuosos. Ante las limitaciones del término utilizado por Aristóteles, opté por dos que empleo de manera indistinta: representación y recreación. Antes de aclarar dichos conceptos, me detendré en otro fundamental para la teoría marxista del arte: reflejo.

El crítico de arte soviético Vanslov afirma que “la teoría del reflejo difiere de sus antecedentes por su carácter dialéctico; según ella, el reflejo no es la copia exacta de los aspectos exteriores de la vida, sino aquel proceso del conocimiento artístico que penetra en su esencia de fondo y tiene por objeto transformar la vida a través de su influjo sobre los hombres” (Vanslov, 1980: 314). Cabe destacar que esta teoría considera no solamente como reflejo de la realidad de su tiempo el contenido de una obra artística, sino también su forma. De acuerdo con Vanslov, el arte refleja la vida íntegramente, en la unidad de su contenido y forma. De tal manera que el contenido y la forma son reflejo de la vida y por esa razón concuerdan mutuamente (Vanslov, 1980: 311). Esta concordancia entre contenido y forma como reflejo de la vida se evidencia de manera más clara en el poemario de *Bobby Sands desfallece en el muro*.

Para la conformación del concepto de representación, tomo en cuenta algunas características del reflejo. Sobre todo, el carácter ideológico de la realidad reflejada en la obra de arte. En ese sentido, la crítica y teórica literaria Françoise Perus destaca la relevancia de la ideología del autor en la elaboración de las distintas representaciones literarias:

[las representaciones] como el materialismo histórico lo ha demostrado, no son jamás categorías gratuitas o arbitrarias del ‘espíritu’ [...]. Sino elementos de una estructura social. Si esta estructura es clasista, tales “representaciones”, “concepciones” o “visiones” del mundo serán necesariamente ideologías de clase, en cuyo marco serán “vividos”, “sentidos y “percibidos” los efectos estructurales que construyen la materia prima de la práctica literaria (Perus, 1976: 35).

Tal como apunta la autora, las representaciones literarias son producto de una estructura social e ideología determinadas. Para efectos de la presente investigación, el estilo del lenguaje y la representación, como ya lo he mencionado, poseen una correspondencia que conviene puntualizar. Considero que el lenguaje de las obras literarias y, por lo tanto, su estilo, no son un fin por sí mismos, sino vínculos para transmitir aquella experiencia social y

emocional de la realidad, en el caso de esta investigación, del periodo de gobierno de Salvador Allende y de la dictadura militar. Dicho lo anterior, no quiere decir que el estilo sea menos relevante para el análisis de la representación, pues ambos terminan por conformar una unidad literaria producida intencionalmente por el autor. En palabras de Françoise Perus, el lenguaje es, por lo tanto, un instrumento socialmente codificado, de representación y transmisión de una experiencia social proveniente de la realidad objetiva, históricamente desarrollada. Soporte material de la comunicación, el lenguaje articulado, es, en ese sentido, secundario, pues se encuentra subordinado a la experiencia que se desea comunicar (Perus, 1976: 30).

Tal como queda demostrado, mediante el análisis del estilo y la representación de la realidad las obras literarias revelan una visión política de los sucesos acontecidos en Chile.

1.2 Literatura, cine y música de la Unidad Popular

Por limitaciones de espacio del presente apartado, realizaré algunas aproximaciones acerca de la cultura durante la Unidad Popular y la dictadura. Puntualmente, circunscribo expresiones artísticas como la literatura, el cine y la música, pues estas recrean, en mayor o en menor medida, la realidad de ambos periodos. Asimismo, me limito a producciones publicadas a lo largo de la UP (1970-1973) y del gobierno militar (1973-1990). Este repaso tiene la finalidad, principalmente, de exponer el marco cultural en que aparecen las obras estudiadas a lo largo del trabajo. De igual manera, para exponer las diversas producciones artísticas de ambos periodos y algunos de sus particularidades, tales como temas, estilos y motivos recurrentes. En el caso de las producciones literarias, localizo textos incluidos en revistas de la época, libros y en antologías que han sido poco atendidas por la crítica. En cuanto a las producciones musicales y cinematográficas, recurro, principalmente, a medios disponibles en distintos sitios de internet. Por último, mediante este capítulo, pretendo facilitar la ubicación de producciones artísticas que, al ser parte del mismo fenómeno cultural, recrean, con distintos tonos y estilos, la UP y la dictadura militar,

A pesar de que la crítica literaria no ha prestado la suficiente atención a las obras que recrean el proceso histórico de la Unidad Popular, reconozco, además de *Incitación al nixonocidio*, otras producciones literarias del periodo. Presento solamente algunas obras que recrean al gobierno popular: la novela *Y corría el billete* (1972), de Guillermo Atías, cuyo tema central es el boicot de los empresarios ante las políticas de estatización. Los cuentos “Enroque”, “Balada para un gordo” y “El cigarrillo”, escritos por Antonio Skármeta para el libro *Tiro libre* (1973), recrean, por mencionar algunos ejemplos, la toma de consciencia política de los personajes, el dilema entre vía chilena al socialismo o lucha armada, las

actividades culturales de la Brigada Ramona Parra y el asesinato del General Schneider. Además, se realiza una crítica a la moral de un sector de la burguesía a través de una familia cuyo padre forma parte de la oposición política. La novela *Moros en la costa* (1973), de Ariel Dorfman, representa el proceso político de la Unidad Popular mediante reseñas literarias de una obra narrativa que, asimismo, recrea el proceso de la UP. En la novela *El miedo es un negocio*, editada por Quimantú (1973), Fernando Jerez, en palabras de Antonio Skármeta: “decidió centrar su novela sobre el pánico financiero que los sectores reaccionarios desataron sobre Chile después del 4 de septiembre” (1973, p. 8).

Ubico otras representaciones literarias de la UP, ahora en distintos poemas. Es el caso de “Murales B.R.P.”, de Jaime Quezada, y “Urna (4-XI-70)”, de Gonzalo Millán, publicados en el número 2 de la revista chilena *Quinta Rueda* (1972), editada por Quimantú, junto con el poema “Oda a los médicos en huelga”, de Fernando Quilodrán, en el número 6 (1973). Estos poemas recrean, respectivamente, las políticas culturales de la UP mediante las tareas de la Brigada muralista Ramona Parra; la importancia histórica de las votaciones que le dieron la victoria a Salvador Allende; por último, y como indica el título del poema de Fernando Quilodrán, se denuncia el papel reaccionario del gremio médico.

Tal como lo desarrollo en el capítulo correspondiente al análisis de *Incitación al nixonicidio y alabanza a la revolución chilena*, la estatización de la editorial Zig-Zag a inicios de 1971, posteriormente nombrada Quimantú, materializó el deseo de democratización de la lectura y el libro. A través de una producción masiva de revistas y libros de bajo costo, la editorial estatal logró publicar alrededor de seis millones de libros en tan sólo dos años. La creación de dicha editorial fue una de las piedras angulares de la revolución cultural llevada a cabo por el gobierno de la UP. Mediante las distintas colecciones, Quimantú no solamente

satisfizo los diversos gustos de la población, sino que también aportó una educación política en el marco del nuevo proceso social.

La institución cultural cubana Casa de las Américas, a través de su premio otorgado anualmente desde 1960 en las distintas categorías de teatro, novela, testimonio, ensayo, cuento y poesía, galardonó, en 1973, tres obras de autores chilenos: *Una casa en Lota Alto*, de Víctor Torres, en la categoría de teatro; *Cambio de Máscara*, de Poli Délano, en cuento; *Señoras y señores*, de Fernando Lamberg, en poesía. Un año antes, en 1972, el economista chileno Sergio Ramos Cordova obtuvo el premio ensayo por su libro *Chile: ¿Una economía en transición?*

El premio Casa de las Américas me parece significativo, no solamente porque dota a las obras galardonadas de un reconocimiento por parte de la institución cultural surgida de una aún joven revolución y cuyas políticas culturales renovaron el panorama literario en lengua española, sino también por su difusión a nivel internacional, sobre todo dentro del continente americano. La mejor prueba de ello son los 25 mil ejemplares de las distintas obras galardonadas en el año 73.

En el caso de la obra de teatro documental *Una casa en Lota Alto*, su autor recrea diversos temas imprescindibles para comprender la conformación ideológica, social, política e histórica del periodo de la UP. Víctor Torres, consciente del proceso histórico de su país, decide abordar el tema de los diversos métodos para la instauración del socialismo: lucha armada o vía chilena. La diatriba entre transición democrática y lucha armada se tornó en un *leitmotiv* para la literatura que representa tanto al gobierno de la Unidad Popular como a la dictadura chilena. El poema de Pablo Neruda “Locos y locuelos”, inserto en el libro *Incitación al nixonicidio y alabanza a la revolución chilena*; la novela *Chile, un largo*

septiembre (2007), de Patricio Rivas; y el texto dramático de *Una casa en Lota Alto*, son algunos ejemplos de obras que abordan dicho asunto.

En cuanto al libro *Cambio de máscara*, específicamente en el cuento “El apocalipsis de Daniel Zañartu”, Poli Délano recrea, una vez más, la decadencia moral y emocional de un terrateniente ante el temor de que, mediante la reforma agraria, se expropie su predio. En el relato, también se representa el empoderamiento del campesinado.

Con relación al poemario *Señoras y señores*, Fernando Lamberg representa, mediante un tono satírico, las vivencias de una familia de la burguesía previamente y durante el periodo del gobierno allendista. A lo largo de los poemas, el autor apuesta por la conformación de una voz poética cuyo personaje forma parte de la oposición. Es así como la crítica al modo de vida burgués proviene de un miembro de esta misma clase social. El motivo recurrente es la decadencia moral de un amplio sector de la burguesía.

Por otro lado, la revista *Casa de las Américas* dedicó, en su edición 69 (correspondiente al mes de noviembre y diciembre de 1971), un número a Chile.² Además de contener textos sobre la situación política del país andino, las artes plásticas y el cine, destaca el número de colaboraciones literarias de autores chilenos. A continuación, enlisto los relatos: “*La pitonisa*”, de Fernando Alegría; *Como buen chileno*, de Poli Délano; “Exclusivo”, de José Miguel Varas; “Una vuelta en el aire”, de Antonio Skármeta. Ahora bien, los fragmentos de novelas: dos capítulos de *Guanaco blanco*, de Francisco Coloane; un capítulo de una

² Dentro de la revista se encuentra una hoja que de cierta manera justifica la temática de dicho número: “En el momento de aparecer este número de la revista *Casa de las Américas* consagrado a Chile, el comandante Fidel Castro, en unión de otros dirigentes revolucionarios, se trasladó a aquel país hermano, al que había sido invitado por el gobierno del presidente Salvador Allende [...]. Esta visita acercará aún más a los pueblos y los gobiernos revolucionarios de Cuba y Chile, y habrá de influir también, sin duda, en otros países nuestros. Saludamos con la mayor alegría este trascendente acontecimiento que hemos de volver en próximas entregas” (1971).

novela inédita de Carlos Droguett; el capítulo once de *A la sombra de los días*, de Guillermo Atías; un fragmento del libro aún inédito de *Corín Tellado y otras obscenidades*, de Alfonso Calderón; y fragmentos de una novela inédita de Germán Marín. Por último, los poemas: “El beso” y “Por”, de Braulio Arenas; “Dúo concertante”, de Eduardo Anguita; “Carta sobre lo mismo”, de Gonzalo Rojas; “Insurrección”, de Mahfud Massis; “Mi padre es un hombre de armas tomar”, de Alfonso Alcalde; algunos fragmentos de *Un día entero*, de Armando Uribe Arce; dos poemas de *Los fragmentos de la noche y otros poemas*, de Jorge Teillier; “La casa vieja” y “Vivir (tiempo presente)” de Floridor Pérez; “Visión de Hiroshima”, de Oscar Hahn; “Yannis Ritsos” y “Hembras del acto”, de Hernán Lavín Cerda; “Respirando”, de Federico Schopf; “Miro esta tarde que perdí”, de Omar Lara; “Sancta sanctorum”, de Oliver Welden; “Sala de espera”, de Waldo Rojas; “La casa en la punta del cerro”, de Gonzalo Millán.

Durante el gobierno de la Unidad Popular, la cultura, al igual que la economía, la salud, la educación, la seguridad social, la vivienda y demás factores que conforman la sociedad, experimentaron un cambio radical. Me centraré brevemente en manifestaciones culturales como el cine y la música, pues me parecen las producciones artísticas, además de la literatura, en las que especialmente se evidencian las transformaciones culturales y representaciones del periodo.

Tal como se observa en el *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular*, la cultura y la educación formaron parte de los puntos esenciales de la coalición. En aquel programa se propone, a grandes rasgos, la democratización de la cultura y un arte de carácter nacional-antiimperialista comprometido con el nuevo proceso histórico.³

³ Cito el apartado “Una nueva cultura para la sociedad”, inserto en el programa elaborado para la candidatura presidencial de Salvador Allende: “El proceso social que se abre con el triunfo del pueblo irá conformando una

En cuanto al cine, durante los tres años de gobierno de la UP se produjeron una serie de películas comprometidas con el proceso político. Así lo afirma Miguel Littín, junto con otros cineastas chilenos, en el “Primer acuerdo del manifiesto político de los cineastas de la Unidad Popular” (1971): “Nuestro cine deberá por imperativo histórico, convertirse en una herramienta de esclarecimiento ideológico, tarea fundamental en esta etapa que emprendemos y que, dadas las características del proceso chileno, la hacen aún más urgente y necesaria” (Littín, 1977: 40). Entre los rasgos fundamentales del “Nuevo Cine Chileno”, rescato los siguientes: el desarrollo de una cultura propia con sentido nacional, antimperialismo cultural, compromiso político y social con el gobierno popular, contribución ideológica a la liberación nacional y a la construcción del socialismo.

El “Manifiesto de los cineastas de Unidad Popular” declara, a través de sus trece puntos, su carácter artístico y revolucionario. Cito aquellos que ilustran la singularidad del texto:

1. Que antes que cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y su gran tarea: la construcción del socialismo [...]. 6. Que no obstante pensamos que un cine alejado de las grandes masas se convierte fatalmente en un producto de consumo de la élite pequeño burguesa que es incapaz

nueva cultura orientada a considerar el trabajo humano como el más alto valor, a expresar la voluntad de afirmación e independencia nacional y a conformar una visión crítica de la realidad. Las profundas transformaciones que se emprenderán requieren de un pueblo socialmente consciente y solidario educado para ejercer y defender su poder político, apto científica y técnicamente para desarrollar la economía de transición al socialismo y abierto masivamente a la creación y goce de las más variadas manifestaciones del arte y del intelecto. Si ya hoy la mayoría de los intelectuales y artistas luchan contra las deformaciones culturales propias de la sociedad capitalista y tratan de llevar los frutos de su creación a los trabajadores y vincularse a su destino histórico, en la nueva sociedad tendrán un lugar de vanguardia para continuar con su acción. Porque la cultura nueva no se creará por decreto; ella surgirá de la lucha por la fraternidad contra el individualismo; por la valoración del trabajo humano contra su desprecio; por los valores nacionales contra la colonización cultural; por el acceso de las masas populares al arte la literatura y los medios de comunicación contra su comercialización. El nuevo Estado procurará la incorporación de las masas a la actividad intelectual y artística, tanto a través de un sistema educacional radicalmente transformado, como a través del establecimiento de un sistema nacional de cultura popular. Una extensa red de centros locales de cultura popular impulsará la organización de las masas para ejercer su derecho a la cultura. El sistema de cultura popular estimulará la creación artística y literaria y multiplicará los canales de relación entre artistas o escritores con un público infinitamente más vasto que el actual” (1969: 27-28).

de ser motor de la historia [...]. 11. Que el cine es un derecho del pueblo y como tal deberán buscarse las formas apropiadas para que éste llegue a todos los chilenos [...]. 12. Que los medios de producción deberán estar al alcance por igual de todos los trabajadores del cine (Littín, 1977: 47).

Una vez iniciado el proceso político de la UP, Miguel Littín, junto con un grupo de cineastas, tomaron el control de la empresa Chile Films. Mediante la toma de la empresa cinematográfica, distintos directores lograron llevar a cabo películas comprometidas, ideológicamente, con el nuevo gobierno popular. Rescato algunos títulos de producciones cinematográficas que recrean a la UP: “Voto más fusil” (1971), de Helvio Soto, representa el contexto político en el que se desenvuelven las elecciones que habrían de dar la victoria de Salvador Allende. La película, asimismo, recrea el dilema entre vía chilena al socialismo o lucha armada y el atentado al General René Schneider. En el caso de *Metamorfosis del jefe de la policía política* (1973), Helvio Soto recrea el sectarismo y las divisiones internas de los partidos y agrupaciones de izquierda durante el gobierno popular. *La tierra prometida*, (1971) de Miguel Littín, muestra la vida de un campesino en los años 30 del siglo XX, precisamente durante la República Socialista del año 1932, liderada por Juan Esteban Montero. Como bien señala Marco Álvarez Vergara, *La tierra prometida* presenta a la UP como resultado de un conjunto de luchas por la justicia social: “Que la película esté narrada a ratos por uno de sus protagonistas y con 40 años de diferencia —en plena Unidad Popular— proyecta muy bien cómo el triunfo de Salvador Allende fue la acumulación de décadas de experiencias adquiridas al calor de la lucha popular” (Álvarez, 2014: 65).

Por otro lado, *Palomita blanca* (1971), de Raúl Ruíz, representa la relación y las contradicciones entre una mujer y un hombre de distintas clases sociales. La película está enmarcada, por su puesto, en los años del gobierno allendista. *Operación alfa* (1972), dirigida por Enrique Urteaga, describe el complot para asesinar al General René Schneider. De

acuerdo con Marco Alvarex, la película *Ya no basta con rezar* (1972), de Aldo Francia, recrea, en la tónica de la teología de la liberación, la politización de un sacerdote en los años previos a la Unidad Popular:

El sacerdote Jaime [...] se encuentra en la compleja contradicción entre su pacifismo que obedece a su lealtad a la iglesia y las luchas del mundo de los trabajadores que se alzan contra la mezquindad de los ricos. Con el pasar de los minutos, el cura Jaime va asumiendo de a poco la trinchera en la cual debe estar, decidiendo definitivamente luchar codo a codo con la clase obrera (Álvarex, 2014: 67).

Por último, llama la atención la película *La victoria* (1973), dirigida por el cineasta alemán Peter Lilienthal. El guión, adaptación del cuento “Basketball”, del escritor chileno Antonio Skármeta, muestra, con claros recursos del documental, la llegada de Marcela a la capital chilena. La historia se encuentra enmarcada durante el gobierno de la UP.

En Chile, una vez iniciada la revolución por la vía democrático-burguesa, el cine experimentó un fenómeno similar al de los primeros años de la revolución cubana. El documental surgió como un medio de expresión para el gran público ante el interés de los directores nacionales e internacionales por mostrar el desarrollo de la vía chilena al socialismo. Los documentales, en el contexto cubano y chileno, con sus particularidades propias de sus condiciones materiales e históricas, significaron un modo de difusión de la realidad que vivían aquellos procesos políticos. Específicamente en el caso de Chile, estas producciones documentales muestran, mediante una reproducción en contacto con la realidad inmediata, las contradicciones de una revolución por medio del voto.

Los trabajos realizados por Patricio Guzmán durante el periodo popular son, probablemente, los más reconocidos. *El primer año*, estrenado en 1972, y tal como su título lo indica, se centra en el primer año de gobierno de la UP. Tiempo después, entre 1974 y 1979, concluye en su exilio en Cuba la trilogía de documentales titulada *La batalla de Chile*.

La primera parte, “La insurrección de la burguesía”, relata el ambiente previo a las elecciones parlamentarios de inicios de 1973. La segunda, “El golpe de Estado”, muestra los últimos meses del gobierno de Salvador Allende hasta el bombardeo al Palacio de la Moneda. Por último, en esta tercera parte titulada “El poder popular”, Patricio Guzmán exhibe el empoderamiento de la clase trabajadora a través de sindicatos, comandos comunales, cordones industriales, etc.

Además de los valiosos trabajos de Patricio Guzmán, identifiqué algunos otros. Es el caso de *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971), realizado por Raúl Ruiz, el cual muestra el encuentro de Salvador Allende con una comunidad de mapuches. Dirigido por Angelina Vázquez, *Crónica del salitre* (1971) relata brevemente la historia del movimiento de los trabajadores del salitre. *Compañero presidente*, (1971) de Miguel Littín, exhibe la serie de conversaciones del filósofo y escritor francés Régis Debray con el presidente Allende. En ese mismo año, se editó en Siglo XXI el libro *Conversación con Allende*, el cual recopila el material resultado de aquel encuentro.

Los documentales *Conversaciones con los trabajadores chilenos* (1973) y *Los trabajadores no participan en el gobierno, son el gobierno* (1973), dirigidos por Jan Kees de Rooy, son una muestra del interés de los cineastas internacionales por el gobierno de la Unidad Popular.

Distintas películas y documentales del llamado Nuevo Cine Chileno son testimonio de la revolución cultural llevada a cabo a la par de los cambios económicos y sociales implementados por Salvador Allende. Un grupo de cineastas chilenos, a través de sus filmes, mostraron los avances y contradicciones de la vía chilena al socialismo. Tanto las películas como los documentales son, en dichos términos, testimonios del desarrollo del proceso social.

En términos culturales, la música tuvo un papel fundamental para el nuevo gobierno. Al igual que el cine, la música posee un carácter de reproductibilidad. Aunado a ello, tanto por su brevedad como lenguaje directo, las canciones lograron penetrar ideológicamente en la población.

A mediados de los años sesenta, surgió un movimiento conocido como Nueva Canción Chilena. En un inicio, la música de Violeta Parra ejemplificó el estilo del movimiento musical. Vale la pena puntualizar que, a diferencia del Nuevo Cine Chileno, la Nueva Canción no formó un grupo establecido bajo una misma tarea, como en el caso de los cineastas. Los músicos incluidos en dicho movimiento por parte de la crítica o los oyentes no proclamaron un manifiesto ni una poética específica.

Ante la compleja tarea de definir este fenómeno musical, Fernando Barraza marca las pautas en el libro *La nueva canción chilena* (1972), editado por Quimantú: No cualquier canción realizada en Chile a partir de 1965 merece tal etiqueta. Más bien, se contrapone a la música meramente comercial. Esta Nueva Canción Chilena, apunta, se interesa específicamente por interpretar la realidad (Barraza, 1972: 9).

¿Cuáles son, pues, las características musicales y temáticas? Barraza sugiere las siguientes: “Musicalmente, toma ritmos folklóricos o se basa en ellos para su forma expresiva (cueca, refalosa, cachimbo, trote, tonada, polca, etc.)” (Barraza, 1972: 31). Predomina el uso de instrumentos acústicos como el bombo, guitarra, quena, etc. Por otro lado, la letra de las canciones tuvo una importancia fundamental. Así lo afirma el autor: “Desde el punto de vista temático, alcanza tal vez su característica esencial. La letra apunta, abierta o sutilmente, hacia un cuestionamiento crítico de la sociedad, del orden establecido” (Barraza, 1972: 31).

Tal como afirma Barraza, la Nueva Canción Chilena, a pesar de su contenido crítico, no siempre se enfocó en denunciar o protestar. Desde la campaña presidencial de Salvador

Allende en 1970, distintos grupos musicales brindaron su apoyo a la coalición de izquierda. El disco *Canto al programa* (1970), de Inti Illimani, musicaliza el programa de gobierno de la Unidad Popular. Cada canción se encuentra intercalada por un breve relato que presenta la temática de las canciones. Algunos títulos son: “Canción del poder popular”, “El vals de la profundización de la democracia”, “Cueca de las Fuerzas Armadas y carabineros”, “El rin de la nueva Constitución”, “Canción de la propiedad social y privada”, “Canción de la reforma agraria”, “Canción de la nueva cultura” y cierra con “Venceremos”, el himno de la Unidad Popular.

Otro ejemplo similar fue el álbum *40 medidas cantadas*, de Grupo Lonqui, en el cual se musicalizan las primeras cuarenta medidas del gobierno popular. A continuación, algunas de las canciones: “Mejor alimentación para el niño”, “Consultorio materno infantil en su población”, “Casa, luz, agua potable para todos”, “Medicina gratuita en los hospitales”, “Becas para estudiantes”, entre otras.

Me limitaré a mencionar algunas canciones y álbumes que abordan temas propios del proceso social: El disco *El derecho de vivir en paz* (1971), de Víctor Jara, específicamente las canciones “Brigada Ramona Parra” y “Las casitas del barrio alto”. Identifico, además, otras canciones del cantautor: “El desabastecimiento”, “Qué lindo es ser voluntario”, “Marcha de los trabajadores de la construcción” y “Aquí me quedo”, adaptación musicalizada del poema homónimo de Pablo Neruda.

Por parte del grupo Quilapayún, recupero solamente algunos títulos de canciones: “Marcha de la producción”, “Comienza la nueva vida”, “La batea”, “Las ollitas”, “El enano maldito”, “La tribuna”, “Vox populi”, “La merluza”, “No se para la cuestión”, “Onofre sí, Frei”, “Frei, ayúdame”, “Nuestro cobre”. Además, fueron intérpretes de una de las canciones

de protesta más populares del periodo: “El pueblo unido jamás será vencido”, escrita por el compositor chileno Sergio Ortega.

Como últimos ejemplos, en 1971 fueron lanzados dos álbumes cuyo tema central fue la construcción de una sociedad distinta: *Ahora es tiempo nuevo*, del grupo Tiempo Nuevo y *Canciones de patria nueva*, del cantautor Ángel Parra.

Las composiciones musicales antes referidas retoman temas como la construcción del socialismo; la defensa del gobierno ante los diversos métodos de sabotaje por parte de los partidos de oposición, un sector de la burguesía internacional y el gobierno norteamericano; el empoderamiento del campesinado y la clase obrera; satirización de la burguesía y de la oposición; logros alcanzados por parte de la UP, principalmente.

Tras este breve repaso por la música comprometida con el proceso político y social, queda claro que no solamente los escritores se interesaron por recrear algunos aspectos del gobierno popular, sino también cineastas, músicos, artistas plásticos, dramaturgos, etc. Como reza el título de la presente investigación, me centro en recreaciones literarias de la UP y dictadura. De cualquier manera, me parece enriquecedor este breve repaso por el cine y música que representa al gobierno popular.

1.3 Literatura, cine y música de la dictadura

A partir del 11 de septiembre de 1973, las políticas implementadas por la UP sufrieron un revés. Ese día, mediante un golpe de Estado, las Fuerzas Armadas asumieron el poder en el país. Tal como lo afirmo puntualmente en los capítulos correspondientes al análisis de los poemarios *Bobby Sands desfallece en el muro*, *Huellas de siglo* y la novela *La guerra interna*, el país andino experimentó alrededor de diecisiete años una dictadura de carácter fascista. La

Junta Militar, a través de la violencia y la represión, logró implementar un gobierno de corte neoliberal. Una de las primeras medidas económicas consistió en dismantelar el área de propiedad social controlado por el aparato estatal, con el fin de ponerla en manos del capital privado. La privatización de las riquezas nacionales junto con la implementación de una economía de mercado fue, en esencia, el motivo del golpe de Estado. Durante el gobierno neoliberal, se vieron afectados los derechos de los trabajadores, incrementó el desempleo y la pobreza, se institucionalizó la censura y se reprimió a cualquier sector opositor al régimen.

En ese contexto surge la llamada literatura de la dictadura o literatura post-golpe, caracterizada por recrear y denunciar, bajo distintos géneros y estilos, las experiencias de la violencia, la tortura, la muerte, o en su caso, el exilio. Esta literatura suele distinguirse entre literatura del exilio y del interior. Me parece operativa tal clasificación, pues como afirmo en esta investigación, el contexto en el cual se escriben las obras permea directamente el estilo y las particularidades de la representación de la dictadura.

En el caso de los autores del interior, vale la pena insistir en que se enfrentaron con un régimen altamente represivo y de censura. Por mencionar algunos ejemplos, el mismo 11 de septiembre, la Junta Militar anunció, mediante los bandos militares 11 y 12, la prohibición y clausura de los periódicos impresos en el país, a excepción de los diarios afines a sus intereses: *El Mercurio* y *La Tercera*. La industria editorial experimentó un fenómeno similar. Una vez en el poder, la dictadura tomó el control de la editorial estatal Quimantú. Un año después, en 1974, la reabrieron bajo el nombre de Editora Nacional Gabriela Mistral. Esta nueva editorial, con un marco ideológico distinto al de Quimantú, fue vendida al sector privado en el año 1977. Por si fuera poco, la dictadura implementó un mecanismo de censura para la comercialización e importación de libros y de cualquier material impreso. Además, el costo de los libros aumentó y el comercio de este producto entró en la mecánica de libre

mercado. Este hecho afectó gravemente las posibilidades de publicación y de adquisición, privilegiando la impresión de libros previamente aprobados por la censura.

Los autores del interior, incluyendo a los dramaturgos, que decidieron denunciar directamente a la dictadura, sufrieron censura y persecución política. En otras situaciones, se vieron obligados a abandonar el país. En otros casos, como ocurre en los poemarios de Carmen Berenguer *Bobby Sands desfallece en el muro* y *Huellas de siglo*, los autores aludieron indirectamente a la dictadura. Por medio del uso de la metáfora o de una doble lectura, distintos escritores del interior lograron que sus obras pasaran desapercibidas por los censores. Además, tal como lo apunto más adelante, los autores del interior que denunciaron de forma directa a la dictadura encontraron una vía particular para hacerlo y no sufrir las consecuencias: el anonimato.

Tras el golpe de Estado, se escribió un número significativo de obras testimoniales acerca de los sucesos acontecidos en el país. Esta literatura testimonial se caracteriza por recrear las distintas experiencias personales experimentadas en el país o en el exilio durante los años de la dictadura. Conuerdo con Jaime Concha cuando reafirma la importancia de la institución cultural Casa de las Américas en relación con las obras testimoniales producidas en el continente:

Hay que enfatizar el que haya sido la Revolución Cubana, a través de su organismo cultural “Casa de las Américas”, la que definiera el testimonio como una nueva modalidad político-literaria, apta para captar las condiciones histórico- sociales de América Latina en su etapa más reciente, precisamente la etapa que inaugura ella misma, con su triunfo en 1959 (Concha, 1980: 132).

Con el fin de ejemplificar, cito algunas obras premiadas por Casa de las Américas en la categoría de testimonio: *La guerrilla tupamara* (1970), de la escritora uruguaya María Esther Gillio, se centra en el surgimiento del movimiento armado en manos de los Tupamaros dentro

del país sudamericano; en *Los subversivos* (1973), del cubano Antonio Caso, narran los protagonistas de la acción armada insurreccional del pueblo brasileño; *Aquí se habla de combatientes y bandidos* (1975), del cubano Raúl Gonzáles de Cascorro, trata las experiencias de la lucha de las milicias revolucionarias en contra de las bandas mercenarias en la provincia de Camagüey, Cuba; Omar Cabezas, político y guerrillero nicaragüense, cuenta en *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982) sus experiencias en el proceso revolucionario de su país; la obra *Me llamo Rigoberta Menchú* (1983), de la antropóloga venezolana Elizabeth Burgos, además de narrar algunos aspectos de la vida de Rigoberta Menchú, denuncia la violencia ejercida en contra de las comunidades indígenas en Guatemala por parte del Estado; por último, en *La paciente impaciencia* (1989), del revolucionario nicaragüense Tomas Borge, el autor recupera sus vivencias a lo largo de la lucha revolucionaria en el Frente Sandinista de Liberación Nacional.

Entre las distintas obras galardonadas por el Premio Testimonio otorgado por Casa de las Américas, destaca *Cerco de púas* (1977), escrita por el funcionario público chileno Aníbal Quijada Cerda. En esta obra narra su cautiverio en los campos de concentración de Isla Dawson y Punta Arenas. Quijada, como la mayoría de los autores de obras testimoniales, optó por el exilio, en este caso, en a partir de 1976 en México.

En cuanto a obras testimoniales de autores chilenos, la crítica ha enfocado sus estudios, mayormente, en *Prisión en Chile* (1975), de Alejandro Witker y *Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile* (1974), de Hernán Valdés. El primer libro, publicado en México por el Fondo de Cultura Económica, relata el confinamiento del académico en el campo de concentración de Chacabuco. El segundo, una vez exiliado su autor en España, es publicado en Barcelona por la editorial Ariel. *Tejas Verdes* es una obra particular, pues fue escrita por un autor, digamos, profesional. Antes de la escritura de su

testimonio por su paso en el campamento de prisioneros Tejas Verdes, Hernán Valdés ya había publicado los poemarios *Salmos* (1954), *Apariciones y desapariciones* (1964), junto con las novelas *Cuerpo creciente* (1966) y *Zoom* (1971).

Identifico, además, otras producciones de literatura testimonial que denuncian la violencia política en Chile durante los primeros años del gobierno militar, concretamente la detención y tortura en las distintas cárceles y campos de concentración implementados por la dictadura: *Prigüé* (1977), del periodista Rolando Carrasco y *Jamás de rodillas* (1974), de Rodrigo Rojas, miembro de la Comisión Política del Comité Central del Partido Comunista de Chile. Ambos publicados en Moscú por Nóvosti. También es el caso de *Recuerdos de una mirista*, escrito por Carmen Rojas y publicado en Uruguay por Ediciones Deltaller en 1988.

Por otro lado, *Relato en el frente chileno* (1977), de Michel Bonnefoy, no solamente narra sus experiencias en un centro de detención, sino también dedica algunas partes del testimonio a la lucha clandestina. La primera edición de dicha obra fue editada en Barcelona por Blume. Debido a la censura, se publicó utilizando el pseudónimo de Ilario Da. Posteriormente, en 2003, fue reeditado por la editorial chilena LOM con el nombre del autor, Michel Bonnefoy. Igualmente, bajo el pseudónimo Copihue, se publica en México por la editorial Pueblo Nuevo *Y habrá una aurora. Testimonio de una prisionera de guerra de la junta militar chilena* (1974).

Es particular el caso del testimonio del locutor de radio René Largo Farías, *Fue hermoso vivir contigo, compañera*, editado en México por Samo en 1976 y en cuya página legal se puede leer: “Los derechos autorales de este libro han sido destinados a la resistencia chilena” (Farías, 1975: 6). Esta obra testimonial recupera las vivencias del autor dentro de La Moneda junto con Salvador Allende y su personal más cercano durante el bombardeo por

parte de la Fuerza Aérea de Chile. Además, recupera una parte de la correspondencia con su pareja y familia.

Como lo he mencionado, la literatura post-golpe o de la dictadura se caracteriza por la denuncia y representación de la violencia, la lucha clandestina o el exilio, principalmente. En algunos casos, por la experimentación del lenguaje con la intención de que la denuncia y la representación de la dictadura pase desapercibida por los censores. Además, no son pocos los textos literarios en los cuales se realiza, desde una perspectiva histórica, un balance del gobierno de la UP.

Ante la imposibilidad, por cuestiones de extensión, de comentar la siguiente lista de obras literarias que recrean los diversos aspectos del gobierno militar, me limitaré a mencionar solamente datos esenciales.

En cuanto a novelas, es el caso de *Casa de campo* (1979), *El jardín de al lado* (1981) y *La desesperanza* (1986), de José Donoso. De Fernando Alegría, *El paso de los gansos* (1975), *Coral de guerra* (1979) y *El evangelio según Cristian, el fotógrafo* (1988). En este lugar sagrado (1977), *Piano-bar de solitarios* (1983), *El verano del murciélago*, escritas por Poli Délano. De Antonio Skármeta, *Soñé que la nieve ardía* (1975), *No pasó nada* (1980) y *El cartero de Neruda* (1985). Escrita por Luis Enrique Délano, *Las veladas del exilio* (1984). *La última canción de Manuel Sendero* (1982) junto con *Viudas* (1981), de Ariel Dorfman. Por parte de Enrique Lafourcade, *Salvador Allende* (1973), *Adiós al Führer* (1982), *Terroristas* (1984) y *El gran taimado* (1984). *A partir del fin* (1981), de Hernán Valdés. *La guerra interna* (1979), de Volodia Teitelboim, por mencionar algunas novelas.

En el caso de los relatos, destacan las siguientes obras: *Sin morir del todo* (1975), *Dos lagartos en una botella* (1976) y *La misma esquina del mundo* (1981), de Poli Délano; la

cuarta sección de *Novios y solitarios* (1975), de Antonio Skármeta; Escritos por Ariel Dorfman, *Cría ojos* (1979), *Dorando la píldora* (1985) y *Cuentos para militares* (1986).

Como parte de las labores de los exiliados chilenos, la Casa de Chile en México editó dos antologías de relatos y una que abarca relatos, poesía y ensayo. La primera, titulada *Narradores chilenos del exilio*, fue publicada en 1978. Contiene relatos, fragmentos de novelas y testimonios de autores como Poli Délano, Ariel Dorfman, Rodrigo Rojas, Miguel Cabezas, Leandro Urbina, René Largo Farías, Leonardo Carvajal. Juan A. Epple, Alejandro Witker, Fernando Alegría, entre otros. La antología incluye una breve semblanza de los autores colaboradores, junto con el país de residencia en el exilio. Igualmente, se añade el texto “Ser o estar exiliado”, escrito por Volodia Teitelboim.

Cruzando la cordillera. El cuento chileno 1973-1983, publicada en 1986 en coedición con la Secretaría de Educación Pública, fue preparada por el escritor Juan Armando Epple, y se encuentra dividida en tres secciones: “Desde el principio”, “El golpe” y “Desde el exilio”. La selección incluye algunos de los siguientes autores: Fernando Alegría, Antonio Avaria, Miguel Cabezas, Leonardo Carvajal, Ramón Sepúlveda, Fernando Jerez, María de la Luz Uribe, Poli Délano, Eugenia Echeverría, Carlos Ossa, Antonio Skármeta, Carlos Cerda, Ariel Dorfman, Myriam Bustos Arratia, entre otros. A causa de la censura y represión desatada en Chile, dos autores del interior se vieron forzados a colaborar en la antología bajo los pseudónimos José Nahuelpán y Juan Rojas. En las últimas páginas del libro se incluye una lista de los autores y una bibliografía cronológica de antologías del cuento chileno.

Por último, la antología *Chile en todas partes. Los escritores chilenos exiliados rinden homenaje a Allende* se publica en 1983, a una década del golpe de Estado militar. Esta obra se encuentra dividida en “Narraciones”, “Poemas” y “Ensayos”. Incluye narraciones de Fernando Alegría, Carlos Cerda, Luis Enrique Délano, Poli Délano, Ariel Dorfman, Eugenia

Echeverría, Luis Domínguez, Miguel Rojas Mix, Manuel Miranda, Claudio Giaconi, Francisco Reyes Álvarez, Antonio Skármeta y Sergio Villegas. Poemas escritos por Julio R. Alegría, Ligeia Balladares, Helga Krebs, Hernán Lavín Cerda, Mahfud Massis, Gonzalo Millán, Naím Nómez, Guillermo Ravesti y David Valjalo. Por último, también contiene breves ensayos de Soledad Bianchi, Jacques Chonchol. Jaime Concha, Edgardo Enríquez Frodden, Galo Gómez, Osvaldo Rodríguez, Volodia Teitelboim y Jaime Valdivieso.

Estas antologías son relevantes para el estudio de las representaciones literarias de la dictadura, pues un número significativo de los textos recrean la violencia en Chile, la resistencia y el exilio.

Como es de suponer, a lo largo del periodo dictatorial se publicaron en el interior de Chile, pero sobre todo en el exterior, un extenso número de poemarios. Estas obras poéticas, tal como sucede en las novelas y relatos, recrean distintos aspectos del régimen militar. La poesía de la dictadura o post-golpe se encarga también de denunciar los diferentes tipos de violencia ejercidos por el régimen en contra de la población. De igual forma, en casos específicos, posee un carácter testimonial.

Me limito a citar algunos poemarios representativos: Teresa Calderón, *Causas perdidas* (1984); Eugenia Brito, *Vía Pública* (1984); Mónica Gómez, *Poesía negra* (1988); Carmen Berenguer, *Bobby Sands desfallece en el muro* (1983), *Huellas de siglo* (1986); Efraín Barquero, *El poema negro de Chile* (1974); Fernando Alegría, *Instrucciones para desnudar a la raza humana* (1979); Floridor Pérez, *Cartas de prisionero* (1984); Raúl Zurita, *Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982), *Canto a su amor desaparecido* (1985); Guillermo Trejo, *Caudal de murientes* (1986); Gonzalo Millán, *Bajo la ciudad* (1979), *Seudónimos de la muerte* (1984); Elikura Chihuailaf Nahuelpan, *En invierno su imagen* (1977); Jorge Montealegre, *Exilios* (1983); Claudio Bertoni, *Sentado en la cuneta* (1990); Juan Cameron,

Apuntes (1981), *Video clip* (1989); José Ángel Cuevas, *Canciones rock para chilenos* (1987); Naín Nómez, *Historias del reino vigilado* (1981); Teresa Calderón, *Género femenino* (1989); Sergio Muñoz, *Sobrevivencia* (1989); Esteban Navarro, *Para matar este tiempo* (1983); Bruno Serrano, *Olla común* (1985); entre otros.

Entre las antologías poéticas publicadas durante el periodo dictatorial, llama la atención *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo*, elaborada por Sergio Macías e ilustraciones de Víctor Contreras Tapia. Editada por el Comité Chile Antifascista en la República Democrática Alemana en el año 1977. La selección incluye autores como Fernando Alegría, Efraín Barquero, Roberto Bolaño, Salvattori Coppola, Omar Lara, Víctor Jara, Hernán Lavín Cerda, Mario Macías, Patricio Manss, Mahfud Massis, Bruto Montané, Floridor Pérez, Ana Pizarro, Fernando Quilodrán, José de Rokha, Pablo Neruda, Gonzalo Rojas, Waldo Rojas, Cecilia Vicuña, Jaime Valdivieso, entre algunos otros. Algunos autores colaboran bajo diferentes pseudónimos: Cilia, Camilo Guerrero, Pedro Herrero, Mariester, Rocar y Pablo Sur. A su vez, la recopilación cuenta con una serie de poemas, con tonos testimoniales, escritos por prisioneros chilenos de la junta militar. Por último, tal como se menciona en la página legal, los derechos de autor fueron cedidos al Fondo de Solidaridad para con Chile.

Un número significativo de revistas literarias dedicaron sus esfuerzos a denunciar, a través de la literatura, la situación en Chile. Tal como apunto en el capítulo referente al análisis de *La guerra interna*, distingo al menos dos revistas: *Literatura Chilena en el Exilio*, dirigida por Fernando Alegría desde sus inicios en 1977 e impresa en Los Ángeles, Estados Unidos; junto con *Araucaria de Chile*, creada por Volodia Teitelboim en Madrid, España, en 1978. Este par de revistas dirigidas por autores chilenos en el exilio, no fueron las únicas en abordar temas relacionados a la literatura chilena o a la situación política del país.

Por mencionar otro ejemplo, la *Revista de la Universidad de México* en el volumen XXXIII (número 1), destinado a septiembre de 1978, dedica sus páginas a la cultura chilena durante los cinco años de dictadura, de ahí el subtítulo “Chile 1973-1978”. Aunque se abordan temas como el teatro, el cine y las artes plásticas, sobresale el contenido relacionado a la literatura. Contiene una antología mínima de literatura chilena en el exilio, titulada *Bajo el párpado del exilio*, la cual recopila poemas de Humberto Díaz Covarrubias, Gonzalo Rojas, Armando Uribe, Pedro Lastra, Jorge Teillier, Hernán Castellano Girón, Óscar Hann, Hernán Lavín Cerda, Waldo Rojas, Omar Lara, Hernán Miranda, Gonzalo Millán y relatos de Ariel Dorfman y Arturo Berroeta.

Antes de realizar un breve repaso por las producciones cinematográficas y musicales que abordan la situación chilena a lo largo de la dictadura, me detendré, por último, en la revista *Casa de las Américas* y su importancia para la literatura chilena post-golpe.

Como ya lo he referido, la institución cultural Casa de las Américas marcó un nuevo paradigma para la literatura latinoamericana. De tal manera que, desde su fundación, se ha encargado de difundir y promover una literatura comprometida con la realidad americana. A través de la revista homónima, se denunciaron, mediante textos literarios y ensayísticos, las distintas dictaduras militares en el continente. Referiré algunos números que incluyen ensayos acerca de los acontecimientos en Chile y producciones literarias que recrean a la dictadura.

El número 88 (enero-febrero 1975), incluye el documento titulado “Llamamiento a las mujeres cubanas, latinoamericanas y del mundo en solidaridad con el pueblo chileno”, tomado del II Congreso de la Federación de Mujeres Cubanas. Además del texto de Michele Mattelart “Chile: el golpe de estado femenino o cuando las mujeres de la burguesía salen a la calle”. El número 98 (septiembre-octubre 1976) contiene el ensayo “Chile: la resistencia

cultural al imperialismo”, de Ariel Dorfman, junto con un conjunto de poemas tomados de *Cuaderno chileno*, escritos por Pavel Grushko, además de una serie de poemas anónimos escritos en los centros de detención de Chacabuco y el Estadio Nacional. Por último, un fragmento de la novela *En este lugar sagrado*, de Poli Délano.

Por otro lado, el número 112 (enero-febrero 1979) recopila algunos de los trabajos presentados en el Coloquio sobre literatura chilena de la resistencia y el exilio, llevado a cabo en México del 5 al 9 de septiembre de 1978. Entre ellos destaca “La literatura como arma del pueblo chileno”, escrito por Fernando Alegría; “La narrativa chilena después del golpe”, de Antonio Skármeta; “Testimonios de la lucha antifascista”, de Jaime Concha y “Palabras en el resumen del coloquio”, presentadas por el autor cubano Roberto Fernández Retamar. Es oportuno mencionar que la totalidad de los trabajos fueron recopilados en el libro *Primer coloquio sobre literatura chilena (de la resistencia y el exilio)*, editado por la UNAM en 1980.

El número 115 (julio-agosto 1979) incluye el texto de Ariel Dorfman “Pequeñas alamedas: la lucha de la cultura chilena actual”. Conjuntamente, el número 119 (marzo-abril 1980) incorpora los textos “La declaración de principios de la Junta Militar chilena como sistema literario: la lucha antifascista y el cuerpo humano”, del crítico literario Hernán Vidal y “Algunos problemas sociológicos de la situación del exilio”, escrito por la psicóloga chilena Ana Vázquez.

Del mismo modo, distintas obras de autores chilenos fueron condecoradas con el premio Casa de las Américas. Estas se caracterizan por recrear distintos aspectos del gobierno militar, ya sea la violencia, el exilio, el decaimiento de la burguesía, el balance de los errores y los aciertos del gobierno de la UP, entre otros. Cito algunas de las obras premiadas: *Definición del olvido*, (1975) de Leonardo Carvajal Barrios, en la categoría cuento; *Pequeños*

animales abatidos (1975), del dramaturgo Alejandro Sieveking; *Oh buenas maneras* (1975), del poeta Omar Lara; *La moneda y otros poemas* (1976), escrito por Hernán Miranda; la obra de teatro *Retrato de Yumbel* (1987), de la dramaturga Isidora Aguirre.

Por otra parte, tras el golpe de Estado se produjeron decenas de películas, documentales y cortometrajes que recrean y denuncian la violencia ejercida en Chile por parte de la dictadura y sus fuerzas represivas. Como ocurrió con una parte significativa de los escritores, diversos cineastas del llamado Nuevo Cine Chileno partieron al exilio. En esta diáspora se encuentran los directores Helvio Soto, Raúl Ruíz, Patricio Guzmán, Miguel Littín, a excepción de Aldo Francia, quien permaneció en el país.

La persecución política en contra del gremio cinematográfico es bien conocida, sobre todo por la pareja y militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), Carmen Bueno y Jorge Müller. La actriz Carmen Bueno participó en la película *La tierra prometida* (1973), dirigida por Miguel Littín. Jorge Müller se especializó en dirección fotográfica y de cámara. Trabajó en producciones cinematográficas como *Crónica del salitre* (1971), de Angelina Vázquez; *Palomita brava* (1973), de Raúl Ruíz; *La batalla de Chile* (1972-1973), dirigida por Patricio Guzmán, e igualmente, en *La tierra prometida*. La pareja fue detenida por agentes de Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), el 29 de noviembre de 1974 y llevada al centro de detención y tortura Villa Grimaldi. Posteriormente, fueron trasladados a la cárcel clandestina Cuatro Álamos. Después de medio siglo, continúan en calidad de detenidos-desaparecidos. Es así como tras este suceso, se conmemora cada 29 de noviembre el *Día del Cine Chileno*.

En cuanto a las producciones cinematográficas en Chile durante los primeros años de la dictadura, Alicia Gordon y Carlos Villagrán comentan lo siguiente en el texto “Los medios de comunicación bajo la dictadura” (1980): “Las razones que limitan la producción

cinematográfica, son similares a las que sufren todas las experiencias culturales bajo la dictadura: rígida censura, falta de apoyo financiero, tanto estatal como privado, y altos gravámenes a la producción filmica, que suelen llegar hasta un 22%” (Gordon, 1980: 73). En ese sentido, la censura no solamente limitó y prohibió la producción de películas o documentales contrarios a la posición política e ideológica del régimen, sino también la importación de películas. De cualquier manera, tal como sucedió con las obras literarias y la música, se distribuyeron, en la clandestinidad, películas del exterior.

La empresa estatal Chile Films tuvo un destino similar al de Quimantú. Días posteriores al 11 de septiembre, la dirección de Chile Films quedó en manos del general René Cabrera. Tal como afirma Alicia Gordon, entre 1973 y 1975 Chile Films se empeñó en producir documentales afines al gobierno militar. Una de las primeras producciones fue *Historia de mil días* (1974), documental en el que se muestran los aspectos negativos del gobierno popular y las supuestas ventajas del nuevo gobierno militar. Además de la creación de documentales para limpiar la imagen de la dictadura en el exterior, Chile Films comenzó a producir comerciales publicitarios para la televisión. Como resultado de las medidas neoliberales, en 1975 el gobierno militar vendió la empresa estatal al empresario Luis Gana Matte por 8 millones 300 mil pesos (Gordon, 1980: 74).

Durante los años de dictadura militar, se produjeron en el exterior un gran número de películas y documentales que recrean y denuncian la persecución, la violencia, la tortura, el exilio y los desaparecidos en Chile. La siguiente selección de producciones cinematográficas que atienden dichas temáticas responde, en primer lugar, a su importancia para el llamado Cine de resistencia, y en segundo, de su disponibilidad en distintos repositorios y cinematecas en línea.

Lista de producciones cinematográficas de cineastas chilenos:

Diálogo de exiliados, Raúl Ruíz, Francia, 1974.

Nombre de guerra, Miguel Henríquez, colectivo, Cuba, 1975.

Los trasplantados, Percy Matas, Francia, 1975.

La canción no muere, generales, Claudio Sapiaín, Suecia, 1975.

Llueve sobre Santiago, Helvio Soto, Bulgaria/Francia, 1975.

Noche sobre Santiago, Sebastián Alarcón, URSS, 1977.

El paso, Orlando Lübbert, Bulgaria, 1978.

Desaparecidos (Missing persons), Jaime Barrios, Estados Unidos, 1979.

Canto Libre, Claudio Sapiaín, Suecia, 1979.

Así golpea la represión, Rodrigo Gonçalves, Chile/Suecia, 1982.

Chile, donde comienza el dolor, Orlando Lübbert, Alemania, 1982.

La colonia, Orlando Lübbert, Alemania, 1985.

Actas de Chile, Miguel Littín, Chile/Cuba, 1986.

Chile, la cultura necesaria, Orlando Lübbert, Alemania, 1986.

Eran unos que venían de Chile, Claudio Sapiaín, Chile/Suecia, 1986.

El jaguar, Sebastián Alarcón, URSS, 1986.

Lista de producciones cinematográficas de cineastas no chilenos:

La spirale, Armand Mattelart, Francia, 1976.

Un minuto de sombra no nos ciega, Peter Hellmich, RDA, 1976.

Chile: orden, trabajo y obediencia, André Gazut, Suiza, 1977.

Dulce patria, André Racz, Chile/Canadá/Reino Unido/Estados Unidos, 1984.

El corazón de Corvalán, Roman Kármén, URSS, 1975.

El golpe a la cultura abarcó también a la música. Como lo he referido, los músicos de la Nueva Canción Chilena lograron acompañar e interpretar el proceso político y social de la

Unidad Popular. Una vez en el poder, la Junta Militar implementó la censura y la persecución a los músicos comprometidos con el gobierno allendista. Mencionaré solamente dos ejemplos de represión en contra de músicos: Ángel Parra y Víctor Jara.

Ángel Parra fue detenido en su casa y posteriormente trasladado al Estadio Nacional. En ese mismo centro de detención, fue interrogado y torturado. Posteriormente, fue llevado al campo de concentración de Chacabuco. En ese lugar, Ángel Parra, junto con otros detenidos, organizaron presentaciones musicales, teatrales, etc. Tras una serie de protestas nacionales e internacionales, Ángel Parra fue liberado en 1974 bajo la condición de salir del país. De tal manera que se exilió en México y dos años después en Francia.

