

MASCULINIDADES Y NACIÓN: UNA LECTURA ALEGÓRICA DEL
COMPAÑERO EN LA NARRATIVA DE ANTONIO SKÁRMETA.

BY
MARITZA CARRASCO-MARCHESSI

A thesis submitted to the University of Birmingham for the degree of
DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Hispanic Studies
School of Languages, Cultures, Art History and Music
University of Birmingham
March 2014

UNIVERSITY OF
BIRMINGHAM

University of Birmingham Research Archive

e-theses repository

This unpublished thesis/dissertation is copyright of the author and/or third parties. The intellectual property rights of the author or third parties in respect of this work are as defined by The Copyright Designs and Patents Act 1988 or as modified by any successor legislation.

Any use made of information contained in this thesis/dissertation must be in accordance with that legislation and must be properly acknowledged. Further distribution or reproduction in any format is prohibited without the permission of the copyright holder.

Masculinities and Nation: reading the *compañero* as national allegory in the narrative of Antonio Skármeta.

My work reads the *compañero* [working-class male] as allegory of the Chilean nation in a corpus of Antonio Skármeta's fiction that portrays the convulsive years leading up to, and during the early years of the Pinochet dictatorship.

I deploy an interdisciplinary methodology to expound the relationship between Skármeta's textualisation of the writer/artist and his ideological project of allegorising the nation in the *compañero*. My innovative approach uses key concepts drawn from theorisations of nation, identity and gender in order to evaluate the allegorical construction and de-construction of the figure of the *compañero* in national discourses. My aim is to structurally theorise the *compañero*'s rise, climax and destitution as the hegemonic masculinity of the Chilean Socialist state.

I use the work on allegory of Walter Benjamin, Lynnette Hunter and Edwin Honig, among others, in order to further refine my analytical apparatus. Within masculinities studies, I follow the concepts of gender order, power relations and hegemony from Connell, Kimmel and Foucault. To complete my analysis I also read the *compañero* via extant studies from Chilean specialists, particularly Manuel Antonio Garretón, Nelly Richard, José Olavarría and Sonia Montecino

Tabla de contenidos

| | | |
|------|--|-----|
| I. | Introducción: Para una lectura del compañero como masculinidad alegórica de nación en la narrativa de Antonio Skármeta | 1 |
| | Presentación | 1 |
| | Antonio Skármeta: entre escribir y re-escribir un Chile perdido | 8 |
| | Alegoría, nostalgia, ruina y nación: una propuesta de lectura | 24 |
| | El compañero y el “poder popular”: masculinidades y relaciones de poder | 45 |
| II. | Primera Parte: ‘Aquí va el pueblo de Chile, aquí va la Unidad Popular, campesino, estudiante y obrero, compañeros de nuestro cantar’ | 67 |
| | Compañeros, trabajadores y estudiantes: la memoria y pasión de la <i>La chica del trombón</i> | 74 |
| | <i>Soñé que la nieve ardía</i> : compañeros sin canto ni banderas | 97 |
| III. | Segunda Parte: El compañero ‘borrado’ y escindido: exilio, represión y resistencia. | 131 |
| | Sobre represión y resistencia en ‘La composición’ | 136 |
| | De la experiencia del exilio en <i>No pasó nada</i> | 154 |
| IV. | Tercera Parte: El regreso a la democracia o la renegociación de una utopía | 176 |
| | <i>Los días del arcoíris</i> : “vamos a decir que NO” | 181 |
| | El compañero, una memoria para el olvido en <i>El baile de la victoria</i> | 215 |
| | Conclusiones: Un compañero para la memoria | 222 |
| V. | Bibliografía | 231 |

*Introducción: Para una lectura del compañero como masculinidad
alegórica de nación en la narrativa de Antonio Skármeta*