Por otro lado, el 11 de septiembre de 1973, Víctor Jara acudió a su trabajo en la Universidad Técnica del Estado. Acompañado de otros docentes, trabajadores y estudiantes, permaneció en la Universidad hasta el día siguiente. Es así como el 12 de septiembre un grupo de militares irrumpieron en la Universidad y trasladaron a los detenidos al Estadio Chile, en Santiago. Allí mismo fue torturado y acribillado. Según las investigaciones, sufrió alrededor de 56 fracturas óseas y 44 impactos de bala. Horas antes de ser asesinado, el cantautor escribió un último poema: “Estadio Chile”. Su viuda, Joan Jara, luchó incansablemente por los derechos humanos en Chile. Tras su asesinato, el cantautor se convirtió en un símbolo de la resistencia política y cultural ante la represión e intolerancia de los regímenes totalitarios en América Latina.

Otros músicos y grupos musicales partieron al exilio, Amerindios, Patricio Manss, Tiempo Nuevo, entre otros. Inti-Illimani y Quilapayún se encontraban en gira por Europa en los días del golpe de Estado, por lo que permanecieron allí, específicamente en Francia e Italia.

En los años del gobierno militar, Quilapayún denunció a la dictadura través de su música. Prueba de ello son las canciones “Compañero presidente”, “La represión”, “Marcha por la unidad”, “El plan leopardo”, “Malembe”, “Mi patria”, “Patria de multitudes”, “Canción para Víctor Jara”, “No me has querido decir”, “Igual que tú”. Además de la denuncia, las canciones que refieren a la dictadura también poseen un carácter de resistencia.

Se realizaron también discos y conciertos en conjunto. Por ejemplo, *Desde Chile resistimos* (1978), con canciones interpretadas por: Marta Contreras, Patricio Manss, Quilapayún, Inti-Illimani, Isabel y Ángel Parra”. Otro ejemplo es *A concert for Chile. In memory of Víctor Jara* (1978), realizado en Londres, Inglaterra, con la participación de Inti-Illimani, Patricio Castillo, Isabel Parra y Quilapayún.

Tal como afirma Patrice McSherry, en 1976 surge, semiclandestinamente y a pesar de la persecución y la censura, el Canto Nuevo. Este movimiento fue una continuidad de la llamada Nueva Canción Chilena, pero con algunas variaciones, pues a causa de la censura, las letras poseen un carácter simbólico y metafórico. De tal manera que, ante la imposibilidad de referir de forma directa a la realidad chilena, los músicos optaron por escribir letras con múltiples significados (McSherry, 2019: 153). En ese contexto surgieron nuevos grupos y solistas: Santiago del Nuevo Extremo, Congreso, Nano Acevedo, Barroco Andino, Sol y Lluvia, Eduardo Peralta, Abril, Aquelarre, entre otros.

En la década de 1980, se elaboraron y distribuyeron de manera clandestina algunos discos en formato casete. Por ejemplo, *Vamos, Chile* (1986), el cual, con un tono de denuncia y resistencia, refiere a la realidad chilena bajo la dictadura. El álbum fue producido por células culturales del Partido Socialista y Partido Comunista. Con el fin de conocer algunos de los temas tratados en el álbum, cito los títulos de las canciones: “Noches de invierno”, “La cumbia de la unidad”, “El minero”, “A puro pan a puro té”, “Las milicias Socialistas”, “El

Allanamiento”, “Cueca de la CUT”, “Décima a Rodrigo Rojas”, “Los tres claveles”, “Viva Chile”, “Marcha callejera”, “Las poblaciones”, “Cueca del paro”, “Cueca de los mineros”.

Destaca el proyecto musical titulado *El Camotazo* (1988), álbum conceptual sobre las distintas prácticas de lucha en contra del gobierno militar, dirigido por el músico Jorge Venegas. Así lo refiere en su libro *Camotazo. Un canto en rebelión popular*:

Todo comenzó aquella mañana, cuando Alberto un compañero de la “Juventud Comunista”, más serio que de costumbre, me dijo tener una misión importante. Esta consistía en grabar un instructivo musical, cuyo contenido debía estar relacionado con los Comités de Autodefensa de Masas (CAM), un cancionero popular de autodefensa. Para este cometido debía tomar contacto con el Frente Patriótico Manuel Rodríguez, para profundizar mis conocimientos en la política Rebelión Popular de masas, y así llevar a cabo esta tarea (Venegas, 2015: 5)

En el álbum participaron los siguientes artistas: Ana María Miranda, Transporte Urbano, Jano Jara, Patricio Valdivia, Raúl Acevedo, Jorge Venegas, entre algunos otros. Compuesto por diez canciones: “La barricada”, “Ya están por disparar”, “Y va a caer”, “Ri Regae”, “Los muchachos de las piedras”, “El muchacho”, “El flaco”, “La sublevación”, “Vamos a ver”, “La paz y la guerra”.

Como queda demostrado, durante el periodo del gobierno militar distintos escritores, cineastas y músicos produjeron obras artísticas en las cuales podemos encontrar, mediante distintos tonos y estilos, representaciones de la dictadura. Aunque quedaron al margen de esta introducción, también son relevantes otras expresiones culturales como la gráfica, pintura, danza, teatro, performance, crónica, ensayo, etc.

Tras estas aproximaciones a las distintas producciones artísticas de la UP y la dictadura, queda demostrado que existió un modo de representación específico para el caso del periodo allendista y dictatorial, respectivamente. Los textos analizados a continuación,

son solamente una muestra representativa de las obras literarias escritas durante los periodos históricos previamente referidos.

2. Pablo Neruda y la Unidad Popular

Con la finalidad de evidenciar la visión política de Pablo Neruda y su posición social como autor y político, comenzaré el análisis con los siguientes datos biográficos. Desde su juventud, Pablo Neruda fue un poeta con amplios intereses en los asuntos políticos internacionales, pero sobre todo nacionales. Basta con mencionar su juvenil adhesión a las ideas anarquistas, su participación en el sector republicano durante la Guerra Civil Española, su cargo como senador por Tarapacá y Antofagasta por el Partido Comunista de Chile (PCCh) y por supuesto, su candidatura por el PCCh para la presidencia a finales de 1969.

Neruda llevó a la praxis sus ideas políticas no solamente en los ejemplos que acabo de señalar, sino a través de la literatura. A continuación, un listado de sus obras con mayor influencia política: *España en el corazón* (1937), *Tercera residencia* (1947), *Canto general* (1950), *Las uvas y el viento* (1954), *Canción de gesta* (1960) e *Incitación al nixonicidio y alabanza a la revolución chilena* (1973). Estos poemarios surgen en condiciones históricas y sociales específicas que presentan a Neruda como un poeta con interés en los aspectos sociales y políticos. Publica *España en el corazón* tras su experiencia en España como embajador durante la Guerra Civil Española. Tras el cambio poético producto de los años de la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, publica en 1947 *Tercera residencia*. A finales de la década de 1940, a causa de la promulgación de la llamada Ley maldita, Neruda es destituido de su cargo como senador por el Partido Comunista Chileno. Es así como en la clandestinidad escribe el *Canto general* y en su exilio en México logra publicar el poemario. Tras su viaje por los países socialistas, Neruda continúa el estilo del *Canto general* y escribe *Las uvas y el viento*. En lugar de abarcar de manera totalizadora la geografía e historia de América, se centra, principalmente, en los países socialistas de Europa. Es particular el caso

de *Cantar de gesta*, pues Neruda regresa al compromiso político-literario tras sus cuestionamientos políticos resultado del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (1956). En este poemario, Neruda recrea los primeros pasos de la Revolución Cubana. Finalmente, como queda demostrado en el presente capítulo, *Incitación al nixonicidio y alabanza a la revolución chilena* es producto de los cambios políticos y sociales acontecidos en Chile tras el triunfo electoral de Salvador Allende.

Durante el gobierno del presidente Eduardo Frei Montalva (1964-1970) y la experiencia de la Unidad Popular liderada por Salvador Allende (1970-1973), Chile experimentó, a causa de los cambios políticos y sociales, un ambiente de contradicciones, y, por ende, de lucha de clases. Buena parte de la clase media, obrera y campesina vivió un amargo descontento ante las reformas socialdemócratas del gobierno de Frei. Ante la necesidad de una vía política que representara los intereses populares, Pablo Neruda fue elegido candidato a la presidencia por el PCCh. El poeta aceptó la candidatura sabiendo que, muy probablemente, en un breve lapso los partidos de izquierda se unificarían en un frente único y, por lo tanto, le otorgarían el apoyo al candidato por cuarto ocasión, Salvador Allende (1952, 1958, 1964 y 1970). Neruda relata en sus *Memorias* la ocasión en que el secretario general del partido, Luis Corvalán, Volodia Teitelboim y otros miembros, arribaron a su casa en Isla Negra para solicitarle el cargo:

Pero mi candidatura, salida de aquella mañana marina de Isla Negra, agarró fuego. No había sitio de donde no me solicitaran. Llegué a enternecerme ante aquellos centenares o miles de hombres y mujeres del pueblo que me estrujaban, me besaban y lloraban. Pobladores de los suburbios de Santiago, mineros de Coquimbo, hombres del cobre y del desierto, campesinas que esperaban por horas con sus chiquillos en brazos, gente que vivía su desamparo desde Bío Bío hasta más allá del estrecho de Magallanes, a todos ellos les hablaba o les leía mis poemas a plena lluvia, en el barro de calles y caminos, bajo el viento austral que hace titiritar a la gente (Neruda, 1974: 461).

Neruda tomó con seriedad el puesto que le encomendó su partido. Fue hasta que se hizo pública la noticia de un frente único representado por Allende que el poeta dimitió: “En un momento afortunado llegó la noticia: Allende surgía como candidato posible de la entera Unidad Popular. Previa la aceptación de mi partido, presenté rápidamente la renuncia a mi candidatura” (Neruda, 1974: 462). A pesar de la campaña de desprestigio por parte de cierto sector de la burguesía, la oposición y el apoyo financiero de la CIA en contra del candidato socialista, los votos favorecieron a Salvador Allende y resultó electo el 4 de septiembre de 1970.⁴

Una vez electo Salvador Allende, Neruda prosiguió su extensa carrera diplomática, ahora como embajador representante de Chile en Francia. Las nuevas políticas implementadas en su país lo hicieron sentirse plenamente identificado con el gobierno que representaba. Neruda era consciente del cambio radical que significaba el ascenso a la presidencia del socialista Salvador Allende. El poeta comenta:

Eso de ser embajador era algo nuevo e incómodo para mí. Pero entrañaba un desafío. En Chile había sobrevenido una revolución. Una revolución a la chilena, muy analizada y muy discutida. Los enemigos de adentro y de afuera se afilaban los dientes para destruirla. Por ciento ochenta años se sucedieron en mi país los mismos gobernantes con diferentes etiquetas. Todos hicieron lo mismo. Continuaron los harapos, las viviendas indignas, los niños sin escuelas ni zapatos, las prisiones y los garrotazos contra mi pobre pueblo (1974, p. 465).

Un año después, en 1971, Neruda fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura. El premio no solamente volvió a colocar al poeta bajo los reflectores, sino también a Chile. Una vez pasado el recibimiento del Nobel, Neruda continuó con sus labores diplomáticas. Mario

⁴ Acerca del porcentaje de las votaciones, James Cockcroft precisa: “Salvador Allende, candidato de la Unidad Popular gana con un 36,3% de los votos en las elecciones presidenciales. Le gana al candidato del Partido Nacional, Jorge Alessandri, quien obtuvo un 24,9% del voto, también al candidato del Partido Demócrata Cristiano Radomiro Tomic quien obtuvo un 27,8 del voto. El resultado final depende del voto del congreso que se lleva a cabo el 24 de octubre entre Allende y el segundo, Alessandri” (Cockcroft, 2013: 70).

Amorós, uno de sus más recientes biógrafos, comenta sobre sus labores: “Afrontaba unas negociaciones cruciales para el pago de la deuda externa de su país y, además, la multinacional estadounidense Kennecott entabló una batalla judicial en Europa a fin de lograr el embargo del cobre exportado desde las grandes minas nacionalizadas en Chile” (Amorós, 2015: 467). En cuanto a su salud, su cáncer de próstata siguió agravándose. Fue así como viajó a la Unión Soviética con el fin de ser atendido por especialistas.

Poco tiempo después, Neruda fue invitado a un homenaje en el Estadio Nacional, en Chile, con el fin de celebrar su reciente galardón del Premio Nobel de Literatura. El presidente Salvador Allende no pudo asistir, ya que se encontraba por gira internacional, por lo tanto, el General Carlos Prats, ministro del interior y comandante en jefe del ejército, presidió el homenaje. En su discurso, Pablo Neruda no perdió la oportunidad para comentar sobre la imagen del nuevo proceso chileno en el extranjero:

Esta ardiente simpatía hacia Chile en el extranjero se ha multiplicado con motivo de los conflictos derivados de la nacionalización de nuestros yacimientos de cobre. Se ha comprendido en el exterior que éste es un paso gigantesco en la nueva independencia de Chile. Todos se preguntaban cómo un país soberano podía poner en manos extranjeras la explotación de sus riquezas nacionales (Neruda, 2002: 370).

Además, Neruda considera pertinente advertir el peligro de una guerra civil, misma que se proponía tanto desde llamada “extrema derecha” como desde la “extrema izquierda”: “Me he dado cuenta que hay algunos chilenos que quieren arrastrarnos a un enfrentamiento, hacia una guerra civil. Y aunque no es mi propósito, en este sitio y en esta ocasión, entrar en la arena de la política, tengo el deber poético, político y patriótico, de prevenir a Chile entero de este peligro” (Neruda, 2002: 371). El poeta evocará el drama que presencié en la Guerra

Civil Española, aquel enfrentamiento armado fratricida que lo marcaría ideológica y, por ende, estéticamente.⁵

Su regreso permanente a Chile a finales de 1972 estuvo marcado por el agravamiento de su enfermedad y por el fortalecimiento, por un lado, de la clase trabajadora, y, por otro, de la oposición mediante el apoyo del gobierno norteamericano, mismo que terminaría por derrocar al gobierno democráticamente elegido. El golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 sorprendió a Neruda en su casa de Isla Negra junto con su esposa, Matilde Urrutia. Su última pareja relató en *Mi vida junto a Pablo Neruda* la violencia ejercida por la Junta Militar: “Por televisión vimos el asalto a la Casa de los Presidentes de Tomás Moro; veíamos salir a

⁵ Neruda, al estar inscrito dentro de los planteamientos políticos del gobierno de la Unidad Popular, apoyaba la idea de la vía chilena al socialismo, la cual implicaba, principalmente, transitar de un modelo capitalista a uno socialista dentro de los marcos legales de la democracia burguesa.

Existe un amplio número de estudios donde se analiza dicha vía chilena al socialismo. Contrario a lo que proponía la intelectualidad y política cubana, la cual defendía la lucha armada como único camino al socialismo. De igual manera, la diatriba entre transición democrática y lucha armada se tornó en un *leitmotiv* para la literatura que representa tanto al gobierno de la Unidad Popular como a la dictadura chilena. Véase el texto dramático de *Una casa en Lota Alto* de Víctor Torres o la novela-testimonio *Chile, un largo septiembre* de Patricio Rivas. Asimismo, el poema XXXVII “Locos y locuelos” de Pablo Neruda, inserto en *Incitación al nixonicidio y alabanza a Revolución chilena*, mismo donde el poeta equipara a ciertos sectores tanto de izquierda como de derecha que buscaban el enfrentamiento armado:

Ultras de izquierda y ultras de derecha,
duros de la derecha y de la izquierda,
trabajan juntos en la misma brecha
para que la victoria conseguida
por un pueblo que lucha y que recuerda
(el cobre, el pueblo, la paz y la vida),
todo lo manden ellos a la mierda.

(Neruda, 2019: 370).

Gabriel Smirnow realiza un resumen donde indica los métodos de lucha de los diversos partidos y movimientos insertos en el periodo de la Unidad Popular. Citaré algunos ejemplos. Por parte de la izquierda, el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), cuyos métodos de lucha fueron: “La acción directa, la vía armada (foquista-insurreccional); rechazo a los mecanismos institucionales y electorales”. Del lado de la oposición o derecha, el Movimiento Nacionalista Patria y Libertad (MNPL), con los siguientes métodos: “Sabotaje, disturbios callejeros, golpe de Estado”. De igual forma, el autor menciona al Partido Demócrata Cristiano (DC) con los siguientes métodos: “Obstrucción parlamentaria, alianza con la extrema derecha, chantaje al gobierno, golpe de Estado” (Smirnow, 1977: 52). Es decir, para Pablo Neruda, y gran parte de los miembros de la UP, proponer una insurrección armada e instaurar una posible dictadura del proletariado o un golpe de Estado para destituir al presidente, significaba, principalmente, un retroceso a los avances económicos y sociales del nuevo gobierno y por supuesto, un innecesario derramamiento de sangre.

la gente sacando canastos con ropas que desbordaban.” Matilde Urrutia agrega: “Lo que no veíamos por televisión, y que tampoco sabíamos, era que nuestra casa de Santiago corría la misma suerte que Tomás Moro; a esa hora saqueada, destruida e incendiada” (Urrutia, 1989: 8). Tras días de complicaciones de salud, Neruda fue trasladado a la clínica de Santa María, mismo lugar donde, según recientes investigaciones, sería asesinado el 23 de septiembre de 1973 por orden de la Junta Militar.⁶ El crimen frustró su exilio en México, así lo refiere Matilde Urrutia: “Entre los primeros amigos, llegó el embajador de México. Me insiste en que tenemos que sacar a Pablo de Chile. El presidente Echeverría ha ofrecido mandar un avión para que lleve todo lo que quiera” (Urrutia, 1989: 13). El cortejo y posterior entierro se convirtieron en la primera manifestación o protesta pública desde el golpe de Estado. Una muchedumbre acompaña el cadáver del poeta mientras decenas de militares armados observan. De esta manera lo relata Volodia Teitelboim:

Cuando atraviesan las anchas puertas del cementerio, alguien grita un lema esperado, un nombre: —¡Salvador Allende...! Todos responden a coro: —¡Presente! Las voces rebotan en la cúpula y vuelven con un eco: — ¡Presente! La gente volvió a cantar *La Internacional*, con el puño en alto, sin recato. [...] Los soldados miraban estupefactos, desconcertados. Les costaba dar crédito a sus oídos. En la multitud, muchos creían que de repente sonaría una descarga. De nuevo, la voz: «Compañero Pablo Neruda...» Y la respuesta: «¡Presente!»⁷ (Teitelboim, 1987: 294).

⁶ Nuevas investigaciones sostienen que Pablo Neruda no falleció a causa de cáncer próstata, sino asesinado por orden de la Junta Militar. La investigación inició después de que miembros del PCCh presentaran en 2011 una demanda en contra de la versión oficial de la muerte del poeta. Su sobrino y abogado, Rodolfo Reyes, declaró lo siguiente a la agencia de medios EFE: “Sabemos ahora que el ‘clostridium botulinum’ no tendría por qué haber estado en la osamenta de Neruda. ¿Qué quiere decir esto? Que Neruda fue asesinado, hubo intervención en el año 1973 por agentes del Estado” (Reyes, 2023). Igualmente, el medio sostiene que: “gran parte de la familia de Neruda apoya la versión de Manuel Araya, su antiguo chófer, quien sostiene que hubo envenenamiento mediante una inyección en el abdomen por un agente secreto del régimen que se hizo pasar por médico en la Clínica Santa María, en Santiago” (Reyes, 2023).

⁷ Volodia Teitelboim agrega: “Cuando empezaron a transitar por Santos Dumont hubo gente que comenzó a bajarse de los autos para engrosar el desfile. Alguien, como un sacerdote que abre la biblia en una misa, abrió un libro de Neruda y comenzó a leer en voz alta: «Generales / traidores. / Mirad mi casa muerta, / mirad España rota... Chacales que el chacal rechazaría...» Era *España en el corazón* en manos del presidente del Sindicato Quimantú” (Teitelboim, 2003: 457). Es curiosa la anécdota que rescata el autor, ya que dicho poema, al ser leído desde el contexto chileno post golpe, toma una significación y actualización distinta a la del contexto español durante la Guerra Civil Española. En tanto que en ambas lecturas converge la imagen de los generales

2.1 *Incitación al nixonicidio y alabanza a la revolución chilena*

Es preciso plantear la siguiente idea: el poemario de *Incitación al nixonicidio* es producto de los sucesos políticos, sociales y económicos acontecidos en Chile durante el gobierno de la UP. Acerca de lo planteado, Terry Eagleton señala que “las obras literarias no surgen de una inspiración misteriosa, ni se explican solamente en términos de psicología del autor. Son formas de percepción, modos particulares de ver el mundo, que se relacionan con esa visión dominante que constituye la ‘mentalidad social o la ideología de una época’” (Eagleton, 2013: 41). Por esta razón, en dicho libro ubico diversas representaciones de la realidad previas al golpe de Estado.

Roberto Cantú, en el artículo “Aproximaciones al realismo socialista de Pablo Neruda” enfatiza las representaciones históricas en el libro de *Incitación al nixonicidio*: “Emplea varios niveles históricos cuya naturaleza tiene rasgos afines con el gobierno de Salvador Allende; es una denuncia contra los Judas de la patria y de las fuerzas subversivas provenientes del extranjero” (Cantú, 1974: 105). Y agrega lo siguiente sobre el carácter utilitario o político del poemario: “Es un llamado a que todo chileno sirva de caríatide y que dé sostén a la patria y al socialismo de Allende; pero ante todo, es una ‘artillería poética’ dirigida a Nixon y a lo que este presidente representa: el imperialismo norteamericano” (Cantú, 1974: 105).

Pablo Neruda escribió en Chile *Incitación al nixonicidio* tras su regreso de Francia. Volodia Teitelboim relata una anécdota que presencié en Isla Negra, junto con Luis Corvalán (secretario general del PCCh), Salvador Allende, y por supuesto, Neruda:

traidores a gobiernos democráticamente electos, mismos gobiernos que Neruda apoyó y en los que coincidió ideológicamente.

El poeta, después de una conversación a risotadas y de unas fotografías informales, se instala junto a una mesita y comienza el recital más raro de su vida, ante un auditorio muy singular: sólo tres personas, empezando por Salvador Allende. Lee ante el presidente un llamado a matar a otro presidente. Paladea cada palabra del largo título *Incitación al nixonicidio y alabanza a la revolución chilena* (Teitelboim, 2003: 435).

Tras la lectura del poemario, Neruda habría de comentarle a Salvador Allende su intención por renunciar, a causa de su enfermedad, a su cargo de Embajador.

El poemario fue editado por la editorial estatal chilena Quimantú⁸ e inició su circulación el 16 de febrero de 1973, con un tiraje de sesenta mil ejemplares y con un costo de treinta escudos. Por otra parte, Eulogio Suárez sostiene que los ejemplares fueron vendidos en tan sólo unas horas (Suárez, 2004: 315). Es así como el libro se vendió con rapidez, no solamente por el interés del recién galardonado y por el precio simbólico, sino fue distribuido masivamente en librerías, además, como parte de las tareas de fomento a la lectura del gobierno de la UP, en kioscos.

La editorial Quimantú significó la democratización de la lectura, ya que, entre otras tareas, se encargó de imprimir y distribuir libros a bajo costo. Igualmente, la editorial pretendió concientizar a la sociedad chilena en el proceso de la transición de un sistema capitalista a uno socialista. Es así como fungió a manera de proyecto para la formación de una conciencia política acorde con el proyecto de la UP. La lucha contra la burguesía e imperialismo no solamente se llevó a cabo en el ámbito económico, sino también en el cultural y la creación de Quimantú es prueba de ello.

⁸ A propósito de la editorial Quimantú, misma que editó *Incitación al nixonicidio*, Christian Anwandter señala lo siguiente: “Con la compra de Zig-Zag por parte del Estado el 12 de febrero de 1971, comienza la historia de la Editora Nacional Quimantú. Considerada como una de las políticas socioculturales más relevantes del gobierno de la Unidad Popular, Quimantú (o ‘Sol del saber’ en mapuzungún) es también un hito en la historia del libro en Chile. No solo por el volumen de libros publicados —inédito para el país—, sino también porque esa masificación apuntaba a sectores populares, habitualmente ignorados por el mercado editorial” (Anwandter, 2020: 8).

Matías Ayala realizó un estudio sobre la producción editorial durante la UP, en su ensayo sostiene que la editorial Quimantú fue una herramienta política que buscaba impactar en la población, pues, a diferencia de la producción masiva de entretenimiento de la editorial Zig-Zag, Quimantú le agrega una clara función política, social y pedagógica”⁹ (Ayala, 2020: 101). Tras el golpe de Estado, la editorial fue privatizada como tantas otras empresas estatizadas, cambió de nombre y de línea editorial.

Unos meses antes de la publicación de *Incitación al nixonicidio*, Pablo Neruda, por medio de una carta, le propone a Salvador Allende la edición de una antología de su poesía con la finalidad de ser obsequiada a los chilenos. Neruda lo plantea así:

Te mando una proposición editorial que también comunico al Ministro de Educación. [...] que el (Ministerio de Educación u otro organismo) publique una edición de un millón de ejemplares de una *Antología Popular* de mi poesía. Tanto el editor Losada [...] como yo, renunciemos a toda utilidad y derechos de autor respectivamente siempre que esta edición no se ponga en venta” (Neruda, 2002: 1019).

El poeta es enfático sobre los sectores de la población a los cuales pretende hacer llegar su *Antología popular*: “sino que se regale enteramente entre la población escolar, los sindicatos y las Fuerzas Armadas” (Neruda, 2002: 1019). Por último, el poeta le solicita al presidente Allende un prólogo de su autoría para dicha edición. El mandatario, por supuesto, acepta el proyecto editorial. De acuerdo con datos de Mario Amorós, la edición de la *Antología popular* se imprimió con un tiraje de ciento cincuenta mil ejemplares, cuyos libros fueron distribuidos de manera gratuita a lo largo y ancho del país a finales del mes de noviembre de ese mismo año. El libro consta de sesenta poemas que el poeta eligió personalmente junto

⁹ Con base en el texto de Matías Ayala, estas son algunas de las colecciones de la editorial Quimantú: “sus principales líneas difundían literatura universal —principalmente narrativa— en las colecciones ‘Quimantú para todos’, ‘Minilibros’ y ‘Cordillera’; libros infantiles en ‘Cuncuna’; ensayos ilustrados que construyen una idea de lo nacional-popular en la icónica colección ‘Nosotros los chilenos’ y difusión de la teoría política marxista en ‘Cuadernos de educación popular’, ‘Clásicos del pensamiento social’, ‘Camino abierto’ y ‘Figuras de América’” (Ayala, 2020: 102).

con Homero Arce. A lo largo del poemario, se identifica una especie de hilo conductor: el tema nacional y algunos otros de temática política.¹⁰ Además del libro ya citado, Quimantú editó al menos otros dos títulos de Neruda: la antología *Poemas inmortales* y de acuerdo con Matilde Urrutia, *Canción de gesta*. En sus memorias ella relata que la mañana del 11 de septiembre de 1973, Neruda esperaba al narrador José Miguel Varas para que éste le entregara el libro recién impreso.

La recepción de *Incitación al nixonicidio*, como era de esperarse en un proceso politizado y de lucha de clases como lo fue el gobierno de la UP, polarizó a la crítica. No por el simple hecho de la publicación de un libro cuyo autor simpatizó y colaboró con la UP, sino por el contenido político de los poemas. Pablo Neruda llevó una vez más la lucha política a la poesía y el hecho no pasó desapercibido. Esto se puede notar en algunas publicaciones de diarios y revistas. En una publicación del medio *Qué Pasa* se lee el siguiente título: “Cuando un poeta incita al crimen”. En dicho texto, sin un autor identificado, se le critica a Pablo Neruda de incitar, de manera literal, al asesinato de Nixon. De cualquier manera, el poeta es claro cuando en su “Explicación perentoria”: “Solo los poetas son capaces de ponerlo contra la pared y agujerarlo por entero *con los más mortíferos tercetos* (el subrayado es mío)” (Neruda, 2021: 339). Neruda, claramente, no apelaba al magnicidio, sino que, metafóricamente y por medio de la poesía, piensa acabar con la vida del presidente de los Estados Unidos y principal opositor en el extranjero de la UP. En la ya aludida nota se puede

¹⁰ En el sitio web *Colección libros destruidos y prohibidos en dictadura 1973-1989*, se encuentran algunos títulos de Pablo Neruda que, según distintos testimonios, fueron prideaohibidos, destruidos o quemados durante la dictadura: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *Las uvas y el viento*, *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, *Canción de gesta*, *Incitación al nixonicidio* y *alabanza a revolución chilena* y, desde luego, la *Antología Popular* editada durante el gobierno de Allende. Acerca de la *Antología popular*, se lee lo siguiente en el sitio web: “Múltiples testimonios refieren a su requisa, destrucción e incluso de militares que, sin destruir el libro completo, arrancaban la página en que se encontraba la dedicatoria de Allende (uno de estos testimonios es sobre la quema de los libros de la Biblioteca escolar del Liceo Comercial de la ciudad de Coronel)” (2023).

leer: “Este canto [...] al crimen y esta incitación al odio, aunque en versos superficiales que llenan su vacío en el oficio de Neruda, tienen una raíz más profunda. Ni a la altura de sus años ha logrado nuestro Nobel deshacerse del simplismo de dividir a los chilenos en buenos y malos, proletarios y burgueses, [...] en el pueblo y no pueblo” (1973: 51). Además, el autor realiza el recuento de algunos versos que aluden al líder opositor de la UP, Eduardo Frei, ex presidente de la República de 1964 a 1970 y elegido presidente del Senado en las elecciones parlamentarias de 1973:

En esta primavera de sangre, el poeta también guarda en su cartuchera otros disparos para los de su tierra. El principal favorecido (ya “El Siglo” y la UP lo escogieron hace tiempo como blanco especial) es el ex-presidente de la República y candidato seguro en estas elecciones: Eduardo Frei. Las injurias no son novedosas. “Y yankizado hasta el ombligo... regaló nuestro cobre al enemigo”; dio “luz verde al asesinato Schneider; Nixon se despedía “de Eduardo con un beso” (1973: 51).¹¹

Por otro lado, Virginia Vidal en su artículo periodístico “Pablo Neruda, el primer revolucionario de Chile, entrega libro de combate” (1973) comenta positivamente la publicación del poemario. No es de extrañar dicho tratamiento de la obra de Neruda en el diario *El Siglo*, ya que este funcionó como vocero de los comunistas chilenos. En éste se lee lo siguiente: “Cada poema es poesía contingente para ser cantada y coreada por grandes

¹¹ Pablo Neruda utiliza, en diversas ocasiones, la imagen de Judas Iscariote como metáfora de la traición. Según la tradición católica, Judas Iscariote fue uno de los doce apóstoles, el cual, como es sabido, traicionó a Jesús de Nazaret a cambio de 30 monedas de plata. En cuanto al beso, Judas besó a Jesús con el fin de que sus agresores lo identificaran. Tras la crucifixión de Jesús, Judas habría de arrepentirse de haberlo traicionado y, en consecuencia, optó por suicidarse ahorcándose. Si en el imaginario colectivo de Occidente existe un personaje que se relaciona con la traición, este es Judas.

Son numerosos los ejemplos en los cuales Neruda hace uso de dichas metáforas de la traición. Es el caso de poemas como: “Victoria”, de *Incitación al nixonicidio*, donde recrea, entre otros momentos, el paro gremial de la compañía estadounidense Braden, misma que controlaba la mina El Teniente: “y disfrazándose de proletarios / decretaban la huelga de señores / recibiendo de Nixon los dineros: / treinta monedas para los traidores” (Neruda, 2019: 348). Otro ejemplo se presenta en “Madrid (1937)” del poemario *España en el corazón*: son los devoradores: te acechan, ciudad blanca, / el obispo de turbio testuz, los señoritos / fecales y feudales, el general en cuya mano / suenan treinta dineros: están contra tus muros (Neruda, 2019: 255).

Por otro lado, Neruda recurre a otro personaje bíblico, esta vez a la imagen de Caín para denotar, claramente, el fratricidio, pero ligado al acontecimiento político. Igualmente, se presenta en *Incitación al nixonicidio*, específicamente en el poema “El gran silencio”, el cual recrea se el asesinato, por parte de otros militares, del general Schneider, leal al gobierno de la UP: “El espionaje norteamericano / ordenó a un renegado y sus hampones. / Y Caín otra vez mató a su hermano” (Neruda, 2021: 363)

masas, para ser recitada en público, en voz alta, para ser esparcida en volante y palomitas, para ser multiplicada a fin de que su efecto fustigante llegue [al] el corazón de los criminales, de los traidores y de los enemigos de la revolución” (Vidal, 1973: 13). Virginia Vidal no toma de forma literal el asesinato de Nixon, sino que comprende la metáfora y no escandaliza el supuesto crimen.

Incitación al nixonicidio y alabanza a la Revolución chilena está conformado por cuarenta y cuatro poemas y una explicación perentoria que funciona a manera de prólogo. Las composiciones se encuentran estructuradas en su mayoría en tercetos encadenados, aunque no todos los poemas poseen la ya conocida rima ABA, BCB, CDC. Además, los versos se ubican estructurados en endecasílabos. Es curioso que Neruda haya vuelto a una estructura tan rígida y medida como los tercetos encadenados en un poemario plenamente político. Probablemente se deba a su intención de que los poemas fueran memorizados gracias a su musicalidad, para de esta manera poder ser recitados en las calles o en otros espacios, cuyo fin principal, menciona él, consiste en denunciar la injerencia estadounidense en Chile.

Pablo Neruda es un poeta que rompe brevemente con la tradición para poco tiempo después volver a tomarla en cuenta al momento de elaborar su poesía. Según sostengo en mi tesis de licenciatura *Visión política de Pablo Neruda y su influencia en el discurso poético de España en el corazón*, la *Divina comedia* es una de las obras que más influyeron al poeta al momento de elaborar poesía política. Pablo Neruda retoma ciertos recursos utilizados en *España en el corazón*, tales como una explicación o justificación de cambio poético, condena a los infiernos a aquellos políticos y militares que traicionan el cambio social, el feísmo en las imágenes y la animalización. Si fuera poco, en *Incitación al nixonicidio* Neruda estructura

sus versos de la misma manera que Dante Alighieri en su *Divina Comedia*. Como sabemos, la *Divina comedia* no es una simple representación del purgatorio, infierno y paraíso, sino también una condena a diversos personajes históricos, del presente y pasado, al infierno y purgatorio. Es así como podemos justificar la forma que utiliza Neruda para la composición de sus poemas: una estructura que remite a una obra que terminaría siendo parte de sus más sólidas influencias al momento de condenar y denunciar al enemigo. En este primer momento, la denuncia por medio del discurso poético se inspira en la tradición.

La tradición poética se hace notar de manera clara en *Incitación al nixonicidio*. Roberto Cantú en su artículo “Aproximaciones al realismo socialista en Pablo Neruda” menciona tres poetas que son aludidos en el discurso poético de dicho poemario y que, en buena medida, terminan de formar la estética nerudiana:

Aparte de Whitman y Ercilla, hay otro poeta en *Nixonicidio* el cual fue una presencia intermitente en la poesía de Neruda: Quevedo. [...] Tres bardos cuyo canto es el amor hacia América, y un poeta aludido (Quevedo) en quien el canto lastimero lleva la queja de una España (Europa) que se agrieta y asfixia en su propio imperio”. (Cantú, 1974: 106).

Neruda invoca a Walt Whitman en el poema “Comienzo por invocar a Walt Whitman”; alude a Francisco de Quevedo en “Mar y amor de Quevedo” al igual que a Alonso de Ercilla en “Mi compañero Ercilla”; asimismo, dialoga con este mismo en “Juntos hablamos”. La ideología de Pablo Neruda se vislumbra en los poetas que alude y que forman parte de su tradición: Whitman, poeta norteamericano que defendió en su poesía la idea de la unión de los hombres, el derecho de las minorías en los Estados Unidos y la visión totalizadora de un país, desde su sociedad e historia, hasta su geografía; Alonso de Ercilla, poeta español autor de *La Araucana*, cuyo poema épico relata la conquista de Chile, sobre todo la guerra entre españoles y araucanos; Francisco de Quevedo, poeta español que distinguió la decadencia de

un imperio. Los dos primeros poetas habrían de influir fuertemente a Neruda en el tono épico de su poesía, el último, en el tono satírico o burlesco. Por último, el diálogo que se presenta con Ercilla al final del poemario denota un trabajo más social, colectivo y que, por su puesto, rompe con la autoridad individual del yo lírico.¹²

La “Explicación perentoria”, la cual abre el poemario, funciona como una suerte de justificación del cambio poético que trata a lo largo de los poemas. En esta se puede leer acerca del estilo de *Incitación al nixonicidio*: “no tiene la preocupación ni la ambición de la delicadeza expresiva, ni el hermetismo nupcial de algunos de mis libros metafísicos” (Neruda, 2021: 340). En cuanto al quehacer literario, Neruda afirma que: “debo ser de cuando en cuando un bardo de utilidad pública” (Neruda, 2021: 340). Más adelante, el poeta refiere a los críticos y lectores defensores de una literatura ajena a su realidad inmediata: “y que los exquisitos estéticos, que los hay todavía, se lleven una indigestión: son explosivos y vinagres para el consumo de algunos. Y buenos para la salud popular” (Neruda, 2021: 340). Por último, nos habla acerca de la función política de su poemario: “Esta puede ser una función efímera. Pero la cumplo. Y recurro a las armas más antiguas de la poesía, al canto y al panfleto usados por los clásicos y románticos y destinados a la destrucción del enemigo” (Neruda, 2021: 341). Estos temas no fueron tratados exclusivamente por Pablo Neruda, sino también por otros tantos artistas que, como él, decidieron realizar obras con función política. Mario Benedetti en *El escritor latinoamericano y la revolución posible* (1974) estudia la misma

¹² Si bien últimamente se ha comentado acerca de la visión racista e imperialista de Walt Whitman en cuanto a la guerra entre Estados Unidos y México, Neruda toma exclusivamente el carácter épico, totalizador y de fraternidad humana de su poesía. Probablemente Pablo Neruda desconocía la postura de Whitman acerca de México, ya que no se encuentra algún comentario del chileno sobre el tema. De cualquier manera, Neruda simpatizó ideológicamente con la camaradería o fraternidad universal que Whitman expresa en su libro *Hojas de hierba* (1855).

cuestión sobre la función de la literatura en el contexto latinoamericano posterior al triunfo de la Revolución Cubana:

La creación artística es por lo general una empresa a largo plazo. Pero, ¿no tendremos los escritores que sacrificar a veces la posibilidad de la obra a largo a plazo para atender de algún modo esta urgencia? Si otros sacrificaron la vida, y no es metáfora, ¿no podremos nosotros sacrificar ese mínimo, algo de esa apuesta a la posteridad? [...] No postulo que el escritor se coloque una mordaza en relación con los temas y los rubros no urgentes, sino que haga *algo* en la zona de la urgencia, simplemente eso (Benedetti, 1981: 76).

El cambio poético no solamente se hace notar en la “Explicación perentoria”, sino también en el segundo poema de *Incitación al nixonicidio*, “Me despido de otros temas”, en el cual se despidió del tema amoroso para incursionar en asuntos meramente políticos:

Amor, adiós, hasta mañana besos!
Corazón mío agárrate al deber
porque declaro abierto este proceso.

Se trata aquí de ser o de no ser:
si dejamos vivir al delincuente
los pueblos seguirán su padecer

y el crimen seguirá de Presidente
robando a Chile el cobre de las Aduanas,
destripando en Vietnam los inocentes

(Neruda, 2021: 344)¹³

¹³ Amado Alonso, en *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, identifica los poemas de *Residencia en la tierra I y II* (1935) que refieren al arte poética de cada libro. Es hasta el poemario de *España en el corazón* (1937) donde Pablo Neruda escribe un poema en el cual explica cómo un suceso político-social (la Guerra Civil Española) lo orilló a cambiar su poesía. La autoexégesis se hace evidente en el poema “Explico algunas cosas”. Cito algunos versos:

Preguntaréis: Y dónde están las lilas?
Y la metafísica cubierta de amapolas?
Y la lluvia que a menudo golpeaba
sus palabras llenándolas
de agujeros y pájaros?

Os voy a contar todo lo que me pasa.
(Neruda, 2019: 234).

En los últimos versos del poema, el poeta reafirma la razón por la cual cambiaron los temas de su poesía:

Ante los sucesos políticos y sociales en Chile durante el gobierno allendista, Neruda decide tomar parte activa. El poeta, en su condición de “bardo de utilidad”, resuelve denunciar los crímenes de Richard Nixon. Chile no es el único país aludido en *Incitación al nixonicidio*. Neruda también nos habla acerca de Vietnam y Cuba, países que, al igual que Chile, buscaban la construcción de una sociedad socialista y que, además, fueron constantemente agredidos por el gobierno norteamericano. La imagen de Vietnam posee mayor relevancia en el poemario probablemente porque la llamada “Guerra de Vietnam” se encontraba aún activa, por lo que concentraba mayor atención mundial, mientras que la revolución cubana, ya consolidada, sufría un bloqueo económico apaciguado gracias al comercio con la Unión Soviética. Es decir, en el contexto la llamada “Guerra Fría” entre la Unión Soviética y Estados Unidos durante la década de 1970, el conflicto armado entre Vietnam y la potencia capitalista cobraba mayor atención.¹⁴ El presidente norteamericano, Richard Nixon (1969-1974), es el hilo conductor en el poemario entre Cuba, Chile y Vietnam, países acosados por las políticas imperialistas de su gobierno.

Preguntaréis por qué su poesía
no nos habla del sueño, de las hojas,
de los grandes volcanes de su país natal?

Venid a ver la sangre por las calles,
venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles!

(Neruda, 2019: 236).

¹⁴ Se le conoce a la Guerra Fría como el conflicto económico y político entre Estados Unidos y la Unión Soviética. Tras la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos fortaleció su carácter imperialista, impidiendo, de tal manera, la independencia económica, política y social de diversos países. En respuesta, la Unión Soviética apoyó a las naciones atacadas con el fin de liberarlas de los intereses del capitalismo occidental y así reforzar el socialismo internacional. A continuación, algunos ejemplos de conflictos llevados a cabo durante la Guerra Fría: Corea, 1950-1953; Guatemala, 1954; Cuba, 1959; Brasil, 1964; Vietnam, 1961-1973 y por supuesto, Chile, 1970-1973.

En cuanto a la Guerra de Vietnam y a manera de antecedente, el país asiático, liderado por Ho Chi Minh, logró su independencia de Francia en 1945. Después de casi una década de conflictos con Francia, dicho país finalmente reconoció la independencia de su antigua colonia. Fue así que, tras lograr la independencia, Ho Chi Minh pretendió construir una sociedad socialista. Tras aquellos conflictos, Vietnam quedó dividido en dos, por un lado, la República Democrática de Vietnam Norte apoyada por la Unión Soviética y por otro, la República de Vietnam Sur apoyada por Estados Unidos. La Guerra de Vietnam significó no solamente un conflicto civil entre el Norte y el Sur, sino una guerra entre las potencias del bloque oriental y el bloque occidental. Después de casi una década de guerra contra Vietnam, Estados Unidos oficializó su retirada del país asiático el 29 de marzo de 1973, a tan sólo un mes después de la publicación de *Incitación al nixonicidio*.¹⁵

Al menos desde 1968, Pablo Neruda ya era consciente de la Guerra de Vietnam y la injusta invasión norteamericana que pretendía evitar el avance del socialismo en la región. Su interés por denunciar la invasión se constata en su discurso pronunciado en el Teatro Municipal de Santiago de Chile el 8 de abril de 1968, incluido en el libro *Para nacer he nacido*: “El genocidio se ha practicado en forma aterradora. El napalm ha calcinado con horrenda eficacia las vidas, las semillas y los libros. Pero una nueva epopeya, digna de las más grandes de la historia, ha conmovido a la humanidad entera. Porque Vietnam ha resucitado mil veces desde sus cenizas” (Neruda, 1980: 437). Más adelante, Neruda agrega: “Las fuerzas agresivas que dominan en este instante en el gobierno de los Estados Unidos no tienen el propósito de respetar la independencia de nuestras naciones y nuestros derechos

¹⁵ Para profundizar en la Guerra de Vietnam, recomiendo la lectura de los siguientes libros del periodista australiano Wilfred G. Burchett: *La Guerra de Vietnam* (1965), *Habla Vietnam del Norte* (1966), *La segunda Guerra de Indochina* (1970) y *La derrota norteamericana en Vietnam* (1977).

inalienables a propugnar sistemas de gobierno más justos y mejores (Neruda, 1980: 437). Cerca del final del discurso, Pablo Neruda llama a los demás gobiernos a sumarse a las denuncias sobre la invasión norteamericana de Vietnam: “Reclamo en esta hora crítica la suma de todos los esfuerzos, la suma de los buenos y de los malos, de los gobernados y de los gobernantes, la suma de los justos y de los injustos, para que se termine la más grande iniquidad de nuestra época: la invasión y destrucción de Vietnam” (Neruda, 1980: 440).

Por último, en una entrevista realizada en junio de 1973 e inserta en el libro *Las vidas de Pablo Neruda* de Margarita Aguirre, la autora preguntó a Pablo Neruda acerca de la situación política en Chile, por lo que el poeta respondió:

El final de mi llamado se dirige a los escritores y a los artistas de la América nuestra y del mundo entero. Estamos en una situación bastante grave. Yo he llamado a lo que pasa en Chile un Vietnam silencioso, en que no hay bombardeos, en que no hay artillería. Fuera de eso, fuera del Napalm, se están usando todas las armas, del interior y del exterior, en contra de Chile. En este momento, pues, estamos ante una guerra no declarada (Aguirre, 1973: 329).

En dicha entrevista, Neruda señala las relaciones que halla entre la situación vietnamita y la chilena durante 1973. Tal como menciona Neruda, antes del 11 de septiembre de 1973, el gobierno estadounidense no optó por el enfrentamiento armado, sino por el sabotaje a la economía chilena por medio de distintas acciones.

Una vez comentados los aspectos generales de *Incitación al nixonicidio*, sus condiciones de la publicación, distribución, público y distintos modos de lectura, analizaré diversos poemas del libro, los cuales representan momentos específicos del gobierno de la UP. Como lo he referido anteriormente, Neruda, además de dedicar poemas a Chile, también lo hace a Cuba y Vietnam. A pesar de ello, en siguiente capítulo, y para efectos de esta investigación,

me centraré exclusivamente en aquellos que refieren al contexto chileno: “El cobre,” “Una historia vulgar” y “Paro pasional”.

2.2 Análisis del poema VI. “El cobre”

El poema “El cobre” recrea un momento fundamental del gobierno de la Unidad Popular: la nacionalización y estatización de dicho mineral esencial para la economía chilena. El control de la minería por parte del Estado significó la posibilidad de la independencia económica del país. Con la finalidad de disminuir el distanciamiento histórico de este primer momento que representa Pablo Neruda, conviene una breve contextualización.

La estatización del cobre, junto con otros minerales, fungió como una de las principales propuestas del programa de la Unidad Popular durante las elecciones presidenciales. Así se plantea en el apartado “Área de propiedad social” del Programa del gobierno de la Unidad Popular:

El proceso de transformación de nuestra economía se inicia con una política destinada a construir un área estatal dominante, formada por las empresas que actualmente posee el Estado más las empresas que se expropian. Como primera medida se nacionalizarán aquellas riquezas básicas que, como la gran minería del cobre, hierro, salitre y otras, están en poder de capitales extranjeros y de los monopolios internos (1973, p. 281).

La gran minería del cobre pertenecía a empresas extranjeras, sobre todo estadounidenses. El gobierno de la UP, consciente del carácter imperialista de las potencias económicas sobre América Latina, y específicamente en Chile, promovió un ideal de rechazo ante tales políticas. Menos de un año después de la victoria del candidato Salvador Allende, el 11 de julio de 1971, se promulgó la ley en la cual se nacionalizó la gran minería del cobre. Tal fecha se conoce como “Día de la Dignidad Nacional”. Salvador Allende, en su discurso del 11 de julio, enfatiza la importancia de haber nacionalizado la gran minería, y específicamente, el

cobre: “Hoy culmina una larga lucha de fuerzas populares, para recuperar para Chile el cobre como su riqueza esencial” (Allende, 1980: 158).

Una vez aclarado lo anterior, es momento de analizar el poema “El cobre”, el cual se encuentra estructurado por seis tercetos con un tono épico y de denuncia. Neruda, al formar parte del gobierno de la UP, es totalmente consciente del hecho y dedica un poema exclusivamente a este momento en particular. Veamos los primeros dos tercetos:

Al cobre lo llamábamos chileno
porque nacía de chilenas manos
y de nuestro territorio estaba lleno

del subterráneo sol cordillerano,
del cobre que no estaba destinado
a los piratas norteamericanos

(Neruda, 2021: 347).

En estos primeros versos, Neruda avisa al lector sobre la situación de dicho mineral. Neruda afirma que el cobre era chileno en tanto que mineros chilenos lo extraían y trabajaban, no porque perteneciera a la nación, ya que al menos desde inicios del siglo XX, el cobre fue explotado por empresas extranjeras y, por consiguiente, perteneciente a estas. En los versos cinco y seis Neruda, en tono de denuncia, llama piratas a aquellas empresas norteamericanas que se instalaron en Chile con el fin de trabajar el ya mencionado mineral. Históricamente, el pirata ha sido símbolo de saqueador o ladrón de mercancías. Es así como el autor equipara a los piratas, en su condición de ladrones, con las empresas estadounidenses. El sentimiento antinorteamericano formado por la ideología antimperialista en búsqueda de una identidad propia se hace presente no solamente en “El cobre”, sino en un extenso número de obras

literarias, musicales, teatrales, etc., del periodo.¹⁶ De esta manera, la ideología promovida por el gobierno de la UP permea al poeta y éste a su obra.

El siguiente terceto del poema deja en claro la posición ideológica del poeta ante el imperialismo norteamericano y los partidos de la oposición. “Hasta que yankizado hasta el ombligo / el presidente Frei, momiocristiano, / regaló nuestro cobre al enemigo” (Neruda, 2021: 347). En estos versos encontramos dos tendencias lingüísticas particulares del poemario, el uso de neologismos y chilenismos. Considero que ambos usos se presentan en relación, en primer lugar, con el habla popular y por consiguiente oral, y, en segundo lugar, con un proceso de identidad nacional que, como ya mencioné, se venía promoviendo desde la superestructura ideológica del Estado. El adjetivo “yankizado” produce un efecto negativo, entendiendo que yanqui es una acepción negativa para referirse a los estadounidenses en su cualidad de imperialistas. De tal manera que el enunciado “yankizado hasta el ombligo” toma mayor sentido tomando en cuenta la acepción. Asimismo, el poeta recurre a un recurso utilizado con anterioridad en el poemario *España en el corazón*, las imágenes fragmentadas del cuerpo de aquel personaje que se satiriza o denuncia. Es así como Neruda, al hacer uso de la imagen del ombligo, crea un efecto ridiculizante.

Para cuando Neruda se encuentra escribiendo el poemario, es ya bien conocida la relación del expresidente Eduardo Frei del Partido Demócrata Cristiano con el gobierno estadounidense. Entendamos que durante los cambios ideológicos que se llevaron a cabo durante el gobierno de la UP, todo aquel chileno que velara por los intereses del gobierno de Washington poseía una imagen negativa. Por lo tanto, Neruda, por medio del neologismo,

¹⁶ Recomiendo la lectura de *Imagen de los Estados Unidos en la poesía hispanoamericana*, de Héctor H. Orjuela (1980), en el que se analiza la representación de dicho país en la poesía de Nicolás Guillén, Rafael Alberti, Rubén Darío, Jorge Carrera Andrade, Pablo Neruda, entre otros.

descalifica con cierto tono satírico al expresidente Frei. Por otro lado, el poeta utiliza otro adjetivo para calificar a Frei: “momiocristiano”. La palabra está conformada, por una parte, por un chilenismo, “momio”, y por otra, por un adjetivo que se relaciona al Partido Demócrata Cristiano, que como ya mencioné, gobernó el periodo anterior a Salvador Allende y compitió por la presidencia en 1970. Es fundamental precisar el término “momio” no solamente para la comprensión de los versos citados, sino para el poemario en su conjunto. Según la versión electrónica del *Diccionario de americanismos*, se define momio de la siguiente manera: “Referido a persona, de ideas y actitudes conservadoras, y en particular a los que fueron contrarios a Unidad Popular, movimiento socialista que gobernó Chile entre 1970 y 1973” (2023). Pablo Neruda, inmerso en un ambiente de lucha de clases, y, por lo tanto, de lucha ideológica, representa de tal forma a Eduardo Frei. Se denuncia de manera clara que Frei, como miembro del Partido Demócrata Cristiano y conservador, actuó en contra de los intereses nacionales y “regaló” el cobre “al enemigo”, en este caso, a las empresas estadounidenses.

El expresidente Eduardo Frei (1964-1970) no regaló el cobre a Estados Unidos, ya que, desde antes de su gobierno, las empresas privadas extranjeras ya poseían el mineral. Neruda, más bien, se refiere a la deficiente “chilenización del cobre”, la cual promovió Frei en su campaña de 1964, frente a la total nacionalización y estatización promovida por Allende. La llamada chilenización del cobre constó de diversas promulgaciones de ley que buscaban adquirir porcentajes de las acciones de las grandes compañías mineras extranjeras. Salvador Allende, en el discurso de la Dignidad Nacional, afirma que dicha reforma no benefició a la economía del país: “Siempre dijimos que la chilenización, que podía estimarse

por algunos como un paso hacia adelante, era incompleta, que los llamados convenios perjudicaban el interés del país en beneficio de las empresas” (Allende, 1980: 160).

En las últimas tres estrofas, Neruda representa la victoria del presidente Salvador Allende y la posterior nacionalización del cobre. Cabe destacar que la representación de los miembros de la Unidad Popular será siempre distinta a aquellos que forman parte de la oposición, ya sea nacional o internacional. De igual manera, aquellos personajes que, ya sea por medio de empresas o gobiernos, busquen beneficios propios a costa del interés común de Chile. En el caso de los primeros, el poeta los representa comúnmente de manera épica, cuyos valores y atributos se distinguen por su positividad. En el caso de los segundos, utiliza un tono predominantemente satírico y de denuncia. No poseen valores y se destacan sus defectos.

En un ambiente social y político como lo fue Chile durante los tres años de gobierno del presidente Allende, así como lo fue la Guerra Civil Española, Pablo Neruda abandona las medias tintas y decide definir su postura ideológica. Por consiguiente, define a los primeros como héroes épicos y a los segundos villanos en tanto que en la lucha de clases que se está librando, buscan intereses opuestos a los que Neruda se relaciona ideológicamente.

Pero mi pobre Patria intransigente
esperó entre el saqueo y las escorias,
entre Chuquicamata y El Teniente,

la hora de despertar, y se comprende
que, con el pabellón de la victoria,
de un solo golpe Salvador Allende,

de los colmillos norteamericanos
rescató el cobre, para siempre ahora,
devolviéndolo a Chile soberano
(Neruda, 2021: 347).

Es significativo el énfasis que se presenta en cuanto a espacios geográficos se refiere. Tanto la mina de Chuquicamata como la de El Teniente pertenecieron a empresas multinacionales estadounidenses. Además, es bien conocido el maltrato a los trabajadores de dichas empresas. La mina de Chuquicamata perteneció a la Anaconda Copper Company y la del Teniente a la Kennecot Copper Company.¹⁷ Neruda se relaciona ideológicamente con la visión política de la Unidad Popular y a manera de denuncia y no de manera casual, menciona tales minas, ya que estas formaron parte de la pactada reforma impulsada por el expresidente Frei. En el discurso ya citado de Salvador Allende, se refiere de la siguiente manera acerca de tales minas: “las compañías obtuvieron de 1960 a 1964, cuando eran dueñas totales de las acciones, en el caso de El Teniente, 12 millones; y esa misma compañía, con un 49 por ciento, entre 1965 y 1970, ha obtenido un promedio anual de 26 millones. Es decir, se ha duplicado la utilidad de la compañía teniendo tan solo 49 por ciento de las acciones” (Allende, 1980: 163). Y en cuanto al caso de Chuquicamata, sostiene que: “de 1960 a 1968, con el 100 por ciento, tienen un promedio de 45 millones 500 mil dólares al año, y entre el año 1969 y 1970, teniendo tan solo el 49 por ciento de las acciones, obtuvieron un promedio de utilidad de 82 millones 500 mil dólares” (Allende, 1980: 163). Finalmente agrega: “Por eso nosotros criticamos los convenios del cobre, criticamos la chilenización y criticamos la nacionalización pactada” (Allende, 1980: 163).

El aumento de las utilidades a pesar de poseer un menor porcentaje de las acciones se debió, principalmente, a una sobreproducción que terminaría afectando el futuro

¹⁷ Ante la expropiación de empresas por parte del gobierno chileno, los métodos reaccionarios y de sabotaje no se hicieron esperar. Como ejemplo, la efectuada por la Kennecot. Cayetano Llobet sostiene lo siguiente: “Hay un tercer elemento de acción imperialista: la lesión de intereses relativos a la gran minería del cobre provoca reacciones como la planteada por la Kennecot Copper Co. (embargos judiciales sobre las exportaciones de cobre chileno) que, sobre todo, logran crear un efecto de desconfianza internacional que dificulta las posibilidades de comercialización o la apertura de nuevos mercados” (Llobet, 1975: 100).

funcionamiento de las minas. Por último, Salvador Allende destaca las condiciones de las minas mencionadas por Pablo Neruda: “Chuquicamata, la más grande mina del mundo a tajo abierto, que es un gigante prematuramente envejecido, y El Teniente, la mayor mina de cobre subterránea del mundo y que es un gigante deformado, compañeros” (Allende, 1980: 168).

En ese sentido, Neruda equipara a su “pobre Patria” con Chuquicamata y El Teniente, ya que tanto la patria, vista como un símbolo, y las minas, han sufrido el mismo problema: la opresión y el saqueo por parte del imperialismo, principalmente estadounidense. En los últimos dos tercetos, Neruda cambia su tono de denuncia por uno épico. Precisamente donde se menciona a Salvador Allende como personaje que redime a Chile de toda esta opresión. Salvador Allende, a lo largo del poemario, es continuamente representado de manera épica y heroica. Tal como dice el poema, le bastó un “solo golpe” para rescatar al cobre de las multinacionales y de esa manera devolverlo a la nación a través de la nacionalización y estatización.

La imagen de “los colmillos norteamericanos” funciona en el siguiente sentido y el cual se repite en algunos poemas. Refiere a la animalización de aquellos que para Neruda son villanos o traidores, aliados a intereses extranjeros. Esto se puede notar en poemas como “Me despido de otros temas”, donde se alude a Richard Nixon como escarabajo. O en “Victoria”, en el cual se hace referencia a este mismo como “ratón acostumbrado al queso”. O un último ejemplo se presenta en “Reviven los gusanos”: “Luego llegó la dura condición / y los gusanos en su rebelión / en el estiércol de la oposición” (Neruda, 2021: 367). Neruda utiliza este recurso para representar a dichos personajes mediante imágenes características del feísmo, como lo son el estiércol, quemados, mutilados, etc. En ese sentido, los colmillos podrían remitir a cualquier animal representativo por su salvajismo.

La estatización del cobre despojó a las empresas privadas de cuantiosas cantidades de dinero, por lo que estas tomaron todas las medidas posibles por recuperar sus concesiones. Pablo Neruda identifica el momento de la estatización del cobre como un suceso capital para entender la llamada “vía chilena al socialismo”, la cual buscaba el socialismo por la vía “legal” o “democrática”. El gobierno chileno propuso indemnizaciones a las empresas mencionadas y estas, por su puesto, vieron con malos ojos.

En conclusión, el poema “El cobre” recrea un momento fundamental para poner en marcha la independencia económica de Chile en vías de construcción al socialismo, donde, naturalmente, el estado posee y administra las principales riquezas de la nación. Asimismo, Neruda recrea en un primer momento, en tono de denuncia, el saqueo de las riquezas nacionales por el imperialismo estadounidense. Representa, igualmente, a Eduardo Frei y alude a la ya referida “chilenización del cobre”. En un segundo momento, el poema adquiere un tono épico al momento de recrear la victoria de Allende y posterior nacionalización del cobre. La ideología de Pablo Neruda en tanto al nuevo proceso político se hace evidente en “El cobre”.

En ese sentido, Héctor H. Ojeda destaca la función política en diversos poemas de nuestro poeta: “había puesto la poesía al servicio del pueblo y a la difusión y propaganda de su ideología política. Esto implicaba una concepción particular de la poesía, que es la de los marxistas y escritores comprometidos, y que pone frente a frente a los ‘poetas puros’ y a los ‘impuros’” (Ojeda, 1980: 173). Es así como en este primer poema, identifico una función política que busca concientizar a los lectores en el proceso de luchas de clases durante el gobierno del presidente Allende.

Por último, desde este primer análisis, se evidencia la relevancia de la ideología del autor para la conformación del estilo literario y de la representación de la realidad en Chile durante el gobierno allendista.

2.3 Análisis del poema XIV. “Una historia vulgar”

En el poema “Una historia vulgar” Pablo Neruda representa otro momento específico dentro del marco del gobierno de la Unidad Popular: el llamado “cacerolazo” o “marcha de las ollas vacías”. Dicho suceso es relevante para la historia misma del gobierno de Salvador Allende, y, por consiguiente, para la representación literaria de tal periodo. La importancia de su representación radica en tanto que el cacerolazo se presenta como una de las primeras manifestaciones de la oposición como resultado de la agudización de la lucha de clases. La marcha se lleva a cabo a inicios del mes de diciembre de 1971, cerca de un año después de que Salvador Allende tomó posesión como presidente. La marcha congregó a un número significativo de mujeres pertenecientes a la clase media y alta. Este grupo de mujeres se manifestó en contra de la escasez de víveres y la visita diplomática del mandatario cubano Fidel Castro.¹⁸

Gabriel Smirnow, en el libro *La revolución desarmada*, realiza un breve recuento de este segundo momento que recrea Pablo Neruda en el poema “Una historia vulgar”:

Por primera vez desde las elecciones de abril, la burguesía intenta un experimento singular: organismos desconocidos, tras los cuales se esconden el Partido Nacional y el movimiento de extrema derecha Patria y Libertad, organizan una marcha de mujeres para protestar contra el “desabastecimiento y la carestía de la vida”, a la cual otorga calladamente su aprobación la democracia cristiana (Smirnow, 1977: 84).

¹⁸ En cuanto al tema de escasez y acaparamiento de víveres, lo desarrollaré de manera más puntual en el siguiente subcapítulo.

A ese contexto remite el poema de Pablo Neruda. “Una historia vulgar” recrea de manera satírica a una mujer de la oposición que acude a la marcha de las ollas vacías. A continuación, los primeros dos tercetos:

Doña Cacerolina Lagañín,
encumbrada en el trono de su plata,
estuvo a punto de llorar por fin

y casi a punto de estirar la pata,
al saber que es posible gobernar
a Chile por el pueblo popular.
(Neruda, 2021: 353).

Doña Cacerolina Lagañín funciona como una figura representativa en su calidad de personaje dentro del poema, en tanto que no solamente se le caracteriza a lo largo de los versos, sino que se le otorga la voz poética a manera de cita. Cacerolina remite a cacerola, objeto de cocina utilizado durante la marcha ya referida. La terminación -lina dota de mayor sentido a sustantivos personales femeninos. Pensemos en nombres como Carolina, Marcelina, Evangelina, etc. Por otro lado, Lagañina refiere a la palabra lagaña. Es así como desde el primer verso, Neruda ridiculiza, por medio del nombre y el feísmo, a aquellas mujeres partícipes de la marcha.

En el segundo verso, la plata funciona a manera de imagen que denota riqueza o cierta posición económica. Nótese que no se menciona el oro, sino la plata, de menor valor que el oro, el cual ha sido utilizado en la literatura como símbolo de una gran acumulación de riquezas, estatus social y poder. En los siguientes versos, se presenta a Cacerolina como una mujer que no acepta la nueva realidad chilena y en la que, paulatinamente, comienza a perder sus privilegios. Como lo mencioné al inicio del subcapítulo, en el poema predomina un tono satírico mediante el cual se realiza una crítica de los hábitos y conductas de la oposición al gobierno.

A lo largo de los siguientes tercetos se hace más notorio el componente narrativo del poema, ya que, por medio del uso de las comillas, se cita a Cacerolina:

Para Cacerolina un maremoto
no le daría tanto descontento.
Esto de ver por todas partes rotos

le causaba un horrible sufrimiento:
“Aquel siútico es más que suficiente”.
“Después de todo es él nuestro sirviente

y al prócer Viaux salvó con su dulzura”.
“Él servirá de cepillo de dientes
lo echaremos después a la basura”
(Neruda, 2021: 353-354).

Primeramente, llama la atención el empleo del sustantivo “rotos”. Este término se utilizó constantemente en el periodo de la Unidad Popular. Roto refiere, de manera despectiva, a personas de clase social baja o en condiciones de pobreza. No es casualidad que parte de la oposición nombrara así a simpatizantes de la UP, ya que dicha coalición de partidos velaba por los intereses de la clase trabajadora. Es, digamos, la contraposición de la palabra momio.

Destaca en el poema el uso del adjetivo “prócer” para referirse al general Roberto Viaux. En cuanto a Viaux y la simpatía de éste por parte de cierto sector de la burguesía, Ricardo Fenner en el capítulo “Consideraciones sobre el golpe militar en Chile” inserto en el libro *El golpe de Estado en Chile*, refiere sobre la postura ideológica de dicho general en el contexto de las elecciones que dieron la victoria a Salvador Allende:

La victoria electoral de la UP, tuvo como primera respuesta de la burguesía el complot del ex general Roberto Viaux (preparado bajo los auspicios de la ITT y la CIA, como ha quedado suficientemente demostrado por las averiguaciones de periodistas norteamericanos y del Senado de los Estados Unidos de Norteamérica) que tuvo como resultado, el asesinato del Comandante en Jefe del Ejército general René Schneider Cheraux (Fenner, 1975: 245).

Además de su implicación en el asesinato del general Schneider, leal a la UP, dirigió la sublevación militar llamada “Tacnazo”.¹⁹ A lo largo de la obra poética de Pablo Neruda encontramos distintas imágenes de generales, los cuales, dependiendo de su papel en los movimientos políticos, son representado de manera épica y heroica o satírica y de denuncia. En el caso del poema “Una historia vulgar” se dota de un adjetivo propio de los personajes épicos: prócer. Se capta el sentido irónico al venir de Doña Cacerila Lagañín, que como veremos más adelante, no posee ninguna cualidad positiva.

En los siguientes dos tercetos de “Una historia vulgar” se vuelve a alternar la voz lírica. Comienza a recrearse el día de la marcha de las ollas vacías desde la perspectiva de una de sus asistentes.

Ahora lo importante es lo que pasa,
dijo Cacerolina Lagañín
y armada de un sartén salió de casa,

dispuesta a convertirlo en un violín
para pelear “contra rotos groseros
que son en Chile rotos extranjeros”
(Neruda, 2021: 354).

En estos versos se recrea el uso del sartén como medio de expresión en la marcha, equiparándolo a la musicalidad del violín. Golpear el sartén o la cacerola durante las marchas fue un modo de protesta particular en el contexto de la UP. Como es sabido, las asistentes del cacerolazo golpeaban sus cacerolas o sartenes dando a entender que estos se encontraban

¹⁹ En cuanto al llamado Tacnazo, Armando Uribe en *El libro negro de la intervención norteamericana en Chile* escribe: “El marcado interés de EE. UU. Por parte de los militares chilenos se hizo visible en 1969. En noviembre de ese año se produjo, por vez primera en decenios, un alzamiento militar limitado en el regimiento de Tacna de Santiago. Lo dirigía el entonces general Roberto Viaux, a quien los documentos de la ITT señalan en octubre de 1970, mientras preparaba un golpe preventivo contra Allende, recibiendo órdenes directas del gobierno norteamericano” (Uribe, 1975: 52).

vacíos, sin alimento alguno que preparar. Aunque es cierto que en el periodo de la UP aumentó el desabastecimiento de víveres, y como lo explicaré puntualmente en el análisis del siguiente poema, gran parte de este hecho fue orquestado por los sectores de la oposición y burguesía. En los últimos dos versos, se enfatiza en el discurso estereotípico utilizado por la oposición para referirse de manera despectiva a los partidarios de la UP. De igual manera, el adjetivo “extranjeros”, en el marco de la Guerra Fría, refiere a la idea comúnmente popularizada en la cual se pretendía invalidar o denotar un carácter antinacional de los movimientos populares, relacionándolos con los intereses de países socialistas como La Unión Soviética o Cuba.

Al mismo tiempo, en los tercetos restantes, se logra identificar la representación del momento preciso del cacerolazo. Por supuesto, y como lo he comentado anteriormente, dicho momento específico del gobierno de la UP se aborda desde un tono satírico. Doña Cacerolina, al ser un personaje ficcional de la oposición, Neruda no lo dota de valores, sino que señala su incapacidad de acción colectiva y sus contradicciones con los valores ideológicos de su clase.

Doña Cacerolina, bien nutrida,
tuvo un pequeño asomo de desmayo
cuando encontró en la calle sólo viejas

que como ella sonaban sus sartenes.
Luego entre mil suspiros y sostenes
volvió a su poderío y su jardín
(Neruda, 2021: 354).

Precisamente en el primer verso se elabora con mayor profundidad la imagen de Cacerolina, no únicamente como un recurso literario que dote de otros rasgos su apariencia, sino para contradecir lo que ella exige en la marcha: la escasez de víveres. La contradicción que se desea mostrar es totalmente visual, tomando en cuenta que, en la mayoría de los casos, una

persona subalimentada no luce “bien nutrida”. En los siguientes versos, se representa, en un primer momento, a las demás asistentes de la marcha. Para ello, el poeta hace uso de la sinécdoque, la cual consiste en hacer uso de la parte de un algo o alguien para referirse al todo. Veamos: “Luego entre mil suspiros y sostenes / volvió a su poderío y su jardín”. (vv. 26-27). Los sostenes remiten, claramente, al conjunto de mujeres que asistieron. De igual forma, la alusión de dicha prenda para designar a la mujer posee no solamente un carácter genérico, sino burlesco. De todos los atributos y estereotipos que remiten al género femenino, definitivamente el sostén no es uno convencional, sino disruptivo, y en tono con el poema, ridiculizante. Igualmente, Cacerolina Lagañín, tras mirar eso, decide regresar al único espacio donde, en su condición de mujer burguesa e individualista, ejerce su único poder, en casa. Aunque parezca que tales versos posean cierto tono misógino, no es así. Cacerolina se presenta en tanto burguesa antes que su condición femenina. Dicho de otra manera, Neruda representa a Cacerolina Lagañín no como una mujer *per se* sino como personaje cuya ideología burguesa muestra su decadencia misma en el contexto de la marcha de las ollas vacías.

Por otro lado, se le representa como un personaje pasivo e incapaz de formar parte de un acto colectivo, tal como la marcha en protesta por la escases y encarecimiento de diversos productos.

doña Cacerolina Lagañín
dejó a cursis democratacristas
peleando contra rotos comunistas
(Neruda, 2021: 354).

Es así como a lo largo del poema hemos encontrado la representación de la marcha de las ollas vacías desde la focalización de una asistente. Si no fuera suficiente, en los versos anteriores se recrea el conflicto que se presentó entre miembros de la marcha y simpatizantes

de la Unidad Popular. Gabriel Smirnow refiere lo ya expresado por Neruda en “Una historia vulgar”:

La manifestación se transforma en una verdadera asonada callejera, ya que las mujeres son acompañadas y “protegidas” por jóvenes activistas de Patria y Libertad que son contratados para realizar toda suerte de desmanes. Espontáneamente se organizan manifestaciones de partidarios de la Unidad Popular y el resultado es un verdadero enfrentamiento en las calles de Santiago que la policía reprime parejamente, con los métodos habituales (Smirnow, 1977: 85).²⁰

Por otra parte, Salvador Allende hace énfasis, en el discurso de despedida al primer ministro de Cuba, Fidel Castro, llevado a cabo en el Estadio Nacional el 4 de diciembre de 1971 y a un par de días del llamado cacerolazo, acerca de la presencia del grupo fascista Patria y Libertad durante la marcha:

No es de extrañarse de que ayer hayamos visto en Santiago una demostración de mujeres que, venidas desde el barrio alto, llegaron al centro de Santiago; es conveniente que el pueblo sepa que ese grupo numeroso, y lo era, de mujeres iba presidido, o precedido mejor dicho, por un grupo de 70 u 80 muchachos con máscaras, con bastones con incrustaciones metálicas y seguramente armados; flaqueaban las columnas femeninas grupos organizados de hombres con iguales características y cerraba la marcha otro grupo similar (Allende, 1973: 154).

Neruda menciona, de manera implícita, la presencia de Patria y Libertad en una marcha supuestamente organizada exclusivamente por mujeres.

²⁰ Las medidas tomadas por el gobierno en el llamado cacerolazo tuvieron consecuencias en el mismo gabinete. Gabriel Smirnow así lo señala: “No habían transcurrido 24 horas cuando el Partido Demócrata Cristiano acuerda acusar constitucionalmente al ministro de interior, José Tohá, con el objeto de destituirlo por la responsabilidad que le corresponda en la ‘agresión perpetrada contra miles de mujeres’. Un día después, el ‘caso Tohá’ fue en cierta medida un empate, pues el Parlamento destituyó, gracias a la mayoría reaccionaria, al ministro del interior, a lo cual respondió el presidente Allende aceptando la legalidad de dicha medida pero nombrando en otro importante ministerio al mismo funcionario” (Smirnow, 1977: 85).

Ante tales acusaciones, Allende decidió designar a José Tohá como ministro de defensa. Tohá fue uno de los miembros del gobierno más leales a Salvador Allende. Al conocer la amenaza del bombardeo de la Casa de La Moneda por parte de las Fuerzas Armadas de Chile, decidió acompañar al presidente, aunque esto le valió la detención y tortura en el campo de concentración de la Isla de Dawson (dicha isla fungió como centro de detención para los más importantes miembros de la UP). A inicios de marzo de 1974 y tras una severa desnutrición, José Tohá fue trasladado al Hospital Militar de Santiago donde, finalmente, fue asesinado por la Junta Militar (aunque en la versión oficial se sostiene que Tohá se suicidó. Sus allegados y demás investigaciones desmienten la versión).

Finalmente, en los últimos versos del poema, y tomando en cuenta su carácter narrativo, Cacerolina, después de presenciar a cientos de mujeres sonando sus sartenes y el conflicto entre miembros de Patria y Libertad y de la UP, decide regresar a casa.

luego bailando el Vals Sobre las Olas

volvió a Las Condes con placer sincero

porque a la vuelta de las cacerolas,
pasó a los brazos de su jardinero
gastando bien su tiempo y su dinero

(Neruda, 2021: 354).

El poeta recurre una vez más a su realidad y menciona un barrio existente en Santiago, Las Condes, barrio conocido por sus zonas comerciales y grandes edificios. El último terceto utiliza la ironía para caracterizar una vez más a Cacerolina. Por un lado, en lo público, ésta hace uso del discurso peyorativo para referirse a la clase trabajadora, mientras en lo privado, se relaciona sentimentalmente con su jardinero, el cual, evidentemente, pertenece a la misma clase que rechaza.

En el poema “Una historia vulgar”, Pablo Neruda representa el momento preciso de la llamada marcha de las ollas vacías. Asimismo, recrea a Cacerolina Lagañín como una suerte de alegoría de la mujer de clase media-alta que representa, a su vez, los vicios y actitudes de estas mujeres en el contexto de la UP. El uso de las comillas para citar las palabras de Cacerolina crea un efecto particular, pues el yo poético se identifica ideológicamente con miembros de la oposición. Por otro lado, no es casual que Cacerolina reconozca al general Viaux como prócer o héroe, ya que éste, como precisé, actuó en contra del gobierno democráticamente electo de Salvador Allende. Aunado a ello, la alusión al grupo Patria y Libertad denota el auge de movimientos fascistas en Chile. En palabras de Carlos

Mistral, el llamado cacerolazo llama la atención en el proceso histórico de la Unidad Popular, ya que: “es un primer y firme llamado de atención sobre la recomposición y violencia de las derechas” (Mistral, 1974: 109). Es así como Neruda decide representar, haciendo uso de la sátira de noción ridiculizante, la marcha de las ollas vacías.

Ante los sucesos políticos y sociales antes mencionados, el artista toma una clara posición ideológica. Neruda, consciente de su calidad de “bardo de utilidad pública”, identifica los momentos fundamentales del proceso histórico del cual es parte y busca, por lo tanto, recrearlos y así concientizar a los lectores. En ese sentido, Lukács afirma la ilusión del artista al margen de los ya mencionados procesos:

La objetividad proclamada por el marxismo no significa neutralidad frente a los fenómenos sociales. Precisamente porque, como reconoce la estética marxista, el artista no materializa cosas o situaciones estáticas, sino que intenta averiguar la dirección y el ritmo de los procesos, tiene que captar como artista el carácter de dichos procesos; y ese conocimiento contiene ya una toma de posición. La idea de que el artista es observador no afectado por esos procesos, situados por encima de todo movimiento social (la “impassibilité” flaubertiana), es en el mejor de los casos una ilusión, un autoengaño, y la mayoría de las veces es una simple huida ante las grandes cuestiones de la vida y el arte. No hay gran artista que no incluya en sus representaciones de la realidad también sus propias opiniones, sus nostalgias, sus esfuerzos (Lukács, 1970: 54).

Eso mismo ocurre en la mayoría de los artistas, y por supuesto, en Pablo Neruda. El poeta recrea la realidad no como un mero reflejo pasivo, sino que durante el proceso creativo emplea sus experiencias, influencias, ideología, entre otros elementos.

2.4 Análisis del poema XXXVI. “Paro pasional”

Considero que en el poema “Paro pasional” se encuentra el último momento de mayor significación previo al golpe de Estado. De esta manera, en los poemas previamente analizados “El cobre”, “Una historia vulgar” y el presente, podemos realizar una lectura no

solamente poética, sino sociohistórica de los tres años del gobierno de la Unidad Popular. En tales poemas, la representación de la realidad posee características particulares. La elección de los poemas adquiere un carácter cronológico de los sucesos acontecidos en Chile. Asimismo, es posible llevar a cabo una lectura histórica acerca del fortalecimiento del fascismo en Chile, mismo que terminaría por realizar un golpe de Estado y la posterior instauración de una dictadura militar liderada por el general Augusto Pinochet.

A manera de recuento, el poema “El cobre” refiere inmediatamente al llamado Día de la Dignidad Nacional o día de la nacionalización del cobre, llevado a cabo el 11 de julio de 1971. “Una historia vulgar” refiere a otro suceso determinado, la marcha conocida como el cacerolazo, ocurrida el 2 de diciembre del mismo año. Por otro lado, en el poema “Paro pasional” Neruda recrea o literaturiza el paro patronal ocurrido durante el mes octubre de 1972. A lo largo de los poemas antes citados, encuentro una ascendente organización y radicalización de la oposición y demás sectores contrarios al gobierno de Salvador Allende. Es importante mencionarlo, ya que en el siguiente capítulo analizaré las representaciones de la dictadura militar chilena.

Incitación al nixonicidio fue escrito en Chile en medio de un contexto de lucha de clases. Por un lado, el gobierno de la Unidad Popular junto con la clase trabajadora encaminaba al país hacia el socialismo, y por otro, la oposición, apoyada por una fracción de la burguesía, se negaba a perder sus privilegios. Es precisamente en ese momento cuando Neruda decide publicar su poemario para de esta manera, recrear, por medio de la poesía, la realidad. En ese sentido, Eduardo Galeano comenta acerca de la producción literaria en tiempos como los que vivió Chile de 1970 a 1973: “Una literatura nacida del proceso de crisis y de cambio y metida a fondo en el riesgo y la aventura de su tiempo, bien puede ayudar a

crear los símbolos de la realidad nueva y quizá alumbra, si el talento y el coraje tampoco, las señales del camino. No es inútil cantar al dolor y la hermosura de haber nacido en América” (Galeano, 1979: 218).

Previo al análisis del poema, ofreceré información acerca del contexto político-social que Pablo Neruda alude en “Paro pasional”. Del 10 de octubre al 5 de noviembre del año 1972, se llevó a cabo el llamado paro patronal o paro de octubre. Diversos ensayistas son enfáticos en la importancia del paro, ya que éste es considerado como un “ensayo general” del derrocamiento del gobierno de la Unidad Popular. Dicho de otra manera, fue el más organizado movimiento de masas de la oposición. Según sostiene Ricardo Fenner:

Fue el gremio de los dueños de camiones bajo el pretexto de una inexistente competencia estatal en su actividad, el que sorpresivamente, se declaró en paro a principios de octubre de 1972, desatando la crisis. Pronto los otros gremios del rodado lo imitarían, y casi en seguida, se desató un gigantesco lock-out patronal en todo el país” (Fenner, 1975: 254).

Dicho paro que pretendía desestabilizar profundamente la economía chilena contó con el apoyo financiero del gobierno estadounidense. Así lo confirma Cayetano Llobet: “Las acciones de las agencias norteamericanas estuvieron presentes en la ‘crisis de octubre’. Su vinculación con los protagonistas y dirigentes del ‘paro general’ fue estrecha y, sobre todo, la gran movilización de recursos financieros permitió la acción prolongada de los gremios contrarios a la Unidad Popular” (Llobet, 1975: 99). Gabriel Smirnow detalla lo sucedido por parte de la Confederación de Dueños de Camiones: “Dicha confederación agrupaba a 169 ‘sindicatos’ de propietarios de camiones a través de todo el país, o sea que controlaba totalmente el transporte carretero terrestre. Combustible, materias primas, descarga de los embarques marítimos, alimentos; más de la mitad del transporte se realizaba por este medio” (Smirnow, 1977: 104). El autor agrega que no solamente se promovió el paro desde la

Confederación de Dueños de Camiones, sino también desde la Sociedad de Fomento Febril. El 13 de octubre, dicha sociedad, que conglomeraba a la mediana y gran industria, claramente, a sus dueños, acordaba lo siguiente: “Instruir a los industriales para que procedan a paralizar sus actividades en forma indefinida a partir de hoy” (Smirnow, 1997: 105). Además, comenta sobre el tema de las clases medias en este proceso: “Es importante constatar el éxito que había alcanzado la gran burguesía reunida especialmente dentro de la Sociedad de Fomento Febril, para aglutinar detrás de sus intereses y arrastrar en su defensa a la mediana y pequeña burguesía propietaria” (Smirnow, 1977: 105). En el llamado paro de octubre, quizás más que en otro momento del gobierno de la Unidad Popular, se hizo notar el papel inestable de las clases medias, ya que un sector significativo apoyó los intereses de gran parte la burguesía y otro, el del gobierno popular y, por lo tanto, los de la clase trabajadora. Asimismo, el proletariado no permaneció pasivo ante el paro patronal. Como lo explicaré más adelante, durante el paro, el poder popular se hizo más notorio que en ningún otro momento de los tres años del gobierno de Allende. Es, por lo tanto, el mejor ejemplo de la lucha de clases que se libró durante el periodo.

Tras esta breve pero puntual contextualización, el lector posee ya las herramientas para comprender el momento que se recrea en “Paro pasional”.

Detrás de la I.T.T. con sus puñales
y los enredos de su felonía
brotan los Pillarines criminales

y otros mondongos de la oligarquía:
falsos adelantados sindicales,
médicos de curiosos delantales,

camioneros de pronto enriquecidos,
Colegios de Abogados Presumidos
querían aprender los viejos vicios

de nuestros elegantes meretricios.
(Neruda, 2021: 368).

En el primer verso, Neruda menciona a la compañía estadounidense International Telephone & Telegraph Company (ITT), misma que, por medio de diversas investigaciones, se comprobó su participación en contra del gobierno chileno. Salvador Allende denunció el boicot por parte de dicha compañía en su discurso ante la Asamblea General de las Naciones Unidas en Nueva York, el 4 de diciembre de 1972. “La ITT, gigantesca corporación cuyo capital es supremo al presupuesto nacional de varios países latinoamericanos juntos, y superior incluso al de algunos países industrializados, inició, desde el momento mismo en que se conoció el triunfo popular en la elección de septiembre de 1970, una siniestra acción para impedir que yo ocupara la primera magistratura” (Allende, 1980: 191). De igual manera, Allende afirmó la participación de la ITT en el asesinato del general René Schneider. Esta misma empresa, a inicios de 1970, poseía la mayoría de las acciones de la Compañía de Teléfonos de Chile. Por lo tanto, la ITT vio afectados sus intereses económicos, ya que como se menciona en el Programa de gobierno de la Unidad Popular, las comunicaciones formaban parte de las actividades que condicionaban el desarrollo económico del país y, por ese hecho, pasaría al área de propiedad social. Por último, en el mismo discurso Salvador Allende explica: “Yo acuso ante la conciencia del mundo a la ITT, de pretender provocar en mi patria una guerra civil. Esto es lo que nosotros calificamos de acción imperialista” (Allende, 1980: 193).²¹ La alusión de la ITT en “Paro pasional” por parte de Pablo Neruda demuestra, una vez más, su amplio conocimiento de los sucesos políticos y sociales durante el gobierno de

²¹ En relación con la ITT y su injerencia en los asuntos del gobierno chileno, recomiendo la lectura de *Documentos secretos de la ITT* (1972) y el libro de Gregorio Selser, *Una empresa multinacional. La ITT en los Estados Unidos y en Chile* (1974).

la UP. No es casualidad que en buena medida y por esta razón, encontremos diversas representaciones de sucesos y personajes esenciales para la conformación histórica del gobierno de Salvador Allende. Si bien Neruda recrea sucesos que en su momento fueron inmediatos, con el paso del tiempo, estos demuestran su significación en lo que culminaría con el golpe de Estado por parte de las Fuerzas Armadas.

En el segundo y tercer terceto, Neruda señala a los diversos simpatizantes del paro de octubre. No es mera casualidad que refiera al gremio de médicos, abogados y camioneros, ya que estos dos primeros apoyaron el paro aun sin ser beneficiados directamente como los camioneros. Ante el temor causado por el empoderamiento de la clase trabajadora, generado, en buena medida, por los medios financiados por la oposición y por el gobierno norteamericano (como claro ejemplo el diario *El Mercurio*), diversos grupos de profesionistas deciden apoyar el paro:

El 18 de octubre se suman los dueños de autobuses y taxibuses al inicio de un paro nacional indefinido. El mismo día, los empleados bancarios, los médicos, los abogados, dentistas, oficiales de la marina mercante, sectores de secundaria y de profesores de la Universidad de Chile declaran huelgas y se incorporan a violentas manifestaciones en la mayor parte de las ciudades de todo Chile, contra el gobierno (Smirnow, 1977: 108).

Una vez más, Neruda satiriza a estos personajes de la oposición. En el verso diez, el poeta llama meretricios a aquellos opositores al gobierno. El sentido de la palabra meretricio en el contexto del poema, considero, se relaciona con aquellas personas que apoyan a quienes les brindan mayores beneficios sin importar otros factores. Esta imagen mantiene relación con una crítica de la oposición, quienes, como lo mencioné anteriormente, fueron financiados por una parte de la burguesía nacional e internacional con el fin de sabotear las acciones del gobierno. Por otro lado, dicho término busca ridiculizar. En los siguientes tercetos, Pablo Neruda retoma a Richard Nixon como autor intelectual del paro:

Y con Nixon de fondo principal
se lanzaron al Paro Patronal
bien cebados, dispuestos a que ayune
el que no es del Partido Nacional.

El hambre de los otros los reúne
Y Fuentealba les vende su puñal
(Neruda, 2021: 369).

Richard Nixon, en ese momento presidente de los Estados Unidos, se hace presente en un número significativo de los poemas que componen *Incitación al nixonicidio y alabanza a la Revolución chilena*. Igualmente, el mismo título lo alude y la obra toma como hilo conductor al personaje de Nixon inmiscuido en los asuntos nacionales de Chile.

Por otro lado, se alude ya no al Partido Demócrata Cristiano, sino al Partido Nacional. Aunque ambos son parte de los partidos de la oposición y de la alianza denominada Confederación de la Democracia, el Partido Nacional se caracterizó por un radicalismo en sus acciones contra el gobierno de Allende. A partir del verso número dieciséis, Pablo Neruda se refiere el problema del desabastecimiento y acaparamiento que terminó por agudizarse tras el llamado paro patronal. A través de esta maniobra, se pretendía desarticular el transporte de mercancías y la producción.

Más adelante en el poema, se alude a Fuentealba. Su nombre completo fue Tulio Renán Fuentealba Moena, conocido por ser uno de los fundadores del Partido Demócrata Cristiano y por su cargo como senador por el PDC durante el gobierno de Allende. En el mes de agosto, a unos días del inicio del paro patronal, Fuentealba ya preparaba las condiciones: “Se dirige al gobierno para plantearle, esencialmente, que no puede hacer uso de los carabineros y las fuerzas armadas para reprimir las manifestaciones de estudiantes y comerciantes —grupos sociales movilizados por la derecha— que asumían cada día un

carácter más violento y provocativo” (Smirnow, 1977: 101). Si bien su papel de opositor fue claro, tras el golpe de Estado, Fuentealba formó parte del llamado Grupo de los 13, los cuales, a pesar de ser militantes del PDC, firmaron una declaración en desacuerdo por el levantamiento militar, acción que le valió la expulsión del país. Es así como Neruda escribe: “El hambre de los otros los reúne / y Fuentealba les vende su puñal” (Neruda, 2021: 369). En *Incitación al nixonicidio*, tanto el cuchillo como el puñal simbolizan la traición. De tal manera que el poeta, además de utilizar la tradición católica para representar la traición (Judas Iscariote, por ejemplo), se apoyará de la historia romana en tanto que el puñal remite a la traición en contra del emperador Julio César.

En los versos restantes, Neruda trata el problema del desabastecimiento y consiguiente acaparamiento de productos.

Así por la I.T.T. desenfrenados
sembraron el terror organizado:
padres y tíos de un Negro Mercado

oscuro como todos sus pecados.

Contra la Patria se lanzaron todos
[...]
con dueños de los grandes almacenes:
escondieron sardinas y cebollas,
aceite, harina, cigarrillos, ollas

para dejar sin pan, sin luz, sin nada
al pueblo y a la Patria apuñalada
(Neruda, 2021: 369).

Ante el paro de transportistas, aumentó el desabastecimiento de productos de primera necesidad. Además, y como el propio Pablo Neruda menciona, algunos comerciantes

lucraron con la escasez.²² La reacción por parte de la población no se hizo esperar. Es precisamente en este contexto del paro patronal donde surge el llamado Poder Popular. Una de las primeras medidas de dicho poder, consistió en regular el abastecimiento y los precios de los productos, principalmente alimenticios. Así lo refiere Ricardo Fenner:

Ante el agudo problema del desabastecimiento [...] que se traducía en acaparamiento, agio y mercado negro, la Unidad Popular se vio en la obligación de controlar la distribución de artículos de consumo alimenticio, mediante la creación de organismos populares que se encargaran de distribuirlos por zonas geográficas. Eran las *Juntas de Abastecimientos y Precios* (JAP), organismos formados por vecinos de un barrio, colonia, eaboncados de vigilar a los comerciantes, evitando que éstos acapararan o desviaran sus productos a mercados paralelos y en seguido, asegurar a todos los socios una cuota de artículos, de acuerdo a sus *necesidades familiares* (Fenner, 1975: 267).

Aunque en el poema no se hace mención del poder popular, mismo que contrarrestó los problemas surgidos tras el paro patronal, me parece importante señalarlo. Antes de tratar el tema, conviene puntualizar algunos elementos del poema “Paro pasional”.

Neruda retoma el tono satírico junto con la tradición bíblica. Experimenta con la frase “negro mercado”, tomando como referencia la tonalidad del color referido. El color negro asemeja, por lo tanto, a la oscuridad, mismo que tiene relación con los pecados de dichos comerciantes acaparadores. Es particular el tratamiento que se denota al acto de sabotaje. Pareciera, más bien, que se intenta infundir una culpa más ligada a la moral que a lo legal. En los últimos versos, el uso de la enumeración de productos acaparados ofrece la sensación de una totalidad que escasea a causa del mercado negro. La imagen del pan en la poesía nerudiana dispone de una significación singular. Tal alimento representa la abundancia. En el caso específico de “Paro pasional”, la abundancia se ve interrumpida por la escasez

²² En cuanto al tema del mercado negro durante el gobierno de la UP, Víctor Jara, músico chileno, recrea en su canción “El desabastecimiento” la escasez de alimentos producto del acaparamiento. De igual manera, como en “Paro pasional”, destaca el tono satírico.

producto del paro de transportistas. Asimismo, se repite la imagen del puñal, ahora en referencia a la patria traicionada.

Como lo he comentado anteriormente, en el contexto del paro de octubre, la sociedad chilena, sobre todo la clase trabajadora, se organizó para administrar tareas correspondientes al Estado. Esto, con el fin de contrarrestar las afectaciones producidas por el paro. El mismo Ricardo Fenner resume la cuestión del llamado poder popular:

Estas tareas políticas de masas, que estas mismas pedían, no eran otras que la activación, impulso y desarrollo del poder popular, la cual significaba entregar al pueblo la solución del problema del abastecimiento; la creación de más cordones industriales, comandos comunales y consejos comunales campesinos, que eran organismos de masas. La única tarea que el Gobierno insistentemente promovió fue la batalla por la producción, que en el fondo significaba para los obreros trabajar más (Fenner, 1975: 259).²³

En el poemario de *Incitación al nixonicidio y alabanza a la revolución chilena* Pablo Neruda recrea la realidad de su país. No de una manera meramente pasiva, fotográfica o “naturalista”, sino dotada de diversos matices que, a su vez, denotan su ideología. El ejemplo claro es su modo de representación de personajes miembros de la Unidad Popular. A estos, jamás se les satiriza ni animaliza. Más bien, comparten las cualidades del típico personaje épico. Neruda recrea los momentos fundamentales del gobierno de la UP desde su victoria electoral hasta finales de 1972. En ese sentido, lo representado en “Paro pasional” corresponde cronológicamente a lo último que Neruda logró plasmar a lo largo de sus páginas, ya que éste

²³ La formación del llamado gabinete de Seguridad Nacional fue una de las consecuencias que dejó el paro gremial. El gabinete se conformó de los siguientes militares: general Carlos Prats como ministro de Interior, contralmirante Ismael Huerta en el Ministerio de Obras Públicas y al general de brigada aérea Claudio Sepúlveda en el Ministerio de Marinería. Gabriel Smirnow explica, entre otras cuestiones, las consecuencias de la experiencia del paro: “En octubre de 1972 se reunían tres condiciones que no se volverían a repetir y que hacían extremadamente factible un desarrollo revolucionario para una conducción audaz y resuelta; extrema debilidad de la burguesía como clase y de las instituciones del Estado en que estaba atrincherada; un movimiento popular en ascenso, cohesionado, en actividad intensa y con embriones de poder alternativos a las instituciones tradicionales; división e indecisión en las filas militares, que se encontraban maniatadas por el desarrollo concreto de los hechos” (Smirnow, 1977: 117).

se publicó en febrero de 1973, a tan solo siete meses del golpe de Estado. En ese sentido, quizás el único suceso relevante en tanto proceso histórico que Neruda no representó en su poesía fue el primer intento de levantamiento militar ocurrido el 29 de junio de 1973, conocido como el Tacnazo. Por su puesto, también los sucesos del 11 de septiembre. Aunque como lo referí con anterioridad, los plasmó brevemente en sus memorias tan solo a unos días de su muerte.

La escritura de *Incitación al nixonicidio* pretende, entre otros elementos, ofrecer una expresión particular de la historia política, social y cultural de Chile durante los años de gobierno de Salvador Allende. Estas representaciones, de las cuales Pablo Neruda fue testigo en menor o mayor medida, fungen como una expresión poética en total relación con la historia. Por tanto, en *Incitación al nixonicidio*, al igual que en el *Canto general*, el lector encuentra una representación de la historia americana, pero sobre todo chilena. Fernando Alegría menciona lo siguiente al respecto:

Un poema como el que Neruda dedica a la United Fruit Company, por ejemplo, no es una exclamación, es un elemento integral de una obra de arte que, a través de los años, ha ido desnudando al hombre, removiendo cimientos, descubriendo ciudades, remeciendo la historia, alumbrando pasajes secretos, descarnando cuerpos, haciendo tocar, herirse y acoplarse a unidades que, al fin, nos dan un sentido de lo que fuimos, somos y podremos ser en nuestra realidad americana (Alegría, 1971: 15).

En el poemario estudiado, Pablo Neruda recrea las contradicciones de una sociedad en plena lucha de clases. A través de un estilo particular producto, en buena medida, por su visión política, ideología y adhesión al gobierno popular el autor representa algunos de los sucesos fundamentales de dicho periodo. Como lo he demostrado, no solamente es rastreable la ideología de Neruda en los temas que trata a lo largo del poemario, sino también en la estructura misma de la obra y en la tradición literaria a la que recurre para su escritura. Además del goce estético que produce la lectura de un poemario de la calidad del chileno, el

lector se encuentra con una función política que busca concientizar en medio del proceso social generado a partir del triunfo de la Unidad Popular.

3. Carmen Berenguer, poeta social y del lenguaje

Carmen Berenguer (1946) fue una poeta, artista visual y cronista chilena. Desde sus primeros poemarios, se comprometió con al menos tres factores que se hacen presentes en su obra: la sociedad, el feminismo y el lenguaje. Su primer libro publicado, *Bobby Sands desfallece en el muro*, vio la luz en 1983, diez años después del golpe militar en Chile. *Huellas de siglo* es publicado en 1986 y *A media hasta* en 1988. Eso quiere decir que sus tres primeros poemarios fueron escritos y publicados en plena dictadura militar. Como veremos más adelante, este suceso político, económico y social influyó de manera decisiva en su poesía.

Estoy de acuerdo con el planteamiento de Claudia Posadas en su prólogo “No, no, no nos moverán: la plaza tomada de Carmen Berenguer”, ubicado en la antología *Carmen Berenguer. Plaza tomada. Poesía (1983-2020)* acerca de la poética de la autora: “Representa [su obra] un testimonio social, de género urbano encauzado a una crítica desinstaladora de los sistemas globales que marginan y oprimen a los diversos grupos humanos” (Posadas, 2021: 23). Claudia Posadas agrega: “Asimismo, su búsqueda estética es consustancial a esta visión. Nos situamos frente a una conciencia altamente comprometida que se ha mantenido vigilante de su historia y realidad, aspecto que ha delineado una de las obras más significativas y vitales de Latinoamérica” (Posadas, 2021: 23). El interés de Carmen Berenguer por la realidad, sobre todo de Chile, se muestra desde su primer libro. De igual manera, a lo largo de sus demás poemarios, realiza una denuncia de las condiciones político-sociales de su país. Como se podrá observar puntualmente en los análisis de *Bobby Sands* y *Huellas de siglo*, la poeta, haciendo uso del lenguaje poético y del desplazamiento de significado, logra recrear diversos aspectos de la sociedad chilena bajo la dictadura militar. En el caso particular del poemario de *Bobby Sands*, la autora recrea la huelga de hambre del

revolucionario irlandés con el fin de también referirse, entre líneas, a la violencia, represión y hambre que padeció Chile durante la dictadura. Tomando en cuenta estos factores, Berenguer entrecruza la situación que vive Irlanda del Norte bajo el gobierno de Margaret Thatcher y Chile durante la dictadura militar de Augusto Pinochet.

La poesía de Berenguer al “representar un testimonio social”, abarca, históricamente, desde el gobierno del presidente Salvador Allende, el golpe de Estado, la dictadura militar y sus mecanismos represivos, la instauración del neoliberalismo y sus consecuencias en la sociedad, la lucha del pueblo chileno en contra de la dictadura, la transición democrática, hasta el llamado “Estallido Social” llevado a cabo en 2019 y 2020 a causa, entre otras razones, del alza del precio del transporte público en la capital. Es así como el lector, al aproximarse a la obra de Carmen Berenguer, logra una comprensión histórica del contexto que se alude en cada uno de los poemarios. Por ejemplo, en su último libro publicado *Plaza de la Dignidad*,²⁴ la autora desarrolla diversos ejes fundamentales de su poética: la representación de las protestas en Santiago en los años 2019 y 2020, la denuncia social, el feminismo y el espacio público como lugar donde confluyen las contradicciones de la sociedad.

En cuanto al carácter feminista de la obra de Carmen Berenguer, Claudia Posadas comenta lo siguiente: “Otro aspecto precursor, es el feminismo. El discurso reivindicativo de la voz y presencia de la mujer en el pensamiento y obra de la autora fue de tal forma adelantado a su tiempo, que nutre el contexto actual” (Posadas, 2021: 42.) Sin lugar a duda, el feminismo ocupa una parte significativa de su obra. De modo que es importante ubicar la poesía de Carmen Berenguer en un contexto político-social de denuncia ante los mecanismos de represión ya antes mencionados y en algunos casos, bajo una perspectiva feminista. Es

²⁴ Carmen Berenguer (2020), *Plaza de la dignidad*, Santiago de Chile, Mago.

decir, en su poesía, la mujer violentada, oprimida, segregada y en búsqueda de su propia identidad posee una representación literaria específica y recurrente.

En su intervención en el Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana de 1987,²⁵ la poeta plantea las siguientes ideas sobre literatura y feminismo: “Pues bien, la mujer tendida en esas redes manipuladoras [...], emerge también con una visible intención de ocupamiento y copamiento de una revelación a partir de sí misma, que indefectiblemente altera una escena más global, habituada a un procesamiento de los roles instituidos y asignados por la sociedad patriarcal” (Berenguer, 1990: 14). La autora también refiere la lucha de las escritoras en contra de los mecanismos de la sociedad patriarcal:

A la mujer escritora, desde la historia heredada, no le ha sido, y no le es fácil articular y desarticular esos mecanismos de poder [...]. La literatura Latinoamericana de las más recientes autoras ha sido capaz de presentar, mostrar y revertir esos mecanismos mediante una escritura que interroga, cuestiona y señala, los soportes de la conciencia femenina” (Berenguer, 1990: 15).

La autora es consciente del contexto de algunos países latinoamericanos en los cuales se escriben tales obras: “Buena herencia para un comienzo, en el que la literatura femenina actual se desarrolla en un contexto violento y rodeada de esos discursos del poder, homólogo a otros, que la convención ha construido. Historia cargada de cortes, golpes y cicatrices” (Berenguer, 1990: 15). Por último, añade:

En el contexto del Chile de hoy, la emergencia de este Congreso tiene un significado político en sí, porque aún hoy, el derecho a reunión y a expresión sigue vigilado y administrado desde el control dictatorial del país. Estar aquí reunidas, significa romper el aislamiento y el ostracismo en que ha vivido la cultura chilena estos catorce años (Berenguer, 1990: 16).

²⁵ El Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana fue llevado a cabo en la capital de Chile, en agosto de 1987, en un ambiente represivo a causa de la serie de protestas iniciadas en 1983, y a menos de un año del atentado en contra del general Augusto Pinochet realizado por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez. Es así como el Congreso se celebró a tan sólo unos meses del levantamiento del toque de queda implementado por los sucesos antes referidos. De modo que el Congreso fue uno de los encuentros literarios de mayor relevancia dentro del llamado “apagón cultural”.

Si bien en *Bobby Sands* no se desarrolla una temática feminista, sí es el caso de algunos poemas de *Huellas de siglo* y de libros como *Naciste pintada* (1999) o *A media asta* (1988). Acerca de este último, así lo describe Julio Ortega en su “Nota Preliminar” inserta dentro del libro *Carmen Berenguer. Plaza Tomada. Poesía (1983-2020)*: “Diversifica las voces, incluye el sujeto femenino como agente de gozo, lugar violentado, y voz del linaje” (Ortega, 2020: 14). Lo dicho hasta aquí supone que la poética de Berenguer consta, principalmente, de la conjugación de al menos estos tres factores: la sociedad, el feminismo y el lenguaje.

Además del feminismo y el interés por la realidad político-social, el peculiar tratamiento del lenguaje y de las formas es la otra característica que define la poética de Carmen Berenguer. Claudia Posadas así la resume: “Destaca el aspecto del lenguaje y su ascendencia neobarroca; la multiplicidad discursiva y el desplazamiento de significados, con el fin de eludir la censura en tiempos de dictadura; el uso de recursos visuales; el dar voz a las minorías urbanas y marginales” (Posadas, 2021: 23). Claudia Posadas acierta al mencionar que el desplazamiento de significados y sentidos se emplea, en buena medida, para que su poesía pase desapercibida por la censura del régimen. El mejor ejemplo de ello lo estudiaremos en el poemario de *Bobby Sands* y en *Huellas de siglo*, sobre todo en el poema titulado “Molusco”, incluido en este último libro.

Gonzalo Rojas Canout en el artículo “El signo poético y su desplazamiento performativo: la poesía de Carmen Berenguer” así define la poética de la autora chilena: “La escritura de Carmen Berenguer es y ha sido una irrupción en la tradición poética chilena. Sobrepasa y problematiza el formato poema: su narratología excede y disloca, siendo ésta de un flujo experimental constante. Su apuesta consiste en que, entre poema, contexto, política y escrituras el signo se desplaza” (Canout, 2022, p. 43). Es más que claro que la poesía de

Berenguer transforma la tradición literaria chilena. No solamente su crítica al canon es prueba de ello, sino su literatura misma. Rojas Canout añade lo siguiente acerca del uso de lenguaje en la poesía de Berenguer: “El lenguaje es una herramienta que convoca a decir algo y, a la vez, es destituido y agotado en su uso, en su acto comunicativo. Estira el elástico hasta deformarlo” (Canout, 2022: 43).