Tal como lo indica el enunciado, el objetivo central de este estudio es abordar una lectura de las masculinidades y sus representaciones como alegoría de nación en la narrativa de este internacionalmente reconocido y premiado escritor chileno. En rigor, esta lectura obedece a mi propósito de concebir al compañero como una masculinidad hegemónica y evidenciar un proceso de alegorización de la misma a través de una selección de su narrativa. En este contexto, concibo al compañero como el representante de la vía chilena al socialismo quien, en su multiplicidad de expresiones, es el protagonista de las novelas aquí seleccionadas. Estos personajes masculinos encarnan al obrero, campesino, estudiante, intelectual y líder político que, comprometidos con la causa y el fervor del momento histórico, abogaron por la creación del primer Estado Socialista; los mismos que más tarde fueron destituidos, exiliados y asesinados por la violencia abrumadora de la Dictadura. De ahí que mi propósito sea reconstruir el periplo histórico del compañero, su ascenso, clímax y descenso como masculinidad hegemónica de nación y fundamentar, de esta manera, mi propuesta de lectura alegórica. Esta se elabora a partir de una reconstrucción y evocación nostálgica que el autor crea de un Chile que desapareció tras los largos años del autoritarismo militar.

Dentro de este marco de estudio, mi aportación radica en la propuesta de esta figura masculina como alegoría de la nación, precisamente en un contexto en el que la tradición de dichas representaciones ha utilizado a la figura femenina como representativa del ideal de la nación. Me refiero, en particular, a la tradición europea que utilizó a la mujer como cuerpo para escribir e inscribir las narrativas nacionales de los estados emergentes a fines del siglo diecinueve; según un estudio historiográfico hecho por Paletscheck and Schraut, esta tendencia utilizó ‘especially female allegories such as La Republique or Germania which

stand for the nation refer to timeless values. They were to a high degree open for the most varied political interpretations and thus enabled a broad consent across the various segments of society' (25). De igual manera, Marina Warner, en su excelente análisis de la figura femenina *Monuments and Maidens*, afirma que muchas de estas imágenes proyectaban en la figura de la mujer los ideales y aspiraciones de estadistas, juristas, filósofos e intelectuales aunque no reflejaban la realidad social y actual de las mujeres de la época. Por lo mismo, fue el cuerpo femenino y la sensualidad de su forma lo que se utilizó para 'to lure, to delight, appetize, to please, these confer the power to persuade: as the spur to desire, as the excitement of the senses, as weapon of delight, the female appears down the years to convince us of the messages she conveys' (xx). Obviamente no se puede ignorar el peso de este discurso tradicional sobre todo cuando se piensa desde el género, además hay que tener en cuenta que estas representaciones y figuras han sido incorporadas a una narrativa nacional, especialmente para estructurar y articular líneas de discursos que 'served the formation of a national consciousness, and furthered the development of such an identity, very often in delimitation to, competition with and hostility towards other states' (Paletscheck and Schraut 9). Por lo mismo, tanto la escritura como la composición del discurso nacional estará directamente afectado y condicionado por las relaciones de poder desde la cual se estructura la hegemonía. De esta manera, Paletscheck and Schraut señalan que 'Cultural memory mirrors the bourgeois gender model and has a male orientation despite the claim that it is universal and inclusive' (Ibídem). En definitiva, una orientación masculina que institucionaliza al patriarcado como el orden social operante en el mundo occidental, asimismo será el orden del estado patriarcal el que dictamine, organice y regularice un discurso hegemónico a través del cual se manifieste y articulen las relaciones de poder. Dentro de esta línea pienso al compañero como una masculinidad coyuntural en los discursos

hegemónicos, activando y contestando el imaginario cultural y la memoria reciente de la nación.

Mi propuesta se divorciaría, por un lado, totalmente, de la lectura tradicional de la alegoría como recurso estilístico, aunque mantiene el sentido original de lectura de decir ‘una cosa por otra o significar otra’ y/o, más literalmente *allos* (el) otro y *agorein* (Fletcher 2) hablar en el ágora, en público. Además, alegoría implicaría una estrategia discursiva para significar otro y, es precisamente en las versiones discursivas entre significante y significado en las que me interesa detenerme más que en el debate epistemológico existente entre la vigencia, desarrollo e historiografía de la alegoría como recurso estilístico. Por otro, postulo a las masculinidades encarnadas y representadas en el compañero como alegoría de nación. Aún más, esta lectura se hace considerando a la alegoría como una narrativa que tiene como finalidad descubrir, examinar y describir en la representación de esta masculinidad un modelo hegemónico, es decir, un cuerpo representativo articulado en la narrativa nacional de postdictadura en donde se disputan la continuidad y la recuperación del modelo democrático como identidad nacional.