En cuanto a la multiplicidad discursiva y el libre empleo de los géneros, el libro de *Naciste pintada* (1999) es un buen ejemplo. En este, Berenguer hace uso de la poesía, el testimonio, la biografía, la crónica, la carta, la nota periodística y como bien afirma Claudia Posadas, el recado mistraliano. Precisamente en dicha obra, la autora alude, desde una perspectiva feminista, al canon literario chileno: “La literatura nacional es narcisa y tiene una hilera de nombres masculinos, tiene la confirmación de una firma masculina, es sexuada. La literatura chilena es macha y su estética es occidental” (Berenguer, 1999: 32). Otro ejemplo de su crítica al canon: “Los personajes femeninos de la novela chilena no tienen existencia, su observación metafórica es la familia. Las musas son el imaginario de la poesía universal” (Berenguer, 1999: 109). En ese mismo sentido, Nelly Richard señala los roles de género que se han impuesto desde la cultura patriarcal:

El replanteo del canon implica también modificar las fronterizaciones de géneros (en ambos sentidos de la palabra: literario y sexual), corriendo los prejuicios masculinos según los cuales la cultura oficial destina y reserva territorios compartimentados para cada sexo: la interioridad doméstica y familiar para la mujer, la exterioridad social y política para el hombre” (Richards, 1994: 137).

Además, en *Naciste pintada*, la poeta representa la imagen de la mujer de una manera peculiar y totalmente rupturista, ya que no recrea la típica imagen femenina representada por la cultura masculina. Con ello me refiero a mujeres pasivas, bellas, de piel blanca, etc. Más bien, se acerca a las representaciones descritas por Nelly Richard:

Si nos reubicamos en el contexto chileno de la poesía bajo la dictadura, fueron Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Gonzalo Muñoz, Diego Maquieira y otros los primeros en arruinar el “yo” de la tradición épica lírica y en lanzar sus escombros contra la imagen trascendental del hablante metafísico. Fueron sus prácticas las que carnavalizaron el “yo” de la historia con parodias transexuales de roles masculinos y femeninos que se alternaban y rotaban en la voz montajista del poeta que era también voz de lumpen, de prostituta, de travesti, de guerrillero y de santa (Richards, 1994: 134).

Es así como en dicha obra, la autora asume la voz de mujeres provenientes de sectores marginados, prostitutas, guerrilleras y activistas de partidos políticos. Para ejemplificar tales representaciones femeninas, me centraré en el apartado “Recados de la prisión (1980-1990)” del libro ya referido. Se puede incluir aquí la carta-recado “Septiembre”: “Yo siempre había leído esos libros de los detenidos desaparecidos, el de ‘¿Dónde están?’ y testimonios que uno leía que salían en revistas. Y lo que siempre me impactó, era cuando hablaban de los perros. Cuando escuchaba en Radio Moscú, hablaban compañeras que habían sobrevivido y relataban sus experiencias que habían sido violadas por perros” (Berenguer, 1999: 260). Otra carta firmada por Susana Capriles²⁶ y titulada “Septiembre 1983, tiempo de las protestas” relata el momento en que fue tomada presa: “Fui detenida el 7 de septiembre de 1983. Luego de ser interceptada por un grupo de vehículos, nos llevaron a mí y a mi pareja, Jorge Palma, a un Centro de Detención donde nos capturaron con mucha violencia, son momentos que en realidad recuerdo que me causan cierta angustia” (Berenguer, 1999: 274). Un último ejemplo se desarrolla en “Dos niños nacieron en prisión”, firmada igualmente por Susana Capriles: “Yo tuve un hijo mientras él estaba en la cárcel y la Marta Soto era la otra compañera que cayó embarazada. Yo tuve un hijo cuando salí en las visitas a la cárcel. Mi niño tenía cuatro

²⁶ Las diversas cartas fueron reconstruidas por Carmen Berenguer a partir de los testimonios de las mujeres que estuvieron en los distintos centros de detención.

años cuando Jorge se tuvo que ir al exilio, yo no me fui en ese tiempo. Salir de la cárcel y luego al exilio lo encontraba demasiado” (Berenguer, 1999: 282).

En primer lugar, destaca el tono conversacional de las cartas-recados. Berenguer busca recrear la imagen de estas mujeres por medio de un género que ha sido relacionado con las mujeres por su carácter íntimo, autobiográfico y que igualmente pretende denunciar las condiciones carcelarias de cientos de mujeres que buscaban terminar con el régimen militar.²⁷ La autora recurre a diversos recursos que recrean la imagen de la mujer durante la dictadura militar. En el primer fragmento de carta que cito, Berenguer representa la violencia sexual de las presas políticas. Este tipo de violencia fue ejercida mayoritariamente en las mujeres en su calidad de detenidas. En el segundo ejemplo, se relata el embarazo de una prisionera. Estos ejemplos muestran la manera en que la autora decide representar a las mujeres bajo el gobierno militar.

Según lo planteado, Carmen Berenguer es consciente del canon en el que se encuentra inmersa la literatura de aquellos años, por lo tanto, apuesta por una poesía de denuncia, subversiva, feminista y disruptiva. Del mismo modo, la ensayista Nelly Richard y organizadora, junto con Carmen Berenguer y demás artistas del Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, menciona en su ensayo “¿Tiene sexo la escritura?” que la escritura feminista no solamente debe disrumpir en lo temático y en las representaciones, sino igualmente en la forma:

Podemos, en nombre de la diferencia, censurar una (otra) diferencia que es vital para la crítica literaria feminista: la que separa aquellas producciones femeninas aún subordinadas a las formas de la ideología cultural dominante (por mucho que una

²⁷ Para profundizar en el tema de la carta como género utilizado por escritoras a lo largo de distintos periodos, recomiendo la lectura del ensayo “La carta como forma de expresión literaria femenina” de Camila Henríquez Ureña.

militancia feminista programe y justifique sus contenidos temáticos) de aquellas otras producciones rebeldes a los montajes de la cultura oficial y gestadoras de técnicas capaces de técnicas capaces de desatar conflictos de lecturas en el interior de sus formalizaciones literarias” (Richards, 1994: 134).

Tomando en cuenta lo planteado por Nelly Richard, la obra de Carmen Berenguer se encuentra dentro de dichas producciones rebeldes que cuestionan la cultura oficial, y por supuesto, también dentro de aquellas que hacen uso de técnicas que son capaces de crear distintos tipos de lecturas.

En su “Discurso Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda 2008”, Berenguer comenta lo siguiente acerca de su escritura, la lengua y su rechazo a aquellas obras de entretenimiento del establishment literario-editorial: “Nadie se imagina el privilegio que es escribir y pensar con la lengua hablada y escrita a la vez. Allí donde opto por contravenir el orden y la ley” (Berenguer, 2012: 154). En ese sentido, la poeta agrega: “En esa trama hay toda una política de la lengua, una opción estética y ética que se diferencia de lo banal de la literatura que es auspiciada por el mercado mega-editorial, con su exigencia funcional y entretenida. Cosa que repiten algunos poetas encerrados en los cenáculos de la nueva burguesía nacional” (Berenguer, 2012: 154).

La poeta dispone de un conjunto de características que, en el contexto de la dictadura, la marginan del campo cultural promovido por el régimen: mujer, artista, feminista y de oposición al régimen dictatorial. Eso le valió, como veremos en los capítulos siguientes, su autoafirmación de artista marginal. El sociólogo Pierre Bourdieu, en su libro *Campo de poder, campo intelectual* así explica las condicionantes de la posición de un artista frente al campo intelectual:

Puede verse así que la forma de la relación de participación que cada sujeto mantiene con el campo de las obras culturales, y, en particular, el contenido de su intención

artística o intelectual y la forma de su proyecto creador [...], dependen estrechamente de su posición en el campo intelectual. Así ocurre también con la temática y la problemática que define la especificidad del pensamiento de un intelectual, y que un análisis lexicológico, entre otras técnicas, podría captar de nuevo; según la posición que ocupa en el campo intelectual, cada intelectual está condicionado a orientar su actividad hacia tal o cual región del campo cultural que forma parte del legado de las generaciones pasadas, parte recreada, reinterpretada y transformada por los contemporáneos, y a sostener cierto tipo de relación, más o menos fácil o laboriosa, natural o dramática, con las significaciones, más o menos consagradas, más o menos nobles, más o menos marginales, más o menos originales, en fin, que forman esta región del campo cultural. (Bourdieu, 2002: 36).

Como lo demostré en las páginas anteriores, la posición de Carmen Berenguer frente al campo intelectual se muestra en sus discursos y literatura misma. Afirma que el canon literario chileno de los años 80 es, principalmente, masculino. De tal manera que la poeta asume su rechazo al campo intelectual durante la dictadura, y desde su marginalidad, escribe su obra.

3.1 El debilitamiento de una dictadura

En el año de 1983, la poeta Carmen Berenguer publica en Chile su primer poemario: *Bobby Sands desfallece en el muro*. Tres años después, en 1986, su segundo poemario, *Huellas de siglo*, sale a la luz. Antes de iniciar el análisis de estos dos poemarios que recrean ciertos aspectos de la dictadura militar chilena, conviene detenerse en el contexto en el cual fueron escritos, publicados y, por lo tanto, representados en las obras.

Como lo he referido en el capítulo destinado al análisis de *La guerra interna*, el 11 de septiembre de 1973, las Fuerzas Armadas se sublevaron en contra del gobierno democráticamente electo de Salvador Allende. Tras una violenta represión obrera y a partidarios del gobierno popular, las Fuerzas Armadas instauraron una dictadura militar con

evidentes características fascistas. El principal interés por derrocar al gobierno de la Unidad Popular responde a un profundo revés en los cambios impulsados en la economía por Salvador Allende. No es casualidad, por ello, todas las medidas neoliberales impuestas en la economía. Viviana Bravo en su ensayo “Neoliberalismo, protesta popular y transición en Chile, 1973-1989”, presenta algunos datos que esclarecen las tareas económicas de corte neoliberal: “Se inició un proceso de privatizaciones y recortes del presupuesto social aunado con la imposición del toque de queda, la ley marcial y la supresión de todas las libertades civiles; allanamientos en poblaciones periféricas, redadas y arrestos masivos; campos de concentración, torturas, ejecuciones, desapariciones” (Bravo, 2012: 90). Tal como menciona Viviana Bravo, la dictadura militar, por un lado, se planteó la tarea de despolitizar a la población mediante mecanismos represivos, y por otro, imponer profundas reformas económicas que beneficiasen al sector privado tanto nacional como internacional. Viviana Bravo añade: “Se dispuso de los mecanismos necesarios para restaurar los derechos de propiedad mediante la devolución de tierras consideradas ilegalmente ocupadas y de empresas intervenidas o requisadas” (Bravo, 2012: 91). Recordemos que en el Programa del gobierno de la Unidad Popular se propuso y aplicó un proceso de transformación económica que consistió, entre otros aspectos, en nacionalizar y estatizar sectores estratégicos de la economía. A continuación, algunos ejemplos: la gran minería, el sistema financiero, los monopolios industriales, la energía eléctrica, los transportes, entre otros. Además, se profundizó la reforma agraria, mediante la cual se planteaba acelerar el proceso de expropiación de predios de gran extensión, cultivar las tierras abandonas y mal explotadas de propiedad estatal, formación de cooperativas de aquellas tierras expropiadas, entre otras tareas. No solamente se ocuparon o expropiaron tierras y fábricas con el consentimiento legal que las respaldase, dado que a partir del llamado Paro de Octubre, obreros y campesinos,

bajo el lema de “Poder popular”, tomaron tierras y fábricas. En ese sentido, Viviana Bravo agrega: “En 1974, 257 empresas y alrededor del 30% de la tierra expropiada fueron devueltas a sus antiguos dueños [...]; se inició con la primera oleada de privatizaciones concretada entre 1974-1978; si en 1973 alrededor de 400 empresas y bancos se encontraban en la esfera pública, en 1980 solo había 45” (Bravo, 2012: 92)

La dictadura militar chilena abarcó desde el 11 de septiembre de 1973 (día del levantamiento militar) hasta el 11 de marzo de 1990 (fecha en que, tras una serie de manifestaciones y una mayoría que voto por el “No” en el plebiscito de 1988, Augusto Pinochet entregó el poder al civil Patricio Aylwin). Para efectos de este capítulo, me centraré, principalmente, en los años que abarcan las publicaciones de *Bobby Sands desfallece en el muro* (1983) y *Huellas de siglo* (1986).

El sociólogo Manuel Antonio Carretón en su libro *Reconstruir la política*, propone tres etapas del régimen militar, en este caso me enfocaré en la tercera, aquella que parte de 1981/1982: “Susceptible de ser denominada como de crisis recurrentes, desencadenadas en un comienzo por el colapso del modelo económico” (Carretón, 1987: 78). El sociólogo añade más características de esta tercera etapa: “Descomposición del núcleo dirigente y aislamiento de Pinochet, fragmentación del bloque civil de apoyo, adopción de políticas de emergencia erráticas y contradictorias con el modelo imperante hasta entonces, recrudecimiento de la dimensión represiva, reactivación de la oposición” (Carretón, 1987: 78). Con el fin de legitimar el régimen dictatorial, la Junta Militar llevó a cabo el 11 de septiembre de 1980 un plebiscito totalmente manipulado a favor de sus propios intereses. De tal manera que, según encuestas oficiales del régimen, un 67,07% votó por el Sí, ello significó la aprobación de una nueva Constitución y la permanencia de Augusto Pinochet en la presidencia por un periodo

mínimo de ocho años.²⁸ Conviene ahora enfocarse en el artículo 8º, ya que éste sustentaba jurídicamente la censura, represión y marginación de aquellas personas opositoras al régimen:

Todo acto de persona o grupo destinado a propagar doctrinas que atenten contra la familia, propugnen la violencia o una concepción de la sociedad, del Estado o del orden jurídico, de carácter totalitario o fundada en la lucha de clases, es ilícito y contrario al ordenamiento institucional de la República [...]. Sin perjuicio de las demás sanciones establecidas en la Constitución o en la ley, las personas que incurran o hayan incurrido en controversias señaladas precedentemente no podrán optar a funciones o cargos públicos, sean o no de elección popular, por el término de diez años contados desde la fecha de la resolución del Tribunal. Tampoco podrán ser rectores o directores de establecimientos de educación ni ejercer en ellos funciones de enseñanza, ni explotar un medio de comunicación social o ser directores o administradores del mismo, ni desempeñar en él funciones relacionadas con la emisión o difusión de opiniones o informaciones.²⁹

Por otro lado, y en el ámbito de la economía, la Junta Militar recurrió a los llamados Chicago Boys, economistas estadounidenses que implementaron el modelo neoliberal. Como era de esperarse, la implantación de dicho modelo profundizó las desigualdades sociales y económicas. En ese sentido, Graciela Alejandra Lúnecken en su libro *Violencia política*, comenta lo siguiente sobre la mencionada crisis: “En 1983 las quiebras alcanzaron un número sin precedentes y el desempleo subió un 30% a fines del año. La inflación subió de un 9.5 en 1981 a un 23.1% en 1983” (Lúnecken, 2000: 40). De tal forma que las protestas surgen como respuesta a la represión política, laboral, cultural, etc., junto con una profunda crisis económica.

²⁸ Ricardo A. Yoclevzky en su libro *Chile: partidos políticos, democracia y dictadura 1970-1990* aborda de manera puntual el contenido de la Constitución de 1980 en relación con la participación política y ciudadana: “1) Establece el delito de opinión (artículo 8º [...]); 2) subordina el principio de soberanía del pueblo al superior control de las fuerzas armadas; 3) fortalece el poder presidencial hasta un punto incompatible con un sistema democrático; 4) distorsiona la función del Poder Judicial al limitarla, frente a los tribunales militares, en lo referente a delitos de terrorismo [...]. 6) por último, pretende imposibilitar el cambio del modelo económico en aplicación” (Yoclevzky, 2002: 144).

²⁹ Artículo tomado de la Constitución manuscrita, disponible en el sitio web del Archivo Nacional de Chile.

Es así como el 11 de mayo de 1983, la Confederación de Trabajadores del Cobre (CTC) fue la organización encargada de convocar a la Primera Jornada Nacional de Protesta:

Durante ese día hubo paros parciales, ausentismos, trabajo lento, manifestaciones en los centros laborales; asambleas, manifestaciones y tomas de universidades; bocinazos y concentraciones relámpagos en el centro de la ciudad y en las arterias importantes; ruidos de cacerolas, cortes de luz en la tarde en barrios de sectores medios y pobladores, donde también se dieron; ausentismo en las escuelas y abstención de compras en el comercio (Carretón, 1987: 165).

Asimismo, el sociólogo chileno añade: “El gobierno que, en un comienzo quiso desconocer esta manifestación, desató una represión que costó dos muertos, 50 heridos y 300 detenidos” (Carretón, 1987: 165). De forma que surgió la protesta como método de lucha en contra de la dictadura. Cabe destacar que las protestas fueron conformadas por diversos grupos sociales. Si bien la CTC, organización convocante, tenía sus motivos específicos, otros sectores sociales, con sus propias demandas, se sumaron al paro. Considero que es justamente en ese sentido donde se fortaleció a la protesta como mecanismo de lucha de la oposición al régimen militar. Desde ese punto de vista, y como afirma Manuel Antonio Carretón, las protestas nacionales significaron la irrupción en el espacio público de la oposición social y política (Carretón, 1987: 157). La oposición a la Junta Militar se hizo escuchar de manera masiva a pesar de la represión aún imperante en aquellos años. Las protestas nacionales continuaron, ya que entre mayo de 1983 y finales de 1984, se llevaron a cabo once de estas. El primer ciclo de protestas se detuvo después de la llevada a cabo en octubre de 1984, puesto que el gobierno militar implementó el Estado de sitio. Como expresa Manuel Antonio Carretón, una vez levantado el Estado de sitio, a fines de 1985 se efectuó una concentración masiva convocada por la llamada Alianza Democrática.³⁰ (Carretón, 1987: 166). Durante la

³⁰ La Alianza Democrática (AD) surge como una coalición política chilena en el contexto de las Protestas Nacionales. La AD fue fundada en 1983 y disuelta en 1987, esta coalición opositora al régimen militar estuvo conformada por los siguientes partidos políticos: Partido Social Demócrata, Democracia Cristiana, Partido

jornada de protesta llevada a cabo en abril de 1986, la represión militar acaparó la atención de los medios, ya que un grupo de militares roció con gasolina y prendió fuego a dos jóvenes.³¹ Otros dos sucesos marcaron el año de 1986:

Unidos posteriormente al descubrimiento en el norte del país, en el mes de agosto, de arsenales de armamentos imputados a grupos insurreccionales (Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), relacionado pero independiente del Partido Comunista) así como el atentado contra el General Pinochet, en septiembre del mismo año, reivindicado por el FPMR, llevaron a un reflujo y decaimiento quizás definitivo del movimiento de protestas. Ello se refuerza con la nueva declaración del Estado de sitio en septiembre de 1986, hasta enero de 1987 (Carretón, 1987, 166).

Es así como las Jornadas de Protesta Nacional significaron la intervención masiva de la sociedad y la oposición en el ámbito político. Las protestas funcionaron como un mecanismo de movilización en contra del régimen dictatorial. Asimismo, fueron una respuesta en masa a la profunda crisis económica y del sistema represivo. Por otro lado, la promulgación de la Constitución Política de 1980 le otorgó, en sentido jurídico, la validez constitucional que necesitaba la dictadura militar. El artículo 8° significó solamente el respaldo legal de la implementación de mecanismos de censura, represión y marginación a cualquier persona señalada como opositora. La quema de libros frente a las Torres de San Borja, en Santiago de Chile, tan solo a unos días del golpe de Estado, es un ejemplo de la censura del régimen militar.³²

Radical, Unión socialista Popular (USOPO) y Democracia Republicana. Después habría de integrarse cierto sector del Partido Socialista.

³¹ A este suceso se le conoce como Caso Quemados. Los jóvenes agredidos por el grupo de militares fueron el fotógrafo Rodrigo Rojas de Negri (muerto a causa de las quemaduras) y Carmen Gloria Quintana, la cual sobrevivió, y gracias a su testimonio, se dio a conocer la verdad de los hechos.

³² En el sitio web *Colección Libros Destruídos y Prohibidos en Dictadura*, encontramos una lista de libros de diversos autores que fueron quemados y destruidos según testigos. A continuación, un breve recuento de autores cuyos libros fueron prohibidos, destruidos o quemados en Chile durante la dictadura militar: Poli Délano, *Piano-Bar de solitarios*; José Donoso, *Casa de campo*; Federico García Lorca, *Romancero Gitano*; Máximo Gorki, *Cuentos de rebeldes y vagabundos*; Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina*; Gabriel García Márquez, *Ojos de perro azul* y *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*; Julio Cortázar, *Todos los fuegos el fuego*; y dos obras estudiadas en los capítulos anteriores, *La guerra interna* de Volodia Teitelboim e *Incitación al nixonicidio y alabanza a la revolución chilena* de Pablo Neruda. En algunos casos se procedió a la destrucción de las obras no por su contenido temático, sino por la postura ideológica del autor o por lo que

Este es, pues, el contexto político, económico y social en el que Carmen Berenguer publica sus dos poemarios. Ahora, trataré lo relacionado al libro *Bobby Sands desfallece en el muro*.

3.2 *Bobby Sands desfallece en el muro*

Carmen Berenguer publica en Chile, y de manera artesanal, *Bobby Sands desfallece en el muro* en el año 1983. Julio Ortega afirma que dicho poemario fue impreso manualmente con un tiraje de 200 ejemplares. De igual manera, refiere a una entrevista realizada a la poeta en *Solidaridad* en febrero de 1984: “Ella cuenta que es «autora, editora, vendedora y relacionista pública» de ese cuaderno. Quería reflejar en él, dice, «el deseo de libertad de un hombre encerrado detrás de un muro, en la prisión, como símbolo de lo que sucede en Chile y en muchas otras partes del mundo»” (Ortega, 1984: 11). Contrario a los comentarios polarizados entre las recepciones del poemario de *Incitación al nixonicidio y alabanza a la revolución chilena*, en el caso de *Bobby Sands*, los primeros comentarios sobre la obra son positivos y, en algunos casos, se alude a la edición del poemario. Esto se muestra en el artículo “Poetas nuestros de cada día” escrito por Luisa Ulibarri en la revista *Mundo Dinero Club*: “Y en un plano intermedio –pocas páginas, papel blanco y modesto- está el poema homenaje de

los militares interpretaban de los títulos. En relación con esto último, Camilo Taufic en su libro *Chile en la hoguera*, relata el proceder absurdo de los militares: “El primer síntoma, y quizás el más revelador, fue la quema de libros *peligrosos* en las calles, por una soldadesca semianalfabeta que recorría las bibliotecas dejando indemne *El capital* de Marx y arrojando a la hoguera textos sobre el *Cubismo*, o la Revolución de los robots, cuya sonoridad les parecía asociada a Cuba, la insurrección o váyase a saber qué fantasmal amenaza [...]. No sólo libros: discos, posters, banderines, almanaques, fotografías, cuadernos, recortes de periódicos, cintas magnéticas, cassettes, hasta blusas juveniles con inscripciones pop, eran arrojadas a la hoguera por los soldados” (Taufic, 1974: 242). De tal forma que aquellos primeros mecanismos de censura por parte de la Junta Militar se enfocaban en destruir libros que pudiesen contener ideas marxistas. Por otro lado, también en prohibir una identidad propia ajena a los ideales conservadores-fascistas del régimen dictatorial.

Carmen Berenguer *Bobby Sands desfallece en el muro*” (Ulibarri, 1984: 70). Además, comenta sobre el poemario:

Textos no muy optimistas por cierto, alusivos a ausencias y violencia, estos libros no son un bocado dulce al paladar (hace referencia a libros como *Exilios* de Jorge Montealegre, *Para matar este tiempo* de Esteban Navarro y *Contradiccionario* de Eduardo Llanos Melusa, entre otros). Pero sí certero y conmovedor por su humanidad y la brevedad de sus expresiones, directas al grano, sin andarse sin rodeos. Sobre el hambre que mató en la cárcel a Bobby Sands –integrante del Ejército Republicano Irlandés– (Ulibarri, 1984: 70).

Luisa Ulibarri no acierta al opinar que en *Bobby Sands* se presenta un lenguaje directo. Probablemente no identificó el doble discurso, que, si bien por un lado refiere a lo sucedido con Bobby Sands en prisión, también lo hace a lo acontecido en Chile durante la dictadura militar.

Del mismo modo, Carlos Cornejo y Pamela Pequeño en el artículo “Poetas jóvenes: de pequeños dioses a simples mortales” en el medio *Análisis*, ubican a Carmen Berenguer, junto con Jorge Montealegre y a Eduardo Llanos Melussa dentro de la llamada Generación del Contragolpe, Generación N.N o de Emergencia. Así definen la poesía de dicha generación: “Poesía que no escapa a la realidad social y que aborda profundamente la marginalidad, el autoritarismo y la represión como problemas reales del Chile actual” (Cornejo, 1984: 48). En esa entrevista, el poeta Eduardo Llanos Melussa declara lo siguiente con relación a la edición y publicación de sus poemarios: “Nuestros libros son artesanales, nos olvidamos de la editorial y hemos asumido nuestra propia marginalidad” (Cornejo, 1984: 48). La posición de estos autores frente al campo intelectual es declarada y clara. Son conscientes de su propia marginalidad, la asumen y encuentran vías para la publicación de sus obras. Ante la imposibilidad de ser publicados por editoriales, recurren a la autoedición. Dos factores influyen en dicha decisión: su postura frente al campo intelectual-editorial que

apostaba por editar “obras de entretenimiento del establishment” y la imposibilidad de publicar, producto de la censura, sus obras con cierta perspectiva política crítica al gobierno militar. En la misma entrevista, Carmen Berenguer afirma: “—Cuando escribo acerca de Bobby Sands [...] lo hago por la misma razón, porque ese fue un poeta que hizo una huelga de hambre que es una forma de enfrentamiento con el poder” (Cornejo, 1984: 49). Dicho de otra manera, y en palabras de Pierre Bourdieu: “La obra misma se encuentra afectada por el sistema de relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación, o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual” (Bourdieu, 2002: 9). Si bien son útiles los conceptos de campo e institución (considerando a la institución con un carácter plenamente normativo de un sistema estudiado), Edmond Cros, teórico de la sociocrítica, plantea una revisión a las categorías de Bourdieu en su texto “Sociología de la literatura”:

Se puede proponer una articulación entre dos nociones precedentes (institución + campo) y la de aparato ideológico de estado en la medida en que esta última indica la construcción de un sistema en el que las interacciones de los diferentes campos están sometidas a una dominación que fluctúa en función de la infraestructura y según un tiempo que, no obstante, es propio de este mismo sistema (Cros, 1993: 156).

Me parece acertada la observación de Cros en tanto que afirma que el campo intelectual y las instituciones están regidas, en mayor o menor medida, por la infraestructura. Es precisamente en esa cierta autonomía del arte donde Berenguer cuestiona a la sociedad en que se encuentra inmersa. Esto se vislumbra de manera más clara en el ejemplo que acabo de plantear acerca de la publicación de *Bobby Sands*.

En otras palabras, la instauración del neoliberalismo, junto con los mecanismos de censura y represión en Chile, hacen que el poemario de Carmen Berenguer carezca del interés

económico del mundo editorial al ser una escritora emergente de poesía, y de la misma manera, el régimen militar, defensor del modelo económico, prohíba o censure la publicación y distribución del libro. Esta dialéctica da como resultado la marginación de la autora en el campo intelectual.

En relación con lo que plantea Pierre Bourdieu, la autoedición de su obra se libra de las marcas del editor:

La situación de la crítica no es muy distinta, las obras ya seleccionadas que recibe llevan una marca adicional, la del editor (y a veces la del prologuista, la del creador o de otros críticos), de tal modo que la lectura puede hacer de una obra específica debe tener presente la representación social de las características típicas de las obras que publica el editor respectivo” (Bourdieu, 2002: 27)

Es por ello, quizás, que en cierta manera la autora comente su obra en revistas o medios al margen de las instituciones. No hay, por lo tanto, una mediación de la obra entre la crítica o el editor y el público. En ese sentido, Soledad Bianchi en su texto “La escritura de Carmen Berenguer: Compromiso con la poesía, compromiso con la realidad”, refiere a la escasez de registros de recepción de *Bobby Sands* y de la censura instaurada en Chile tras el golpe militar: “De la recepción de *Bobby Sands desfallece en el muro*, no pude encontrar registros: recuérdese que se trata de un volumen artesanal, como muchos de ese entonces; que, en aquel tiempo, la censura todavía era ley y había que someter cada manuscrito al dictamen militar” (Bianchi, 2012: 160). Si bien no son numerosas y rigurosas las recepciones del poemario, existen. Tales son los casos de las revistas *Mundo Diners Club*, *Análisis* y *Solidaridad* que presento en estas páginas. Soledad Bianchi argumenta sobre estas y otras revistas de la época:

Escasas eran, asimismo, las publicaciones periódicas autorizadas que acogían voces discrepantes, ni eran tan numerosas las clandestinas ni las revistas literarias, casi siempre marginales, que pueden haber comentado a esta nueva poeta y su quehacer, quizás sorpresivo por no obedecer ni continuar los modelos tradicionales de la poesía de denuncia (Bianchi, 2012: 160).

Al respecto conviene decir que un número considerable de revistas de literatura o política poseían cierto carácter de marginalidad, de tal forma que, en estos medios, artistas como Carmen Berenguer encontraron un espacio para comentar sus obras. Soledad Bianchi acierta al considerar que en *Bobby Sands*, la autora no recurre a los modelos tradicionales de poesía política o de denuncia. En el siguiente apartado, analizaré tal aspecto del poemario y su estilo de representación de la realidad.

En la revista *Solidaridad*, editada quincenalmente por la Vicaría de la Solidaridad entre 1976 y 1988, se hace referencia, una vez más, a la edición del poemario: “El libro viene a ser otra obra que se suma a decenas de autoediciones que han aparecido en estos años en Chile” (1984: 16). Como lo he referido, la autoedición de libros no fue un suceso aislado para los escritores chilenos radicados dentro del país. Contrariamente a lo que vivieron diversos escritores chilenos en el exilio, los cuales vieron publicadas sus obras principalmente en editoriales mexicanas, españolas, soviéticas, argentinas o cubanas, por mencionar algunas.

Precisamente en entrevista con *Solidaridad* se mencionan sus primeros poemas: “Como otros, empezó a escribir siendo adolescente poemas de amor y a la naturaleza” (1984: 16). Fue la experiencia represiva durante la dictadura militar la que detonó el interés de Carmen Berenguer por escribir una poesía que representara diversos aspectos de su realidad: “Todo lo que sucedía a mi alrededor me hería. Mucha de la gente que conocía se había ido, estaba detenida o había sido desaparecido. Era una experiencia que necesitaba transmitir como un desahogo” (1984: 16). Además, la autora refiere a una responsabilidad poética: “Me di cuenta de que el discurso político era remplazado en los escenarios públicos por la poesía y el canto. Entonces era muy importante lo que un poeta o un cantor dijera en los actos. De algún modo, sentí esa responsabilidad” (1984: 16).

En una entrevista realizada personalmente a Carmen Berenguer el 25 de julio de 2023, a cuarenta años de la publicación de *Bobby Sands*, la autora afirma que ella vivió desde 1969 hasta octubre de 1973 en Estados Unidos, ya que su pareja se encontraba cursando estudios de posgrado en dicho país. Dadas las circunstancias, fue testigo indirecta del gobierno allendista. Cuenta que lograba informarse de los diversos sucesos llevados a cabo durante el periodo de la UP en medios impresos estadounidenses. A diferencia, por ejemplo, de Pablo Neruda y Volodia Teitelboim, los cuales formaron parte activa del proceso chileno. Asimismo, afirma lo siguiente: “Ayer estaba pensando con mi pareja si debimos quedarnos (en Estados Unidos). Habría sido todo tan distinto. Por otro lado, tal vez sería otro tipo de escritora. No la misma escritora que me hizo enfatizar ciertos aspectos de la literatura con respecto a los acontecimientos que estaba viviendo” (Salazar, 2023). Y añade: “Así que nuestra llegada a Chile fue vivir el 11 de septiembre constantemente. Se hizo parte de nuestras vidas. Vivir atemorizados, con mucho miedo, criar a mis hijos con miedo” (Salazar, 2023).

La poeta es consciente de que su poesía surge a partir de la represión desatada después del golpe de Estado militar y de la necesidad de representarla literariamente. Sin aquel detonante, definitivamente la poética de la autora sería completamente distinta. Es así como podemos decir que la poeta escribe durante el llamado apagón cultural. Así lo describe Berenguer: “Es cierto que hubo un apagón cultural muy grande porque toda la diáspora cultural de la época, académica, literaria, tuvo que viajar fuera del país por la represión. El país quedó despoblado, solamente la derecha y el fascismo” (Salazar, 2023). Además, en la entrevista relata que participó en un taller literario organizado por la Sociedad de Escritores de Chile en el año de 1981. Es ahí donde se les solicita a sus miembros que escriban acerca de los que les acontecía. En su búsqueda de una forma propia de representación de la realidad,

Berenguer cuestiona al canon europeo. De esta manera lo comenta: “La literatura que se había escrito hasta ese momento, si bien es cierto algunas responden a preguntas de su tiempo, tenían una impronta, a mi juicio, europea de la poesía. Había un seguimiento formal de la poesía” (Salazar, 2023). Por último, refiere al revolucionario irlandés Bobby Sands: “De pronto veo en un diario la noticia de un poeta irlandés que muere en los barrotes (prisión). La noticia, además, estaba escrita en el *Mercurio*. Me llamó la atención sobre todo porque era poeta y escribía en la prisión” (Salazar, 2023)³³. En suma, la representación de Bobby Sands corresponde a la búsqueda de la autora por recrear la realidad que percibe durante el régimen militar en Chile.

3.3 Entre Irlanda del Norte y Chile

*Bobby Sands desfallece en el muro*³⁴ está compuesto por una serie de poemas estructurados en las jornadas en que Bobby Sands llevó a cabo una huelga de hambre en la prisión de Maze, en Irlanda del Norte.³⁵ A lo largo de este capítulo, me encargaré de analizar diversos aspectos

³³ Diario chileno financiado por la oposición y el gobierno norteamericano durante el allendismo, y cuya tarea consistía en desestabilizar al gobierno de la Unidad Popular. Después del golpe de Estado, el diario continuó funcionando con total normalidad.

³⁴ Para efectos del análisis de los poemas, usaré la primera edición del poemario, la cual carece de una enumeración de páginas, por lo que para facilitar la ubicación de los poemas colocaré el número de páginas partiendo de la página posterior a la portada. Esta primera edición artesanal se encuentra digitalizada y disponible en el sitio web de Memoria Chilena de la Biblioteca Nacional de Chile.

³⁵ Bobby Sands fue un revolucionario irlandés miembro del Ejército Republicano Irlandés Provisional, comúnmente llamado IRA. El cual buscaba, principalmente, la reunificación de Irlanda y su independencia del Reino Unido. El IRA comenzó sus actividades a finales de los años 60. A inicios de 1976, el gobierno de Gran Bretaña despoja a los prisioneros del IRA la calidad de presos políticos. Como bien menciona Iñaki Vázquez en su ensayo “El imaginario republicano radical irlandés a través de la poética de Bobby Sands”, esta estrategia pretendía despojar el carácter político de las acciones cometidas por los miembros del IRA: “El estatus especial de presos políticos era una poderosa arma de propaganda política [...]. Los POWS (prisioneros de guerra) eran prisioneros políticos en una guerra de liberación nacional contra el Imperio Británico. La clasificación de estos como criminales comunes se concebía dentro de la estrategia de Ulsterización / criminalización lanzada por el gobierno británico, a mediados de la década de los setenta (Vázquez, 2006: 162). La postura autoritaria de la Primera ministra, Margaret Thatcher, se resume en una frase: “A crime is a crime”. Aquella frase despoja el carácter político de las acciones de Sands y sus demás compañeros. Es en ese contexto en el cual Bobby Sands, ya en prisión, decide iniciar una huelga de hambre con la intención de presionar al gobierno británico y así

del poemario y de formar la serie de relaciones que unen el contexto en el cual se desenvuelve el revolucionario irlandés en prisión y la realidad chilena durante la dictadura militar.

Para representar algunos aspectos de la dictadura, Carmen Berenguer recurre a la representación del poeta y miembro del IRA Bobby Sands. En este poemario no identifiqué el usual estilo de representación de la poesía política o de denuncia, sino una completa disrupción del estilo y del lenguaje muchas veces apelativo y directo que busca, naturalmente, ser claro con el fin de ser comprendido por un mayor número de lectores.

Con relación a la representación de Bobby Sands, Soledad Bianchi comenta: “La poeta trabajó, entonces, con la memoria reciente, como un homenaje, me parece, pero, asimismo, había en su ademán cierta complicitad: una voluntad de romper con precisiones estrictas. Pienso, entre otras: en la geografía” (Bianchi, 2012: 159). El libro favorece, sin lugar a duda, dos lecturas que convergen en un mismo punto. En primer lugar, el homenaje o representación de un poeta y revolucionario irlandés que desafió al gobierno neoliberal de la Primera ministra Margaret Thatcher, su estancia en prisión y su huelga de hambre. En segundo, una lectura metafórica de la primera que recrea la represión y el hambre de un sinnúmero de chilenos durante el gobierno neoliberal liderado por el General Augusto Pinochet. Estas dos lecturas convergen en un mismo punto: la violencia ejercida por aparatos estatales represivos y totalitarios sobre algunos sectores de la sociedad. Por lo tanto, no es una casualidad que, para la poeta, el hilo conductor entre Reino Unido y Chile sean las

recuperar su calidad de presos políticos. Iñaki Vázquez agrega: “Bobby Sands muere el 5 de mayo de 1981, tras sesenta y seis días de huelga de hambre” (Vázquez, 2002: 162). Para profundizar acerca de la figura de Bobby Sands, su ideología y la escritura de su diario en prisión, véase el artículo “El imaginario republicano radical irlandés a través de la poética de Bobby Sands” de Iñaki Vázquez.

consecuencias del totalitarismo, los diversos métodos de lucha contra ese mismo sistema y el resultado de las políticas neoliberales.

Margaret Thatcher fue la Primer ministra de Reino Unido desde 1979 hasta 1990. Su mandato se caracterizó, principalmente, por la imposición del neoliberalismo y las graves consecuencias en la clase obrera inglesa.³⁶ La huelga de mineros en Reino Unido que duró cerca de un año (de 1984 a 1985) en protesta por la profunda reestructuración del sector minero y la supresión de alrededor de entre 15 mil y 20 mil empleos, es solamente un ejemplo del descontento sindical ante dichas privatizaciones y reformas. La cooperación entre la dictadura de Augusto Pinochet y el gobierno de Margaret Thatcher desató la polémica a nivel internacional. La implicación de Chile en el conflicto de las islas Malvinas a favor del Reino Unido y la solicitud de Thatcher de la inmediata liberación del General Pinochet tras su detención en la capital inglesa por orden de la justicia española que intentaba extraditarlo en 1998, son quizás los momentos donde la simpatía entre ambos mandatarios se vio mayormente reflejada.

El poemario abre con una dedicatoria: “Al pueblo de Eire”, o, en otras palabras, a Irlanda. Carmen Berenguer utiliza el término Eire, nombre en lengua irlandesa para referirse

³⁶ A finales de la década de los setenta, Ronald Reagan (presidente de los Estados Unidos), Margaret Thatcher junto con los llamados Chicago Boys, promovieron el modelo económico neoliberal en la región europea y americana. El cual buscaba, a grandes rasgos, la reducción del papel del Estado en la economía y la promoción del libre mercado.

En cuanto a las medidas políticas y económicas tomadas por Thatcher, en el diario *La Jornada* en su versión digital, se afirma que durante el gobierno de la llamada Dama de hierro se “Desmanteló el Estado de bienestar, desapareció o recortó los derechos laborales y sindicales, reprimió con ferocidad a los mineros y a los independentistas irlandeses —contra quienes empleó métodos de guerra sucia similares a los que utilizaban dictaduras latinoamericanas—, incrementó en forma brusca las tasas impositivas y llevó a los servicios públicos de salud, educación y transporte a un estado de catástrofe [...]. El paradigma (económico) de la dictadura chilena fue adaptado por gobernantes civiles como Carlos Salinas de Gortari en México y Carlos Menen en Argentina, con consecuencias desastrosas para los mercados internos, los niveles de vida, las soberanías nacionales y los pactos sociales” (2013).

a Irlanda. Eire, en ese sentido, posee una connotación de resistencia idiomática frente a la lengua inglesa.

Cada uno de los poemas posee el número de los días de ayuno de Bobby Sands. Nadia Prado en su artículo “Carmen Berenguer / Bobby Sands: ese fragmento reversible, ese poema soy yo, cada uno de nosotros” refiere al recurso de proximidades entre Chile e Irlanda: “Desde el pueblo de Eire hacia el pueblo de Chile se poetiza una ética de la reversibilidad de la proximidad y la distancia, que compromete el ser-con que el poema piensa” (Prado, 2022: 236). De tal modo que Berenguer, por medio de este doble discurso, forma un vínculo de identificación entre Irlanda del Norte y Chile.

Tras la dedicatoria, la autora traduce y altera la disposición textual de un fragmento del *Prison diary*³⁷ escrito por Bobby Sands los primeros 17 días de su huelga de hambre, el cual titula “Epitafio”:

Estoy esperando la alondra
que en primavera lo es todo
para nosotros.
Ahora en mi lecho de muerte
sigo escuchando aún a los negros cuervos
(Berenguer, 1983: 4).

Berenguer dispone en versos la cita del diario de Bobby Sands, la cual corresponde al octavo día del inicio de la huelga de hambre. Para el revolucionario irlandés, la alondra es un símbolo de libertad. Así lo expresa en su texto “The lark and the freedom fighter” (1979), recopilado en el folleto *The writings of Bobby Sands*: “My grandfather once said that the imprisonment of the lark is a crime of the greatest cruelty because the lark is one of the greatest symbols of freedom and happiness. He often spoke of the spirit of the lark relating to a story of a man

³⁷ Consulté la versión digital del *Prison Diary* de Bobby Sands, disponible en el sitio web: Bobby Sands Trust.

who incarcerated one of his loved Friends in a small cage” (Sands, 1981: 33). Bobby Sands genera un proceso de identificación entre su estancia en prisión por causas políticas y la historia que le contó su abuelo acerca del encarcelamiento de la alondra: “This brings me directly back to my own situation; I feel something in common with that poor bird. My position is in total contrast to that of an ordinary conforming prisoner; I am a political prisoner, a freedom fighter” (Sands, 1981: 34) Tras enfatizar su calidad de preso político, argumenta que, tal como la alondra, él también debe luchar no solamente por su libertad en cautiverio, sino también en el exterior: “Like the lark, I too have fought for my freedom, not only in captivity, where I now languish, but also while on the outside, where my country is held captive. I have been captured and imprisoned, but, like the lark, I too have seen outside of the wire cage” (Sands, 1981: 34). Es así como Bobby Sands reafirma su resistencia en espera de su libertad (alondra) frente al acecho de la muerte y su encarcelamiento ordenado por Thatcher (negros cuervos). Considero que Sands hace uso de la imagen del cuervo negro relacionándola con las fuerzas represoras en contra de los miembros del IRA. Carmen Berenguer es consciente del contenido ideológico y metafórico del fragmento tomado de su diario y decide resignificarlo colocándole el título de “Epitafio”, como si estas hubiesen sido sus últimas palabras o englobaran la situación y el pensamiento del poeta y revolucionario.

Bobby Sands es un libro con rasgos particulares dentro de la poética de Carmen Berenguer. Identifico, por ejemplo, un travestismo textual, el cual consiste en darle la voz poética a un narrador con un género diferente al del autor, en este caso autora. En otras palabras, Carmen Berenguer asume la voz de un otro, un hombre que externa su experiencia en prisión. El poemario de *Bobby Sands* es una excepción en la obra de la autora, ya que, a diferencia de sus demás libros, Berenguer no apuesta por una voz femenina que tome el

control de la narración o del discurso poético. Por otro lado, las representaciones femeninas en el presente poemario no poseen un carácter predominante, tampoco una perspectiva marcadamente feminista como sí ocurre en la mayoría de sus demás obras.

Las representaciones del cuerpo violentado se presentan como un *leitmotiv* dentro de la obra de Berenguer. En *Bobby Sands* no es la representación del cuerpo femenino, pero sí un cuerpo sin marcado énfasis en lo masculino. En otras palabras, a lo largo de los poemas identifiqué una serie de expresiones que refieren al cuerpo en resistencia que comienza a flaquear o a sufrir la carencia de alimentos. Una experiencia general no solamente humana, sino de cualquier ser vivo. Algo semejante plantea Nadia Prado: “Como resistencia y espacio de aparición que es la acción política desde y con el cuerpo” (Prado, 2022: 247). Bobby Sands protesta desde su encarcelamiento con la palabra y con el cuerpo, los únicos componentes que todavía posee. Este autoconocimiento de su cuerpo en relación con el acto de comer y la consecuente hambre a manera de protesta se muestra en la mayoría de los poemas: “lengua seca”, “saliva”, “garganta”, “lengua”, “estómago”, “labios” y de forma general, “cuerpo”. En el poema “Día 13” se recrea el proceso del hambre en Sands:

Saliva la entrada en la garganta
que traga a bocanadas
disuelta en lengua la sal
(Berenguer, 1983: 7).

Además del proceso de la huelga de hambre, destaca la alteración sintáctica de los versos.

Otro ejemplo se expone en el poema “Vigésimo primer día”:

Duelen los labios del pan
las abiertas paredes del estómago
duelen de risa fina
(Berenguer, 1983: 10).

La autora también recurre a imágenes de alimentos, mismos que Bobby Sands desea pero que no consume. Esto se puede notar en el poema “Día 26”:

Débil veo el campo
sembrado
el maíz en la copa de los cerros
(Berenguer, 1983: 12).

El agotamiento del cuerpo no le impide ver el maíz a los lejos, quizás mediante una ventana, quizás en la imaginación del preso. También es el caso del poema “Día 27”, en el cual se conjugan la imagen del cuerpo con otra de alimento en un deseo inconsciente de ingerirlo:

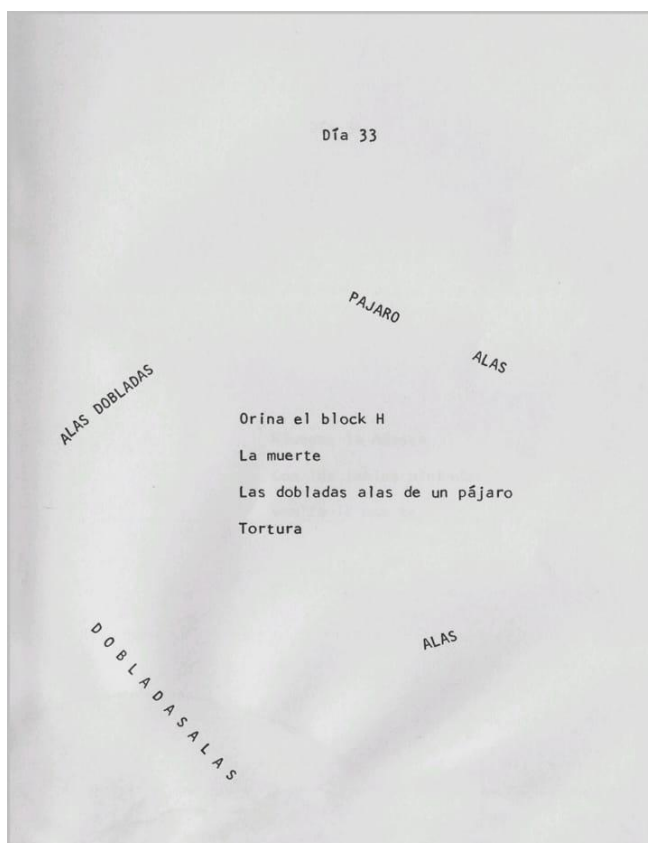
Fermenta el pan
la masa hinchada de la vida
en tu cara
(Berenguer, 1983: 13).

Además de la experimentación con la sintaxis y la representación del hambre a causa de la huelga, destaca en los poemas la disposición de los versos que, como bien menciona Eugenia Brito en el capítulo “La oralidad como proceso de producción de la escritura: Carmen Berenguer” de *Campos Minados*, es una escritura grafiti: “El texto es un himno, pero también un grafiti: conjuga así sobre la página la oralidad y la escritura. Los grafos supuestamente escritos por Bobby Sands en su celda son la expresión de una libertad creativa elegida por sobre todas las otras” (Brito, 1994: 167). Adicionalmente, concuerdo con la opinión de Eugenia Brito, la cual afirma que la breve extensión de los versos de la mayoría de los poemas corresponde al rigor del hambre de Sands: “El aporte de Berenguer a la literatura chilena, en especial a la literatura femenina chilena, consiste en la ruptura del verso, por una parte, con la escritura grafiti, que se hace eco, grito, testimonio de una tortura. La escritura parece entonces padecer el mismo rigor del hambre: es breve, no obstante, exhaustiva y eficiente” (Brito, 1994: 167).³⁸

³⁸ La idea de la escritura como grafiti se reafirma en el diseño de la portada y contraportada de la primera edición de la obra.

La escritura grafiti de Carmen Berenguer corresponde a la peculiar disposición de los versos en algunos poemas de *Bobby Sands*. Además, el término de escritura grafiti cobra mayor sentido si consideramos que los poemas insertos en dicha obra corresponden a la escritura de Bobby Sands en los muros de su celda. De tal manera que Berenguer reformula la tradición europea de los caligramas añadiéndole un factor de expresión popular y política. Si pensamos en el contexto en el que la autora escribe los poemas, el grafiti en el transcurso de la dictadura militar fue un mecanismo de expresión en contra del sistema represivo. Si en los años de gobierno de la Unidad Popular los murales pintados por las Brigadas Ramona Parra en la capital fueron una expresión gráfica callejera que recreaba el proceso político hacia el socialismo, los grafitis durante la dictadura pinochetista en las calles a lo largo del país son una expresión de protesta clandestina y anónima que reflejaba el descontento ante la represión y la pobreza. De esa misma manera irrumpe la poesía de Carmen Berenguer al campo intelectual chileno, mediante una poesía de protesta, feminista y clandestina. Además, en su Discurso al Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda del 2008, la autora se refirió a su escritura como un grafiti y un acto de resistencia: “Me hice escritora cuando firmé mi propio documento, puse mi nombre a un primer libro, mi voz entró en el cuerpo de un hombre moribundo de un insurreccional y salí de allí haciendo una raya en la pared, un grafiti, eso fue apenas una raya para trazar mi resistencia dentro de la lengua y fuera de ella en la escritura en la pared” (Berenguer, 2012: 155).

El poema “Día 33” es un ejemplo de escritura grafiti o de la escritura en la pared en la celda por parte de Bobby Sands. También se repite el símbolo del pájaro cautivo. Con la finalidad de mostrar la disposición gráfica de los versos, incluyo la versión digitalizada:



(Berenguer, 1983: 17).

En el centro del poema, identifiqué una serie de versos que no poseen una relación sintáctica, parecen más bien frases aisladas que se relacionan con el encarcelamiento de Sands. “Orina el block H” refiere a la llamada protesta sucia llevada a cabo por los presos del IRA dentro de la prisión de Maze, la cual consistía en impregnar las celdas con orina y excrementos. Otro método utilizado por los miembros del IRA en Maze fue la protesta de las mantas, en ella los prisioneros se negaban a portar uniformes de prisioneros comunes, por lo que decidieron vestirse con las mantas proporcionadas para abrigarse. El verso “Las dobladas alas de un pájaro” refiere, como lo he afirmado con anterioridad, al símbolo de la libertad del pájaro/alondra violentado. Además, la palabra tortura colocada de manera independiente, posee esa doble lectura o significación. La primera corresponde a la tortura experimentada

libro *Los silencios de la revolución* (1988)³⁹, realiza un análisis político, económico y social del gobierno militar. De tal forma que en su ensayo muestra algunos datos acerca de la escasez como resultado de las políticas neoliberales: “No hay mejor indicador de la pobreza que el hambre [...]. En 1986, ocho de cada diez familias habitantes en poblaciones en Santiago ingerían menos calorías que el mínimo recomendado por la FAO/OMS. Pese a esto, la alimentación les consume el 70 por ciento del gasto familiar” (Tironi, 1988: 31). Como respuesta ante la alarmante carencia de alimentos, diversas poblaciones organizan ollas comunes: “Se recurre a una solución extrema: alimentarse en ollas comunes, apoyadas por la iglesia y a veces por las propias municipalidades” (Tironi, 1988: 31). El factor principal por el cual parte de la población chilena no lograba acceder a una alimentación adecuada se debía, principalmente, al alto índice de desempleo o a los bajos salarios:

La sociedad chilena estaba acostumbrada a tasas de desempleo moderadas, como las del periodo 1960-1970, que ascendía al 6.4 por ciento de la fuerza de trabajo. Entre 1974 y 1987, dicha tasa [...] saltó en promedio al 20 por ciento. En ciertos años, como en 1983, incluso uno de cada tres trabajadores carecía de empleo” (Tironi, 1988: 66).

En ese sentido, Carmen Berenguer ante la imposibilidad, producto de la censura, de referirse al hambre de las poblaciones más vulnerables de Chile, decide recrear el hambre que sufrió el revolucionario irlandés durante su huelga en protesta por el reconocimiento de la calidad de presos políticos de los miembros del IRA.

Por otro lado, la representación de la huelga de hambre de Bobby Sands en el contexto de la dictadura militar chilena remite a esa misma forma de protesta por parte de diversos grupos. En otras palabras, la huelga de hambre fue en Chile también una manera protestar

³⁹ El libro *Los silencios de la Revolución* de Eugenio Tironi fue publicado en el contexto del plebiscito nacional de Chile en el año de 1988 y como respuesta al libro *La revolución silenciosa* escrito por Joaquín Lavín. El primero justificaba la necesidad de terminar con la dictadura y, por consiguiente, fue ampliamente difundido por la oposición representada por el NO. Mientras que el libro de Joaquín Lavín, escrito en pro de la campaña del SÍ, proponía una continuación del gobierno del General Augusto Pinochet.

contra la injusticia. Por ejemplo, la organizada por la Agrupación de Familiares Detenidos Desaparecidos (AFDD). Así lo demuestra Felipe Sánchez en su artículo “Política y performance: La protesta por los derechos humanos en la dictadura chilena (1978-1987)”:

La AFDD fue, de hecho, la primera organización en realizar actos de protesta y denuncia pública. A mediados de junio de 1977, 26 personas, la mayoría mujeres, ingresaron al edificio de la CEPAL desplegando un lienzo con la leyenda “Por la vida, por la paz, por la libertad. ¡Los encontraremos!”. Enseguida, iniciaron una huelga de hambre que duró 10 días y que constituyó la primera demostración colectiva de este tipo en los años más violentos del régimen [...]. El 22 de mayo de 1978, 66 miembros de la AFDD ocuparon cuatro parroquias y la sede de la UNICEF en Santiago para iniciar la llamada “huelga larga”. Una huelga de hambre que duraría 17 días y que, en una semana, sumó más de 140 personas repartidas por diferentes parroquias de Santiago. Las muestras de apoyo fueron amplias y decididas en diversos sectores, como abogados, estudiantes, figuras políticas, líderes religiosos, sindicatos y otras organizaciones. A nivel internacional, esta huelga tuvo un impacto impensado. En diferentes ciudades de Europa, Estados Unidos y Oceanía tuvieron lugar huelgas de hambre similares en apoyo a las chilenas (Sánchez, 2019: 141).

Felipe Sánchez refiere a otra huelga de hambre de alrededor de 400 presos políticos a lo largo del país, la cual inició a finales de 1986. Esto demuestra que dicho modo de protestas no fue un método aislado en Chile por parte de presos políticos o miembros de asociaciones civiles. La huelga de hambre se presenta como un modo de protesta no violento que termina, en mayor o menor medida, por afectar el cuerpo de aquel que la lleva a cabo.

Antonio Carretón resume algunas de las expresiones colectivas de protesta en Chile de 1973 a 1983:

Hasta 1983 sólo puede hablarse de movilizaciones sectoriales o parciales. Ellas corresponden a: acciones de defensa, protesta y solidaridad en relación a las violaciones de derechos humanos como asesinatos, detenciones, torturas, desapariciones (actos masivos, ayunos, huelga de hambre, etc.); organización de actividades de subsistencia en medios poblacionales (ollas comunes, bolsas de cesantes, etc.) (Carretón, 1987: 162).

Dicho lo anterior, *Bobby Sands desfallece en el muro* es publicado en medio de un contexto represivo y de protestas sociales como las huelgas de hambre, las llamadas Marchas del Hambre a inicios de 1983, las Protestas Nacionales, las acciones del FPMR, etc. Además, en el marco de un país inmerso en una economía con un alto nivel de desigualdad social, desempleo y de difícil acceso a alimentos. Ello se demuestra en el subempleo, el nivel delincuencia, los distintos modos de protesta y en la organización de ollas comunes.

En conclusión, *Bobby Sands desfallece en el muro* es un poemario producto de diversos factores políticos y sociales. Recrear la huelga de hambre del irlandés Bobby Sands para referirse metafóricamente a la dictadura chilena es una técnica a la que recurre la autora para que su denuncia a las injusticias de su país pase desapercibida por la censura. Entre otros factores, el escribir y publicar en Chile durante la dictadura militar, condicionó el estilo mismo de su obra. Como revisamos en el capítulo destinado a *La guerra interna*, Volodia Teitelboim recurre a técnicas literarias completamente distintas, producto de su estilo y de las condiciones particulares de escritura desde su exilio.

3.4 Huellas de siglo

Carmen Berenguer publica su segundo poemario, *Huellas de siglo*, en marzo de 1986, durante la llamada tercera fase de la dictadura militar, caracterizada por crisis recurrentes, protestas masivas y la formación de organizaciones políticas y sociales que encaminaron al país al fin de la dictadura. Como veremos en diversos poemas de *Huellas de siglo*, la represión no disminuyó, sino que en momentos específicos se acrecentó. De tal manera que este segundo poemario es publicado en medio de un ambiente altamente represivo y de censura. Una vez más la poesía de Carmen Berenguer se ve condicionada por un hecho

político-social. Es por esa razón que la autora apuesta, al igual que en *Bobby Sands desfallece en el muro*, por una poesía que convida al lector a una segunda lectura por medio de una doble interpretación de los significantes insertos en los versos.

Concuerdo con parte de la crítica cuando afirman que *Huellas de siglo* es un libro central en la obra de Carmen Berenguer, ya que entre otros elementos que puntualizaré en el presente capítulo, la autora recrea por primera ocasión y de manera directa en su poesía a la ciudad de Santiago de Chile. Dicho espacio posee una significativa relevancia en la poética de Berenguer.⁴⁰ En este caso, la poeta elabora una escritura de la ciudad que denuncia, por un lado, la represión y la violencia ejercidas por la dictadura, y por otro, la instauración del modelo neoliberal. De tal forma que Santiago es la figura predominante en el poemario.

El libro se encuentra dividido en cuatro partes y conformado por un total de 25 poemas. Uno de los elementos más llamativos del lenguaje empleado en *Huellas de siglo* es el de la oralidad. Así lo refiere Raquel Olea: “Berenguer imita la oralidad, la forma más desembozada del habla común y corriente en la poesía” (Olea, 1994: 167). Aunque este recurso de oralidad se muestra en la mayoría de las composiciones, algunos poemas poseen una mayor carga: “Santiago Punk”, “Santiago Tango”, “Santiago Metro” o “Matadero Palma”. En ese sentido, Eva Castañeda, en su ensayo “La poesía de la disidencia en la dictadura chilena: Raúl Zurita y Carmen Berenguer”, comenta que a lo largo de los poemas de *Huellas de siglo* transitan distintos personajes que habitan una ciudad sitiada y su lenguaje se caracteriza por su cotidianeidad (Castañeda, 2019: 17). Al recrear poéticamente la ciudad de Santiago como un espacio en que se ejerce tanto la violencia económica como física, la autora apuesta por un lenguaje con características orales. Dicho de otra manera, *Huellas de*

⁴⁰ Véase, por ejemplo, *Plaza de la dignidad*, publicado en 2020.

siglo asemeja a un mosaico en el cual se recuperan palabras o discursos cotidianos en el contexto de la dictadura.

La experimentación de la autora con los diversos géneros literarios se advierte en su dedicatoria-poema que abre el libro:

A los sin par de glúteos de Nureyev
A Cecilia Radrigán presa en la cárcel de San Miguel, amiga de infancia de Jorge Radrigán compadre quien me presenta a Chopin y la Mesa Verde a los 9 años
Al loco Martínez de Viña del Mar, al que era estrictamente prohibido acercarse a toda muchacha decente
A Richard Chamberlain porque con gusto sería su Mariko
A James Dean y al Edén del Éste, Little Richard, rey del Rock n' roll, Oscar Castro, Oscar Hahn, Jaime Lizama, Omar López, Nicolás y Víctor, John Lennon, Abril, al José, Nancy Jorquera, Janis Joplin, Lake Sagaris, Amalia Rodríguez, Julián Sorel, Juliet Greco, a Fresia
Mi casa en Sycamore Road, Clifton, N. L., 1978
a las locas sueltas
a las locas atadas
a los manicomios
al psiquiatra que recetó baldes de agua fría para mí
a las piezas en que vivimos, al brasero, al mate, al diablo
a la virgen del Carmen, a los escapularios y Prokofiev
a Renca
a Artesanos primer cité en que viví
a la Avenida Portales y a la Quinta Normal, primera infancia y primera detención
a Salvador Allende
a Bobby Sands
a la primera comunión
al primer coito y a la bastarda Emperatriz.

(Berenguer, 2012: 39).

Este poema-dedicatoria es significativo por varias cuestiones. En primera, llama la atención la larga lista de dedicatorias a poetas chilenos y artistas estadounidenses relacionados con la música rock. La autora apela a sus referentes musicales que la influenciaron sobre todo en su etapa juvenil. Asimismo, la escritura de la ciudad de Santiago toma relevancia desde las dedicatorias mismas, ya que tanto la Avenida Portales como la Quinta Normal son espacios ubicados en la capital chilena, mismos que son evocados desde una perspectiva particular.

En un primer momento, porque en esos espacios vivió parte de su infancia, usualmente relacionada con la inocencia y felicidad, mismas que fueron corrompidas por la instauración de la dictadura y su posterior detención. De ahí la ambivalencia de estos espacios. Por último, este poema-dedicatoria es una toma de postura frente a la realidad política de su país. Adicionalmente a las correspondientes dedicatorias a Salvador Allende y Bobby Sands, resalta la de Cecilia Radrigán, ex militante del MIR y activista en derechos humanos. Según su testimonio, en 1981 fue detenida y torturada por la CNI en el Cuartel Borgoño. En 1992 salió en libertad tras cumplir su condena. En síntesis, se puede afirmar que desde esta primera página se anticipa el contenido temático del poemario.

Para el análisis de la representación de la dictadura militar me centraré en dos poemas: “Santiago Punk” y “Molusco”. La elección corresponde a que en cada uno identifiqué diversos componentes característicos de la dictadura militar. En “Santiago Punk”, reconozco una crítica al modelo neoliberal y sus consecuencias en la sociedad y en “Molusco”, una representación de la violencia ejercida en contra de la población, y específicamente, el proceso de detención, tortura y desaparición de los presos políticos. Es así como por medio del análisis de estos poemas establezco correspondencias históricas con la dictadura chilena.

Tras la publicación de *Bobby Sands* por parte de Carmen Berenguer, el reconocimiento de la crítica y los lectores no se hizo esperar. Esto se puede comprobar en las recepciones casi inmediatas de la publicación de *Huellas de siglo*. Encuentro al menos seis notas insertas en periódicos y revistas de la época. En la primera, publicada el 18 de julio de 1986 en la revista *Solidaridad*, se menciona que el libro fue editado en marzo de 1986 bajo el sello de Ediciones Manieristas con una numeración de 70 páginas. (1986: 17). Hasta ahora, llama la atención que este segundo poemario de Berenguer no fue elaborado de manera

artesanal, sino en una editorial independiente como lo fue Ediciones Manieristas. A diferencia del poemario de *Bobby Sands*, éste contó con la usual numeración de las páginas. En la misma nota inserta en la revista editada quincenalmente por la Vicaría de la Solidaridad se afirma lo siguiente: “La obra está dividida en cuatro partes, convirtiéndose en uno de los libros interesantes de leer en la literatura chilena actual” (1986: 17). En una segunda nota publicada el 30 de julio en el diario *La Tribuna*, su autor, el escritor Reinaldo Sandoval Durán, opina lo siguiente acerca del poemario: “La muerte con su tripudio lúgubre, es el preferente protagonista de los versos escabrosos, temerarios, alegóricos, sociales, insubordinados en esta obra” (Durán, 1986: 3). Esta breve nota, al igual que la primera, está compuesta, principalmente, por fragmentos de distintos poemas del libro. En septiembre del mismo año se publicó una tercera nota sobre *Huellas de siglo*, ahora en la revista *Mundo Diners Club*. En esta, Luisa Ulibarri comenta que “Carmen Berenguer tiene un estilo seco, duro, casi cortante como el vidrio, y efectivo en el grito” (Ulibarri, 1986: 85). Además, la autora enfatiza la predominancia de la figura de la ciudad de Santiago en el poemario: “Ahora, en estas Huellas urbanas, mironas, malditas a veces, Carmen va de lo inmediato (el Santiago *punk* de mentira; el Santiago-tango y el Santiago-metro) a una reflexión casi metafísica de la muerte [...]. Poema breve, latigazo, relación de amor y odio con Santiago, ciudad en la que vive y ve tanta muerte” (Ulibarri, 1986: 85). En otra nota titulada “Las huellas poéticas de Carmen Berenguer”, firmada por Wellington Rojas Valdebenito y publicada en el diario *Austral de Temuco*, se afirma que: “perteneciente a una generación poética que ha entregado sus versos en hojas de roneo, en revistas de alternativa o simplemente a viva voz, Carmen Berenguer nos entrega su segundo poemario” (Valdebenito, 1986: 6). Además de remarcar su condición de poeta al margen de la cultura oficial durante la dictadura, Wellington comenta brevemente poemas como “Santiago Punk”, “Santiago Metro”, “Bala humanitaria” y el poema que da

nombre al libro, “Huellas de siglo”. Al mismo tiempo, cita buena parte de la extensa y significativa dedicatoria del libro. En el artículo “Voces de la poesía femenina. Energía liberadora”, escrito por Virgina Vidal en la revista *Análisis*⁴¹ y publicado en febrero de 1998, se analizan poemarios de autoras como Alejandra Basualto, Teresa Calderón, Amanda Fuller, Heddy Navarro, Verónica Zondek y por supuesto, de Carmen Berenguer. El artículo inicia con el siguiente planteamiento: “Claros voces femeninas surgen en este quehacer poético, que insiste en repudiar la nostalgia y revela coraje para avanzar en el mundo de hoy. Las poetisas y no ‘poetas’, que es muy noble el origen de la palabra demuestran que de nada sirven las grandes palabras” (Vidal, 1998: 50). En el mismo artículo, la autora refiere al contexto represivo y de censura en el cual se leen los textos de estas voces femeninas:

Sus poemas llegan a quienes transitan alrededor y, acaso, más de alguno lo arruga temeroso y lo lanza a la nada; quizás otros leerán esos poemas como un panfleto clandestino. A medida que pasa el tiempo, se tiene menos miedo para leer el panfleto o el verso, que empiezan a circular de mano en mano” (Vidal, 1998: 50).

Finalmente, y tras comparar los poemas de estas autoras con panfletos distribuidos y leídos en la clandestinidad, Virginia Vidal, desde una perspectiva feminista, comenta *Huellas de siglo*:

Carmen Berenguer logra entregar la metáfora de la mujer agredida en muchas formas en *Huellas de siglo* (1998). Sin vacilaciones, ofrece una dinámica síntesis de nuestra urbe, en “Matadero Palma”, “Santiago Punk”, “Santiago Tango”, “Santiago Metro”: la ciudad incorporada a todas sus vivencias y ella, siempre mujer, parte vibrante de la ciudad. La ciudad no es nostalgia, sino un cotidiano encarar la vida con todo lo que viene, sobre todo con su atrocidad, su sangre y su muerte (Vidal, 1998: 50).

⁴¹ En el sitio web de Memoria Chilena, perteneciente a la Biblioteca Nacional de Chile, se dan a conocer algunos aspectos relevantes de la revista: “Bajo el patrocinio de la Academia de Humanismo Cristiano (AHC), fundada por el Cardenal Silva Henríquez, nace en 1977 Academia boletín informativo de la institución, el que en su segundo número ya adquirió el nombre definitivo de *Análisis* bajo la dirección de Juan Pablo Cárdenas” (2023). Adicionalmente, destaca la importancia de la revista en el contexto de la dictadura: “*Análisis* fue la primera revista que publicó cartas de personas en el exilio. El darle cabida a personeros de la Unidad Popular significó que sus directivos fueran enjuiciados por la Ley de Seguridad Interior del Estado. Durante los últimos años de dictadura varios periodistas fueron encausados por ofensas a la autoridad, entre ellos, Fernando Paulsen, Juan Pablo Cárdenas, Mónica González y Patricia Collyer” (2023). Finalmente, y una vez recuperada la democracia en Chile, por causa de las bajas ventas, la revista salió de circulación en 1993.

Esta misma idea de la ciudad como metáfora de la mujer agredida la desarrolla Magda Sepúlveda en su texto “Representaciones de Huellas de siglo de Carmen Berenguer: la ciudad burdel” (2008).

No deja de llamar la atención la nota titulada “No al desnudismo”, escrita por Andrés Sabella y publicada el 15 de junio de 1986 en el diario *El Mercurio*.⁴² No solamente es peculiar la perspectiva conservadora con la que se comentan algunos aspectos del poemario, sino la publicación misma en el diario que fungió, en ciertos momentos, como vocero de la Junta Militar:

Las mujeres que escriben poesía suelen, con frecuencia, echar al aire su intimidad y, para tal función, adquieren un rostro de faunasas de utilería. Carmen tiene el coraje de narrarnos perspectivas que le interesan, sin esquivar los ángulos duros ni derramar mermelada encima de los versos. Es uno de sus méritos (Sabella, 1986: 3).

De hecho, sostiene que el poema “Desconocido”: “Merece espacio en la poética de hoy, ardiente y directa, como un golpe al mentón” (Sabella, 1986: 3). A modo de conclusión, el autor compara la poética de Berenguer con la de otras autoras: “Grato y fuerte es el modo rotundo de Carmen Berenguer, lejos del ‘desnudismo’ resobado de las poetisas de fuego desesperado” (Sabella, 1986: 3).

Para resumir, la publicación de *Huellas de siglo* capta la atención de diversas revistas y periódicos. Al igual que las recepciones de su primer poemario, las críticas son positivas. La crítica insiste en su poética rupturista y en la representación de la ciudad de Santiago como

⁴² Con relación al diario *El Mercurio*, Ariel Dorfman comenta lo siguiente en el ensayo “Los inocentes derrocan un gobierno”: “*El Mercurio* no sólo ha defendido, desde su fundación en el siglo XIX, los intereses domésticos y foráneos de la clase dirigente, sino que también ha sido el verdadero ideólogo detrás de todos los gobiernos chilenos, un ‘intelectual orgánico’ en sentido gramsciano si alguna vez lo hubo (Dorfman, 1997: 194). También reconoce el papel que tuvo este diario en el transcurso del gobierno de la Unidad Popular: “*El Mercurio* no sólo recibió fondos de la CIA durante el periodo de Allende, sino que su *blitzkrieg* comunicativo contra la izquierda fue dirigido, según se ha observado, por expertos en propaganda y desinformación norteamericanos” (Dorfman, 1997: 194).

un espacio repleto de violencia, enmarcado, por supuesto, en el periodo de la dictadura militar.

3.5 Santiago

Huellas de siglo es el poemario en el que la autora recrea por primera ocasión la ciudad de Santiago. Como lo he mencionado con anterioridad, la representación de dicho espacio en la obra de la autora posee casi siempre una relación con la violencia ejercida desde Estado o las correspondientes manifestaciones populares. Las calles, plazas, parques, etc. son espacios donde no solamente se reprime a la población, sino de protestas ante la injusticia. En el caso de su segundo libro, *Huellas de siglo*, la poeta se centra en recrear a la capital de Chile, Santiago, como un espacio en el que no únicamente se ejerce la violencia física, sino también económica.

En “La señal de las hablas”, Raquel Olea analiza distintos aspectos del poemario, por ejemplo, la relación del sujeto poético con la ciudad: “*En Huellas de siglo* la referencia de la sujeto poético es la ciudad como espacio de tensión por la convergencia de sujetos y poderes trenzados” (Olea, 1998: 133). La autora opina sobre las diversas representaciones de la ciudad en la literatura chilena:

La escritura de la ciudad ha construido una tradición en la poesía chilena. Desde los *Antipoemas* de Nicanor Parra, hasta los poetas de la antología *Ciudad poética post*, la escritura de la mujer, sólo recientemente se apropia de este espacio. Es en esta emergente poesía de la década del 80 donde por primera vez aparece un sujeto que habla la urbe desde un lugar femenino (Olea, 1998: 133).

Estas recreaciones de la ciudad por parte de las escritoras, y en especial por Carmen Berenguer, se caracterizan por un estilo particular que rompe con la tradición, hasta ese momento, masculina. Aunque no me centraré específicamente en la corporeización de la

ciudad, conviene tener en cuenta que distintas estudiosas de la obra de la autora sostienen esta idea. Es el caso de Raquel Olea: “La ampliación de mirada que la escritura de la mujer introduce, la corporeización de los espacios urbanos, su contaminación por la intromisión de un cuerpo que había sido privado, estereotipado como objeto público, hace ingresar una heterogeneización e hibridez de lo urbano hasta ahora ausente en la poesía chilena” (Olea, 1998: 133). Por otro lado, Magda Sepúlveda indica en su ensayo “Representaciones de Santiago en *Huellas de siglo* de Carmen Berenguer: La ciudad burdel” que en el poema “Santiago Tango”: “Berenguer propone una analogía entre la prostituta y la ciudad [...]. La prostituta y la ciudad compartirían un estado ‘carente de decencia’, ‘marginal’, ‘pobre dama’, ‘emplada’ y ‘sometida a un cafiche’” (Sepúlveda, 2008: 117).

En el poema “Santiago Punk”, Carmen Berenguer recrea la capital chilena como una ciudad donde convergen distintas culturas producto de la apertura de mercado y el consiguiente consumismo como resultado de la economía neoliberal. Julio Ortega así lo plantea: “*Huellas de siglo* se hace cargo del lenguaje civil y, desde el sarcasmo social y la ironía crítica, denuncia un ‘Santiago Punk’, que con las economías de mercado abierto introduce la mitología de consumo” (Ortega, 2021: 12). En esa misma línea, Francisco García afirma lo siguiente: “El poema ‘Santiago Punk’ funciona como oda satírica al neoliberalismo que se impone en el país” (García, 2013: 4). Queda claro que en “Santiago Punk” la poeta representa a la ciudad de Santiago para evidenciar las contradicciones económicas y culturales de la década del 80.

“Santiago Punk” se encuentra dividido en cuatro partes. A continuación, la primera:

Punk, Punk
War, war. Der Krieg, Der Krieg
Bailecito color obispo
La libertad pechitos al aire

Jeans, sweaters de cachemira
Punk artesanal made in Chile
Punk de paz
La democracia de pelito corto
Punk, Punk, Der Krieg, Der Krieg
Beau monde. Jet-set rightists
Jet-set leftists
Pantaloncitos bomba
Pañuelito hindú
Chaquetitas negras, Carlotitos
Liberalismo Taiwan
Balitas trazadoras para mantenerte
Cafiche marihuanero.

(Berenguer, 2012: 43).

El primer elemento que llama la atención, quizás, es el uso de términos en idiomas distintos al español. Francisco García acierta al afirmar que: “el uso de términos extranjeros alude a la globalización que ha permitido la expansión del mercado, a la apertura del país en los últimos años de la dictadura” (García, 2013: 4). Como lo he referido anteriormente, al llevar a cabo el golpe de Estado planificado y financiado por el gobierno norteamericano, se buscó, por un lado, detener el avance y fortalecimiento del socialismo en el continente, y por otro, la instauración del modelo económico neoliberal. Es así como el uso de estos términos caracteriza a Santiago como una ciudad globalizada en donde convergen distintos idiomas y culturas. Para ello identifico, además del español, tres idiomas distintos. El inglés, con el término “War”, y el alemán, con “Der Krieg”. Ambos significan “la guerra”. También reconozco “Beau monde” del francés, el cual quiere decir “mundo hermoso”.

En el octavo verso “La democracia de pelito corto”, distingo una referencia a uno de los tantos métodos represivos de la dictadura. Me refiero a aquellas prácticas que prohíben el libre desarrollo de la identidad de los individuos. A partir de la década de los 60, el cabello largo, la barba y el bigote, comenzaron a relacionarse con cierta cultura en particular. Así lo afirma Pía Montalva en su libro *Tejidos blandos. Indumentaria y violencia política. Chile*

1973-1990: “El bigote también es un objeto de afeites, aunque en este caso remite a un estatuto diferente al de las melenas y barbas relacionadas con la cultura de izquierda, el activismo político, y de modo general, con el mundo juvenil contestatario” (Montalva, 2013: 105). Y puntualiza: “Este rasgo facial, que en muchos casos se acompaña de patillas, resulta más propio del establishment asociado al gobierno popular, a los líderes políticos y de opinión ampliamente conocidos y de cierta jerarquía, a los funcionarios del Estado” (Montalva, 2013: 105).

Según el testimonio de Tamara Vidaurrázaga, incluido en el libro de *Tejidos Blandos*, algunas de las prácticas de camuflaje con el fin pasar desapercibidos ante las fuerzas represivas de la dictadura, fueron estas: “Incluso se da el caso que tienes que cortarte el pelo y vestirse distinto. Porque en esa época acuérdate que les prohíben los pantalones a las mujeres. Los hombres tenían que cortarse las barbas. Se prohibió todo eso. Entonces todos de pelito corto y muy formalitos” (Montalva, 2013: 96). En ese sentido, los miembros de la dictadura pretendieron implementar en la población una disciplina militar. Esto incluía, por supuesto, el afeitado de bigote, barba y el cabello corto. Al estilo de las escuelas militares. Pía Montalva nos presenta el testimonio de Jorge Montealegre, el cual refiere a lo sucedido en Santiago a tan sólo dos días después de ocurrido el golpe de Estado en el país sudamericano: “En una de esas caminatas me llevé un gran susto. En una esquina los soldados me detienen y amenazan con cortarme el pelo con una bayoneta. Prometí que me lo cortaría ese mismo día para que me soltaran. El pelo largo, de hippie o guerrillero, para los milicos era un síntoma de indisciplina, desorden y relajo moral” (Montalva, 2013: 97). En su testimonio declara que no todos los individuos con cabello largo pudieron evadir esta censura: “Algunos ‘lolos’⁴³ no

⁴³ Adolescentes.

tuvieron mi suerte y fueron rapados en la calle de manera humillante. Era peligroso seguir siendo la misma persona” (Montalva, 2013: 97). Pía Montalva señala que, aunque los militares no tenían una postura oficial acerca del cabello y rostro facial, una apariencia desfavorable podría crear una mala impresión entre quienes están a cargo del orden público (2013, p. 104). En esa misma línea, la autora cita un fragmento del diario *El Mercurio*, fechado el 13 de octubre de 1973: “No existe orden de usar el pelo corto o prohibición de andar con barba [...]. Pero si algún soldado los ve sucios, chascones y despreocupados de sí mismo, ese soldado pensará que ustedes son desorganizados, que no tienen orientación en sus vidas. Por eso es mejor que anden bien cuidados” (Montalva, 2013: 104).

Es así como “la democracia de pelito corto” apunta, de manera satírica, a la “democracia” de la Junta Militar. Como lo he demostrado en los testimonios previos, el cabello largo fue reprobado por la dictadura. Tras estas prácticas de corte de cabello implementadas por militares en los espacios públicos, un gran número de personas decidió, a manera de autocensura, cortar su cabello y afeitarse. Por lo tanto, en “Santiago Punk” nos encontramos con un primer tipo de violencia, aquella que apela a la identidad propia del individuo chileno.

Magda Sepúlveda analiza las imágenes de las distintas indumentarias desarrolladas en el poema: “La poeta destaca la anulación de la diferencia que va produciendo el nuevo modelo económico, por ejemplo, los diversos estilos vestimentarios de los habitantes que son signos supuestamente de ideologías diferentes son presentados por la poeta como homologados por la moda” (Sepúlveda, 2008: 18). Este planteamiento se hace evidente en versos como: “jeans, sweater de cachemira”, “Jet-set leftists”, “Pañuelito hindú” “Liberalismo Taiwan”. Francisco García sostiene que “la hablante enfatiza la descripción de la realidad en que se desenvuelve, completando una síntesis poética de la interculturalidad

que converge en transición. Se instala el modelo neoliberal y se produce un vacío de identidad y memoria” (García, 2013: 5). Esta misma idea se evidencia a lo largo del poema. Por un lado, las consecuencias del libre mercado, y por otro, aquel vacío de identidad chilena.

Casi inmediatamente, Berenguer recrea otra clase de violencia, la económica. Esto se observa en la segunda parte del poema:

FMI, la horca chilito en prietas
Tanguito revolucionario
Punk, Punk, paz Der Krieg
Whiskicito arrabalero
Un autito por cabeza
Y una cabeza por un autito
(BMW, Toyota, Corolla Japan)
Japonés en onda
La onda provi on the rocks
Rapaditos Hare Krishna Hare hare
Sudoroso mormón en bicicleta
Aleluya la paz
Palitos de chancho
Caldo de cabeza.

(Berenguer, 2012: 43-44).

En el poema, la violencia económica está ligada al ideal de consumismo, propio de la economía neoliberal. Los versos “Un autito por cabeza / Y una cabeza por autito” remiten a las palabras del dictador Augusto Pinochet. Tal como menciona Dino Pancani en “Decálogo de la dictadura, el rechazo y el cuento...”, dicha declaración se encuentra inserta en el contexto del plebiscito que habría de implementar, de manera fraudulenta, la Constitución de 1980. Así lo expuso Pinochet: “De cada siete chilenos, uno tendrá automóvil; de cada cinco, uno tendrá televisor, y de cada siete, uno dispondrá de teléfono” (Pancani, 2022). Esta promesa de modernidad se vio truncada a causa de las constantes crisis económicas propias de la economía neoliberal y por la desigualdad económica y social cada año más acentuada. Acerca de las representaciones de los espacios y de la modernidad en el poemario, Raquel Olea afirma que: “Los espacios se han violentado. Las identidades resquebrajadas se han

vuelto errabundas en una urbe que mezcla lo moderno, lo seudomoderno en una caótica escenografía de miserias y dependencias que se develan y se encubren simultáneamente” (Olea, 1998: 134).

Me parece un desacierto pensar que la implementación del modelo económico neoliberal benefició o afectó a todos los chilenos por igual. Eugenio Tironi plantea una idea peculiar para explicar este asunto, específicamente en la capital. Para ello, el autor identifica dos ciudades dentro de Santiago:

Los habitantes del otro Santiago, aquellos que viven pobremente en el ‘cinturón marginal’ de la ciudad, son denominados corrientemente pobladores. Ellos suman alrededor de 2.3 millones de personas, lo que equivale a la mitad de la población total de la Región Metropolitana. Golpeados duramente por el desempleo, la caída de los ingresos y el deterioro de los servicios públicos, y forzados a concentrarse en áreas urbanas más pobres y menos dotadas, los pobladores han quedado claramente al otro lado de la frontera que divide Santiago en dos ciudades; no en la ciudad en ‘auge’ que ahora ‘nace’, sino en la que ‘decae’ y ‘muere’ (Tironi, 1988: 22).

A través del recurso paródico, Berenguer recurre a la declaración de Pinochet con el fin de evidenciar a Santiago como una ciudad cimentada en la desigualdad. A continuación, otros datos de Eugenio Tironi: “Se sabe que el número de automóviles en el país pasó de 262 mil en 1976 a más de 600 mil en 1985. Pero este boom obviamente no ha ido en beneficio del otro Santiago. En 1984, por ejemplo, la comuna de Providencia disponía de 697 automóviles por cada mil habitantes, en circunstancias que La Granja disponía de 15” (Tironi, 1988: 28). En ese mismo sentido, Francisco García opina que “los mercados se abren: ya no es un auto por cabeza como lo prometió alguna vez Pinochet, sino que llegan de todas partes del mundo los BMW, los Toyota, los Corolla Japan” (García, 2013: 5). Carmen Berenguer identifica, precisamente, la comuna de Providencia, ubicada en el nororiente de la capital, la cual es habitada por sectores de clase media y clase media-alta. También es conocida por su alto

índice de calidad de vida. Así lo refiere la autora en “Santiago punk”: “La onda provi on the rocks”.

Como lo he demostrado, la modernidad y el bienestar social no llegó de manera homogénea a la capital, y, por lo tanto, tampoco en las demás regiones del país. Dicha promesa de modernidad no fue más que la apertura de mercados internacionales. Esta apertura trajo consigo un efecto globalizador, y en palabras de Francisco García, una interculturalidad que, junto con el modelo neoliberal, produjo un vacío de identidad.

En la tercera parte de “Santiago Punk”, Carmen Berenguer insiste en denunciar el proceso de globalización que sufrió la capital chilena:

Footing, footing a los cerros
Unemployment, 42 street
La cultura viene de Occidente
La alameda Bernanrdo O’Higgis en el exilio
Alameda de las delicias, caremelos Candy
Nylon, nylon made in Hong-Kong
(Berenguer, 2012: 44).

Como se puede notar al leer en distintos versos que conforman “Santiago Punk”, la autora recrea diversos elementos que parecerían inconexos pero que de alguna manera terminan por conformar la imagen de Santiago. Justamente en los versos citados, Berenguer, haciendo uso del inglés, denuncia de manera satírica el desempleo imperante en la capital. No sólo eso, sino que en el verso “La cultura viene de Occidente” define uno de los asuntos principales del poema: la denuncia del imperialismo cultural y económico que padeció no solamente Santiago, sino todo el país durante la dictadura militar. Se hace alude también a los miles de chilenos que se vieron forzados a salir del país una vez consumado el golpe militar.

De tal manera que este poema funciona a manera de mosaico de la capital. Con un estilo oral, la autora recrea, al menos, dos tipos de violencia que sufrieron los habitantes de

ese otro Santiago: la económica y al libre derecho de la personalidad. Considero también que la poeta denuncia, por medio de la sátira, aquel consumismo oculto en la idea de modernidad de la cual solamente accedió una parte de la población. Esta pérdida de la identidad nacional ocasionada por la globalización se hace evidente a lo largo del poema. Acerca de dichos aspectos de *Huellas de siglo*, Francisco García comenta que:

la autora realiza una crítica poniendo de manifiesto la realidad de una ciudad que intenta ocultar su verdadera imagen bajo el velo del neoliberalismo económico. La hablante se encarga de develar, sigilosamente, el rostro verdadero de la capital sitiada, exhibiendo una ciudad que oculta todo tipo de violaciones propias de un régimen antidemocrático bajo la fachada del progreso y del desarrollo económico y social: Santiago se transforma en una ciudad de doble faz que a la vez muestra y oculta sus caras (García. 2013: 2).

No podría faltar la representación de la clase de violencia —ejercida en Chile por parte de la Junta Militar y sus organismos represivos— que produjo una profunda indignación del mundo entero y la denuncia de los organismos internacionales. Por lo tanto, en el siguiente apartado me encargaré de analizar la violencia física que padeció parte de la población chilena.

3.6 “Molusco”

“Molusco”, al igual que el poemario *Bobby Sands desfallece en el muro*, funciona como un poema que, mediante una doble lectura, recrea un aspecto específico de la realidad chilena durante la dictadura militar. En el caso particular del poema, la autora utiliza la imagen del molusco para referirse, en esta doble lectura, a los miles de detenidos-desaparecidos por la Junta Militar y sus organismos de inteligencia y represión.⁴⁴ Como bien comenta Francisco

⁴⁴ Para la definición del detenido-desaparecido, Belarmino Elgueta comparte en su libro *El socialismo en Chile durante el siglo XX* las características presentadas por la Comisión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas en su informe de 1976: “a) personas torturadas en lugares destinados al efecto y que a menudo no eran presentables en el mundo exterior, b) personas detenidas durante periodos ilimitados y c) personas asesinadas

García acerca del poema: “Se mueve en el paradigma de molusco/persona, ello enmarcado ciertamente en la habilidad de Carmen Berenguer para abrir los significantes a más de una acepción, en donde la metáfora se vuelve fundamental en el desarrollo de su poética” (García, 2013: 5). Esta apertura de los significantes está supeditada al menos por dos aspectos que me parecen fundamentales. El primero, y quizás el que más condiciona su obra, es el contexto en el cual está escrito el poemario. Para 1986, año de publicación de *Huellas de siglo*, la dictadura continuaba con sus ya conocidos métodos de represión: encarcelamiento, abuso de la fuerza, tortura, desaparición y asesinato. Si bien para aquellos años las expresiones de protesta y descontento por parte de la población comenzaron a fortalecerse, la represión no disminuyó. Carmen Berenguer, con el fin de que su obra pase desapercibida ante la censura de la dictadura, hace uso de estas dobles acepciones. Ante la imposibilidad de escribir sobre el proceso de detención, tortura y desaparición de manera directa, la autora recurre al recurso de la metáfora. Por otro lado, es importante señalar que bajo el contexto represivo en el que se desenvolvió la autora, su estilo se vio condicionado. Como lo he demostrado en el presente capítulo, este aspecto de su estilo es característico de su poética. No es casualidad el estilo directo de su último poemario escrito en el llamado periodo democrático, *Plaza de la dignidad*, (2020).

De tal manera que, aunque parezca evidente, el poema “Molusco” es producto de un contexto específico: la dictadura militar. La escritura de poemas que aluden a la realidad de la dictadura chilena mediante una segunda lectura no fue exclusiva de Carmen Berenguer, sino también de otros autores que escribieron, principalmente, sus obras desde Chile. A

mientras se encontraban en manos de sus carceleros y torturadores en cuarteles militares y policiales, así como recintos de secretos de reclusión” (Becker, 2007: 449).

diferencia de otros que lo hicieron desde el exilio. Estos, usualmente, recrearon aspectos de la dictadura de manera más directa, sin esa censura característica de las dictaduras militares de la región.

En los primeros versos, la autora recrea la captura del molusco, y a su vez, el proceso de detención:

Conchalepas conchalepas.
Me sacaron de mi residencia acuosa
Lo hicieron con violencia, a tirones
brutalmente
Conchalepas conchalepas.
Estaban armados con cuchillos.
Luego procedieron a meterme
en un saco

(Berenguer, 2012: 49).

Antes de analizar la representación del proceso de detención, conviene detenerse en el concepto de conchalepa. Eva Castañeda afirma que es un molusco que se consume en Chile (Castañeda, 2019: 17). De esta forma, Berenguer hace uso de la imagen del molusco conocido popularmente en Chile para referirse, realmente, a la violencia empleada por la dictadura y sus agencias de seguridad. Podría realizarse, igualmente, una lectura acerca de la violencia hacia los animales, aunque, si ubicamos el poema en el contexto de la dictadura militar, esta interpretación pierde su predominancia.

El poema está estructurado, mediante esta doble lectura, en el proceso de detención, tortura y desaparición por parte, seguramente, de la Central Nacional de Informaciones (CNI).⁴⁵ Acerca de la tortura en Chile, Belarmino Elgueta Becker dedica un capítulo de su

⁴⁵ Tras la disolución de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), la CNI fue creada en 1977 bajo el Decreto Ley N° 1.867 dictado por la Junta Militar. Según el Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (1991), la CNI fue: “Un organismo militar especializado, de carácter técnico y profesional, cuyas misiones eran reunir y procesar todas las informaciones a nivel nacional que el Supremo Gobierno requiriera para la formulación de políticas, planes y programas, la adopción de medidas necesarias de resguardo

libro *El socialismo en Chile durante el siglo XX* al terrorismo de Estado. Comenta que en Chile la tortura se utilizó a manera de dominación, ininterrumpidamente, desde el golpe de Estado hasta el fin de la dictadura. (Becker, 2007: 454). Además, agrega que “todas las Fuerzas Armadas, la policía uniformada y civil y los llamados aparatos de ‘seguridad’ como la DINA y la CNI, la aplicaron con refinada crueldad y medios sofisticados. Sus maestros estaban en las academias de ‘contrainsurgencia’ de Estados Unidos” (Becker, 2007: 454). Esta violencia fue aplicada, principalmente, a personas que en tiempos de la Unidad Popular formaron parte activa en el proceso político liderado por Salvador Allende. Además, otras que fueron señaladas como “subversivas” al gobierno o por simples delaciones.

Este primer parte del poema representa el momento en que las fuerzas represoras acudían a la casa del señalado para llevarlo detenido a algún cuartel o centro de detención y tortura. Para el análisis de la representación de este primer momento, me basaré en diversos testimonios de detenidos. La Junta Militar y sus agencias de seguridad contaban con un *modus operandi*, el cual, como se podrá ver a continuación, iniciaba con la búsqueda del detenido (en estos casos, en sus viviendas), con individuos fuertemente armados que, tras la detección de la persona, eran llevados en calidad de detenidos a distintos puntos de detención. El poema “Molusco” posee una amplia relación con los numerosos testimonios. No es casualidad la escritura del poema en primera persona. Al leerlo, en el contexto de la dictadura, se produce la impresión de un tono testimonial.

Presento algunos testimonios tomados del libro *Cien Voces rompen el silencio. Testimonios de expresas y expresos políticos de la dictadura militar en Chile (1973-1990)*

de la seguridad nacional, el normal desenvolvimiento de las actividades nacionales y la mantención de la institucionalidad establecida. No obstante ser una entidad integrante de la Defensa Nacional, la CNI se vinculó al Gobierno a través del Ministerio del Interior” (1996, p. 68).

(2023), recopilados por Wally Kunstmann Torres. Este primer texto es firmado por Armando

Aburto Hermosilla:

El 13 de julio de 1974, a las 3:15 de la madrugada, golpearon en forma violenta la puerta de mi casa habitación, ubicada en la calle Bulnes 267, en Concepción. Abrí la puerta porque uno de los hombres que ingresaron a mi casa me dijo que era de Investigaciones. Se trataba de nueve individuos de civil que actuaban con mucha agresividad y portaban metralletas [...]. A golpes y empujones me sacaron de mi casa. Apenas salí de allí a la calle me cubrieron la cabeza con dos capuchas negras y me amarraron las manos a la espalda (Kunstmann, 2023: 36).

Otro testimonio firmado por Francisco Javier Durán Ulloa confirma el *modus operandi* de los agentes: “Los tres agentes fuertemente armados que llegaron a buscarme le dijeron a mi esposa que me llevaban a la municipalidad para aclarar un problema, pero que pronto me traerían de vuelta [...]. Me llevaron encañonado hasta el auto y al subir, me pusieron una venda en los ojos” (Kunstmann, 2023: 168).

Por medio de estos testimonios podemos distinguir que esta primera parte del poema corresponde al momento de detención de ciertos individuos por parte de la dictadura. En ese sentido, la “residencia acuosa” apunta al hogar y “armados con cuchillos” a las armas de fuego. Considero importante mencionar la imagen del saco en el poema. El saco es una metáfora de la venda o la capucha utilizada por los agentes y torturadores para impedir la visión del detenido. Pía Montalva analiza el uso de la venda en el marco de la violencia política en Chile:

Quien está vendado no es capaz de discernir el lugar donde se halla y si es de día o de noche. Junto con ello, la venda evita el contacto visual, impidiendo que quienes permanecen en un mismo espacio construyan un conocimiento sobre el otro más allá de lo recomendable. Además de infundir terror, la venda enmascara identidades. En cierto modo protege a unos de la posibilidad de ser identificados como represores o torturadores, y a otro de su propia imagen corporal deteriorada (Montalva, 2013: 38).

Pía Montalva agrega que “la primera venda emplazada sobre el rostro del sujeto tiene un carácter efímero, ya que satisface la urgencia de reducirlo al momento de su detención”

(Montalva, 2013: 41). Esta primera venda referida, es a la que se alude en el poema mediante la metáfora del saco. En palabras de Pía Montalva, tanto la venda como la capucha se relacionan al momento de la detención y tortura. Finalmente, y como menciona la estudiosa de la violencia política en Chile, el saco tuvo un uso distinto al de la venda o la capucha: “Hay referencias a capuchas de color verde olivo, originalmente fundas de sacos de dormir. Cubren los cadáveres de ejecutados políticos trasladados desde algún regimiento a otra zona del país para ser depositados en una fosa común. Estas capuchas les son colocadas luego de sus muertes” (Montalva, 2013: 67).

Una vez detenido el individuo, se procede a su tortura y desaparición:

¡Conchalepas!
Me golpearon (“para ablandarme”)
Me lavaron (“Para limpiarme”)
Entonces, golpeado, ultrajado, semiblando
y limpio
me colocaron en una olla con agua hirviendo
y sal.
Ahora estoy en la cocina
con mayonesa cebolla y perejil.
Ahora estoy en la vitrina,
Ahora estoy en un cartel

¡Me van a comer!

(Berenguer, 2012: 49).

En los versos nueve y diez, Berenguer recurre a los eufemismos “ablandar” y “limpiar”. Este recurso posee un carácter doble relacionado con la poética de la autora. El primero, el carácter oral-popular propio de Chile. El segundo, el rasgo de ambigüedad propio del eufemismo. Ante la imposibilidad de escribir la palabra tortura, Berenguer recurre a otra palabra que en realidad se dirige hacia tal interpretación. En el contexto del poema, el ablandar puede ser también interpretado en relación con el ablandamiento del molusco antes de ser cocinado.

Recurriendo a los testimonios de presos políticos de la dictadura militar, identifico una vez más semejanzas entre sus experiencias y las representadas en “Molusco”. Copio algunos testimonios del libro *Cien voces rompen el silencio* que relatan ya no el proceso de detención, sino de tortura: “Me bajaron, me vendaron la vista, me llevaron donde el jefe, que me preguntó si conocía a Nayo Pozo. Le dije que no lo conocía. Entonces ordenó: ‘Llévenselo para ablandarlo’. Era para torturarme. Me colocaron corriente en el cuerpo y perdí el conocimiento” (Kunstmann, 2023: 162). En este testimonio firmado por Manuel Segundo Donoso Osorio se da a conocer el método utilizado por los torturadores para obtener información. En ese sentido, el ablandamiento refiere a la tortura del preso con el fin de obtener alguna confesión o información relacionada, principalmente, con asuntos políticos.

El testimonio de Vladimir Guajardo Peña ejemplifica el proceso de ablandamiento. Después de ser tomado preso por la CNI, cubierta su cabeza con una capucha y trasladado a un sitio de detención, relata:

Me desnudan y me ponen en un buzo de mezclilla, fácil de sacar, porque torturan desnudo y sin zapatos. A pie pelado estuve todo el tiempo en la CNI. Comienza el “*ablandamiento*”: golpes de puño y culatazos en las zonas más sensibles del cuerpo, articulaciones de las piernas y brazos, hombros, columna vertebral, riñones, pulmones, omóplatos y plexo solar. Su objetivo era minar mi resistencia, porque físicamente, este tipo de golpes sólo cumple su objetivo a largo plazo (Kunstmann, 2023: 253).

En cuanto al término “limpiar”, Francisco García Mendoza afirma que: “luego de golpear y ablandar al molusco, proceden a limpiarlo. Es el blanqueamiento de imagen. Los militares mostraban un Chile puro, libre de violencia y represión, y a la vez también limpiaban a la sociedad del cáncer marxista” (García, 2013: 6). Acerca del blanqueamiento de la imagen en el contexto de la dictadura, no era extraño que antes de liberar al preso, el detenido era forzado a firmar un documento en el cual declaraba que no sufrió ninguna clase de maltratos. Así lo confirma el testimonio de Luis Leyton Casanova: “Una tarde me llamaron, me

mostraron un documento en que declaraba que no había sido maltratado de ninguna forma. Tenía que firmarlo. El documento, por supuesto, no lo habría redactado yo, estaba mimeografiado. Leí la primera parte y firmé, era mi libertad” (Kunstmann, 2023: 295). En ese mismo sentido acerca de “Molusco”, Francisco García afirma lo siguiente:

“Lo que el hablante dice respecto de sazonar al marisco con mayonesa, cebolla y perejil, no es otra cosa que el proceso de maquillaje de un rostro demacrado, de un cuerpo herido por golpes, de disfrazar los moretones y heridas que el cuerpo exhibe para poder así colocarlo en una vitrina y que todos sepan que en este país no se tortura” (García, 2013: 6).

Me parece acertada la interpretación sobre el proceso de ocultamiento de la tortura. Por otro lado, la crítica sobre el poema no ha fijado su atención en la imagen del cartel, recreada en el penúltimo verso: “Ahora estoy en un cartel”. Aunque en el poema predominan los múltiples significados, la imagen del cartel en el contexto de la dictadura remite a la búsqueda de los detenidos-desaparecidos. El portar el cartel con fotografías de los detenidos fungió no solamente como un método de búsqueda, sino de denuncia en contra de los crímenes de la dictadura militar.

En el poema “Molusco”, Carmen Berenguer recrea, por medio de una doble lectura, el proceso de detención, tortura y desaparición del preso. El poema, en el contexto de la dictadura, evoca todas estas interpretaciones a partir de la captura y preparación del conchalepas. Esta experiencia del molusco, recreada en primera persona y desde la perspectiva del animal que la vive, se relaciona con los testimonios de presos políticos en Chile. El conchalepas, en ese sentido, es una personificación del detenido-desaparecido.

Identifico, además, otros dos poemas que representan la violencia ejercida en contra de la población por parte de la Junta Militar y sus agencias represivas. El primero se titula “Desconocido” y recrea el asesinato de una persona:

Un hombre a quien no conocía
aparece en los diarios de todo el país
Está tirado en la calle
Tiene el cuerpo perforado:
Ahora todos lo conocemos
(Berenguer, 2012: 45).

Además de “Santiago Punk”, poema en el que se alude a la violencia económica en la capital chilena, “Desconocido” termina por mostrar a la ciudad como un espacio de violencia y muerte. En “Vampiro”, Eugenia Brito afirma que “la experiencia erótica se analogiza a la tiranía” (Brito, 1994: 168).

Mi carne para su goce
Mi orgullo para su látigo
Mi protesta para su cárcel
Mi infierno para su edén
Mis amuletos para su suerte
Mi locura para sus sueños
Mi muerte para su vida
(Berenguer, 2012: 69).

Conviene aclarar que esta experiencia erótica funciona como una metáfora de la violencia física y sexual sufrida por miles de mujeres presas en cárceles, casas de tortura y centros de detención implementados en Chile durante la dictadura.

Como queda demostrado a lo largo del análisis de los poemas, Carmen Berenguer recrea, mediante un estilo particular, la realidad en Chile durante la primera mitad de la década de 1980. Distintos son los factores que influyeron para la conformación de su estilo: la escritura desde el interior, su perspectiva política, ideología, cuestionamiento a la tradición literaria masculina, entre otros. Ante la imposibilidad de recrear y denunciar de manera directa la situación de su país durante la dictadura, la autora recurre a un estilo metafórico. En ese sentido, queda demostrado que los factores políticos y sociales en los que se desenvuelve un autor influyen de manera directa en la escritura de una obra literaria.

En el caso de *Bobby Sands desfallece en el muro*, Carmen Berenguer opta por poetizar la experiencia carcelaria y huelga de hambre del revolucionario irlandés para así referirse a la represión, el hambre y las huelgas en su país. Como queda evidenciado, es caso similar el de “Molusco”. Aunque existen dos posibles lecturas del poema, en el contexto de la dictadura, predomina la representación de la experiencia del detenido desaparecido.

4. Volodia Teitelboim

Valentín Teitelboim Volosky (1916-2008), mejor conocido como Volodia Teitelboim, fue un escritor y político chileno del siglo XX. Desde de muy joven comenzó a mostrar interés en dos actividades que terminarían por convertirse en sus grandes pasiones: la literatura y la política de su país. Así lo refirió en *Antes del olvido III*: “De algún modo aquello empezó con ese niño que quería ser escritor, prosiguió con un joven que anduvo vagando por muchos callejones sin salida y se dio el gusto extraño de transitar simultáneamente al menos por dos pistas: la política y la literatura” (Teitelboim, 2003: 73). A los 16 años inició su militancia en las Juventudes Comunistas de Chile. Tiempo después, en 1935, publicó junto con Eduardo Anguita una de las antologías de poesía más significativas y controversiales de su país: la *Antología de la poesía chilena nueva*. Como en toda antología poética, la selección de autores y poemas es el asunto central de su elaboración. Este libro generó polémica por la exclusión, principalmente, de Gabriela Mistral. En 1943 publicó el ensayo político titulado *El amanecer del capitalismo y la conquista de América*. Durante el gobierno anticomunista de Gabriel González Videla (1946-1952), Volodia Teitelboim escribió, en un ambiente de represión y clandestinidad, su primera novela: *Hijo del Salitre* (1952). En esta obra, cuyo personaje principal es el dirigente comunista chileno Elías Lafertte, el autor recrea, en tono realista, la juventud y el proceso de politización de éste. También se ocupa de la vida de los trabajadores del salitre, las injusticias que enfrentaron y su organización política en búsqueda de la mejorara de sus condiciones laborales. Por último, recrea la llamada Matanza de la Escuela de Santa María de Iquique en 1907. La huelga de trabajadores del salitre culminó con una matanza, según las cifras estimadas, de alrededor de 3600 personas.