En virtud de esta lectura emprendo el análisis de esta figura masculina en la narrativa de Skármeta. Mi intención es demostrar el propósito del autor por releer y reinventar a un Chile obliterado por la dictadura, puesto que para él ‘hubo un Chile que se perdió con la dictadura y que no ha sido del todo recuperado con la democracia’ (Salgado np). En este sentido Skármeta recurre a la memoria para recrear este proceso histórico y recuperar la instancia del momento en que se desarrollaron estos cruciales hechos. Precisamente, se recurre a la memoria como ‘sitio y espacio’ puesto que en ‘el acontecer de la memoria’ es posible acceder a la confluencia y tejidos del imaginario cultural desde ‘donde las operaciones del

inconsciente, individual y social, van amarrando saberes, recogiendo hilos del pasado anudándolos al presente, dejando cabos sueltos, para después tramarse al tejido de la historia en desiguales tiempos y medidas' (Olea 141).¹ De esta manera, aquellos sucesos tejidos en la memoria son acotados y filtrados en el retrato que hace el autor. Es más, como testigo y protagonista del proceso, firmemente comprometido con la historia de su país, acude a esta experiencia y al acervo del imaginario cultural para “amarrar saberes” en torno a los protagonistas anónimos como aquellos cabos sueltos que la historia oficial ha olvidado.

En la narrativa de Skármeta esta mirada al pasado implica un acercarse a la nimiedad de la anécdota para centrarse en sus personajes, quienes transformados por la trascendencia de los eventos, son arrancados de la comodidad de sus vidas cotidianas para ser protagonistas inesperados de estos. Entonces, es en este entramado, un tejido con los materiales revisitados desde la memoria, donde, en mi opinión, el escritor recrea al compañero. Es más, insisto que es la figura única que expresa y representa la variedad de los protagonistas masculinos de esta narrativa. Asimismo, en el compañero veo una evocación nostálgica y utópica al último aliento de la democracia perdida, en otras palabras, una imagen que simbolizaría aquel Chile que, según el autor, aún no se ha podido recuperar (Salgado np). Más aún, mi propósito es demostrar a través de las novelas el periplo y proceso del compañero como símbolo del origen, apogeo y declinación de la democracia, una identidad democrática que para el autor es símbolo de la nación. Así pues, leer al compañero implica visualizarlo en la multiplicidad y variedad que propongo como masculinidades y que aparecen diseminadas en el sacrificio del campesino, la picardía del roto, la rebeldía del estudiante, la oratoria del poeta, del político y del sindicalista, es decir, toda una generación contextualizada alrededor de aquellos

¹ El concepto de sitio y espacio ha sido acuñado por la crítica cultural femenina de los ochenta y la aserción que cito aquí está tomada de una cita de la socióloga y académica chilena, Kemy Oyarzún en la que define a la memoria ‘como un sitio y como una práctica discursiva, personal y colectiva, ‘episódica y emblemática’ capaz de hacer proliferar identidades en un mapa cambiante de relaciones de poder en el contexto de los que algunos han dado llamar la aldea global’. (21). La misma cita está analizada e incorporada en las conclusiones para redondear el papel que tiene la memoria dentro del dicho proceso de alegorización que aquí propongo.

‘compañeros’, protagonistas masculinos enarbolando la empresa ideológica del estado socialista.