Acerca de la recepción de la novela, el autor menciona lo siguiente en *Antes del olvido II*:

Hijo del salitre se vendía. La primera edición de tres mil ejemplares se agotó pronto. Salió una segunda, con prólogo de Pablo Neruda, enviado desde la isla de Capri. Esto contribuyó a la venta, pero no mejoró en absoluto mi situación financiera. Mediaba una razón de honor, un pacto de honor, un pacto no escrito que competía al terreno moral. No podía recibir ni menos exigir a la editorial que me pagara el diez por ciento de la venta del libro. La empresa pertenecía al Partido y, aunque jamás se conversó, quedaba subentendido que un autor militante —y menos un dirigente del Partido— percibiría un centavo por sus libros (Teitelboim, 1999: 335).

Esta anécdota relatada es relevante por tratar el tema de la escritura de la novela a pesar de las penurias económicas y las actividades políticas, además de su militancia y compromiso con el Partido Comunista de Chile.

Precisamente, en aquel prólogo escrito por Pablo Neruda, el poeta así se refirió a *Hijo del salitre*:

Son muchos los problemas del realismo para el escritor en el mundo capitalista. *Hijo de salitre* cumple con el mandato creativo, esencial en los libros que esperamos. Pero no basta con tirar por la borda el balbuceo oscurantista, el individualismo reaccionario, el naturalismo inanimado, el realismo pesimista. Este libro cumple y sobrepasa los cánones usados de la novela saturándonos de grandiosa belleza. Pero también alcanza otro de los puntos inseparables de la creación contemporánea: la de hacer la crónica definitiva de una época (Neruda, 2016: 12).

Es preciso mencionar que el prólogo elaborado por Pablo Neruda en mayo de 1952 desde su exilio en Capri, Italia, enmarca la reedición de la novela de Volodia Teitelboim en un contexto específico: el debate del compromiso político del escritor ante su realidad. Es así como el autor, a través de un realismo optimista o esperanzador, denuncia la matanza de miles de huelguistas y simpatizantes. A pesar del trágico desenlace de la huelga de los trabajadores del salitre, el tono de la narración no posee rasgos pesimistas, pues el personaje principal, Elías Lafertte, tras presenciar aquella injusticia, decide incorporarse al periódico *El Despertar de los Trabajadores*, fundado por el dirigente comunista Luis Emilio Recabarren.

Con motivo de la reimpresión de la novela en 1995 por la editorial chilena LOM, Mariano Aguirre publicó en el suplemento del periódico *La Nación* el artículo titulado “La primera novela de Volodia”. Allí comenta lo siguiente:

Publicada en plena marginación del Partido Comunista durante el gobierno de González Videla, *Hijo del salitre* tiene como protagonista a Elías Lafertte, uno de sus más relevantes líderes históricos. El extenso relato asume la estructura de una novela de formación. Es decir, narra el proceso mediante el cual el personaje llega a tomar conciencia de su instalación en el mundo a través de la integración a la lucha social y política (Aguirre, 1995: 20).

Cuatro años después de la publicación de su primera novela, Volodia Teitelboim fue relegado por razones políticas al campo de prisioneros de Pisagua. Históricamente, este recinto ha sido utilizado como centro de reclusión al menos en tres ocasiones durante el siglo XX: el primero durante la presidencia de González Videla (1946-1952), el segundo corresponde al periodo de gobierno del presidente Carlos Ibáñez del Campo (1952-1958) y, por último, en los años de la dictadura militar dirigida por Augusto Pinochet (1973-1990).

El autor relata, en tono burlesco, su llegada a Pisagua: “Entre nosotros nos dijimos bromeando que teníamos el honor de ser los fundadores del segundo campo de concentración de Pisagua. Gonzáles Videla había encerrado allí a más de dos mil relegados” (Teitelboim, 1999: 431). El autor ya conocía las condiciones de Pisagua, pues, por medio de entrevistas a prisioneros de ese campo, obtuvo información para la escritura de su próxima novela: “Yo había estado investigando mediante conversaciones con muchos de ellos cómo fue aquello con el objeto de escribir una novela” (Teitelboim, 1999: 431). Una vez instalado en el campo, cuenta que “el primer despacho que recibí en Pisagua desde Santiago fueron los cuadernos, los lápices pedidos, con un agregado: la primera página de *El Siglo* del domingo quince de enero de mil novecientos cincuenta y seis. Allí se publicaba el capítulo cuarto de aquel proyecto de novela que yo dejé en Santiago (Teitelboim, 1999: 432). El autor refiere, además,

el proceso de escritura: “Yo tenía mis tareas. Eran varias, pero la principal consistía en sentarme en la cama con el cuaderno de cuarenta hojas (todavía conservo algunos de ellos) y anotar todo lo que veía y sentía. Mentalmente lo comparaba con los que había llenado en Santiago conversando con los relegados del primer campo” (Teitelboim 1999: 439). De tal manera que su experiencia en Pisagua le resultó útil al momento de escribir su novela: “El material del relato surgió de una fusión de los campos de Pisagua. Del segundo, que viví, y del primero, sobre el cual había recogido cerca de cien testimonios” (Teitelboim, 1999: 454). Además, puntualiza las particularidades estilísticas de su segunda obra: “Siendo lector de literatura contemporánea y admirador de los experimentalistas, decidí aprender de ellos, pero en forma secreta, a fin de que su monólogo interior, el diálogo conmigo mismo se fundiera a la conversación con los demás” (Teitelboim, 1999: 454). El escritor no solamente se ocupó de la representación y denuncia de las condiciones de reclusión de los presos en el campo de concentración de Pisagua en estos dos períodos presidenciales, sino también en una renovación en la estructura de su novela *La semilla en la arena* (1957)⁴⁶:

Introduje en el relato una estructura distinta a la de *Hijo del salitre*, que fue más tradicional, de capítulos extensos, simplemente señalados por números romanos. Subdividí el relato en cinco partes. Cada una, salvo la última, cuenta con alrededor de veinte capítulos. No porque los sometiera a una operación de corte simétrico, sino porque así salieron, determinados por su propia naturaleza. En el libro creo que por primera vez puse un título a cada capítulo (1999, p. 454).

⁴⁶ El autor aclara que el origen del título de la novela: “El lenguaje debe ser vivo, ojalá vivísimo, hablar el idioma de la gente, decir la palabra de la vida, reclamando el derecho a todos los matices, gracias y desgracias, cifrados y descifrados, sugerencias, diabluras que puede aportar el contrabando de una auténtica poesía. Pero ella en la prosa debe aparecer tan natural como las flores de cardo que nacen entre las piedras o aquellas que suelen asomar en el desierto para decir que también una semilla puede germinar en la arena. Ese fue el nombre de la novela, *La semilla en la arena*” (Teitelboim, 1999: 454). Además, añade otra anécdota relacionada con el título: “He contado alguna vez pedí a Neruda que me ayudara con mi título. En el acto me propuso *La cárcel transparente*. En ese momento no me gustó, lo encontré tal vez demasiado literario. Con el tiempo la gente no empezó a hablar de *La semilla en la arena* sino de Pisagua. Por eso a principios de mil novecientos setenta y tres, cuando fue reditada por Quimantú, le antepuse el título *Pisagua (La semilla en la arena)*” (Teitelboim, 1999: 455).

Teitelboim continuó con su carrera política y en 1961 fue elegido diputado por Valparaíso. En cuanto a su posterior cargo como senador, relata: “Acompañaré a Allende en el Senado porque he sido elegido senador por Santiago en la campaña de 1965” (Teitelboim, 2003: 63). Aunque por momentos las actividades políticas lo apartaban de la escritura, el autor aclara: “¿Y qué queda del escritor? Hace la travesía en el desierto. Son años de sequía literaria. Digamos relativa, porque aparecen *El oficio ciudadano* y *El pan y las estrellas*” (Teitelboim, 2003: 63). Estos libros de género ensayístico muestran a un Volodia Teitelboim interesado por la realidad política-social de su país, y a su vez, por la literatura.

El autor compartió momentos de amistad y de lucha política con dos personajes fundamentales para la historia de Chile: Pablo Neruda y Salvador Allende: “Pero ya estoy comprometido de nuevo en varias campañas. Fui generalísimo —rara palabra— en la intentona pre presidencial de Neruda —como prólogo a la campaña de Allende. Con él hicimos recorrido de norte a sur del país” (Teitelboim, 2003: 63). La victoria electoral de Salvador Allende marcó un parteaguas en la política del país. La llegada al gobierno del primer presidente marxista en América por la vía electoral demostró que la lucha armada, representada por la Revolución Cubana, no era el único camino para la transformación de una sociedad capitalista a una socialista. Así lo relata el autor en sus memorias: “Viví, como todos los pocos o muchos millones de chilenos, los días de conspiraciones sucesivas; pero en 1970 Salvador Allende salió con la suya. El 4 de septiembre de 1970 fue elegido presidente de la República” (Teitelboim, 2003: 118). El autor cuenta que formó parte en aquellas elecciones: “Yo representaba a su comité ante La Moneda, que retrasaba la publicidad de los cómputos el día de la elección. Me entrevisté con el ministro de interior, doctor Patricio Rojas, quien me dijo en secreto que Allende había triunfado, pero que se retrasaba el anuncio

porque primero había que informar al ejército” (Teitelboim, 2003: 118). En marzo de 1973, Volodia Teitelboim fue electo nuevamente como senador. Unos meses después, precisamente el once de septiembre, Augusto Pinochet lideró un golpe de Estado en contra del gobierno democráticamente electo de Salvador Allende. A partir de esa fecha, la vida de millones de personas en Chile sufrió un cambio, pues la Junta Militar, compuesta por el comandante en jefe del ejército, general Augusto Pinochet; el comandante en jefe de la Fuerza Aérea, general Gustavo Leigh; el comandante en jefe de la Armada, almirante José Toribio Merino; junto con el general director de Carabineros, César Mendoza, implementaron una de las dictaduras más violentas del continente.

4.1 El exilio

El día del levantamiento militar Volodia Teitelboim se encontraba en Europa en una visita ordenada por el presidente Allende. Su misión era clara: explicar la situación que se desarrollaba en Chile. Este hecho fortuito evitó que el autor experimentara, probablemente, la tortura, el encarcelamiento o la muerte misma. Esto se explica porque, una vez en el poder, la Junta Militar inició una persecución política, principalmente, en contra de los miembros del gobierno allendista y militantes de izquierda de cualquier partido o movimiento. Basta con mostrar dos ejemplos de la represión desatada en contra de políticos de izquierda: Luis Corvalán, secretario general del Partido Comunista de Chile, deportado a distintos campos de concentración y posteriormente exiliado en la URSS. Destaca igualmente el caso de José Tohá, ministro de Defensa durante el gobierno de la Unidad Popular, recluido en el campo de concentración de Isla Dawson, torturado y posteriormente asesinado en el Hospital Militar de Santiago.

En sus memorias, el autor relata cómo vivió aquel día: “He contado que el golpe del 11 de septiembre de 1973 me sorprendió volando entre Roma y Moscú” (Teitelboim, 2003: 293). Agrega: “Yo viajaba a Moscú para tomar otro avión que me condujera esa misma noche de regreso a Chile. Pasé rápidamente por el hotel y allí me dieron la noticia bomba, no del todo inesperada” (Teitelboim, 2003: 294). Al enterarse de la situación, Volodia Teitelboim pretendió regresar inmediatamente a Chile, pero le advirtieron que, desde fuera del país, en el exilio, podría denunciar las acciones de la dictadura en contra de la población: “Quería llamar por teléfono y anunciar que llegaría al vuelo siguiente. Alguien me respondió: ‘Estás loco. No sabes lo que sucede aquí. Están matando y deteniendo. En medio de la inmensa desgracia quédate allá y haz cuanto puedas por decirle al mundo lo que está ocurriendo a fin de contener la carnicería humana’” (Teitelboim, 2003: 294). Para Teitelboim, el exilio comenzó el día del levantamiento militar. Tomando en cuenta su relación con el Partido Comunista de la Unión Soviética y su estancia allí en ese momento, el autor permaneció en aquel país hasta su regreso a Chile. }

Para el autor de *Hijo de salitre*, como para muchos otros escritores chilenos, la dictadura militar significó, entre otros factores, el exilio. En el caso específico de Volodia Teitelboim, la experiencia del exilio no fue un alejamiento y desentendimiento de lo ocurrido en su país, sino todo lo contrario. Como se puede apreciar en sus distintos textos acerca de esta experiencia en particular, Teitelboim se ocupó de cuestionar el papel del artista, pero sobre todo del escritor, desde su exilio. “Ser o estar exiliado” escrito a manera de prólogo para su libro *La lucha continúa. Pólvora del exilio* (1976) es, probablemente, uno de sus textos más conocidos sobre el tema. En éste comenta que: “el destierro es una experiencia en que el hombre establece su relación con el mundo enajenado de su ámbito natural [...]”.

Por el momento se le priva del espacio exterior e interior de su tierra de origen. Este hombre, extrañado de su país real, visceral e insustituible, se transforma, por conciencia e inconciencia, en un pedazo de tierra errante” (Teitelboim, 1976: 11). El exiliado, al estar lejos de su país, añora todo aquello que termina por formar parte de su realidad, aunque claramente cada exiliado vive una experiencia particular según sea el caso.

Teitelboim identifica dos maneras de afrontar el exilio en el contexto de las dictaduras militares impuestas en la región. Por un lado, el llamado “mal del destierro”, por otro, un destierro de carácter combativo y de denuncia. En cuanto al primero, el autor afirma lo siguiente:

Hay personas en el exilio para las cuales el extrañamiento se hace insoportable. La carencia física, espiritual del país afecta su fisiología, su psicología, golpea su mente, castiga su cuerpo [...]. No son los más. [...]. Entiendo, pero no admiro a quienes se entregan con voluptuoso o morboso exceso al culto de la nostalgia y dan vuelta a la noria de la reminiscencia con una pena o una delectación infinita. Es un hecho que para las sensibilidades desbordantes la extrapolación sentimental se convierte en una enfermedad, a veces envolvente y misteriosa, que desemboca con frecuencia en el sillón de la psiquiatría. Es el mal del destierro. Evitemos el mal del destierro (Teitelboim, 1976: 11).

Por otra parte, el autor asegura que es deber del artista exiliado contribuir a la formación de una Tercera Patria en Chile, sin dictadura y en democracia: “La Tercera Patria solamente sobrevendrá con la lucha, como la segunda. No nos dedicamos, por lo tanto, a la remembranza sino a la preparación artillera” (Teitelboim, 1976: 13). En ese contexto, Teitelboim concibe la escritura de manera similar a como Pablo Neruda lo hizo en su poemario *Incitación al nixonicidio y alabanza a la revolución chilena* (1973). La escritura como un arma que, metafóricamente, puede herir o liquidar al enemigo. Con relación a los otros escritores en el exilio, aquellos que no padecen del “mal del destierro” y en los cuales se incluye, Volodia comenta: “No nos dedicamos, por lo tanto, a la remembranza sino a la

preparación artillera. Para nosotros Chile es un combate. De allí que este libro tenga un tono de prosa de guerra. Prosa a la carrera. Responde al sueño de escribir manejando las ideas como un fusil de repetición” (Teitelboim, 1976: 13). Por si fuera poco, refiere también a una misión por parte del escritor comprometido en la lucha en contra de la dictadura: “Disparar por lo menos cada tanto una ración de pólvora de verdades al rostro del fascismo. Hoy por hoy esa es nuestra misión, la substancia casi única de nuestra tarea absorbente, nuestra razón esencial del ser y del hacer” (Teitelboim, 1976: 13).

En otro texto titulado “¿Existe una literatura del destierro?” (1978), publicado en el segundo tomo de *Noches de radio. (Escucha Chile)*, el autor se cuestiona sobre la utilidad de la literatura en contra de las dictaduras: “Se pregunta qué efecto tiene la literatura del exilio sobre la dictadura. ¿Es un grito impotente, una socavadora efectiva o una abreojos? ¿Qué efecto tuvo, por ejemplo, la literatura llamada España Peregrina sobre la dictadura franquista? De algún modo contribuyó a gastarla moralmente, a su erosión intelectual (Teitelboim, 2001: 132). Es así como la literatura del exiliado político se debe caracterizar por su oposición a las dictaduras. En el caso del escritor chileno, en antagonismo a la Junta Militar. Por último, comenta:

Se pregunta finalmente por los efectos de las dictaduras sobre la literatura [...]. Al escritor le grita un tema insoslayable. Replicará con la pluma lo que no puede hacer con el fusil. Perseguido por la gran violencia, el hombre tiene que aprender a vivir de nuevo. Deberá decir su peripecia como pueda o como sea. Le fluye la frecuencia de la literatura testimonial como una torrentera, pero también le manan la poesía y la novela más compleja, conforme a la personalidad de cada cual. No creemos en absoluta que la literatura del exilio esté obligada a una inevitable pobreza. Dirá lo más profundo y lo más noble con la palabra involuntariamente prestigiosa, unida ojalá a la imprescindible sencillez (Teitelboim, 2001: 133).

Para el autor, el escritor en el exilio adquiere una misión clara: debilitar, intelectual e ideológicamente, al adversario político causante de su condición de expatriado. Esta

literatura comprometida cuyo factor predominante es la denuncia y el combate ideológico no se encuentra, como en algunos círculos culturales se cree, sujeta a una pobreza literaria. Volodia Teitelboim no propone un estilo en particular, pero sí un objetivo: el debilitamiento de la dictadura.

Durante su exilio en Moscú, además de la escritura y publicación de *La guerra interna* (1979), Teitelboim llevó a cabo la sección Volodia Comenta, perteneciente al programa Escucha Chile y sintonizado por Radio Moscú. Dirigió, igualmente, la revista *Araucaria de Chile*. Como observaremos enseguida, el autor, a través de estos proyectos, denunció de modo infatigable los actos de la dictadura militar chilena.

4.2 Escucha Chile

El mismo once de septiembre de 1973, Teitelboim comenzó a transmitir a través de Radio Moscú. Así lo cuenta: “Regresé al hotel, desconsolado. Había muchos periodistas y llamados de Radio Moscú para que hiciera declaraciones. Llegué al estudio después de medianoche [...]. Comencé a improvisar sabiendo que Allende había muerto y que La Moneda seguía ardiendo por el bombardeo de los Hawker Hunter. Hablaba más con el corazón que con la cabeza” (Teitelboim, 2001: 12). La creación del programa Escucha Chile surgió a partir de la urgencia de aclarar y denunciar el golpe de Estado en Chile. Para Teitelboim como para muchos otros oyentes, aquel programa de radio fue un medio de información clave, un contrapeso de la censura impuesta por la Junta Militar en el país sudamericano. En ese sentido, la labor de José Miguel Varas, Orlando Millas, Bernardo Leighton, Jaime Estévez, Clodomiro Almeyda, Lautaro Aguirre, Rolando Carrasco, Katia Olevskaya, Volodia Teitelboim, entre muchos otros, puso fin al monopolio de información ordenada por la

dictadura militar. Ni la diferencia de horario ni la distancia fueron un impedimento para que el mensaje radial llegara a Chile. Así lo refiere el autor:

Por causa de la diferencia horaria, cuando eran las dos o tres de la mañana en Moscú se escuchaba en Chile a las nueve de la noche anterior. Era un avión supersónico de palabras, que atravesaba en segundos los más de quince mil kilómetros que nos separaban, llevando un mensaje que estimábamos necesario, sobre todo porque en los primeros tiempos la dictadura impuso censura total y los chilenos sólo podían saber de lo que pasaba en el país escuchando emisiones que venían de fuera, sobre todo de Radio Moscú, Berlín Internacional, Radio Praga, Radio Habana, etc. (Teitelboim, 2001: 13).

En palabras de Teitelboim, estas fueron algunas de las razones de ser del programa: “¿Queríamos lo imposible? Que Chile escuchara, que Chile supiera lo que pasaba en Chile, porque allí sólo hablaba la Junta. Que se conociera también la opinión de un mundo horrorizado y lo que hacían los chilenos de fuera [...], entregados a la tarea de contribuir a la creación de un movimiento solidario” (Teitelboim, 2001: 14). A esto agrega: “Su objetivo es tomar el pulso del país parcialmente aterrorizado [...], descubrir lo que la Junta oculta, revelar el drama que afecta a tantos, destapar la olla de los crímenes secretos. Transmitir un soplo de esperanza” (Teitelboim, 2001: 21). Naturalmente, la respuesta de la dictadura no se hizo esperar. El 10 de junio de 1976, por medio del decreto número 604, la Junta Militar privó a Volodia Teitelboim de la nacionalidad chilena. Copio algunas de las razones consideradas por los generales: “El exparlamentario Volodia Teitelboim Volosky ha promovido desde el extranjero una activa campaña publicitaria destinada a provocar el aislamiento de Chile con respecto a los demás países del mundo, recurriendo para ello a calumniosas imputaciones en cuanto a la gestión de la Honorable Junta de Gobierno, y a la distorsión maliciosa y permanente de la realidad chilena” (Teitelboim, 2003: 123). Además, añaden otra: “Que esta antipatriótica conducta, ejecutada a través de los medios de comunicación oficiales de una potencia extranjera hostil a Chile, se encuentra moralmente

sancionada por la Constitución Política del Estado con la pérdida de la nacionalidad chilena” (Teitelboim, 2003: 123). Por supuesto que el medio de comunicación que se alude en el documento es, en realidad, Radio Moscú. Por otra parte, se refieren a la URSS cuando se habla de una potencia extranjera hostil a los intereses de la dictadura. Para Pinochet y sus generales, despojarlo de la nacionalidad no fue suficiente, por lo que más tarde se ordenó su asesinato. Este infame propósito planeado para llevarse a cabo durante la visita del autor a México, fracasó. También las intenciones de la Junta Militar por interceptar la transmisión. Así lo cuenta el autor: “La dictadura se empeñó a fondo por interceptar las transmisiones. Pidió ayuda a sus amigos poderosos del continente. Todos los intentos de interferencia fracasaron. Radio Moscú entraba como en su casa. Escucha Chile siguió escuchándose con nitidez en todo el territorio” (Teitelboim, 2001: 19).

La sección Volodia Comenta del programa Escucha Chile se transmitió durante quince años, de 1973 a 1988. Prácticamente los años que Teitelboim vivió en el exilio. En un inicio se transmitía todos los días, después se decidió por los martes y viernes. Según datos del autor, se estima que se transmitieron cerca de dos mil programas.

En el año de 1976 se publicó en México por medio de Ediciones de Cultura Popular la primera recopilación de algunos programas de radio de la sección Volodia Comenta: *La lucha continúa. Pólvora del exilio*. La edición incluyó 36 programas y el texto “Ser o estar exiliado”. En 2001, se editó una segunda recopilación de sus programas: *Noches de radio. (Escucha Chile). Una voz viene de lejos*. En octubre de ese mismo año salió a la venta el segundo tomo: *Noches de radio. (Escucha Chile). El tiempo es un viaje*. Ambos publicados en Chile por LOM Ediciones.

Algunos de los programas de radio fueron elaborados y transmitidos a la par de la escritura de la novela *La guerra interna* (1979). De esa manera se podrían explicar las afinidades entre las representaciones literarias de ciertos sucesos específicos de la dictadura y los temas desarrollados en diversos programas. Me refiero a que, como veremos en el presente capítulo, *La guerra interna* recrea, detalladamente y con un estilo particular, momentos y aspectos ocurridos en Chile durante la dictadura. A pesar de su condición de exiliado, Teitelboim se mantuvo informado del acontecer político de su país. Su participación en *Escucha Chile* a través de la sección Volodia Comenta favoreció, directamente, la escritura de la novela, pues al investigar y recabar información para el programa radial, obtuvo los datos necesarios para la representación literaria de la dictadura militar chilena aun cuando se encontraba a más de quince mil kilómetros del lugar de los hechos.

4.3 *Araucaria de Chile*

El golpe de Estado de 1973 liderado por Augusto Pinochet ocasionó que un número considerable de artistas e intelectuales partieran hacia el exilio. El asfixiante ambiente cultural en Chile durante los años de dictadura provocó lo que comúnmente se conoce como “apagón cultural”. No estoy de acuerdo con tal definición, pues como queda demostrado en las obras de Carmen Berenguer, Raúl Zurita, Eduardo Llanos Melussa, por mencionar solamente algunos ejemplos, a pesar del exilio masivo de artistas y del entorno represivo y de censura, en Chile se produjo, sobre todas las adversidades impuestas por la dictadura, un arte en muchos casos de resistencia. Si bien Chile a lo largo del gobierno de la Unidad Popular recibió muestras de apoyo y solidaridad nacional e internacional por parte de artistas e intelectuales, es precisamente después del levantamiento militar cuando estas muestras

aumentaron y se intensificaron. En ese sentido, fuera del país fue el lugar propicio para la solidaridad con el pueblo chileno y la denuncia de la dictadura militar, pues la censura y represión de los primeros años de la Junta Militar imposibilitaban otra opción.

Con el fin de agrupar las diferentes voces del exilio chileno y latinoamericano, en 1978 Volodia Teitelboim, junto con el apoyo de la dirección exterior del Partido Comunista de Chile, fundó en París una de las revistas chilenas en el exilio más significativas y ambiciosas: *Araucaria de Chile* (1978-1990). El autor relata en el tercer tomo de sus memorias: “No podíamos entrar a Chile. Pero Chile nos penaba. Proyectamos en Italia una revista cultural del exilio llamada *Araucaria de Chile*, de la cual fui su director. También se le prohibió entrar a su país y Pinochet la mostró en televisión como una publicación maldita. No lo era en verdad” (Teitelboim, 2003: 124). A pesar de las valiosas colaboraciones, el régimen dictatorial no permitió su distribución en el país. De cualquier forma, se encontró la manera de que la revista llegara clandestinamente a Chile: “En ella colaboraban muchos de los más destacados intelectuales latinoamericanos, pero estaba vedada su entrada a Chile. Solían entrar de contrabando unos cuantos números, aunque se vendía en treinta países” (Teitelboim, 2003: 124). En el número 1 de *Araucaria de Chile*⁴⁷, publicada en el primer trimestre de 1978, una nota introductoria aclara el motivo de la revista: “*Araucaria* viene a servir a la unidad de la cultura nacional y la noción de que ella permanece vigente y creadora a pesar del fascismo” (1978: 6). En esta misma nota, la redacción argumenta que en la revista se le dará espacio no solamente a temas literarios, sino a diversos asuntos sociales:

⁴⁷ Acerca del nombre de la revista, en la nota introductoria al primer número de *Araucaria de Chile* se menciona lo siguiente: “El símbolo de ese bello pino verde que crece en la tierra de mapuches bajo la tormenta, conteniendo la erosión y las arenas desérticas, da el nombre de pila de esta publicación. Como la araucaria, ella quiere asentarse en el humus de la tierra nativa, para profundizar sus raíces en el suelo de la cultura patria, abierto a los vientos y a las corrientes” (1978: 6).

Araucaria anhela convertirse en una expresión exigente y unificadora de la intelectualidad chilena avanzada que vive dentro y fuera de las fronteras. En sus páginas se examinarán problemas concernientes a los más diversos campos de la cultura. No sólo se tratarán las cuestiones relativas a la literatura y al arte sino a todas las áreas de la sociedad, de la ideología del saber (1978, p. 6).

Aunque destacan los temas culturales, y específicamente literarios, el carácter multidisciplinario dotó a la revista de mayor riqueza e interés por parte del público lector. De igual manera, la revista reúne no solamente las distintas voces del exilio, sino del interior del país: “Tratará de contribuir a desarrollar la continuidad del proceso intelectual chileno. Por ello quiere recoger la ebullición que agita el interior del país como también las manifestaciones del exilio” (1978: 6). La postura política de los colaboradores se define como antifascista: “La iniciativa corresponde a gente de una clara y permanente línea antifascista. Como un punto de reunión, busca la convergencia de todos lo que conciben la cultura chilena como incompatible con el oscurantismo de la Junta” (1978: 6). Ante el llamado apagón cultural, la revista *Araucaria* funcionó como un faro en aquella oscuridad cultural bajo la dictadura: “Nuestra es la esperanza. Y la decisión de lucha. Frente al apagón cultural, corresponde encender todas las luces. *Araucaria* prende hoy su linterna viajera. Estamos ciertos de que la luz clara se proyectará más potente en la medida del tiempo y de la cooperación de aquellos a quienes va dirigida” (1978, p. 7).

Estas fueron algunas de las secciones de la revista a lo largo de su existencia: Exámenes, Conversaciones, Nuestro tiempo, Temas, Textos, Capítulos de cultura chilena, Los libros, Crónicas, Notas de lectura, Notas de discos, Cartas de Chile, Documentos, entre otras. En sus diversas secciones se trataron temas relacionados usualmente con la situación chilena: culturales (literarios, musicales, teatrales, etc.), de economía, educación, ciencia, filosofía y política, principalmente. En cuanto a los temas literarios, conviene precisar que

también se publicaron un número extenso de poemas y relatos breves en la sección Textos. Por las páginas de *Araucaria* pasaron textos de autores como Rafael Alberti, Claribel Alegría, Fernando Alegría, Mario Benedetti, Soledad Bianchi, Raúl Zurita, Sergio Arau, Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Cristina Peri Rossi, Hernán Loyola, Enrique Lihn, Joan Jara, Gabriel García Márquez, Eduardo Galeano, Carlos Fuente, José Donoso, Ariel Dorfman, Carlos Cerda, Leonardo Carvajal, Roberto Bolaño, Volodia Teitelboim, entre muchos otros.

Carlos Orellana, editor de *Araucaria*, en su artículo “La revista chilena Araucaria” estudia algunas características de la revista. Además, identifica uno de los géneros recurrentes en la literatura chilena postgolpe:

El chileno que tuvo que abandonar el país tiende, en el primer tiempo, a contar sus razones y recrear morosamente las circunstancias del *putsch* militar. Se desarrolla así un género que, aunque tiene en Chile algunos antecedentes ilustres, nunca había alcanzado una ramificación o robustez semejantes. Nos referimos al testimonio (Orellana, 1984: 126).

El testimonio surge de la necesidad de contar lo que vivió un individuo en un momento determinado. En este caso, lo experimentado en Chile durante el gobierno popular, el golpe de Estado o la dictadura misma: “La revista recoge numerosos materiales de este carácter. Testimonios de obreros, de dueñas de casas, de políticos, de jóvenes. De escritores también, ciertamente” (Orellana, 1984: 127). La publicación de testimonios escritos por personas cuyos sectores laborales son distintos al académico o cultural dota a la revista *Araucaria* de un rasgo esencial para el contexto chileno durante la dictadura: un espacio de expresión y denuncia para una mayor parte de la población y no solamente para escritores, digamos, consolidados.

Otro carácter de la revista apunta a su diseño mismo. De tal manera que “cada número, por otro parte, está lleno de signos de todo orden, incluidos los que surgen del mensaje visual

(dibujos, reproducciones de pinturas, fotografías) que se ajustan a los propósitos expresados en el número 1 de la revista” (Orellana, 1984: 128).

En un programa de Volodia Comenta recopilado en *Noches de radio II* y llevado a cabo el primero de junio de 1979, el autor recoge la opinión de dos latinoamericanistas italianos en el marco de la celebración del primer aniversario de *Araucaria*: “¿Qué dijeron en síntesis? A su entender la revista ha sabido llevar adelante el testimonio de la inteligencia desterrada” (Teitelboim, 2001: 156). En el caso de Carmelo Samona: “Recordó los dos modos de afrontar el exilio por la diáspora intelectual en la cultura moderna” (Teitelboim, 2001: 156). Tal como Volodia Teitelboim, Samona identificó dos modos de experimentar el exilio: “El primero responde a una conciencia individual solitaria, que trata de sobrevivir el desarraigo, asimilándose a la cultura extranjera o viendo la cultura de origen a través de valores descubiertos fuera” (Teitelboim, 2001: 156). En cuanto al segundo modo, afirma que “parte de la formulación de una respuesta colectiva consistente, que tiende a agrupar a todos los connacionales que afrontan el destierro, tratando de expresar el exilio como una parte inseparable de la cultura total del país. Por lo tanto, se esfuerza por conservar la fidelidad a la raíz originaria” (Teitelboim, 2001: 156). En ese sentido, la revista es producto de este segundo modo de afrontar el destierro.

Por otro lado, Darío Puccini identifica en *Araucaria* “la tentativa de un grupo grande de intelectuales chilenos que se proponen restablecer el diálogo interior-exterior-Chile-América Latina-Cultura Universal. Puccini conoce muy bien la historia del largo exilio español, con su integración a diversas culturas latinoamericanas” (Teitelboim, 2001: 157). De igual manera, Darío Puccini “anota con placer un hecho que estima sugestivo: *Araucaria* se imprime en Madrid. Subraya la superación del sectarismo, pues, según su observación, en

sus páginas caben todos, menos la Junta Militar” (Teitelboim, 2001: 157). Este dato es significativo, pues imprimir una revista marcadamente antifascista en la España post franquista muestra un ambiente cultural español en transición política.

Araucaria, dirigida por Volodia Teitelboim, contó con la edición de Carlos Orellana. Se publicaron, trimestralmente y a lo largo de doce años, 48 números en total. La decisión de terminar con la publicación corresponde con el fin de la dictadura. Así se afirma en el último número de la revista: “Este es el último de *Araucaria* en el exilio. Su publicación cesa en correspondencia con el cese del exilio mismo, que empieza a ser una experiencia radicada en el pasado desde el instante en que, por decisión popular inexorable, se ha puesto fin en Chile a la dictadura” (1990: 5). A manera de balance, en la nota a los lectores se lee lo siguiente:

En doce de los dieciséis años que duró el tenebroso paréntesis asociado para siempre a Pinochet, nuestra revista fue una luz constantemente encendida en torno a los principios y normas de conducta que se dio desde su fundación: aglutinar a los chilenos —sin más exclusión que la de los partidarios de la dictadura— alrededor de una labor de creación y reflexión; recuperar nuestra cultura democrática de la postración a que la sometía el régimen militar y contribuir a su desarrollo y robustecimiento; mantener vivas, en el destierro, las claves de nuestra identidad, y en el interior del país, las bases de una creatividad cultural sustentada en el amor a la plenitud y a la belleza asociadas a la verdad, al credo humanista, a la vocación del futuro (1990: 5).

Araucaria se mantuvo durante más de una década gracias a la labor de sus consejeros y colaboradores. No podríamos olvidar el papel de los lectores, los cuales encontraron entre sus páginas un espacio de debate y expresión cultural tan necesario para Chile. Teitelboim descubrió en *Araucaria* un medio de expresión para los artistas e intelectuales latinoamericanos antifascistas, asimismo, un espacio para denunciar ante el mundo los crímenes e injusticias cometidas por la Junta Militar

Además de la publicación de *Araucaria*, destaca el caso de la revista *Literatura Chilena en el Exilio*, dirigida por el escritor chileno Fernando Alegría y editada por David Valjalo. Esta revista se fundó en 1977 en California, Estados Unidos y tal como su nombre lo indica, la línea editorial de la revista priorizó los textos literarios.⁴⁸

4.4 *La guerra interna*

Volodia Teitelboim escribe, a la par de sus labores en Radio Moscú y en la revista *Araucaria*, su tercera y última novela: *La guerra interna* (1979). La escritura y publicación de esta novela, como *Hijo del salitre* y *Pisagua*, corresponde a un fin en particular: recrear y denunciar, por medio de la literatura, una parte de la historia de Chile. Estas tres obras recrean, en distintos periodos del siglo XX, la violencia ejercida por parte del poder estatal hacia la población. En ese sentido, conforman una especie de tríptico de la violencia política en Chile.

En un programa de Volodia Comenta fechado en 1975, el autor, refiriéndose a sus novelas, actualiza la tragedia representada en *Hijo del salitre*: “Con todo, veintiún años después de publicado el libro y sesenta y seis tras el hecho sangriento, la hecatombe vuelve a repetirse en Chile con diferencia de número y calidad [...]. Desgraciadamente esa novela ha cobrado una actualidad patética” (Teitelboim, 2001: 156). En este mismo programa radial transcrito para *Noches de radio I*, el autor habla sobre de su nuevo plan de escritura:

Porque el asunto nos angustia desde hace tiempo, otra novela nuestra, *Pisagua, la semilla en la arena* trata la metamorfosis del mismo problema en época diferente.

⁴⁸ En el sitio web de Memoria Chilena, perteneciente a la Biblioteca Nacional de Chile, se encuentran digitalizados y disponibles para su consulta y descarga la totalidad de los números de *Araucaria*: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3675.html#documentos>. Además de diversos números de *Literatura Chilena en el Exilio*: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95583.html>.

Dentro de nuestros inevitables proyectos algún día intentaríamos dar cima a otra novela, que tampoco podría escapar a la obsesión de pintar la actual tragedia chilena. Por ello escribíamos *La guerra interna* (Teitelboim, 2001: 56).

La obsesión del autor por recrear diversos aspectos de la dictadura militar liderada por Augusto Pinochet se ve finalmente materializada en su tercera novela. Es conveniente puntualizar que desde el primero de julio de 1975 —fecha de la transmisión de dicho programa radial—, la escritura de *La guerra interna* ya formaba parte de sus planes, aunque en el tercer tomo de sus memorias menciona lo siguiente: “Desde 1976 a 1979 escribo a ratos *La guerra interna*. Es mi propia guerra, la que llevo dentro y también la del otro” (Teitelboim, 2003: 288). En ese sentido, en una entrevista publicada en *Araucaria* en 1980, el autor aclara que terminó de escribir su novela a finales de 1977 (Teitelboim, 1980: 144). Más allá de detenerse en las imprecisiones temporales, lo significativo es que el autor comenzó la escritura de la novela al menos tres años antes de la publicación desde su exilio en Moscú. De hecho, Teitelboim cuenta una anécdota en *Antes del olvido III*: “Habité quince años en Moscú. La vida en la capital soviética era de trabajo por Chile, interrumpido por veraneos en los mares Negro y Báltico” (Teitelboim, 2003: 130). Y agrega: “En una de esas vacaciones, sobre todo a orillas del Mar Negro, me encuentro con Matilde Urrutia, viuda de Neruda. Me cuenta detalles de su fin y también de su dolor, que no cesa. Es ella la que, refiriéndose a mi interés por volver a Chile, me dice: ‘No vayas, te harán papilla’. Allí escribí *La guerra interna*” (Teitelboim, 2003: 130).

Según relata en el tercer tomo de sus memorias, la escritura de *La guerra interna* funcionó como una catarsis de todo el estremecimiento causado por la violencia y el terror implementados por la Junta Militar. Cuenta, además, el impacto que tuvieron sobre él las noticias provenientes de Chile: “Te embriagas a cada hora con el torrente de noticias fatídicas.

Comunicaciones inmisericordes. Es difícil sacárselas de las entrañas, expulsarlas de los sueños [...]. Son los fantasmas del 11, que se atormentan del 1 al 31, incluidos los bisiestos y se multiplican por 12 meses, que se van haciendo años” (Teitelboim, 2003: 288). Y añade al relato:

Y todos los días y todas las noches estás ahí esperando un nuevo golpe dentro del golpe y noticias de desaparecidos, como una correa sin fin [...]. Y todo esto se te plantea adentro, como una plancha de plomo caliente. Quieres sacártela [...]. Y entonces el otro yo, con el cual tú hablas tupido y parejo, te recomienda un médico psiquiatra” (Teitelboim 2003: 289).

Como expresa Teitelboim con un estilo más ficcional que verídico, el psiquiatra le recomienda la catarsis, y para ello lo invita a contar aquellos hechos que le afectan. La escritura de dicha novela pudo servir, sin lugar a duda, como una liberación emocional de la conmoción causada por las noticias provenientes de Chile. De cualquier manera, solamente conociendo profundamente las noticias enviadas desde su país logró escribir una novela como *La guerra interna*. En una entrevista publicada en el número 116 de la revista *Plural*, el autor le responde a Hernán Rodríguez la siguiente pregunta: ¿Por qué intentó la novela y no el ensayo?:

Primero pensé en el ensayo. Chile era para mí una ocupación de tiempo completo [...]. Escribir quizás un ambicioso tratado sobre el fascismo en Chile, que diera una visión en conjunto. Fabricando huecos, cosa difícil, comencé el intento. Documentación, reflexión, formulación del fenómeno, sus estructuras fundamentales. Capítulos en borrador. Búsqueda del meollo del asunto [...]. Algunos discuten que lo de Chile sea fascismo. Debía afrontar una respuesta (Rodríguez, 1980: 6).

A lo largo de *La guerra interna*, Teitelboim insiste en demostrar el carácter fascista de la dictadura: violencia política, campos de concentración, métodos de tortura, asesinato a opositores, Estado militarizado y de sitio, prohibición de los partidos políticos y organizaciones políticas-sindicales, represión a la clase trabajadora, censura, quema de

libros, clausura del Parlamento, etc. Uno de los métodos para evidenciar el carácter fascista de la dictadura consiste en la elaboración de paralelismos entre la Junta Militar chilena y el nazismo. Más adelante me encargaré de analizar dichos paralelismos recurrentes en la novela.

La novela, al tratar un tema político como la dictadura militar, fue recibida de manera negativa por el diario conservador chileno *El Mercurio*. Como era de esperarse, la obra no fue comprendida ni valorada por sus detractores políticos e ideológicos. En el artículo titulado “La guerra interna”, publicado el 10 de agosto de 1980, se critica de manera negativa, naturalmente, la última novela del exsenador y exdiputado del Partido Comunista de Chile: “Sátira con transparente fondo político. Neruda dialoga con ‘Esperanza a Pesar de Todo’. En el otro extremo, los malos, con Drácula y Frankenstein a la cabeza. Para enredar aún más este cuento aparecen Alicia y su gato saliendo y entrando del espejo” (1980: 3). Además de no comprender la función del recurso paródico y satírico de la obra, parece curiosa la lectura de la novela en Chile durante la dictadura, pues distintas fuentes afirman que fue prohibida en el país. Así se afirma en el sitio web Colección Libros Destruídos y Prohibidos en Dictadura. 1973-1989: “La edición nunca llegó a Chile ya que fue prohibida, sólo se conoció a través de pequeños tirajes clandestinos.” (2023). Igualmente, se añade que: “aparece en Nota de diario *La Segunda* el 05 de agosto de 1980 la que lo califica de ‘panfleto’ (2023). Si no fuera suficiente el intento de descrédito de la novela, en el artículo de *El Mercurio* se añade: “Jadeante intento por ser ingenioso, irónico, humorístico. La novela resulta pesada, didáctica y casi boba. Se huele el ‘encargo’. Hace ya muchos años que Teitelboim perdió la batalla con la literatura” (1980: 3).

Un par de meses después, Margarita Pinto escribió un texto en *la Revista de la Universidad de México* acerca de *La guerra interna*. El tratamiento con el cual se comenta

la novela es totalmente distinto al de la nota de *El Mercurio*. El texto de Margarita Pinto inicia con una breve pero concisa contextualización de los movimientos fascistas en América Latina para de esta manera introducir el comentario de la novela de Teitelboim. La ensayista enmarca *La guerra interna* dentro de la llamada novela de la dictadura. Menciona, por ejemplo: *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez; *Yo, el supremo* de Roa Bastos; *El recurso del método* de Alejo Carpentier, entre otras. Al relacionar la novela de Teitelboim con las antes mencionadas, la ensayista centra su comentario en la representación del dictador Augusto Pinochet: “El tema central es la caída del Gobierno Popular y la implantación del nuevo jefe de Estado que mueve su sistema con una individualidad poderosa y sombría y ansía vivir eternamente en el poder. Su imagen se va configurando a lo largo de la novela hasta que llega a gobernar con toda su avasalladora prepotencia” (Pinto, 1980: 92). Margarita Pinto señala también las distintas representaciones literarias de sucesos y personas que formaron parte del gobierno allendista: “*La guerra interna* es una novela eminentemente emotiva que tiene la apariencia de la realidad porque constantemente se hace mención a ciertos lugares, fechas y nombres de personas reales que en un momento dado existieron, y participaron, de un lado u otro, en la caída del gobierno Allende” (Pinto, 1980: 92). Por último, la ensayista añade:

Teitelboim permite al lector conocer íntimamente al tirano, con lo cual se despierta el recuerdo de un acontecimiento cruel donde aún no ha terminado lo oscuro de la represión. La novela, en resumen, está escrita como una necesidad de catarsis, en donde pathos y tradición van de la mano y queda plasmada la realidad sórdida y frustrante en la que se halla inmersa la conciencia de todo un continente (Pinto, 1980: 93).

Más allá de las claras diferencias entre la línea editorial de una revista universitaria y un diario, me parece fundamental demostrar que los comentarios de recepción de *La guerra interna* poseen claros rasgos políticos e ideológicos. Por un lado, la nota publicada en el

diario chileno *El Mercurio*, la cual le resta valor a la novela al definirla como pesada, boba y didáctica. Lo que se opina de la novela de Teitelboim corresponde con la visión política y artística de la Junta Militar, pues el diario desempeñó un rol activo a favor de los intereses de Pinochet y sus generales antes, durante y después del periodo dictatorial. Por otro lado, Margarita Pinto en la *Revista de la Universidad de México* enmarca *La guerra interna* dentro de la novela del dictador en Hispanoamérica. Este gesto dota de cierto prestigio a la obra, pues la relaciona con una tradición heredada de los autores del llamado Boom latinoamericano. No solamente es relevante este hecho, sino también el de detenerse en la recreación del dictador Augusto Pinochet y en los rasgos fascistas de la dictadura chilena. En ese sentido, el discurso de Margarita Pinto representa la opinión y la postura de la mayoría de los medios de comunicación mexicanos acerca de los sucesos en Chile.

Conviene mencionar que México fue, probablemente, uno de los países no socialistas que mayor apoyo brindó a los chilenos exiliados. Llamen la atención algunos ejemplos: La orden de Luis Echeverría, entonces presidente de México, de abrir las puertas de la embajada mexicana en Chile para acoger al mayor número de perseguidos; el envío de aviones con la finalidad de trasladar de Chile a México a los ciudadanos chilenos que solicitaran asilo; o el rompimiento de las relaciones diplomáticas con la dictadura en 1974. La acogida de chilenos exiliados produjo un fenómeno similar, aunque de menor dimensión, al de los españoles republicanos. Se brindó apoyo a exiliados chilenos con el fin de insertarse laboral y socialmente en el país. La Universidad Autónoma de México acogió, por sólo mencionar un caso, al escritor Hernán Lavín Cerda. El caso más representativo de solidaridad del gobierno mexicano fue el apoyo que proporcionó para la fundación de la Casa de Chile en México. Tal como menciona Claudia Fedora Rojas en su libro *Las moradas del exilio: la Casa de Chile*

en México, el nombre de Casa de Chile emula, seguramente, la Casa de España (Rojas, 2019: 105). Afirma que la Casa de Chile recibió un constante financiamiento gubernamental: “Desde el punto de vista financiero y administrativo, la Casa de Chile en México, dependía de la SEP de México y era coordinada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA). Estos organismos aprobaban también el presupuesto anual otorgaban un subsidio mensual” (Rojas, 2019: 120). Según datos de la autora, bajo la iniciativa de Pedro Vuskovic, exministro de economía durante la Unidad Popular, la Casa de Chile en México se fundó el 11 de septiembre de 1974 (Rojas, 2019: 29). En ese sentido, la Casa de Chile funcionó como un espacio de encuentro para los chilenos en el exilio, para la publicación de libros, promoción y realización de eventos culturales, principalmente. Por mencionar solamente un caso, comenta la autora que en Casa de Chile se realizó difusión de la revista *Araucaria*.⁴⁹

Este es, a grandes rasgos, el panorama de las relaciones México-Chile durante los años de la dictadura. Es por ello, en parte, que el texto de Margarita Pinto se encuentra inserto en un contexto político y cultural que rechaza el gobierno militar de Augusto Pinochet y acoge, usualmente, de manera positiva las obras de autores perseguidos por la dictadura. El contexto en el que se publica el texto, junto con su edición y distribución en el país, favorece en cierta medida la recepción de *La guerra interna*. En otras palabras, el panorama político-cultural mexicano con relación a los sucesos en Chile produce una valoración específica de la novela de Volodia Teitelboim. Aquello es solamente un factor que condiciona la recepción

⁴⁹ La Casa de Chile en México desempeñó un papel fundamental para los artistas chilenos exiliados en México. En cuanto al ámbito literario, Casa de Chile publicó en 1978 el libro *Narradores chilenos en el exilio*, con textos de Volodia Teitelboim, Antonio Skármeta, Alejandro Witker, Miguel Cabezas, Fernando Alegría, Poli Délano, Ariel Dorfman, entre otros más. En 1983, se editó *Chile en todas partes. Los escritores chilenos exiliados rinden homenaje a Allende*, compuesto por ensayos, narraciones y poemas. Tres años después, en 1986, Casa de Chile en México en coedición con la SEP editó la antología preparada por Juan Armando Epple *Cruzando la cordillera. El cuento chileno 1973-1983*.

de la obra, pues el valor literario de la novela dispone de una importancia preponderante, aunque en algunos casos, como sucede en *El Mercurio*, factores políticos y culturales subordinan el aspecto estético.

La estructura de *La guerra interna* posee, indiscutiblemente, mayores características experimentales que *Hijo del salitre* y *Pisagua*. Si bien el autor desarrolla notables diferencias en comparación con su primera novela, *La guerra interna* dispone de estilos y tonos completamente distintos. La obra se encuentra dividida en seis partes. La primera, “César Augusto y el poeta”, compuesta por treinta y ocho subcapítulos; la segunda, “Villa Grimaldi”, por veinte; la tercera, “¿Qué es mi padre?”, por veintiocho; la cuarta, “El réquiem alemán”, por trece; la quinta, “La polca de los perros”, por veintisiete; la sexta y última, “Busco la puerta de regreso”, por treinta.

En una entrevista publicada en el número 116 de la revista *Plural*, el autor le responde a Hernán Rodríguez lo siguiente: “*La guerra interna* es una novela anticonvencional. Puede ser un libro sorpresa si se toma en cuenta la imagen más o menos unilateral que persigue al autor. Acusa el impacto para mí inevitable de la revolución en la novelística producida durante las últimas décadas” (Rodríguez, 1980: 8). Acerca de esta inusual capitulación, en la misma entrevista en *Plural*, Hernán Rodríguez pregunta: “La novela tiene una estructura insólita: 6 partes y 156 capítulos. ¿En el paso de uno a otro hay algo más que un espacio en blanco?” (Rodríguez, 1980: 6). A lo que el autor responde: “Las partes dejadas en blanco entre los capítulos juegan un papel. La historia continúa en las pausas, el tiempo sigue sin ser escrito. Va por debajo del texto para ser imaginado por el lector que lo llenará a través de su propio descubrimiento o revelación” (Rodríguez, 1989: 6). Me parece clave el papel del lector en *La guerra interna*, pues éste descifrá las representaciones históricas, datos,

nombres, lugares, etc. No sólo eso, sino que también realizará las relaciones paródicas e intertextuales. Toda obra literaria, por más simple que sea, necesita de un lector activo para interpretarla. Para ejemplificar, conviene distinguir dos tipos de lectores, uno pretendido y otro implícito. El primero es aquel lector contemporáneo del autor, mismo con el que comparte un contexto particular y una época determinada. En síntesis, a quien usualmente el autor dirige su obra. En cuanto al segundo, es un lector que, contrariamente al primero, recibe la obra desde un época y contexto distinto en que el autor escribió su obra. Ese vacío entre la visión del mundo del autor y el proceso histórico que recrea complica en cierto sentido la lectura. En el caso de la presente novela, el lector implícito no necesita de amplios conocimientos acerca de los primeros años de la dictadura militar en Chile, pues Teitelboim se encarga de recrear, algunas veces con pseudónimos o leves variantes, momentos característicos del periodo dictatorial. El autor, en ese sentido, muestra una panorámica de lo acontecido en Chile a través de la visión de diversos personajes. En todo caso, la distancia temporal complicaría al lector contemporáneo aspectos específicos como la identificación con la realidad de seudónimos o espacios que realmente existieron durante aquellos años y que, por lo tanto, no son invención del autor, sino representación.

Además de su modo de capitulación, los diversos narradores forman parte de otro carácter experimental de la obra en comparación con sus demás novelas. Identifico en la obra al menos dos tipos de narrador. Por un lado, el extradiegético, por otro, una larga lista de personajes que toman la narración o dialogan entre sí sin necesidad de intervenir por medio de guiones. A pesar de que un número considerable de personajes dirigen la narración, dos de estos disponen de una relevancia particular, pues intervienen un mayor número de veces y a su vez se contraponen. Me refiero al personaje de César Augusto y al de Esperanza a

Pesar de Todo. El primero funciona como un auténtico antagonista y defensor de la dictadura, y el segundo, como protagonista y opositora a la Junta Militar. Esta misma fórmula funciona, en buena medida, para la mayoría de los personajes, ya que su postura política frente al gobierno dictatorial es clara: a favor o en contra, colaboradora del régimen o en las filas de la resistencia. En ese sentido, por medio del carácter polifónico, Teitelboim desarrolla dos visiones del proceso dictatorial. Como veremos en las siguientes páginas, cada personaje de estos dos grupos es representado de manera distinta, con tonos, estilos y valores particulares. De esa manera, identifico distintos tonos y estilos a lo largo de la novela: testimonial, memorial, paródico, satírico, entre otros. Por otro lado, y más allá de las correspondientes analepsis, el tiempo de la narración corresponde a los sucesos históricos que se recrean. De tal forma que, temporalmente, la novela comienza el 23 de septiembre de 1973, fecha del funeral de Pablo Neruda, y finaliza el 24 de julio de 1978, día en que el general Gustavo Leigh, cuya representación ficticia corresponde con Eltao, es destituido de sus cargos como miembro de la Junta Militar. Más adelante me detendré puntualmente en tales características de *La guerra interna*.

Es relevante igualmente destacar la armonización entre el carácter realista, en tanto que la narración se apega a momentos y personajes reales de la realidad chilena, y el carácter fantástico-maravilloso. La crítica sobre la novela ha insistido, como en el caso de Carlos Cerda en su artículo “Realismo y configuración no mimética de la realidad en dos novelas chilenas”, publicado en el número 39 de *Araucaria*, en tildar a *La guerra interna* como una obra de carácter fantástico. Basándome en los conceptos de Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* (1970), me parece que la novela posee mayores rasgos maravillosos que fantásticos. Recordemos que para Todorov

lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural (Todorov, 1981: 24).

En *La guerra interna*, la vacilación ante los elementos sobrenaturales termina por ser aceptada por los personajes y el lector. En ese sentido, me parece más operativo el término fantástico-maravilloso: “La clase de relatos que se presentan como fantásticos y que terminan con la aceptación de lo sobrenatural” (Todorov, 1981: 44). A la definición, el autor añade: “Estos relatos son los que más se acercan a lo fantástico puro, pues éste, por el hecho mismo de quedar inexplicado, no racionalizado, nos sugiere, en efecto, la existencia de lo sobrenatural” (Todorov, 1981: 44). La novela de Volodia Teitelboim dispone de temas y personajes propios del género fantástico, como el caso del fantasma de Pablo Neruda y de otros personajes asesinados por la dictadura, alteraciones del espacio y tiempo, vampiros y bestias de enorme tamaño como King Kong. Identifico, además un personaje característico de la novela gótica: el monstruo de Frankenstein. Aunque el lector o algunos personajes vacilan brevemente ante el hecho fantástico, rápidamente terminan aceptar e incorporar a la realidad el carácter sobrenatural. Creo que, con mostrar un ejemplo, queda demostrado el carácter maravilloso. A continuación, el primer encuentro del fantasma de Pablo Neruda y el personaje alegórico Esperanza a Pesar de Todo: “El poeta le habló de repente y ella se estremeció. Para darle confianza y quitarle el susto le dijo: Te conozco desde antes de nacer. Y fíjate que ahora te hablo después de morir. Me morí anteayer. Pensó después, arrepentido, que con esas palabras la sobresaltaría aún más; pero ella no apareció asombrada” (Teitelboim, 1979: 9).

Finalmente, el 26 de octubre de 1979, Teitelboim publica en México *La guerra interna*, su tercera y última novela, de la cual se imprimieron y editaron cuatro mil ejemplares bajo el sello de la editorial Joaquín Mortiz.⁵⁰ Al año siguiente, en septiembre de 1980, se editó en Cuba. Cabe mencionar que antes de la edición en 1979, Teitelboim publicó un fragmento de la novela en el primer número de la revista *Araucaria* (1978). La publicación del fragmento de dicha obra aún inédita corresponde a algunos subcapítulos insertos en la quinta parte: “La polca de los perros”.

4.5 Elementos paródico-satíricos

En *La guerra interna*, Volodia Teitelboim emplea los recursos de la intertextualidad-parodia y la sátira para recrear aspectos específicos de los primeros años de la dictadura militar. Al combinarlos, el autor dispone de un estilo particular de denuncia y representación. En contraste con sus anteriores novelas, *La guerra interna* propone un modo distinto de representación de la violencia política en Chile. Si bien la obra posee un cierto carácter realista, el estilo fantástico-maravilloso predomina a lo largo de los capítulos. De tal forma que dicho estilo predominante se encuentra ampliamente ligado con los recursos de la parodia y sátira. La novela dispone de diferentes producciones artísticas, tanto literarias como filmicas. Según Genette en su libro *Palimpsestos*, todas las obras literarias son hipertextuales (Genette, 1989: 9). Me parecen acertada su afirmación, pues considero que todo autor al momento de escribir se sirve, de manera consciente o inconsciente, de un número

⁵⁰ Fundada en México en 1962 por el reconocido editor Joaquín Díaz-Canedo, Joaquín Mortiz editó una larga lista de obras de autores mexicanos y extranjeros. Dicha editorial publicó textos de escritores exiliados latinoamericanos como Julio Cortázar, Poli Délano, Miguel Donoso Pareja, Hernán Lavín Cerda, Carlos Droguett, entre otros.

indeterminado de obras. El ejemplo es más que claro en la novela de Volodia Teitelboim, aunque evidentemente no en todos los textos literarios las relaciones intertextuales se muestran de manera tan clara. Así lo afirma Gérard Genette: “¿Y la hipertextualidad? También es, desde luego, un aspecto universal de la literariedad: no hay obra literaria que, en algún grado y según sus lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales” (Genette, 1989: 19). A lo anterior agrega: “Cuanto menos masiva y declarada es la hipertextualidad de una obra, tanto más su análisis depende de un juicio constitutivo, de una decisión interpretativa del lector” (Genette, 1989: 19).

Para efectos del presente capítulo, conviene definir el término hipertextualidad. El mismo Genette se encarga de ello: “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette, 1989: 14). En ese caso, identifico a *La guerra interna* como hipertexto y a la *Divina comedia*, junto con *Alicia en el país de las maravillas*, *Alicia a través del espejo*, las novelas del dictador, entre otras obras, como hipotextos en tanto que el autor utiliza y reelabora diversos elementos de estas, tales como personajes, espacios, componentes de la trama, etc.

En términos hipertextuales, Teitelboim efectúa una operación transformadora de las novelas del dictador. A pesar de que el texto B (*La guerra interna*), no alude a A (novelas del dictador publicadas antes de la escritura de la novela de Teitelboim), se presenta una transformación de estas obras. En una entrevista realizada para la revista *Araucaria*, se le pregunta al autor si acaso *La guerra interna* podría adscribirse dentro de la llamada novela del dictador o dictadura, a lo que Teitelboim responde:

Sólo en cierto aspecto bien determinado. *La Guerra Interna* es una novela de la dictadura más moderna y total. Muy distinta de aquellas que inspiraron a tres grandes [...]. A mi entender, seguir hoy el camino de las novelas de la dictadura escritas en el siglo XIX y XX, incluso el de las más recientes, sin excluir las escritas por titanes del género, me resulta personalmente extemporáneo (Teitelboim, 1980: 148).

Volodia Teitelboim sigue, en cierto sentido, el camino de las novelas del dictador, pero solamente como punto de partida. La operación transformadora de dichas novelas se evidencia en ciertos aspectos. El primero, y quizás más evidente, es la representación del dictador de naturaleza fascista. El mismo Teitelboim lo comenta en la entrevista: “Pero, a nuestro juicio, se trata de un hecho con ciertos caracteres propios que raramente hasta ahora ha tratado la novela del continente: el fascismo. En ese contexto, desarrollándolo en muy diversas direcciones, se inscriben tanto la trama y los personajes de la obra como la conciencia íntima de la novela” (Teitelboim, 1980: 148). Conocedor de la tradición literaria de las novelas del dictador, decide transformarlas y reinterpretarlas. Refiriéndose a tales obras, agrega que

esos protagonistas representan al dictador y o la dictadura del pasado. No niego que se puede escribir con sabor actual y con gran vida sobre asuntos y personajes históricos o ficticios de hace cien mil años. Esos dictadores, válidos como personajes literarios en cuanto se trata de obras de arte logradas, se refieren a tipos insertos en la historia del siglo XIX y a sobrevivientes de la especie en el siglo (Teitelboim, 1980: 148).

A pesar de no ser mencionada de manera directa como en el caso de la *Divina Comedia*, esta relación hipertextual dispone de una importancia fundamental para la novela. Tomando en cuenta lo planteado por Genette, Teitelboim se interesa en ciertos textos anteriores para la escritura de su obra, tales como *Alicia en el país de las maravillas*, la *Divina comedia*, las novelas del dictador, por mencionar algunos. Por lo tanto, sin A, no podría existir B. Además del recurso paródico-satírico y polifónico, la actualización de la figura del dictador moderno de carácter fascista es el resultado de tal operación transformadora. No se recrea al

arquetípico dictador latinoamericano del siglo XIX, sino a uno con plena vigencia en el ámbito político de su país: Augusto Pinochet. Según Teitelboim, para los años en que escribió *La guerra interna*, le resultaba extemporáneo seguir el mismo camino de las novelas de la dictadura, por lo que no solamente decidió actualizar la tradición a hechos recientes e históricamente rastreables, sino emplear los distintos recursos previamente referidos.

El interés del autor por las novelas del dictador queda evidenciado en *La guerra interna*, y a su vez, en su libro de ensayo *La gran guerra de Chile y otra que nunca existió* (2000). En esta obra dedica un capítulo al tema de las novelas del dictador en América Latina. Identifica en *Tirano Banderas* (1926) el origen de una variante en la literatura latinoamericana: “Paradójicamente es un escritor español quien pone en marcha visible el tema en América Latina del siglo XX con el *Tirano Banderas*” (Teitelboim, 2000: 123). A lo largo del capítulo, comenta las obras más destacadas de esta serie de novelas: *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias (1946); *La fiesta del chivo*, de Mario Vargas Llosa (2000); *Yo, el supremo*, de Augusto Roa Bastos (1974); *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez (1975) y *El recurso del método*, de Alejo Carpentier (1974). Acerca de las últimas tres, el autor explica: “Reparemos en un dato sugerente: las tres obras aparecieron poco después del golpe militar en Chile, aunque ninguna de ellas tenga a Pinochet por protagonista. ¿Por qué estos autores —en verdad son más— trataron casi simultáneamente al sujeto de cien rostros?” (Teitelboim, 2000: 137). Cuando Teitelboim afirma que estos autores tratan al sujeto de cien rostros, se refiere a que poseen características de múltiples dictadores americanos. En el caso específico de *El recurso del método*, Teitelboim recupera estas palabras de Alejo Carpentier afirmando que su personaje contiene: “Un cuarenta por ciento de Machado; un veinte por ciento de Trujillo; y un diez por ciento de Guzmán Blanco,

Porfirio Díaz, Ciripriano Casteo y Estrada Cabrera” (Teitelboim, 2000: 135). Se refirió al recurso de Carpentier como “una especie de collage o sopa de tiranos” (Teitelboim, 2000: 135). En ese sentido, la crítica de Volodia Teitelboim con relación a las obras previamente referidas se dirige hacia el poco interés por la representación de un dictador contemporáneo como el caso de Augusto Pinochet. En ese sentido, la novela de Teitelboim actualiza y transforma la tradición puesta en marcha por Valle Inclán. La denuncia forma parte sustancial de la novela, pues al recrear a Augusto Pinochet bajo el nombre de César Augusto, el lector identifica un momento específico: la dictadura militar chilena. A esto, habría que sumar un tema que se desarrolla a lo largo de los capítulos: el fascismo.

Una vez comentado lo anterior, vale la pena preguntarse la función de estas relaciones textuales y como veremos más adelante, cinematográficas y musicales. Para ello, me basaré en el texto de Linda Hutcheon “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” para sostener que dichas conexiones poseen un carácter paródico-satírico. En la ya citada novela identifico el uso de la sátira y de la parodia. Comenzaré por el análisis de esta última.

La parodia, al igual que el recurso de la intertextualidad, sustenta su funcionamiento en la relación con otras obras artísticas. Linda Hutcheon menciona las siguientes características de la parodia: “Se define normalmente no como fenómeno intratextual, sino como modalidad del canon de la intertextualidad” (Hutcheon, 1992: 177). La autora remarca el carácter intertextual de la parodia, ya que siempre se encuentra en relación con otras obras, no consigo misma. Agrega: “La parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en

lo nuevo” (Hutcheon, 1992:177). En ese sentido, la parodia tiene la capacidad de reactualizar y reinterpretar obras artísticas del pasado. Esto mismo se hará presente en la novela de Volodia Teitelboim, pues toma elementos de diversas obras canónicas para ubicarlas en el contexto de la dictadura chilena. Para el autor, el empleo de la parodia tiene igualmente un carácter satírico, y, por lo tanto, de crítica ante los crímenes de la dictadura.

Para el estudio de las relaciones paródicas en la novela, me centro sobre todo en tres de ellas: *Alicia en el país de las maravillas*, la *Divina comedia* y algunos monstruos representativos de la industria hollywoodense de la primera mitad del siglo XX.

En cuanto a la inserción del personaje de Alicia en *La guerra interna*, el autor afirma: “Yo tomé una historia que ocurrió la visita que una hija de Pinochet alguna vez hizo a Villa Grimaldi, de la cual yo me había enterado casualmente. El personaje se convierte en un ser distinto: una niña de cinco años que en el libro no traiciona su pasión de justicia. Transformo la anécdota en una especie de parábola: Alicia en el país, no de las maravillas, sino del horror” (Teitelboim, 1980: 147).⁵¹ Tal como lo refiere, Teitelboim utiliza al personaje creado por Lewis Carroll a partir de un suceso que corresponde a un hecho verídico: la visita de la hija de Augusto Pinochet a uno de los centros de tortura y detención de la dictadura, Villa Grimaldi.⁵² Dicha operación transformadora de *Alicia*, como veremos más adelante, cumple

⁵¹ En *Un soñador del XXI*, cuarto tomo de sus memorias, Teitelboim así se refirió a la visita: “Jaime Castillo me contó que había recibido a la hija mayor de Pinochet. Ella rechazaba las versiones circulantes que sostenían que el régimen encabezado por su padre torturaba. Él le señaló Villa Grimaldi como un lugar de tormentos. Lucía se presentó allí invocando su condición de hija del comandante en jefe. Tal hecho lo tomé de base para unos capítulos de mi novela *La guerra interna*” (Teitelboim, 2004: 123).

⁵² En torno a Villa Grimaldi, la activista y expresa política Wally Kunstmann la describe de la siguiente forma: “Antiguamente, una casona con amplios jardines y esculturas, Villa Grimaldi se convirtió en el recinto secreto de detención, tortura y muerte más importante de la DINA. Estaba ubicado en una de las comunas periféricas del Gran Santiago, y fue utilizado desde fines de 1974 hasta 1977. El local era conocido por los agentes de la DINA como Cuartel Terranova, y estaba organizado para que los prisioneros vivieran un trayecto con distintas etapas de prisión y tortura” (Kunstmann, 2023: 619).

una doble una función, tanto en el canon de la intertextualidad como en el ámbito extratextual. Esta visita es recreada de manera paródica, pues se utiliza al personaje de un texto literario anterior para insertarlo en una historia que no le pertenece. En el caso de la novela, Alicia visita Villa Grimaldi para saber realmente quién es su padre: “¿Es aquí donde mi papá mata gente? [...] Ella busca el espejo donde pueda ver el verdadero rostro de su padre” (Teitelboim, 1979: 122). A lo largo de diversos capítulos, Augusta, también llamada Alicia, presencia los diferentes métodos de tortura implementados por algunos miembros de la dictadura. Tal como en *Alicia a través del espejo*, se recrea la imagen del espejo: “¿Puedo atravesar ese espejo y ver la cara verdadera de mi papá? No, yo no soy Lewis Carroll ni tú te llamas Alicia ni éste es el país de las maravillas, dijo Frankenstein con una expresión de pena” (Teitelboim, 1979: 205).

Tras ese largo viaje por Villa Grimaldi con el fin de conocer los crímenes ordenados por su padre, Alicia envejece 25 años. Es allí donde encuentro ese efecto denigrante, pues considero que ese envejecimiento es en realidad una metáfora de la pérdida de la inocencia del personaje. Así lo refiere Augusta, pronto nombrada Alicia: “He vivido veinticinco años —no tantos— en unas horas” (Teitelboim, 1979: 320). Bajo ese efecto fantástico-maravilloso, Alicia deja de ser una inocente niña para convertirse en una mujer de 30 años que ha madurado en tan solo unas horas y que desea enfrentar a su padre. Una vez dentro del edificio que resguarda al dictador, se encuentra con su madre: “—No quiero que lo veas, está ocupado [...]. —Quiero pedirle que libere a dos mujeres que están torturando en Villa Grimaldi. —¿Cómo se llaman? —Esperanza a Pesar de Todo y la doctora Sheila Casey” (Teitelboim, 1979: 326). En este viaje por el centro de detención y tortura, Alicia no solamente pierde la inocencia, sino que también adquiere una consciencia política ante la

violencia ejercida por la dictadura. Por último, después de que su madre le preguntara si portaba un arma, el autor recupera un fragmento de *Alicia en el país de las maravillas* en forma de cita: “La Reina se encendió con ira, y después de mirarla con ojos relumbrantes de fiera se puso a gritar: ¡Que le corten la cabeza! Pamplinas, dijo Alicia, acostumbrada a su nueva vida fantástica. La Reina había observado las rosas. ¡Córtenles la cabeza! ordenó” (Teitelboim, 1979: 326). La incorporación de esta cita produce un efecto de actualización de la obra de Lewis Carroll. Este fragmento no se incluye en la novela por mera casualidad, sino que Teitelboim, consciente del efecto de lectura de este fragmento desde el contexto dictatorial, crea un paralelismo de la violencia y el abuso del poder ejercido por la Reina de Corazones y por las agencias de inteligencia, pero, sobre todo, por Lucía Hiriart, esposa de Augusto Pinochet. En este primer ejemplo, identifiqué el uso de la parodia como un medio para satirizar algunos aspectos de los cómplices y miembros de la dictadura. La utilización de Alicia me parece más bien un vehículo para satirizar aquel suceso real que se recrea: la visita de la hija de Augusto Pinochet al centro de detención y tortura. La inclusión del fragmento referente a la Reina de Corazones posee ese mismo mecanismo: parodiar cierto aspecto de la obra de Carroll para crear ese efecto satírico que se dirige al ámbito extratextual que se recrea.

Así como en el caso de *Alicia*, mediante la inserción de algunos aspectos de la *Divina Comedia* en la novela de Volodia Teitelboim, la parodia y la sátira se entrecruzan creando así un efecto que apunta tanto al ámbito literario como al extratextual. Antes de avanzar, conviene tomar en cuenta las siguientes palabras de Linda Hutcheon:

La distinción entre la parodia y la sátira reside en el ‘blanco’ al que se apunta. La sátira es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este

modo se apunta están generalmente consideradas como *extratextuales* en el sentido en que son, casi siempre, morales o sociales y no literarias (Teitelboim, 1992: 178).

En ese sentido, Teitelboim crea un efecto denigrante y ridiculizante de una obra canónica como la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, y, por otro lado, una crítica de la violencia ejercida en Villa Grimaldi. Para Teitelboim, como para Pablo Neruda, la *Divina Comedia* es, sobre todo, un libro de denuncia. Ambos autores lo recuperan como una suerte de modelo para denunciar los actos de diversos personajes históricos.⁵³

Las parodias de *Alicia en el país de las maravillas*, la *Divina comedia* y los distintos monstruos se relacionan entre sí en la novela. Como ya señalé, el autor recurre, en un primer momento, a la parodia de Alicia para recrear un suceso verídico. En el caso de la *Divina comedia*, Teitelboim parodia el motivo del viaje a los infiernos. De tal manera que el infierno representado por Dante funciona como un paralelismo de Villa Grimaldi. La relación es clara, pues a grandes rasgos, en ambos espacios se tortura y castiga. En cuanto a los personajes de ambas obras, también existe una relación de semejanza. Augusta, hija de César Augusto, tiene una función similar a la de Dante; el Dr. Frankenstein, en cambio, a la de Virgilio. Según lo planteado, Teitelboim realiza una operación transformadora de la *Divina Comedia*, pues recurre a elementos de la trama para ubicarla dentro del contexto de la dictadura militar en Chile.

A continuación, citaré un fragmento de *La guerra interna* en el cual se muestra la relación paródica y satírica:

⁵³ Acerca del poemario de Pablo Neruda, *España en el corazón* (1937), Volodia Teitelboim relata en su libro *Neruda. La biografía* que “su estructura parece la de un poema antiguo: invocación, maldición, relato, análisis de las causas, explicación, exaltación, retrato del pasado, crónica de la guerra, *dantesca* condenación del General Franco a los infiernos, canto sobre unas ruinas, paisaje después de una batalla. Por su aliento épico huele a epopeya” (Teitelboim, 2003: 205).

Niña, ¿cree usted sinceramente que nosotros podemos ayudarla a descender a las profundidades cerebrales de su señor padre? Eso lo intentó un señor en Florencia hace mucho [...], en su viaje de ultratumba. Bajó al infierno, a las profundidades del hombre, el averno como decía alguien. Pero lo imaginó, lo soñó. Su comedia fue una venganza (Teitelboim, 1979: 128).

La interacción entre Alicia y el Dr. Frankenstein continúa:

Debo advertirle que Grimaldi es un reino dantesco mutilado: le falta el paraíso. Aquí sólo hay infierno y purgatorio. Como en la Divina comedia, todo es aquí [...] una mezcla de lo trágico y lo cómico. Aquí no hay treinta y tres cánticos sino treinta y tres formas de cantar. Cada canto es una estancia en el infierno, en el centro de la tierra de Grimaldi (Teitelboim, 1979: 129).

El Dr. Frankenstein, cómplice de los crímenes de la dictadura junto con algunos otros personajes del cine de terror, menciona uno de los motivos principales del centro de detención y tortura: obtener información de los señalados o adversarios políticos. Esas treinta tres formas de cantar no son más que distintas maneras de sustraerle información al detenido mediante diferentes métodos de tortura.⁵⁴ Al igual que en el poema “Molusco” de Carmen Berenguer, Teitelboim emplea el recurso del eufemismo. El verbo cantar está siendo utilizado como un eufemismo de confesar.

El Dr. Frankenstein continúa marcando las diferencias y semejanzas entre el infierno y purgatorio de Dante y Villa Grimaldi:

¿Debería concluirse que es un infierno o un purgatorio? [...]. Si fuera un infierno sería eterno, hipótesis altamente aceptable de parte nuestra, y quienes entra aquí llegarían al país que no tiene puerta de salida. En cambio, la teoría del régimen como purgatorio, que también cuenta con adeptos en la casa militar, deshecha la tentación

⁵⁴ En cuanto a la tortura en los distintos contextos de las dictaduras militares en el continente americano, el periodista uruguayo Carlos Fazio analiza los objetivos de dicho acto en su texto “¿Qué siente y busca el torturador?” inserto en el libro *El militarismo en América Latina*: “La tortura, pues, es un instrumento político de dominación violenta ejercida por el Estado a cuyo nivel adquiere el estatuto de una institución. Busca, en primer término, crear un clima de terror político que opere disuasivamente sobre los opositores; en segundo lugar, constituye un instrumento para obtener información secreta, pero busca también la eliminación de cuadros opositores a través de su inmersión en un cuadro psiquiátrico grave, ya sea mediante la aniquilación física” (Fazio, 1980: 125).

de quedarse para siempre, ofrece al que entra aquí la esperanza incierta de que encontrará alguna vez la puerta de calle (Teitelboim, 1979: 146).

Por último, el mismo personaje traza los paralelismos entre los distintos círculos del infierno y el centro de detención y tortura:

Respetada niña Augusta, dijo el doctor asumiendo el papel de un Antivirgilio solemne, el itinerario Dante-Papá que siguen las dos amigas por las cuales usted pregunta es el siguiente: pasan primero por el limbo, no saben dónde se encuentran, tienen los ojos vendados. Reciben golpes incontinenti. Están desnudas en el baptisterio [...]. Luego pasan, orden escalonado, grada por grada, del segundo al quinto círculo, paso a paso, repito para mayor claridad, de mano en mano, por los lujuriosos, tenemos varios especialistas en el ramo, con su subgrupo de los golosos [...]. Así llegan estos herejes al sexto círculo, donde les registramos cuidadosamente todos los orificios del cuerpo para penetrar su alma (1979, p. 147).

A lo largo de la descripción de este espacio, el personaje enfatiza en la violencia sexual llevada a cabo en Villa Grimaldi. Como queda demostrado en distintos testimonios escritos por expresas políticas en Chile durante el gobierno militar, la dictadura no solamente recurrió a la violencia política, física y psicológica, sino también a la sexual. Algunos testimonios que abordan este tipo de violencia implementada principalmente en mujeres en los distintos centros de detención y tortura quedan constatados en el libro antologado por Wally Kunstmann *Cien voces rompen el silencio. Testimonios de expresas y expresos políticos de la dictadura militar en Chile (1973-1990)* (2023).

En el séptimo círculo, destinado a los violentos, se hace presente Osvaldo Romo, también conocido como Guatón Romo, y cuya representación ficticia se corresponde con Guatón Guachalomo. Una vez más, Teitelboim recurre a la sátira para representar al torturador y miembro de la DINA: “Guatón Guachalomo, violento contradiós y contranatura, violento contra la mujer, proxeneta, violador y sodomita, enemigo de izquierdistas y artistas”

(Teitelboim, 1979: 147).⁵⁵ Por si fuera poco, también actúa en el octavo círculo. Es precisamente allí donde se destaca su papel de traidor: “Emplea en los interrogatorios y las torturas todas las artes del hipócrita y del ladrón, del sembrador de tumultos contra Allende y la Iglesia, falsificador de monedas y actitudes, delator de individuos, traidor político a la causa que dice profesar y al benefactor que acoge” (Teitelboim, 1979: 147). Osvaldo Romo se dio a conocer por ser uno de los torturadores más crueles de la DINA. Se remarca su carácter de traidor porque en los años de la Unidad Popular Romo fue militante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), y una vez consumado el golpe de Estado, pasó a formar parte del régimen militar. Romo fue valioso para la dictadura, pues aprovechando sus años de militancia se encargó de delatar y torturar excompañeros del MIR.

Tomando en cuenta el segundo ejemplo, Teitelboim emplea la parodia como un medio para denunciar la violencia implementada en Villa Grimaldi. El uso de la parodia en este caso posee un carácter similar al de *Alicia*, ya que parte de la inserción de un elemento de determinada obra del pasado para actualizarla al contexto de la dictadura. En el caso de la *Divina Comedia*, identifiqué una parodia que pretende establecer algunas semejanzas. Por un lado, el motivo del viaje a los infiernos, y por otro, los paralelismos entre Villa Grimaldi y el propio infierno representado por Dante. Las semejanzas entre ambos espacios corresponden a la violencia experimentada por distintas personas a causa de sus culpas o pecados. Los paralelismos entre los distintos círculos del infierno y Villa Grimaldi son claros: los distintos

⁵⁵ En cuanto a la violencia política en los diversos contextos de las dictaduras militares en América Latina, el periodista uruguayo Carlos Fazio analiza la compleja figura del torturador: “El torturador, en el acto de torturar, pone en juego su sadismo. Los grados de crueldad que alcanza la tortura parecen sólo explicables si suponemos en el agente de la misma un monto de satisfacción, ligada al sufrimiento y a la humillación, infligidos a la víctima. La perversión sádica aparece nítidamente en los múltiples ataques sexuales a los que se somete a los detenidos políticos: violaciones colectivas de mujeres, vejaciones homosexuales, bestialismos, etc. Pero también aparece en la predilección de martirizar zonas eróticas del cuerpo del torturado y en la saña cruel en la que el desprecio y el odio hacia el otro se sostiene en una voluptuosidad de destrucción, a veces saciada con la muerte” (Fazio, 1980: 129).

niveles como metáfora de los métodos de tortura implementados a los presos políticos y la experiencia del trayecto con distintas etapas de la cual nos habla Wally Kunstmann.

Para comprender el cruzamiento entre la parodia y la sátira en *La guerra interna*, conviene tomar en cuenta la siguiente cita de Hutcheon:

Por un lado, hay (según la terminología de Genette) un ‘tipo’ de ‘género’ parodia que es satírico pero que apunta siempre a un ‘blanco’ intertextual; por el otro, la sátira paródica (un ‘tipo’ del ‘género’ sátira) que apunta a un objeto fuera del texto pero que utiliza la parodia como dispositivo estructural para llevar a cabo su finalidad correctiva (Hutcheon, 1992: 185).

La representación de distintos monstruos dispone de la misma función satírica-paródica de los ejemplos anteriores. Una vez más el recurso paródico-satírico evidencia y denuncia aspectos específicos de la dictadura militar. En cuanto a estos personajes, el autor explica en su entrevista en la revista *Araucaria*:

Cuando se trata de los torturadores, la realidad se personifica directamente en flageladores conocidos. El coronel Dinaceni está inspirado por Manuel Contreras y el guatón Guachalomo por Romo. Conviven, actúan en conjunto con los arquetipos cinematográficos del terror: el doctor Frankenstein y Drácula, Boris Karloff, Bela Lugosi, King-Kong y otros monstruos incorporados al conocimiento público por los mass media (Teitelboim, 1980: 147).

El efecto paródico denigrante se encuentra ampliamente relacionado con la realidad representada. Para efectos de la novela, tales arquetipos cinematográficos del terror son reactualizados e insertados, en cierto sentido, en un contexto ajeno a sus respectivas obras literarias y cinematográficas. Por una parte, solamente, pues pareciera que estos personajes se desenvuelven de manera natural por Villa Grimaldi. Al igual que Manuel Contreras y Osvaldo Romo, responsables de una larga lista de personas torturadas durante los años de dictadura militar, los distintos monstruos infunden terror a los detenidos. Este recurso forma

un paralelismo entre ambos grupos. Estos monstruos sanguinarios no se encuentran exclusivamente en los *mass media*, sino también en los centros de detención y tortura.

Tal como menciona Teitelboim, mediante la inserción de dichos monstruos en la novela, se produce una crítica a lo que Ariel Dorfman llamó imperialismo cultural. Al igual que el apoyo financiero e intelectual con el fin de desestabilizar el gobierno de Salvador Allende, estos emblemas del terror provienen del exterior, específicamente de Estados Unidos.

Posiblemente el hecho de que sean monstruos de la década del treinta y del cuarenta (y no de la década del setenta, que supongo también existen) tiene una doble implicancia. Primero, era la época del cine de mi adolescencia, incluso de mi infancia; se me grabaron y se convirtieron para mí, seguramente, en símbolos de lo terrorífico. Pero además, se asocian por la fecha, a la era del fascismo clásico, sobre todo hitleriano. Se entrometen en la obra porque responden a una necesidad propia de la novela: emblemas de lo pavoroso incorporado a la realidad chilena, curiosamente venidos del exterior (Teitelboim, 1980: 147).

Tal como lo afirma en su entrevista, el autor recurre a la figura de Frankenstein para lograr representar la aniquilación del ser humano, en distintos sentidos, llevada a cabo por el fascismo imperante en Chile.

Yo necesitaba ese símbolo para poder expresar con toda su complejidad un programa análogo de pulverización total del hombre como ser humano que el fascismo se ha fijado en nuestro país. La magnitud y sofisticación de esa empresa no podía darla ni a través del sanguinario pero mediocre coronel Dinaceni, ni a través del elemental guatón Guachalomo, limitados por su tosca mentalidad, sino a través de paradigmas negativos más universales capaces de una reflexión más absoluta sobre su tarea destructiva. Sin duda, el fenómeno representa una forma de nuestra dependencia cultural; pero a la vez es un aspecto de la actividad de las multinacionales del terror (Teitelboim, 1980: 148).

Además, justifica la incorporación de Drácula en la novela:

A diferencia de Drácula (que también tomé de mis vivencias infantiles y, como se sabe, es igualmente importado) que personifica en alguna forma la tortura tradicional, Frankenstein es el proceso sin fin de los progresos de la técnica aplicada al

aniquilamiento; la que produce bombas atómicas, de hidrógeno, de neutrones, la que procura el control del hombre, de su conducta y la manipulación de ella. Todo esto es artículo importado desde los centros de poder más civilizados, de las máquinas más refinadas, aquellas que experimentan con la forma cómo se disuelve un ser humano, cómo se fulmina al rebelde cambiándole la cabeza, cómo se elimina en los pueblos todo afán de alcanzar una sociedad distinta (Teitelboim, 1980: 148).

Una vez analizados los ejemplos anteriores de sátira paródica, conviene comentar brevemente otro concepto elaborado por Genette: parodia mínima. La define como “la forma más rigurosa de la parodia, *parodia mínima* consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras [...] La parodia más elegante, por ser la más económica, no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad” (Genette, 1989: 27).

El primer ejemplo, en voz de César Augusto, refiere al altercado en que se vio envuelto el comandante en jefe del ejército, Carlos Prats, con Alejandrina Cox, militante del movimiento fascista Patria y Libertad el 27 de junio de 1973. Así lo narra el personaje: “Mi próximo paso: llegar a la Comandancia en jefe del Ejército. Pero necesito liquidar primero a Carlos Prats. Lo haré por mano mora, por interpósita persona, algún marimacho de buen apellido que provoque un escándalo en la Costanera y lo presente como un cobarde que se atreve a discutir en público con una dama” (Teitelboim, 1979: 27). Una vez citado lo anterior, el autor recurre a la siguiente parodia mínima de una frase con estilo proverbial: “Las mujeres son sagradas. No hay que tocarlas ni con el pétalo de una ametralladora, no hay que tocarlas con nada, qué poco caballero mi comandante en jefe” (Teitelboim, 1979: 27). En el presente caso, la parodia desvía la frase de su interpretación común, pues en el contexto de la dictadura, la ametralladora fungió como un símbolo del poder de la Junta Militar.

Identifico, además, otras parodias mínimas de canciones populares chilenas. El primer ejemplo corresponde a la canción “¿Qué dirá el Santo Padre?”, de Violeta Parra. Dicha parodia se presenta mediante un diálogo entre el Dr. Frankenstein y Augusta, en Villa Grimaldi. La inocencia de Augusta le impide reconocer los nombres de los distintos métodos de tortura: “Me han dicho que aquí están jugando al teléfono y al submarino [...] ¿La paloma es igual a las de la Plaza de Armas o esas de la Plaza Italia que se cagan paradas sobre la estatua del General Baquedano? [...] Dígame, contésteme, señor” (Teitelboim, 1979: 190).⁵⁶ A lo que el Dr. Frankenstein responde: “Te contesto, niña, la paloma está muerta. ¿Están asesinando su paloma? ¿Qué dirá el Santo Padre que vive en Roma?” (Teitelboim, 1979: 190). Una vez más la parodia mínima desvía el nivel de seriedad y denuncia del ya citado fragmento de la canción.⁵⁷ Si bien la paloma funciona como un símbolo de la paz, la canción

⁵⁶ Tal como se describe en el artículo “Métodos de tortura del terrorismo de Estado en Uruguay y valoración médico-legal de su idoneidad para causar lesiones graves o gravísimas”, escrito por Hugo Rodríguez para la *Revista Médica del Uruguay*, la tortura llamada “teléfono” consistía en “aplicar traumatismos repetidos sobre los pabellones auriculares. Se ha descrito tanto mediante golpes directos con las palmas del agresor como con la interposición de la capucha o previa colocación de un balde sobre la cabeza de la víctima” (Rodríguez, 2019: 45).

Por otro lado, en el sitio web de La Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi se detalla el método de tortura conocido como submarino húmedo y seco: “Hundimiento de la cabeza en un recipiente con agua, generalmente sucia o con otro tipo de líquido; la cabeza era mantenida sumergida hasta un punto cercano a la asfixia. Similar efecto se conseguía mediante el llamado «submarino seco», que consistía en la colocación de una bolsa plástica en la cabeza de la persona impidiendo la entrada del aire, también hasta un punto cercano a la asfixia” (2024).

⁵⁷ Cito tan sólo una parte de la canción de Violeta Parra:

Miren cómo nos hablan de libertad,
cuando de allá nos privan en realidad.
Miren cómo pregonan tranquilidad,
cuando nos atormenta la autoridad.

Qué dirá el Santo Padre
que vive en Roma
que le están degollando
a sus palomas.

Miren cómo nos hablan del paraíso,
cuando nos llueven penas como granizo.
Miren el entusiasmo con la sentencia
sabiendo que mataban a la inocencia.
(2017, p. 47).

forma parte del imaginario colectivo latinoamericano y es precisamente hacia donde apunta tal recurso. En ese sentido, “¿Qué dirá el Santo Padre?” es una canción de protesta, la cual denuncia, en los contextos de los diversos países latinoamericanos, pero sobre todo el chileno, la violencia ejercida por parte del Estado.

En el sitio web Cantos Cautivos, el testimonio de María Cecilia Marchant Rubilar, presa en la Cárcel de Mujeres Buen Pastor en septiembre de 1973, confirma el carácter de protesta y resistencia de la canción: “Cantábamos canciones que estaban de moda en esa época. Cantábamos ‘Qué dirá el Santo Padre’, la parte que dice ‘Qué dirá el Santo Padre que vive en Roma... que le están degollando a su paloma...’ a cada rato, por ejemplo, cuando llevaban a alguien al Regimiento Arica, que era un centro de torturas” (Rubilar, 2024). En definitiva, por medio del uso de la parodia mínima, el personaje se apropia de aquella canción para desviarla de su tono de denuncia. Además, identifiqué un efecto similar en el siguiente y último ejemplo.

En este tercer caso, encuentro otra parodia mínima de una canción central para la cultura en el periodo de la Unidad Popular: “El pueblo unido jamás será vencido”, compuesta en 1973 por Sergio Ortega e interpretada por la banda chilena Quilapayún. En reunión con los demás miembros de la Junta Militar con el fin de tratar asuntos como el plebiscito nacional de 1978 y el debilitamiento de la dictadura, César Augusto comenta: “¡La Junta unida jamás será vencida! A los que se abstengan de votar, prosiguió César Augusto, les vamos a cortar la punta del carnet, porque se han negado a aceptar el corte de la patria y la franja tricolor en la cédula” (Teitelboim, 1979: 410). Aunque la variación es mínima, cambia totalmente el sentido de la frase. En cuanto a la carga política e ideológica de dicha canción, comparto otro

fragmento del testimonio de Domingo Lizama, preso en la Cárcel de Valdivia y posteriormente en Cárcel de Isla Teja de 1973 a 1978:

En la Cárcel, había un chico que tocaba la guitarra. Alegraba las tardes en la celda. Todos cantábamos con él. Entre los presos había un artesano que fabricaba guitarras. Tocábamos sus guitarras [...]. Un día estábamos cantando “El pueblo unido jamás será vencido”. Cuando vinieron los pacos⁵⁸ tuvimos que cambiar la letra a “El pueblo unido toma Leche Nido”. Nos reíamos de las bromas que hacíamos (Lizama, 2024).

El rebajamiento en el tono de las canciones antes mencionadas es también un reflejo de la censura de todas aquellas expresiones culturales con carga política y de denuncia durante los años de dictadura. Las parodias mínimas identificadas en *La guerra interna* no poseen el mismo sentido del testimonio de Domingo Lizama, pues mediante el empleo de aquel recurso no se pretende meramente ridiculizar, sino también eludir la censura de los carabineros. En los ejemplos insertos en la novela distingo un matiz particular que termina por cobrar sentido al momento de analizar el contexto en el que se presentan. Tanto el Dr. Frankenstein como César Augusto parodian ambas canciones con la intención de desviarlas de su nivel de dignidad. Esta desvalorización de las canciones de Violeta Parra y Quilapayún es tan solo una expresión de la postura política e ideológica de la Junta Militar acerca de la cultura.

4.6 Variaciones de distintos géneros

Una vez estudiados los recursos paródicos y satíricos presentes en la novela, consideraré otra serie de aspectos estilísticos que me parecen fundamentales al momento de analizar el modo en que Volodia Teitelboim representa a la dictadura chilena. Entre ellos identifico un claro

⁵⁸ “Pacos” es una manera coloquial en Chile para referirse a los carabineros.

recurso documental para la escritura de algunas partes de la obra. El mismo Teitelboim lo menciona en su entrevista para la revista *Araucaria*:

Es lo que ocurre con Pinochet —César Augusto—, con el cual utilicé un método que normalmente, por regla general, no empleo en la novela, el método documental, el cual, en este caso, me ceñí por momentos deliberadamente. Alguien me dijo que le resultaban muy pasmosas en algunos capítulos de la primera parte, las coincidencias casi textuales con trozos de *El día decisivo*, de Pinochet, que leía por pura coincidencia en esos mismos días; sorprendente e incomprensible, porque los dos libros aparecieron más o menos por la misma fecha. Lo que pasa es que, en efecto, yo tomé al pie de la letra muchas cosas dichas antes por Pinochet (Teitelboim, 1980: 146).

Además del ejemplo comentado por el autor, encuentro en la novela algunas otras correspondencias casi textuales con el libro *Mi vida junto a Pablo Neruda*, de Matilde Urrutia, viuda del poeta. En este caso, el recurso documental le sirve a Teitelboim para recrear los últimos momentos en vida de Pablo Neruda, los cuales coindicen con las primeras horas del levantamiento militar dirigido por Augusto Pinochet.

El libro de Matilde Urrutia fue editado de manera póstuma en el año de 1986. Si *Mi vida junto a Pablo Neruda* se publicó siete años después que *La guerra interna*, ¿de qué manera Volodia Teitelboim accedió a los dos primeros capítulos de las memorias? Tomando en cuenta la amistad y cercanía entre ambos, probablemente Matilde Urrutia le mandó estos primeros capítulos al autor. La publicación previa de estos dos primeros es otra posibilidad. De cualquier manera, es evidente que Teitelboim leyó estos capítulos y los adaptó al discurso narrativo de la novela.

Distingo una serie de variaciones en la adaptación de una obra a otra, y, por lo tanto, de un a otro género. En cuanto a la novela, el personaje Pablo Neruda, sin vida y en un ejercicio de memoria, le relata a Esperanza A Pesar de Todo algunos momentos previos y posteriores a su fallecimiento. Esta primera variación entre ambos textos dota a la narración

de un estilo fantástico, pues el personaje no describe, como en caso de *La muerte de Ivan Ilich* o *La muerte de Artemio Cruz*, los momentos más significativos de su existencia desde su lecho muerte, sino después de haber perdido la vida, tal como ocurre en *Memorias póstumas de Brás Cubas*, de Joaquim Machado de Assis, y en la novela *El amigo manso*, escrita por Benito Pérez Galdós. De tal manera que la narración de Matilde Urrutia es adaptada al personaje del poeta.

Con el fin de demostrar lo planteado anteriormente, citaré distintas correspondencias entre *Mi vida Junto a Pablo Neruda* y *La guerra interna*. Así inician las memorias de Matilde Urrutia: “Tranquilo amaneció este día 11 de septiembre de 1973 [...]. Esperábamos también a José Miguel Varas, que le traía a Pablo Neruda lo que él más amaba recibir: un libro recién impreso. La imprenta Quimantú lanzaba ese día una edición de su libro *Canción de gesta*” (Urrutia, 1989: 5). El mismo suceso se relata desde la perspectiva del personaje Pablo Neruda: “Ese día once debía recibir a José Miguel Varas, a Iris y a otros compañeros de Quimantú [...]. Tenían que entregarme el primer ejemplar de la nueva edición de *Canción de gesta*” (Teitelboim, 1979: 36).

De esta manera relata Matilde Urrutia un acontecimiento doloroso para el matrimonio, el allanamiento de su casa por parte de los militares:

El día 14 estaba él estaba mejor y me dijo que quería dictarme algo. Busqué afanosamente papel, lápiz y, casi inmediatamente, estaba a su lado recibiendo el dictado a mano. Era el último capítulo de sus memorias [...]. En ese momento, entra el chofer muy asustado y dice: «Es un allanamiento. Vienen tres grandes carros militares». Mi nerviosismo fue muy grande, no por el allanamiento, sino por lo que tenía entre mis manos, el dictado de Pablo. Había en nuestro dormitorio un gran plato de madera donde se iban tirando todas las revistas. Allí metí esos papeles quemantes y los revolví en forma nerviosa (Urrutia, 1989: 9).

Teitelboim adapta este suceso al discurso narrativo de *La guerra interna*:

Sentí pocas veces tan intensa la necesidad de escribir. Es decir, de dictar. El catorce comencé a dictar el capítulo final de mis memorias. Matilde escribía a máquina: El pueblo ha sido el más traicionado de este tiempo [...]. Había escuchado ruido. Yo percibía ya voces que no eran de la casa, estrépitos que atravesaban las paredes como cuchillos. Asomó Manuel, asustado. ¡Los militares! ¡Vienen a allanar! Matilde cogió las páginas escritas y las metió entre medio de un alto de revistas (Teitelboim, 1979: 36).

Por último, recupero otro tema que me parece fundamental para la representación de la dictadura, el exilio. Como lo mencioné en el capítulo referente a Pablo Neruda, el gobierno mexicano le ofreció a Matilde y al poeta un avión para que se trasladasen lo más pronto posible a México y así evitar cualquier represalia por parte de la Junta Militar. Así lo refiere Matilde una vez hospitalizado Neruda en la clínica Santa María:

Entre los primeros amigos, llegó el embajador de México. Me insiste en que tenemos que sacar a Pablo de Chile. El presidente Echeverría ha ofrecido mandar un avión para que lleve todo lo que quiera. Ese mismo día le conversé a Pablo de esta idea. No quiso ni siquiera escuchar mis argumentos. «Yo no me iré de Chile, yo aquí correré mi suerte. Este es nuestro país y éste es mi sitio», me dijo. La destrucción de nuestra casa de Santiago no se la había contado (Urrutia, 1989: 13).

De esta forma lo representó el novelista:

Hablo del exilio, hija. No quería otro. Por eso, cuando vino a verme Martínez Corbalá, sentí que tenía que responderle que no [...]. Poeta, me dijo, traigo un mensaje del Presidente Echeverría para usted. Lo invita a México. Manda un avión especial para llevarlo [...]. Gracias, embajador, le contesté: quiero correr mi suerte en Chile. No saldré del país [...]. Adiviné que Matilde cuando salió para acompañar al embajador por el pasillo le dijo: La situación aquí es terrible. Una lástima que no quiera irse. La situación aquí es terrible. Tanta muerte. Acabo de recibir la noticia de que han saqueado y dañado la casa de Santiago. ¿Se lo contó al poeta? No, no me he atrevido. Le haría mal saberlo (Teitelboim, 1979: 53).

Recurrir a un género como las memorias, el cual supone la descripción de hechos de los que el autor fue testigo o protagonista, dota a la novela no solamente de un acentuado aspecto histórico, sino de mayor carácter polifónico. El trabajo documental del autor demuestra, en cierto sentido, la cualidad histórica de la novela. Además, al incorporar a la novela

fragmentos de las *Memorias*, modifica el estilo, pues quien las narra no se dirige a un posible receptor, sino a su interlocutor, Esperanza.

Sin abandonar las particularidades fantásticas, *La guerra interna* es una obra que, por medio de diferentes tonos y estilos, recrea la dictadura chilena de manera singular. En esta serie de ejemplos, distingo una representación de los primeros momentos de la dictadura a través de las experiencias particulares de Matilde y Neruda. En el contexto de la dictadura, las memorias de Matilde se asemejan a los numerosos testimonios antes referidos.

En esta variedad de estilos en la novela, identifiqué una variación del estilo testamentario en el capítulo 39 de la segunda parte. Precisamente se reproduce en voz de personaje Pablo Neruda, que, en diálogo con Esperanza, narra su propio testamento. La inserción del testamento en la novela crea un efecto particular, pues recordemos que Pablo Neruda, en su condición fantasmagórica, se encarga de elaborarlo en un diálogo con su interlocutora. No solamente eso, sino que, en su condición de poeta, el testamento experimenta una serie de cambios. El primero, y quizás el más evidente, es la variación estilística. Como se demuestra en el siguiente fragmento, el testamento posee un marcado estilo literario:

No me conviertan en un reloj, en una rata descuerada de laboratorio ni en un mobiliario suntuoso ni en una rareza pintoresca. Pónganme al fresco, cubierto por un poco de territorio montañoso, con dosis convenientes de pasto y de polvo. Y escriban mi epitafio con lápiz, con letra vacilante de palotes como la de un escolar que todavía no ha aprendido la lección de escribir bien” (Teitelboim, 1979: 112).

En el testamento se muestra una preocupación por su legado literario, su figura como poeta y las distintas maneras de estudiar e interpretar su obra: “No desarmen como un mecanismo las fibras mediatas de *Estravagario* [...]. Y si a alguien le da por vender mis cartas de

amor agreguen al margen de ella, o al pie, una posdata, no importa, que me gustaban también los coqueteos que no llegaban a ninguna parte” (Teitelboim, 1979: 112). O, por ejemplo: “No me estilicen en demasía. No me conviertan en refinadísimo porque fui un plebeyo achilenado que se dio sus gustos (Teitelboim, 1979: 113). Por último: “Déjenme ser lo que fui, un hombre que vino de una provincia lluviosa y quería vivir y escribir para vivir y vivir para escribir [...]. No me transporten a un santuario. Allí estaría definitivamente muerto” (Teitelboim, 1979: 114).

Finalmente, reconozco otro estilo discursivo característico en los años que comprendieron la dictadura militar en Chile: el testimonio. En la tercera parte de la novela, *¿Qué es mi padre?*, el autor dispone de una serie de testimonios de distintas personas que sufrieron algún tipo de violencia por parte de la dictadura en los primeros meses del golpe de Estado. Como ocurre con las memorias y el testamento, Teitelboim adapta en la novela diversos testimonios con sus respectivas variaciones estilísticas. Citaré solamente dos fragmentos de los testimonios que evidencian variaciones propias de su género.

El primer ejemplo es narrado por Marcos a Esperanza y a Pablo Neruda: “Habla, Marcos, di lo tuyo. Te diré, Esperanza: yo, Marcos, obrero, campesino, pescador [...], la noche del once para el doce me acosté tratando de huir a la realidad a través del sueño [...]. Me desperté temprano, a las cuatro de la mañana. Me restregué los ojos. Cinco hombres en mi pieza con una ametralladora” (Teitelboim, 1979: 180). Esta primera parte se asemeja a la extensa lista de testimonios que describen la detención ilegal durante los años de la dictadura, aunque con una modificación: el interlocutor, en este caso Esperanza, interviene para incitar el testimonio. En la segunda parte, aquella en que Marcos narra el proceso de tortura por parte de los miembros de la dictadura, ocurre una variación estilística similar: “A ti te vamos

a sacar la cresta, porque tenís cara de revolucionario, me gritó. Me torturaron con un disco de fondo: ‘Música libre’. Así vamos a matar a todos los huevones que querían matarnos. Palabras delicadas, ¿no es así, poeta? Concluyó por un momento Esperanza” (Teitelboim, 1979: 181). El tono popular y chilenismos son recurrentes, pues el testimonio es narrado oralmente por Marcos.

En el segundo ejemplo que presento, el autor trastoca el testimonio como género al aproximarlos a la confesión católica. De esta manera inicia: “No sé. No es un trabajo fácil dedicarse a matar a los que fueron mis camaradas. ¿Es como matar a un hijo? Preguntó el sacerdote. ¿A un hermano? No sé, nunca he matado a un hijo ni a un hermano” (Teitelboim, 1979: 215). El personaje continúa su confesión para describir sus culpas:

Yo soy el encapuchado del Estadio. Me llamo Juan René Muñoz Alarcón [...]. En el año 73 renuncié al Partido Socialista [...]. Luego vino el pronunciamiento militar. Fui llevado al Estadio Nacional para reconocer gente. Los servicios de seguridad me encapucharon y pasearon por las diferentes secciones de detenidos”. Yo señalaba a una persona con el índice y la condenaba a muerte. Acúsome, padre que reconocí a bastantes entre mis antiguos compañeros. Después se me ocupó en la tarea de cazar gente, interrogarla y matarla. Acúsome, padre, por haber participado en la desaparición de algunas personas que están en la Colonia Dignidad (Teitelboim, 1979: 215).⁵⁹

En las últimas líneas, la confesión toma un carácter fantástico, pues podría interpretarse que Juan René se presenta ante el sacerdote después de haber sido asesinado por la DINA: “Me cosieron o mejor me descosieron de diecisiete puñaladas. Se puso todo oscuro cuando me

⁵⁹ Wally Kuntsmann Torres describe de esta manera al Estadio Nacional durante las primeras semanas del Golpe: “Es el más grande coliseo deportivo de Chile, ubicado en la comuna Ñuñoa, fue inaugurado en 1938. Sirvió como centro masivo de detención, tortura y muerte, entre el 11 de septiembre y el 21 de noviembre de 1973. Estuvo a cargo del Ejército y se estima que por sus dependencias pasaron alrededor de cuarenta mil detenidos” (Kuntsmann, 2023: 617). Actualmente, el Estadio Nacional continúa con eventos deportivos. Gracias a la Corporación Estadio Nacional Memoria Nacional Ex Prisioneros Políticos, desde el año 2013, el Estadio posee al menos diez sitios de memoria. Para más información, recomiendo visitar su página web: <https://www.memoriaestadionacional.cl/>

dejaron botado en ese potrero de la Florida. No vi mi sangre; pero sentía que me corría. Sí, me hundí en el pasto, crecía alto, y no vi mi sangre; pero la sentí en el pasto” (Teitelboim, 1979: 216).