Ahora bien, la contingencia social y la historia, lo personal y anecdótico en que se enmarcan a estos personajes, vendrían a tensionar el hilo narrativo dilatándose hacia el momento cúlmine y revelador: la muerte del idealismo proletario y la democracia a manos de la violencia devastadora de la represión militar. Igualmente, las novelas seleccionadas presentan un antes y un después a la hora de mirar y representar estos hitos en el desarrollo de la épica del compañero, *Soñé que la nieve ardía* (1975) y *No pasó nada* (1980) escritas en el exilio durante los 10 primeros años de la dictadura, mientras que *La chica del trombón* (2001), *La composición* (1998) y *Los días del arcoíris* (2011) se publicaron en pleno gobierno de la Concertación, con el escritor ya residiendo en Chile; de tal forma que la producción de las novelas estará directamente relacionada y acotada por la experiencia personal del autor que acomete en su procesamiento de la historia y manifiesta en su proyecto estético. Pero por encima de todo, pienso que constituye un espacio desde donde se mira al pasado y se escribe, de esta manera, es vital sopesar y considerar un antes y un después de la experiencia de la dictadura, el exilio y la vuelta a la democracia para reconstruir lo que añora.

En efecto, es mi opinión que la estrategia para una lectura del compañero como masculinidad alegórica de nación yace en esta recreación de este “Chile perdido” que se intenta recuperar ‘recogiendo hilos del pasado anudándolos al presente’ como señalaba Olea, una visión que pretende recordar el ‘entusiasmo y empuje para abordar grandes empresas’ (Salgado np) que existía en la pasión y entrega del compañero, ‘una energía, una ingenuidad, una espontaneidad, una alegría que la paliza de la dictadura mató’ (Ibídem). Y es justamente esta mirada al pasado el contexto ideal para hablar del compañero como alegoría de una nación

añorada y evocada con nostalgia y melancolía; en otras palabras, se contempla esta lectura del compañero desde la visión de alegoría y el artista como historiador establecida por el crítico literario y filósofo modernista Walter Benjamin.²

Es más, pensar al autor como el historiador benjaminiano me permite valorar al sujeto histórico, su experiencia y, por lo tanto, la elaboración de su propio proyecto estético, especialmente si se trata de recuperar la memoria democrática y cultural de un país en pos de reafirmar el proceso de transición. En este sentido, una lectura del compañero como masculinidad hegemónica de nación “destituida” articulará un contra-discurso frente al legado de la dictadura avalado por la figura autocrática e indolente del militar. En fin, un proyecto que implica un ‘tramarse al tejido de la historia en desiguales tiempos y medidas’ (Olea 77), es decir, recuperar esas instancias protagonizadas por el compañero a modo de retazos y fragmentos benjaminianos para conspirar contra su ausencia, olvido y negación en el presente; tramar para re-escribir y re-inventar el principio desde el final. De esta manera, el recordar y reconstruir implicará una coyuntura discursiva de imágenes y recursos que enriquecerá la alegorización del compañero, en otras palabras, la evocación nostálgica implícita en el acto de escritura enmarcará el itinerario épico de este héroe proletario.

Para acometer el análisis y la lectura del periplo del compañero como masculinidad alegórica de nación, me es imprescindible definir los parámetros y líneas dentro de las cuales fundamentan este estudio. En primer lugar, dedico una sección al autor en donde se define la elaboración de su proyecto estético, además de contextualizar la importancia de las relaciones que se establecen entre la experiencia personal del autor y la memoria histórica, especialmente a la hora de escribir de las novelas seleccionadas. En segundo lugar, abordo

² Para tal efecto, me he circunscrito principalmente a dos ensayos para recoger la visión y lectura de la alegoría, además de su relación con la historia. Estos son: ‘El origen del drama barroco alemán’ (1928) y ‘Eduard Fuchs, historiador y coleccionista’ (1937).

una breve discusión sobre la multiplicidad de estudios existentes sobre la alegoría como recurso estilístico con el fin de seleccionar y definir mi propósito y uso de este recurso como lectura de una narrativa que invita, justamente, a una segunda lectura. Más aún, adopto aquí la corriente postmodernista que inspirara el trabajo de Walter Benjamin de quien, a su vez, recojo su visión del artista como coleccionista y la alegoría como duelo.