No considero que sea una simple casualidad que el autor incluyera esta confesión tras la serie de testimonios, pues al llegar al capítulo 85 *Acúsome, padre*, y tras la lectura de estos, quedan evidenciadas las similitudes entre el testimonio y la confesión.

4.7 El fascismo

En el presente apartado, me encargaré de analizar las características fascistas de la dictadura militar chilena, y, por otro lado, la representación y denuncia del fascismo que realiza Volodia Teitelboim en *La guerra interna* y en algunos programas radiales, pues lo considero un asunto central en su obra escrita en el exilio.

Como lo he demostrado en los capítulos anteriores, para Volodia Teitelboim la representación de la violencia durante los primeros años de dictadura es una cuestión fundamental en la novela. Los distintos tipos de violencia y represión que padeció una parte significativa de la población chilena entre 1973 y 1990, son resultado de las políticas de control por parte de la Junta Militar. Recordemos que el golpe de Estado surge en un contexto específico: el gobierno socialista de Salvador Allende y el empoderamiento de la clase trabajadora. Durante el periodo de la Unidad Popular, se nacionalizó la gran minería y otras industrias estratégicas para la economía nacional. Estas empresas, en su gran mayoría, pertenecían a dueños extranjeros, principalmente estadounidenses. Al expropiar y nacionalizar tales empresas e industrias, el gobierno popular comenzó la independencia

económica del país, aunque por otro lado afectó gravemente los intereses de aquellos capitalistas extranjeros.

El golpe de Estado militar es llevado a cabo como una reacción del gobierno norteamericano por detener el socialismo en la región y, por otro lado, de la burguesía extranjera con el fin de recuperar las empresas que les fueron expropiadas. Para detener el empoderamiento de la clase trabajadora y dar fin a las políticas económicas de carácter socialista, la Junta Militar instauró un gobierno neoliberal de carácter fascista.

Antes de comentar las particularidades propias del fascismo en Chile y de analizar su representación en *La guerra interna* y en otros textos del autor, conviene aclarar algunos aspectos históricos.

El fascismo surge en Italia en 1919 bajo el liderazgo del dictador Benito Mussolini y el apoyo de un sector significativo de la burguesía y del Partido Nacional fascista. Como es natural de los movimientos de carácter fascista, surgen y se fortalecen en periodos de crisis o cambios económicos y sociales. En el caso específico del fascismo en Italia y Alemania, Juan Bosch repasa brevemente el origen de estos movimientos en su texto “Hablando del fascismo”: “El fascismo fue la reacción de la pequeña burguesía europea, pero especialmente italiana y alemana, a las condiciones de miseria en que se vio sumida por la primera guerra mundial (la de 1914-1918) y más tarde por la gran crisis del capitalismo, que se desató en octubre de 1929” (Bosch, 1976: 50). En ese mismo contexto, tanto en Alemania como en Italia, distintos movimientos socialistas, anarquistas, sindicalistas proponían una salida económica a aquella crisis. La toma del poder en Rusia por parte de los bolcheviques fue un aliciente para los diversos movimientos obreros. En ese sentido, concuerdo con André

Glucksmann en su libro *El viejo y el nuevo fascismo*, pues destaca el carácter antirrevolucionario y antiobrero del fascismo:

El primer fascismo nace como respuesta a un movimiento proletario. Superficialmente, el gobierno parlamentario burgués había arreglado el problema entendiéndose con los sindicatos, cuyos “derechos” fueron ampliados. En profundidad, no se había hallado salida al enfrentamiento y Mussolini al gran capital la estrategia de una “contrarrevolución anticipada” (Glucksmann, 1975: 16).

Tal como lo argumenta el autor, la contrarrevolución es uno de los rasgos fundamentales del fascismo, ya que brota como un método de los grandes capitalistas por recuperar o defender sus intereses ante el poder proletario. Así lo refiere Glucksmann: “El fascismo no cae del cielo, no es innato y propio de ciertos países: se declara en cada metrópoli imperialista cuando la burguesía inicia su escalada en la *guerra contrarrevolucionaria de clase* que libra contra un proletariado inquietante” (Glucksmann, 1975: 43) Aunado a lo anterior, Eberhardt Hackethal en su texto “Fascismo y lucha antifascista” utiliza un término que ayuda a comprender el papel del imperialismo por el control de la industria: los monopolios.⁶⁰

La tendencia al fascismo es formalmente inherente al Imperialismo y se deriva de la dominación de los monopolios. Tan pronto como los intereses de clase de los monopolios se ven seriamente amenazados, particularmente cuando el capitalismo como sistema entra en una crisis existencial, el imperialismo intenta estabilizar su dominio mediante la transición a la dictadura militar abierta (1976, p. 181).

El autor y político dominicano Juan Bosch se refiere al papel que tuvo la pequeña burguesía en Italia en medio de esta crisis: “Aterrorizó [...] la sola idea de que en vez de subir en la escala social al nivel de mediano o alto pequeño burgués estaba condenado a descender a la condición de obrero, y ese terror generalizado produjo a través de Benito Mussolini esa apariencia de doctrina política que fue el fascismo” (Bosch, 1976: 50). Tal como afirma

⁶⁰ Para profundizar en el papel del imperialismo y los monopolios como resultado del modelo capitalista, recomiendo un texto clásico: *Imperialismo, fase superior del capitalismo* (1917), escrito por Vladimir Lenin.

Bosch, el fascismo italiano le ofreció a la pequeña burguesía empobrecida la posibilidad de ascender su nivel social. Bajo esta propuesta, esa pequeña burguesía, a diferencia de algunos sectores de la clase trabajadora, ofreció su apoyo a la dictadura de Mussolini. En ese miedo por convertirse en obrero, Bosch identifica uno de los rasgos fundamentales del fascismo: el anticomunismo.

En la primera mitad del siglo XX, el fascismo se instauró en al menos cuatro países: Italia, Alemania, Japón y España. Como es natural, cada país tuvo sus rasgos particulares, aunque compartieron características. La actitud imperialista, unida al sentimiento nacionalista de estas tres primeras naciones, provoca el inicio la Segunda Guerra Mundial. Concuerdo con Juan Bosch cuando afirma que el nacionalismo, reforzado con el propósito de restablecer viejos imperios, es una característica del fascismo en el contexto de la primera mitad del siglo pasado (Bosch, 1976: 49). En cuanto a Alemania, señala: “El nazismo alemán aspiraba a dominar el mundo durante mil años; el fascismo japonés, que no se expresó políticamente a través de un partido sino a través de las fuerzas militares, se lanzó a la conquista del Asia Continental e insular” (Bosch, 1976: 49). Por último, el caso de España: “La Falange española, por lo menos en los tiempos de las JONS y de José Antonio Primo de Rivera soñaba con restablecer el imperio hispánico y ese sueño estaba expresado en su lema, *España una, grande y libre*” (Bosch, 1976: 49).

Fue el fascismo alemán, liderado por Adolf Hitler, el que agregó al fascismo el carácter racista. El ejemplo más claro del fascismo se llevó a cabo en la Alemania nazi: represión en contra de la clase trabajadora, sindicatos, partidos de izquierda, judíos y cualquier sector opositor a las políticas del régimen. Implementación de un amplio número

de campos de concentración, censura de autores judíos o marxistas y por supuesto, el apoyo a la gran burguesía junto con un ideal nacionalista e imperialista.

Una vez aclarados algunos aspectos históricos del fascismo, analizaré las distintas características que hacen de la Junta Militar de Gobierno una dictadura fascista.

Identifico en Chile algunas diferencias del fascismo europeo, sobre todo del alemán e italiano. El primer rasgo que marca la diferencia es el escaso o nulo apoyo de las masas que de alguna manera legitimaron a los gobiernos fascistas. En todo caso, la Junta Militar chilena logró mantener la dictadura a través de la represión y la violencia. En el caso de Chile, no gobernó un partido político como el Partido Nacional Fascista en Italia o el Partido Nazi en Alemania, sino el ejército mismo, pues los partidos políticos se ilegalizaron. De igual manera, no se protegieron prioritariamente los intereses de la burguesía chilena, más bien se benefició a los monopolios estadounidenses. A diferencia de Alemania e Italia, el fascismo chileno no surgió como una reacción meramente nacional, sino como una necesidad de diversos monopolios extranjeros por recuperar sus ganancias.

Es pertinente, ahora, conocer las características propias de los movimientos fascistas en América Latina. Para ello, recurro a Eberhardt Hackethal, ya que en “Fascismo y lucha antifascista” enlista algunos de los rasgos fundamentales:

A) Destrucción del sistema institucional de la democracia burguesa y creación de organismos de poder del capital monopolista no sometidos a control. B) Terror asesino contra todas las fuerzas antiimperialistas bajo lesión permanente de los derechos políticos fundamentales y de los derechos civiles, siendo dirigido el principal golpe contra la clase trabajadora y sus organizaciones. C) Militarización de la economía y de la vida pública total. D) Entrega del país a los monopolios internacionales. E) Anticomunismo desenfrenado y creación de una ideología reaccionaria, chauvinista y militar (Hackethal, 1976: 185).

En el caso de Chile, estos cinco rasgos se cumplen. La desarticulación de la democracia burguesa fue una de las primeras tareas de la Junta Militar, basta mencionar la ilegalización de los partidos políticos y la clausura del Congreso Nacional. Por otro lado, a lo largo del periodo dictatorial, se crearon policías políticas y organismos de inteligencia: la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), cuyas funciones fueron de 1973 a 1977. Tras su disolución, se creó la Central Nacional de Informaciones (CNI), fundada en 1977 y disuelta en 1990. Además, existieron numerosos periodos de estados de sitio, toques de queda, constantes y sistemáticas violaciones de los derechos fundamentales de los ciudadanos. El militarismo se impuso en todos los ámbitos de la vida pública, al extremo de nombrar a distintos militares como rectores de las distintas universidades. Por último, el anticomunismo le funcionó a la Junta Militar para crear un sentimiento de unión nacional frente a “ideologías extranjeras”. En términos ideológicos, el anticomunismo se propagó masivamente en todos los medios de comunicación controlados por la dictadura. Esto ocasionó, naturalmente, una censura que, en los primeros momentos, emuló la quema de libros en la Alemania fascista. Me refiero a la quema de libros en las Torres de San Borja, en Santiago.

Desde una perspectiva similar, el político haitiano Gérard Pierre-Charles estudia los métodos del fascismo en Brasil (1964), Uruguay (1973), Bolivia (1973) y por supuesto, en Chile (1973). Para referirse a dicho fenómeno, el autor utiliza el término neofascismo. Igualmente, destaca algunos de sus métodos implementados en las dictaduras militares latinoamericanas:

- A) La fusión cada día más perfecta entre el aparato de represión interna (policía, fuerzas armadas) y la maquinaria represora del imperialismo.
- B) La hipertrofia del ejecutivo que hoy en día descansa, como nunca antes, en el poder de tipo personal.
- C) La neutralización de la función opositora y del derecho a la oposición legalista.
- D) El ejercicio extremo de la violencia [...]. La tortura se vuelve un instrumento

cotidiano de represión y terror. E) El surgimiento de los cuerpos especiales de represión. F) La tendencia a la no renovación periódica de los mandatos ejecutivos o, mejor dicho, a la monopolización en el tiempo del poder político (Pierre-Charles, 1976: 172).

Como lo he demostrado, el fascismo no fue fenómeno exclusivo de naciones como Alemania, Italia, España o Japón durante la primera mitad del siglo XX, sino que se produce tomando en cuenta diversos factores específicos como la determinación de la gran burguesía por recuperar o mantener sus intereses. El fascismo, entonces, se ha logrado manifestar en distintas épocas y países, pues se desarrolla en un contexto de lucha de clases entre el empoderamiento de la clase trabajadora y una burguesía que se resiste a ceder el poder económico y político, tal como sucedió en Chile.⁶¹

Antes de revisar la representación del fascismo en diversos textos de Volodia Teitelboim, basta agregar que el fascismo se encontraba en Chile desde antes del golpe de Estado, precisamente a través del grupo Patria y Libertad, financiado por los partidos de oposición y por el gobierno estadounidense. Probablemente la primera expresión de este movimiento fue el asesinato del General que prometió respetar los resultados electorales, René Schneider.

Como ya lo he referido, el fascismo chileno fue un asunto central para Volodia Teitelboim. Desde el mismo día del golpe, dedicó grandes esfuerzos en denunciar los abusos e injusticias de la Junta Militar. Basta pensar en la revista *Araucaria de Chile*, sus escritos

⁶¹ El escritor y semiólogo italiano Umberto Eco, en su libro *Contra el fascismo*, enlista algunas características de lo que denomina “ur-fascismo” o “fascismo eterno”. Recupero solamente algunas: culto a la tradición, el desacuerdo como traición, ur-fascismo como resultado de la frustración individual o social, la idea de un elitismo popular o de masa, el heroísmo y su vinculación por el culto a la muerte, la aplicación de una neolengua basada en un léxico pobre para así limitar los instrumentos de razonamiento crítico y complejo (Eco, 2019). En el caso del concepto de neolengua, tomado de la novela *1984* de George Orwell, la Junta Militar censuró una serie de palabras que en el periodo de la Unidad Popular tuvieron una connotación política y de clase: obrero y compañero, entre otras.

transmitidos en el programa Volodia Comenta y sin duda, su novela escrita desde el exilio, *La guerra interna*.

En los distintos textos destinados para ser leídos en Radio Moscú, la representación y denuncia del fascismo posee un estilo particular. En algunos de ellos identifico una suerte de recurso retórico llamado símil, en el cual se forman relaciones de semejanza entre dos conceptos o ideas. De tal manera que, en diversos textos, Teitelboim establece relaciones de semejanza entre la dictadura chilena y la Alemania nazi. Cito algunos ejemplos: “Siendo la Junta por sí misma lo contrario de una institución de derecho, desprecia las normas jurídicas, como lo hizo el nazismo” (Teitelboim, 2001: 250). En este primero, es fácilmente identificable el símil, pues la relación de semejanza se forma mediante el nexa “como”. “Chile da la impresión de ser un país ocupado por las tropas nazis. En efecto, el golpe militar del 11 de septiembre muestra las características propias de los métodos hitlerianos” (Teitelboim, 1976: 28). Refiriéndose a la censura en Chile, comenta: “Hay ciertas imágenes que tienen una coloración calcada del nazismo” (Teitelboim, 2001: 235). En estos tres casos, el autor establece una serie de relaciones que le sirven no solamente a manera de denuncia, sino también para demostrar, mediante paradigma del fascismo alemán, que en Chile se estableció una dictadura fascista.

Por medio del mismo recurso, el autor equipara ahora a la figura de Augusto Pinochet con la de otros dictadores fascistas. Tomo los siguientes ejemplos del segundo tomo de *Noches de radio*: “La guerra que Pinochet ha declarado contra Chile ha suscitado un millón de martirios, pero no tiene nada que ver con la fe en Cristo y sí mucho con la demencia de Hitler y la ceguera de Franco” (Teitelboim, 2001: 73). Cito un fragmento de otro texto en el que el autor critica el autodenominado apoliticismo de Pinochet: “La cantinela contra los

políticos es característica del fascismo. Anda por la boca de Hitler y Mussolini” (Teitelboim, 2001: 104). Presento un último ejemplo: “Ni Chile ni el mundo están dispuestos a aceptar la estafa de una liberalización e institucionalización, a la fascista, como la que pretende pasar entre gallos y medianoche el aprendiz de Hitler” (Teitelboim, 2001: 85).

La imagen de Pinochet, como la de Hitler, tomaron un papel fundamental en ambos regímenes. Para representar y denunciar el fascismo en sus textos para el programa radial, el autor crea una red de semejanzas entre la dictadura chilena y el régimen nazi, principalmente. Este recurso estilístico le es útil a Teitelboim por el carácter directo y a la vez comparativo. En otras palabras, demuestra la siguiente idea: esto que sucede en Chile también ocurrió en Alemania, España o Italia durante los gobiernos fascistas. Además, Augusto Pinochet presenta una perspectiva política similar a la de Hitler, Mussolini, Franco, etc. La unión de estos dos rasgos, dan como resultado un efecto de denuncia que es fácilmente interpretado por los oyentes. Realizar estas comparaciones o relaciones con el nazismo, sustentan el planteamiento del autor: demostrar que en Chile existe un régimen de carácter fascista.

En el caso de la novela, queda claro que el tema central es el fascismo implementado en su país. El mismo autor así lo señala en la revista *Araucaria*: “Aunque el objetivo general de la novela era claro, escribir sobre el fascismo, estaba muy lejos de saber cómo iba a desarrollarla. Contaba, es cierto, con la ayuda de los hechos, con una masa imponente de acontecimientos, con la Historia fresca y desgarrada” (Teitelboim, 1980: 146). La representación del fascismo en *La guerra interna* se desarrolla en cada uno de los capítulos, específicamente el caso de la violencia puesta en marcha por la dictadura y sus mecanismos represivos.

En la novela identifiqué el mismo recurso que en los textos escritos para radio: una serie de paralelismos entre la dictadura chilena y la Alemania nazi. Este primer ejemplo es tomado en voz de Gustavo Leigh, miembro de la Junta Militar y cuya representación ficticia corresponde con Eltao: “Entraría en la mitología que Hitler superstar, muerto apenas hace dos años, no pudo vivir en la merecida magnitud de su grandeza” (Teitelboim, 1979: 63). En otro ejemplo en voz del narrador encuentro un estilo de representación similar. Es precisamente en el contexto del nombramiento de César Augusto como jefe del campo de detención de Pisagua durante el gobierno de Gabriel González Videla: “En Pisagua se desquitaría [...]. Elevaría la persecución a la altura de la leyenda germánica, Mauthausen [...]. Y haría del terror un arte con muchos métodos. El Tercer Reich no estaba equivocado. Esos que en Nuremberg fueron juzgados y condenados como criminales eran santos de la patria” (Teitelboim, 1979: 101).

Son numerosas las representaciones del fascismo en la novela, pero me limitaré a un tercer caso, en el cual encuentro una vez más una relación entre el nazismo y la dictadura. En el capítulo 87, “Cantores de Nuremberg”, el Dr. Frankenstein explica que llegó a Chile con el fin de colaborar con el gobierno de César Augusto. Además, describe su relación con el régimen nazi: “¿Usted es un criminal de guerra? Preguntó Drácula [...]. ¿Por qué esa fraseología impropia de los Maestros Cantores de Nuremberg? Yo pertenezco espiritualmente a los que allí cantaron y murieron” (Teitelboim, 1979: 221). Ideológicamente, el Dr. es el personaje que mejor representa al fascismo. No es casualidad que el autor recurra a un monstruo para mostrar la personalidad fascista, pues carece de una moral con características humanistas.

Por último, el autor dedica una serie de capítulos para tratar particularmente el tema del nazismo. Me refiero a la cuarta parte, “El réquiem alemán”. Allí, además de relacionar al Dr. Frankenstein con el fascismo alemán, también describe brevemente algunos rasgos del coronel teniente de la *Schutzstaffel*⁶², Herbert Kappler. Finalmente, se ocupa del militar nazi Walter Rauff, conocido por la invención de los camiones de la muerte. En ese mismo capítulo, retrata el papel de Rauff durante la Segunda Guerra Mundial y su posterior llegada a Chile, su detención en 1962 y su liberación después de negarse su extradición a Alemania. Aunque en la novela no se menciona, Walter Rauff colaboró activamente con la dictadura militar como asesor de la DINA.⁶³

Al igual que en sus textos para radio, Teitelboim recurre a una equivalencia histórica, la Alemania nazi, para señalar los rasgos del fascismo en Chile. Con este recurso estilístico, el autor denuncia la violencia ejercida en Chile por parte de la Junta Militar. Esta lista de paralelismos y comparaciones no abarca la totalidad de las representaciones del fascismo en la novela. Sería una tarea imposible para criterios de la presente investigación, pues en casi la totalidad de los capítulos identifiqué, directa o indirectamente, recreaciones del fascismo y sus usuales métodos y rasgos mencionados previamente. Basta mencionar que la sátira paródica, el símil y sus variantes, son algunos de los recursos estilísticos que Teitelboim utiliza para alcanzar el objetivo general de su obra: escribir sobre el fascismo.

⁶² Organización policiaca y política del nazismo, comúnmente conocida como SS.

⁶³ El libro de Philippe Sands *38 Londres Street: On Pinochet in London and a Nazi in Patagonia*, próximamente editado, estudia la relación entre Walter Rauff y Augusto Pinochet.

5. Conclusiones

Tras el estudio de distintos poemas de Pablo Neruda y Carmen Berenguer, junto con una novela de Volodia Teitelboim, he logrado analizar distintos aspectos que resultan de interés al momento de aproximarnos a la literatura de la Unidad Popular y dictadura chilena.

En el caso de Neruda, revisé las diversas particularidades estilísticas de representación de la Unidad Popular. Desde el inicio de la investigación consideré como elemento fundamental centrarme en diversos elementos que contribuyeron para la conformación estilística de la representación de la realidad, tales como el contexto histórico junto con la visión política e ideológica del autor.

Como lo he mencionado con anterioridad, destacan dos razones por las cuales decidí analizar el poemario *Incitación al nixonicidio y alabanza a la revolución chilena*. La primera, porque en el libro identifiqué representaciones de algunos de los momentos centrales del gobierno popular. La segunda, por el hecho de que este último poemario publicado en vida por el autor no ha sido tomado suficientemente en cuenta por la crítica ni los editores. Sólo por mencionar algunos ejemplos, de las numerosas antologías nerudianas editadas en español después de 1973 —año de la publicación del libro—, en tan sólo tres encontré la inclusión de algunos poemas de *Incitación al nixonicidio*. En *Veo lo que viene y lo que va*, editada en Moscú por Progreso en 1976. La antología *Poesía política*, editada por Gabrielle Morelli y publicada por Cátedra en 2018. Además de la incorporación de tan sólo dos poemas en la *Antología General* editada por la Real Academia Española (2010): “Aquí me quedo” y “Leyendo a Quevedo junto al mar”.

El poemario tampoco fue tomado en cuenta para la edición de sus obras completas por la editorial Losada. Tanto en la cuarta edición (25-IV-1973), como la quinta (VIII-1993), se decidió no incluir *Incitación al nixonicidio*. Fue hasta el año 2000 que el poemario fue

considerado para su reimpresión en conjunto con su demás poesía. Me refiero a la edición del tercer tomo de sus *Obras completas. De Arte de pájaros a El mar y las campanas (1966-1973)*, editado por Hernán Loyola para la editorial Galaxia Gutenberg.

Como es de suponer, *Incitación al nixonicidio* no tuvo el mismo número de reimpresiones que sus demás poemarios. Además de la primera edición puesta en circulación en febrero de 1973 por la editorial chilena Quimantú, identifiqué algunas otras impresas ese mismo año: una en México por Grijalbo y otra en Perú por Causachan. Finalmente, se imprimieron al menos dos ediciones probablemente clandestinas, sin datos de imprenta ni año. Como queda evidenciado, el poemario, quizás por la proximidad de los hechos recreados, fue editado mayoritariamente en 1973.

En cuanto al contenido del poemario, Neruda denuncia la injerencia del gobierno estadounidense, a través de la figura de Richard Nixon, en países en vías de la construcción del socialismo: Cuba, Vietnam y Chile. Para efectos de la presente investigación me centré, naturalmente, en las representaciones del gobierno chileno.

En el poema “El cobre”, Neruda recrea uno de los momentos más significativos del periodo popular, la nacionalización y estatización del cobre. En esta composición lírica, distingo distintos tonos y estilos para la representación de este hecho en particular: una denuncia al imperialismo estadounidense, satirización del expresidente Frei y un tono épico para referirse a la victoria del presidente Allende.

En cuanto al poema “Una historia vulgar”, destaca el tono satírico para la representación del llamado cacerolazo llevado a cabo por un grupo de mujeres de la oposición.

Neruda, además de identificar aquella marcha como una de las primeras expresiones grupales por parte de la oposición, en “Paro pasional” recrea uno de los momentos más

significativos en la lucha de clases en Chile previo al golpe de Estado: el paro patronal o paro de octubre. Al tratar dichas acciones organizadas por la oposición, el poeta emplea el tono satírico y de denuncia.

Para aclarar algunos aspectos ideológicos de la investigación, es necesario remitir a las ideas Vladimir Lenin. En su texto “León Tolstoi, espejo de la revolución”, Lenin reconoció al escritor ruso como un hombre dentro de un proceso histórico y un tiempo determinado: la vida del campesino ruso en el último tercio del siglo XIX. Desde esa perspectiva, Lenin identifica las contradicciones en las ideas y las teorías de Tolstoi a partir de las condiciones en las que se desarrolló el campesinado en las primeras etapas de la revolución rusa. En ese sentido, Lenin afirma que “las ideas de Tolstoi son un espejo de la debilidad, de los defectos de nuestra insurrección campesina, un reflejo de la flojera del campo patriarcal y de la rutinaria cobardía del ‘mujik hacendoso’” (Lenin, 1973: 15) En parte de su obra, Tolstoi reflejó distintos aspectos de la aún joven revolución desde un momento histórico e ideológico determinado. Desde esa misma perspectiva leninista, analicé no solamente el reflejo o las representaciones de la Unidad Popular a través de *Incitación al nixonicidio*, sino también de la dictadura en los poemas de Carmen Berenguer y en la novela de Volodia Teitelboim. En ese sentido, identifiqué lo siguiente acerca del poemario de *Incitación al nixonicidio*. Neruda recrea, por un lado, desde un estilo épico a los miembros o partidarios de la coalición política de la UP. Por otro lado, emplea un estilo y tono satírico y de denuncia al tratar a los personajes de la oposición o contrarios al gobierno allendista. Al ubicar a Pablo Neruda desde un momento histórico e ideológico determinado, como lo fue la UP, analizo las representaciones de esa realidad. Por ejemplo, en el poema “Locos y locuelos” Neruda defiende la vía chilena al socialismo elaborada por la Unidad Popular. En dicho poema, equipara a ciertos sectores tanto de izquierda como de derecha que buscaban el

enfrentamiento armado. Por lo tanto, Pablo Neruda, al estar comprometido con los planteamientos del programa de la UP, no fue capaz de reconocer la importancia de la lucha armada en un proceso revolucionario. Esa perspectiva política, como lo he señalado, queda evidenciada en su poemario.

Con relación a la representación de los primeros años de la dictadura, opté por estudiar *La guerra interna*, del político y escritor Volodia Teitelboim. Esta obra, también poco atendida y reconocida por la crítica y el mundo editorial, recrea, desde un estilo paródico-satírico, la violencia política en Chile por parte de la Junta Militar y sus cuerpos represivos. A pesar de haber sido escrita dentro de la tradición de las novelas del dictador o dictadura, *La guerra interna* genera un modo totalmente innovador para la representación de las dictaduras en América Latina. Sobre todo, por su carácter polifónico, fantástico-maravilloso, paródico-satírico y documental. Aunado a lo anterior, Volodia Teitelboim desarrolla, a lo largo de la novela, un tema novedoso para la tradición literaria de las novelas del dictador: el fascismo. Para su representación, el autor recurre a una serie de relaciones con el fascismo alemán para señalar que en Chile existe un gobierno con claros rasgos fascistas. Recurrir al paradigma del fascismo alemán es un recurso empleado tanto en *La guerra interna* como en sus programas radiales.

Una de las mayores preocupaciones del escritor y político chileno fue la denuncia del fascismo en su país. *La guerra interna* fue parte de sus actividades artísticas y políticas realizadas desde el exilio. Además de la escritura de la novela, destaca su participación en el programa radial Volodia Comenta, y su labor en la revista *Araucaria*. Para el análisis de la novela, consideré fundamental revisar la posición social del autor no solamente mediante el estilo y la representación de la dictadura, y específicamente del fascismo, sino a través de sus

acciones como militante y político. Las actividades antes mencionadas de Teitelboim desde el exilio tuvieron un fin en común: denunciar y debilitar a la dictadura militar chilena.

La obra más estudiada recientemente de esta investigación ha sido *Bobby Sands desfallece en el muro*, de la poeta Carmen Berenguer. En el capítulo correspondiente, me propuse dialogar con los demás textos críticos y por supuesto, aportar nuevas líneas interpretativas y de investigación. Fue así como me centré en aspectos poco atendidos por la crítica. Por ejemplo, las similitudes político-sociales entre Irlanda del Norte y Chile, ambos gobiernos autoritarios y de corte neoliberal. De igual forma, recurrí a algunos textos de Bobby Sands con la intención de crear los vínculos entre el poemario de Berenguer y los diarios de prisión del revolucionario irlandés. Por último, y con el fin de conocer aspectos específicos de la escritura de *Bobby Sands desfallece en el muro* y para profundizar en la posición social de la autora durante el gobierno de la Unidad Popular y dictadura, decidí incluir fragmentos de una entrevista realizada a la poeta.

Como parte de las nuevas líneas interpretativas y de investigación, implementé comparaciones entre el poema “Molusco” y diversos testimonios de expresas y expresas políticos de la dictadura chilena. Este método dio como resultado una lectura distinta a las de hasta entonces propuestas. Con ello comprobé que Carmen Berenguer realizó una adaptación del testimonio en su poema. Ante la imposibilidad de recrear de manera directa la experiencia del preso político, Berenguer optó por escribir un poema predominantemente metafórico. Por un lado, la representación de un molusco que es atrapado y posteriormente cocinado, y por otro, la detención, tortura y desaparición del preso. En el contexto de la dictadura chilena, esta segunda lectura posee mayor predominancia. Igualmente, analicé en el poema “Santiago Punk” la representación de la ciudad de Santiago y la violencia económica en los primeros años de la década de 1980.

Por medio de la metodología sociológica y estilística fue posible estudiar diversas obras de tres autores distintos para de esa manera conocer, por un lado, la visión política e ideológica de los autores, y por otra, el modo de representación de la realidad. A través del estudio de estilo literario y la representación de la realidad en dos procesos históricos específicos de la historia de Chile, la Unidad Popular y la dictadura militar, logré develar los vínculos entre la visión política y social del autor y su obra. Al apoyarme en el método sociológico tomé en cuenta aspectos como el estudio de la posición social del autor, las condiciones de publicación de la obra y su recepción, contextualización de los hechos históricos referidos en las obras con la finalidad de establecer un acercamiento histórico de los hechos, principalmente.

Como en toda investigación literaria, uno de los retos consiste en la elección del corpus. Como queda demostrado, para la comprobación de mi hipótesis incluí tres poemarios y una novela, dejando fuera distintos géneros literarios como el relato, la crónica y el texto dramático. En ese sentido, considero pertinente para futuras investigaciones aplicar la presente metodología en obras dramáticas, crónicas y relatos escritos durante la UP y la dictadura chilena.

Por otro lado, propongo analizar el estilo y la representación de la realidad en obras literarias escritas no solamente durante el gobierno de la Junta Militar chilena, sino en el contexto de las dictaduras del continente americano. Además, a través de la revisión del estilo y la representación de la realidad, identificar la visión política, social e ideológica de los autores. De esa manera, lograr desarrollar diversos estudios sobre la representación de la violencia en América Latina en su conjunto.

La escritura del capítulo correspondiente al poemario de Pablo Neruda coincidió con los cincuenta años de la publicación de libro y del golpe de Estado en el país andino. Fue así

como el análisis encontró un espacio propicio para su difusión y presentación en el Espacio Estravagario de la Fundación Pablo Neruda y en el Congreso “Vigencia y lecciones del proyecto de la Unidad Popular”, organizado por la Universidad Abierta de Recoleta, en Chile.

Del mismo modo, al estudiar obras literarias que abordan el tema de la violencia política en América Latina pretendo, desde el ámbito de la literatura, colocar en discusión asuntos aún vigentes no solamente para Chile, sino para cualquier país que haya sido víctima de la intolerancia y represión de cualquier gobierno dictatorial. La literatura de la Unidad Popular y de la dictadura chilena se encuentran ampliamente ligadas a una realidad que traspasa el hecho literario. Es precisamente en ese espacio en donde estas obras encuentran un sitio propicio para la crítica de la realidad y la vinculación entre literatura-sociedad.

Bibliografía

“A los lectores” (1990), *Araucaria de Chile*, núm. 47-48, pp. 5-6.

Aguirre, Margarita (1973), *Las vidas de Pablo Neruda*, México, Grijalbo.

Aguirre, Mariano (1995), “La primera novela de Volodia”, en *La Nación*, 20 de julio, pp. 20-21.

Alegría, Fernando (1971), *Literatura y revolución*, México, FCE.

Allende, Salvador (1980), “El cobre para Chile”, en Alejandro Witker (ed.), *Salvador Allende. 1908-1973*, México, UNAM, pp. 155-180.

Allende, Salvador (1980), “La voz del pueblo chileno en la ONU”, en Alejandro Witker (ed.), *Salvador Allende. 1908-1973*, México, UNAM, pp. 181-212.

Allende, Salvador (1973), “Discurso de despedida al primer ministro de Cuba, Fidel Castro”, en *Ideario político de Allende. Compañero presidente*, México, Samo, pp. 149-160.

Alonso, Amado (2011), *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos.

Alonso, Amado (1979), *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Barcelona, EDHASA.

Althusser, Louis (1991), *La filosofía como arma de la revolución*, traducción de Óscar del Barco, Ciudad de México, Siglo Veintiuno Editores.

Álvarez Vergara, Marco (2014), “Cine + Revolución: las películas de la Unidad Popular”, en *Viento Sur*, núm. 132, pp. 63-70.

Amorós, Mario (2015), *Neruda. El príncipe de los poetas*, Barcelona, Ediciones B.

“Análisis, en *Memoria Chilena. Biblioteca Nacional de Chile*, [<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96756.html>], consultado: 28 de noviembre de 2023.

“Antología popular 72”, en *Colección Libros Destruídos en Dictadura 1973-1989* [<https://www.librosprohibidos.cl/catalogo/antologia-popular-72/>], consultado: 08 de marzo de 2023.

Anwandter Donoso, Christian (2020), “La literatura en Quimantú: una revolución incómoda”, en *Estudios Filológicos*, núm. 66, pp. 7-24.

Astrolabio (1980), “La guerra interna”, en *El Mercurio*, 10 de agosto, p. 3.

Ayala Munita, Matías (2020), “Producción literaria y editorial durante la Unidad Popular” en Roberto Austin Henry, Joana Salém Vasconcelos, Viviana Canibilo Ramírez (comp.), *La vía chilena al socialismo 50 años después, tomo I*, Buenos Aires, CLACSO, pp. 91-108.

Barraza, Fernando (1972), *La nueva canción chilena*, Santiago de Chile, Quimantú.

Benedetti, Mario (1981), *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, México, Editorial Nueva Imagen.

Berenguer, Carmen (2020), *Plaza de la dignidad*, Santiago de Chile, Mago.

Berenguer, Carmen (2012), “Discurso Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda 2008”, en su libro *La gran hablada*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana, pp. 153-158.

Berenguer, Carmen (2012), *Huellas de siglo*, en *La gran hablada*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana, pp. 37-77.

- Berenguer, Carmen (1999), *Naciste pintada*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Berenguer, Carmen (1990), “Nuestra habla del injerto”, en Carmen Berenguer *et al.*, *Escribir en los bordes*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, pp. 13-16.
- Berenguer, Carmen (1983), *Bobby Sands desfallece en el muro*, Santiago de Chile, edición de autor.
- Bianchi, Soledad (2012), “La escritura de Carmen Berenguer: compromiso con la poesía, compromiso con la realidad” en Carmen Berenguer *La gran hablada*, México, pp. 159-162.
- Bórev, Yu. B. (1980), “La naturaleza del estilo y el análisis estilístico”, en V. Gorin (coord.), *La estética marxista-leninista y la creación artística*, traducción de M. Kuznetsov, Moscú, Progreso, pp. 334-344.
- Bosch, Juan (1976), “Hablando del fascismo”, en *Nueva Política*, núm. 1, pp. 49-54.
- Bourdieu, Pierre (2002), *Campo de poder, campo intelectual*, traducción de Jorge Dotti, Tucumán, Montessor.
- Bravo, Viviana, “Neoliberalismo, protesta popular y transición en Chile, 1973-1989”, *Política y cultura*, 37, (2012), pp. 86-112.
- Brito, Eugenia (1994), *Campos minados*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Cantú, Roberto (1974), “Aproximaciones al realismo socialista de Pablo Neruda”, en *Mester*, núm. 4, pp. 103-113.
- Carretón, Manuel Antonio (1987), *Reconstruir la política. Transición y consolidación democrática en Chile*, Santiago de Chile, Andante.

- Castañeda, Eva (2019), “La poesía de la disidencia en la dictada chilena: Raúl Zurita y Carmen Berenguer”, *Cuadernos inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, vol. XVI, núm. 1, pp. 1-23.
- Charles-Pierre, Gérard (1976), “Fascismo y crisis de la dominación imperialista”, en *Nueva Política*, núm. 1, pp. 163-174.
- Cockcroft, James (2013), “Cronología. Chile 1970-1973” en Pilar Aguilera y Ricardo Fedes (eds.) *Chile. El otro 11 de septiembre*, China, Ocean sur, pp. 69-82.
- Concha, Jaime (1980), “Testimonios de la lucha antifascista” en *Primer coloquio sobre literatura chilena (de la resistencia y el exilio)*, México, Universidad Autónoma de México, pp. 125-145.
- “Constitución política de la República de Chile”, en *Archivo Nacional*, [https://www.archivonacional.gob.cl/sites/www.archivonacional.gob.cl/files/images/articles-100316_archivo_03.pdf], consultado: 23 de agosto de 2023.
- “Conversación con Volodia Teitelboim” (1980), *Araucaria de Chile*, núm. 12, pp. 137-158.
- Cornejo, Carlos y Pequeño, Pamela (1984), “Poetas jóvenes: de pequeños dioses a simples mortales”, *Análisis*, núm. 74, pp. 48-49.
- Cros, Edmond (1993), “Sociología de la literatura” en Marc Angenot, Jean Bessiere *et al.* (eds.), *Teoría literaria*, México, Siglo Veintiuno Editores, pp. 145-171.
- Díaz, Ailen (2023), “El informe pericial revelará que Neruda fue “envenenado”, según su familia” en *Agencia EFE* [<https://efe.com/cultura/2023-02-14/informe-pericial-revelara-que-neruda-fue-envenenado-dice-su-familia/>], consultado: 02 de marzo de 2023.

Dorfman, Ariel (1997), “Los inocentes derrocan un gobierno”, en *Patos, elefantes y héroes*, México, Ariel, pp. 181-204.

Eagleton, Terry (2013), *Marxismo y crítica literaria*, traducción y prólogo de Fermín A. Rodríguez, Buenos Aires, Paidós.

Eco, Umberto (2019), *Contra el fascismo*, Barcelona, Lumen.

“Editorial” (1978), *Araucaria de Chile*, núm. 1, pp. 5-7.

Elgueta Becker, Belarmino (2007), *El socialismo en Chile durante el siglo XX*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Plaza y Valdés.

Fazio, Carlos (1980), “¿Qué siente y busca el torturador?”, en *El militarismo en América Latina*, México, Proceso, pp. 123-131.

Fenner, Ricardo (1975), “Consideraciones sobre el golpe de Estado en Chile”, en Víctor Flores Olea (coord.), *El golpe de Estado en Chile*, Fondo de Cultura Económica, pp. 196-286.

“Formas de tortura”, en *Corporación por la Paz Parque Villa Grimaldi* [<https://villagrimaldi.cl/historia/formas-de-tortura/>], consultado: 02 de julio de 2024.

G. Burchett, Wilfred (1977), *La derrota norteamericana en Vietnam*, traducción de Fernanda Navarro, México, Era.

G. Burchett, Wilfred (1967), *Habla Vietnam del Norte*, traducción de Felipe Sarabia, México, Era.

G. Burchett, Wilfred (1965), *La Guerra de Vietnam*, traducción de José Luis González, México, Era.

- Galeano, Eduardo (1979), “La función de la literatura en los países subdesarrollados” en María Guerra y Ezequiel Maldonado (eds.) *El compromiso del intelectual*, México, Editorial Nuestro Tiempo, pp. 209-221.
- García Mendonza, Francisco (2013), “La ciudad como espacio de resistencia política y poética en tres poemas de Carmen Berenguer”, *Bifurcaciones*, núm. 14, pp.1-8.
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- Glucksmann, André (1975), *El nuevo y el viejo fascismo*, traducción de Julián Meza, México, Era.
- Gordon, Alicia, Villagrán, Carlos (1980), “Los medios de comunicación bajo la dictadura”, en *Cuadernos de Marcha*, núm. 6, pp. 63-75.
- H. Orjuela, Héctor (1980), *Imagen de los Estados Unidos en la poesía hispanoamericana*, México, UNAM.
- Hacketal Eberhardt, “Fascismo y lucha antifascista”, *Nueva Política*, 1, (1976), pp. 181-186.
- Hutcheon, Linda, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM-I, Ciudad de México, 1992, pp. 173-193.
- Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* (1996), Santiago de Chile, Andros Impresores.
- Jaeggi, Urs (1974), *Literatura y política*, traducción de Nélida M. de Machain, Buenos Aires, Ediciones Megalopolis.

Kunstmann Torres, Wally (2023), *Cien voces rompen el silencio. Testimonios de expresas y expresos políticos de la dictadura militar en Chile (1973-1990)*, México, Fondo de Cultura Económica.

“La guerra interna”, en *Colección Libros Destruídos y Prohibidos en Dictadura. 1973-1989*, [<https://www.librosprohibidos.cl/catalogo/la-guerra-interna/>], consultado: 01 de abril de 2024.

La Jornada, “Thatcher: neoliberalismo y revolución conservadora”, en *La Jornada*, [<https://www.jornada.com.mx/2013/04/09/opinion/002a1edi>], consultado: 21 de septiembre de 2023.

Largo Farías, René (1975), *Fue hermoso vivir contigo, compañera*. México, Samó.

Lenin, V. I. (1973), “León Tolstói, espejo de la revolución rusa”, en *Acerca de la religión*, Moscú, Progreso, pp. 11-16-

Lizama, Domingo (2017), “La muralla”, en *Cantos Cautivos* [<https://www.cantoscautivos.org/es/testimony.php?query=10729>], consultado: 21 de septiembre de 2024.

Llobet, Cayetano (1975), “Octubre de 1972: el fascismo en ascenso”, en Víctor Flores Olea (coord.), *El golpe de Estado en Chile*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 94-130.

Lukacs, George (1970), “Arte auténtico y realismo” en Sánchez Vázquez, Adolfo (ed.) *Estética y marxismo*, vol II. México, Era,

Lúnecken Reyes, Graciela Alejandra (2000), *Violencia política. (Violencia política en Chile 1983-1986)*, Santiago de Chile, Arzobispado de Santiago.

Marchant Rubilar, María Cecilia (2016), “Qué dirá el Santo Padre” en *Cantos Cautivos* [<https://www.cantoscautivos.org/es/testimony.php?query=10774>], consultado: 04 de julio de 2024.

Marini, Ruy Mauro (1976), *El reformismo y la contrarrevolución. Estudios sobre Chile*, México, Era.

McSherry, Patrice J. (2019), “La dictadura y la música popular en Chile: los primeros años de plomo”, en *Resonancias*, vol. 23, núm. 45, pp. 147-169.

Mistral, Carlos (1974), *Chile: del triunfo popular al golpe fascista*, México, Era.

Montalva, Pía (2013), *Tejidos Blandos. Indumentario y violencia política en Chile, 1973-1990*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.

Neruda Pablo (2021), *Poesía completa*, tomo V, México, Seix Barral.

Neruda Pablo (2019), *Poesía completa*, tomo I, México, Seix Barral.

Neruda, Pablo (2016), “Prologo a la segunda edición”, en el libro de Volodia Teitelboim *Hijo del salitre*, Santiago de Chile, LOM, pp. 11-13.

Neruda, Pablo (2002), *Nerudiana dispersa II. 1922-1973*, vol. V, edición de Hernán Loyola, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Neruda Pablo (1980), *Para nacer he nacido*, Barcelona, Bruguera.

Neruda, Pablo (1974), *Confieso que he vivido. Memorias*, México, Seix Barral.

Neruda Pablo (1972), *Antología Popular*, Santiago, Ministerio de Educación Pública.

- Orellana, Carlos (1984), “La revista chilena araucaria”, *Casa de las Américas*, año XXV, núm.147, pp. 126-131.
- Ortega, Julio (2021), “Nota preliminar”, en Claudia Posadas (ed.), *Carmen Berenguer. Plaza Tomada. Poesía (1983-2020)*, Nuevo León, Universidad Autónoma de Nuevo León, pp. 11-21.
- Pancani, Dino, “Decálogo de la dictadura, el rechazo y el cuento...”, versión digital de *DirarioUchile*, 2 de agosto de 2022. [Fecha de consulta: 12 de diciembre del 2023]. Disponible en: <https://radio.uchile.cl/2022/08/02/decalogo-de-la-dictadura-el-rechazo-y-el-cuento/>
- Parra, Violeta (2017), “¿Qué dirá el Santo Padre?”, en su libro *Cancionero popular*, Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, pp. 46-47.
- Pechko, L. P. (1986), “El estilo en el arte”, en M. F. Ovsianikov (coord.), *Estética marxista-leninista*, traducción de Natalia Labzovskaya, La Habana, Editorial Arte y Literatura, pp. 308-318.
- Perus, Françoise (1976), *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, México, Siglo Veintiuno Editores.
- Pinto, Margarita (1980), “La guerra interna”, en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXV, núm. 2-3, pp. 92-93.
- Posadas, Claudia (2021), “No, no, nos moverán: la plaza tomada por Carmen Berenguer”, en *Carmen Berenguer. Plaza Tomada. Poesía (1983-2020)* (ed.), Nuevo León, Universidad Autónoma de Nuevo León, pp. 23-56.

- Pospelov, G. N. (1971), “Literatura y sociología”, en José Sazbón (coord.), *Sociología de la creación literaria*, traducción de Hugo Acevedo, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 74-96.
- Qué Pasa (1973), “Cuando un poeta incita al crimen”, en *Qué Pasa*, núm. 98, p. 51.
- Richard, Nelly (1994), “¿Tiene sexo la escritura?”, *Debate Feminista*, núm. 9, pp. 127-139.
- Rivas Patricio (2006), *Chile, un largo septiembre*, México, Era.
- Rodríguez Almada, Hugo, Borches Duhalde, Frances *et al.* (2019), “Métodos de tortura del terrorismo de Estado en Uruguay y valoración médico-legal de su idoneidad para causar lesiones graves o gravísimas”, en *Revista Médica del Uruguay*, núm. 35, pp. 42-53.
- Rodríguez, Hernán (1981), “Conversación con Volodia Teitelboim (sobre La guerra interna)”, en *Plural*, vol. X, núm. 116, pp. 5-12.
- Rojas Canouet, Gonzalo (2002), “El signo poético y su desplazamiento performativo: la poesía de Carmen Berenguer”, *Humanitas*, vol. I, núm. 2, pp. 41- 59.
- Rojas Mira, Claudia Fedora (2019), *Las moradas del exilio: la Casa de Chile en México. (1973-1993)*, México, UNAM.
- Rojas Valdebenito, Wellington (1986), “Las huellas poéticas de Carmen Berenguer”, en *El Diario Austral*, 27 de octubre, p. 6.
- Sabella, Andrés (1986), “No al desnudismo”, en *El Mercurio*, 15 de junio, p. 3.
- Sánchez, Felipe (2019), “Política y performance: La protesta por los derechos humanos en la dictadura chilena (1978-1987)”, en *Economía política*, vol. VI, núm. 2, pp. 133-168.

Sandoval Durán, Reinaldo (1986), “De Carmen Berenguer, Huellas de siglo”, en *La Tribuna*, 31 de julio, p. 3.

Sands, Bobby (2023) “Prison Diary”, en *Bobby Sands Trust*, [<https://www.bobbysandstrust.com/writings/prison-diary/>], consultado: 23 de agosto de 2023.

Sands, Bobby (1981), “The lark and the freedom fighter”, en *The writings of Bobby Sands*, Dublin, Sinn Fein POW Department, pp. 33-35.

Selser, Gregorio (1974), *Una empresa multinacional. La ITT en los Estados Unidos y en Chile*, Garnica Editor, Buenos Aires.

Smirnow, Gabriel (1974), *La revolución desarmada. (Chile 1970-1973)*, México, Era.

Solidaridad (1986), “Huellas de siglo”, en *Solidaridad*, núm. 227, p. 17.

Suárez, Eulogio (2004), *Neruda total*, Chile, Ril Editores.

Taufic, Camilo (1974), *Chile en la hoguera. Crónica de la represión militar*, Buenos Aires, Corregidor.

Teitelboim, Volodia (2004), *Un soñador del XXI (Antes del olvido IV)*, Santiago de Chile, Sudamericana.

Teitelboim, Volodia (2003), *La vida es una suma de historias (Antes del olvido III)*, Santiago de Chile, Random House Mondadori.

Teitelboim, Volodia (2003), *Neruda. La biografía*, Albacete, Ediciones Merán.

Teitelboim, Volodia (2003), *Neruda. La biografía*, Albacete, Merán.

Teitelboim, Volodia (2001), *Noches de radio. (Escucha Chile). El tiempo es un viaje*, tomo II, Santiago de Chile, LOM.

Teitelboim, Volodia (2001), *Noches de radio. (Escucha Chile). Una voz viene de lejos*, tomo I, Santiago de Chile, LOM.

Teitelboim, Volodia (2000), *La gran guerra de Chile y otra que nunca existió*, Santiago de Chile, Sudamericana.

Teitelboim, Volodia (1999), *Un hombre de edad media. (Antes del olvido II)*, Santiago de Chile, Sudamericana.

Teitelboim, Volodia (1987), “Final y despedida” en Ángel Flores (coord.), *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*, México, FCE, pp. 285-299.

Teitelboim, Volodia (1979), *La guerra interna*, México, Joaquín Mortiz.

Teitelboim, Volodia (1976), *La lucha continúa. Pólvora del exilio*, México, Ediciones de Cultura Popular.

Tironi, Eugenio (1988), *Los silencios de la revolución*, Santiago de Chile, La Puerta Abierta.

Torres Víctor (1973), *Una casa en Lota Alto*, La Habana, Casa de las Américas.

Tzvetan, Todorov (1981), *Introducción a la literatura fantástica*, traducción de Silvia Delpy, México, Premia Editora.

Ulibarri, Luisa (1986), “Huellas de siglo”, en *Mundo Diners Club*, núm. 46, p. 85.

Ulibarri, Luisa (1984), “Poetas nuestros de cada día”, en *Mundo Diner's Club*, núm. 15, pp. 70-71.

- Unidad Popular (1969), “Programa básico de gobierno de la Unidad Popular. Candidatura presidencial de Salvador Allende”, en Memoria Chilena. Biblioteca Nacional de Chile” [<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7738.html>], consultado: 25 de septiembre de 2024.
- Uribe, Armando (1975), *El libro negro de la intervención norteamericana en Chile*, México, Siglo Veintiuno Editores.
- Urrutia, Matilde (1989), *Mi vida junto a Pablo Neruda. (Memorias)*, Barcelona, Seix Barral.
- Vanslov, V. V. (1980), “Acerca del contenido y la forma en el arte como reflejo de la vida”, en V. Gorin (coord.), *La estética marxista-leninista y la creación artística*, traducción de M. Kuznetsov, Moscú, Progreso, pp. 310-322.
- Venegas, Jorge (2015), *Camotazo. Un canto en rebelión popular*, México, Editorial Revolución.
- Vidal, Virginia (1989), “Energía liberadora”, en *Análisis*, núm. 267, pp. 50-51.
- Vidal, Virginia (1973), “Pablo Neruda, el primer revolucionario de Chile, entrega libro de combate”, en *El Siglo*, 16 de febrero de 1973, p. 13.
- VV.AA. (1973), *La vía chilena al socialismo*, México, Siglo Veintiuno Editores.
- Yocelvezky, Ricardo A. (2002), *Chile: partidos políticos, democracia y dictadura 1970-1990*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00492

Matrícula: 2223802277

REPRESENTACIONES LITERARIAS
DE LA UNIDAD POPULAR Y
DICTADURA CHILENA.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 12:00 horas del día 8 del mes de julio del año 2025 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. JUAN PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS
DR. IVAN PEREZ DANIEL
DRA. ANDREA CANDIA GAJA

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: JOSE EDUARDO SALAZAR RODRIGUEZ

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

JOSE EDUARDO SALAZAR RODRIGUEZ
ALUMNO

REVISÓ
MTRA. ROSALBA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH

DRA. SONIA PEREZ TOLEDO

PRESIDENTE

DR. JUAN PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS

VOCAL

DR. IVAN PEREZ DANIEL

SECRETARIA

DRA. ANDREA CANDIA GAJA