En tercer y último lugar, me dedico a examinar y definir las líneas en las que circunscribo el estudio de las masculinidades, especialmente considerando al patriarcado como el orden fundante sobre el cual se articulan relaciones de poder. En este sentido, entiendo las masculinidades como una expresión múltiple de conductas sociales pues, según Connell, hablar de masculinidades no significa hablar solamente de hombres, por el contrario, ‘to speak of masculinities is to speak about gender relations. Masculinities concern the *position* of men in a gender order. They can be defined as the patterns of practice by which people (both men and women, though predominantly men) engage that position’ (2010: np). Por lo mismo, mi interés radica en el desarrollo y evolución del compañero como masculinidad hegemónica y que, claramente, se construye como una coyuntura contrastante en las narrativas nacionales frente a la tradición y la dictadura. Así, hablar de hegemonía se entenderá como una fluctuación de las relaciones de poder entre los grupos dominantes a cargo de las instituciones de una sociedad tradicionalmente patriarcal.³ En este contexto, observar la trayectoria del compañero supone apreciar instancias en que la lucha por el poder define la vigencia y legitimidad de una masculinidad hegemónica en la que se alegoriza un modelo de identidad nacional. Por lo mismo, examino antecedentes históricos de otros modelos y arquetipos nacionales (el roto, los héroes de la patria y líderes políticos) cuya incidencia son claves en la

³ Tal como lo explica Connell en su página web, el concepto de masculinidad hegemónica ha sido debatido extensamente por la crítica en estos últimos años. De ahí que mi selección del material y terminología siga las ediciones de artículos revisados, especialmente el artículo en colaboración con James W. Messerschmidt.

construcción y representación de los atributos y práctica de las masculinidades inherentes al compañero.

Finalmente, abordo el análisis de las novelas seleccionadas en una segunda parte para ilustrar y examinar, justamente, la articulación de dichas prácticas que constituirían el proceso de alegorización del compañero.

Antonio Skármeta: entre escribir y re-escribir un Chile perdido.

Para la crítica, Antonio Skármeta es el representante eximio del posboom latinoamericano (Shaw 286) y líder indiscutido de la generación del 60 o novísima (García-Corales 77).⁴ Su versatilidad estilística y creativa se perfila en su capacidad como autor, dramaturgo, guionista, cineasta, diplomático e inclusive conductor de televisión; esta energía artística desbordante lo ha llevado a incursionar en innumerables empresas y proyectos para la difusión de la cultura; entre ellas asumió el rol de enviado especial ante la ONU para la difusión de la lectura y defensa del libro, un gesto más que lo proyecta y consolida como una figura pública de alto prestigio. Reconocido y galardonado internacionalmente, su obra se ha traducido a más de veinte idiomas, su célebre e icónica *Ardiente paciencia* ha sido transformada en obra de teatro, musical, film y, últimamente, una ópera con Plácido Domingo en el rol del poeta. Similarmente y durante los últimos diez años, han sido llevadas al cine con igual mérito y reconocido éxito, *El baile de la victoria*, premio Planeta (2003), dirigida por Fernando Trueba, que si bien no ganó un prestigioso Goya, representó a España en los Óscar del 2010 (curiosamente en esta adaptación, Skármeta hizo una aparición cameo y demostró también sus dotes como actor). Por último, durante la semana homenaje que le

⁴ Shaw señala específicamente que la ‘publicación de la primera novela de Skármeta, *Soñé que la nieve ardía*, en 1975, bien podría marcar el punto de partida del posboom, que alcanzó su primer incuestionable triunfo con *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende’ (260). Por otro lado, García-Corales agrega que ‘es el líder indiscutido de la Generación de 1960 (o Generación Novísima, como la denominara José Donoso en 1963), en la que se agrupan destacados autores chilenos tales como Isabel Allende, Poli Délano, Ariel Dorfman, Fernando Jerez y Mauricio Wacquez’ (77).

rindiera Casa América en Madrid (2010), lanzó la obra de teatro *El plebiscito* cuya versión novelada dio a luz al premio Iberoamericano Planeta-Casamérica *Los días del arcoíris* (2011). Finalmente, ambas piezas se han utilizado para la producción de la película *No* (2012), dirigida por Pablo Larraín, constituyéndose en la primera película chilena nominada a los premios Óscar en 2013.

Asimismo, la trayectoria artística del autor es una de las más prolíficas y multifacéticas de la narrativa latinoamericana de los últimos cuarenta años del siglo XX. A saber, el autor se perfila desde sus inicios como joven narrador experimental a mediados de los setenta y en la que vive la efervescencia del movimiento social de la Unidad Popular a comienzos de la misma década. En este periodo pasa a ser miembro del MAPU y colabora con los proyectos de desarrollo cultural durante el gobierno de Allende, luego, con el advenimiento del golpe, el autor se exilia voluntariamente en 1974. Sin embargo, la distancia y el desarraigo no fueron una barrera para olvidar el compromiso y el vínculo que el escritor mantenía con su país; por el contrario, esta relación estrechó aún más la distancia y le conminó a seguir con cercanía la historia de su país.

Mientras residía en Berlín, escribió prolíficamente transformando así el acto de la escritura en un medio para procesar la historia reciente de su país, de allí que la visión de un Chile asolado por la dictadura aparezca incorporada, acotada y protagonizada en toda su narrativa de exilio. Un claro ejemplo de esta producción son sus primeras novelas *Soñé que la nieve ardía* (1975) y *No pasó nada* (1980). La primera recoge los últimos días del gobierno de Allende y los primeros días de la dictadura, mientras que la segunda es un retrato de una familia de exiliados chilenos en Alemania.

Es evidente que la narrativa del autor se elabora a partir y alrededor de un antes y un después del golpe militar; por lo mismo, existe una diferencia crucial dada por el momento en el que se escribieron las novelas y que, al mismo tiempo, señalan una evolución en el estilo con el cual el autor aborda y procesa la historia. De ahí que se hace necesario considerar esta narrativa como un producto de un proyecto estético marcado por la experiencia personal e histórica del autor, un antes y un después que lo obliga a repensar la poética de su narrativa. Mi acometido se centra, justamente, en demostrar el quiebre de este proyecto estético y el vacío entre ese “antes y después” que evidencia la narrativa del autor a través de la lectura del compañero como representación alegórica del país, aquel que “se perdió con la dictadura” (Salgado np). Asimismo, mi intención es presentar una aproximación distintamente original y crítica a la obra del autor, especialmente dada la proyección pública que posee a nivel internacional y al poco interés con que la crítica nacional ha recibido sus últimos trabajos literarios.

Cabe señalar que gran parte de la crítica que ha reseñado la narrativa del autor se centra en sus cuatro volúmenes de relatos: *El entusiasmo* (1967), *Desnudo en el tejado* (1969), *Tiro libre* (1973) y *Novios y solitarios* (1975), y en cinco novelas: *Soñé que la nieve ardía* (1975), *No pasó nada* (1980) *La insurrección* (1982), *Ardiente paciencia* (1985) y *Matchball* (1989). La mayoría de estos trabajos críticos son artículos que se publicaron en revistas de entidades extranjeras durante su exilio. También existen notas y análisis hechos por otros autores contemporáneos y exiliados, entre ellos destaca Ariel Dorfman quien escribe una importante reseña sobre algunos de sus primeros relatos. Ciertamente, el premio “Casa de las Américas” lo puso en el mapa del contexto literario como también las reseñas críticas que hiciera sobre su generación en “Al fin y al cabo es la vida lo que le queda al escritor más cercano para echar a mano” en *Joven narrativa chilena después del golpe* (1976). Dos estudios son

capitales dentro de lo que se ha escrito sobre Skármeta y su narrativa: Raúl Silva Cáceres en *Del cuerpo a las palabras* (1983) recoge una serie de artículos en donde se analizan distintos aspectos temáticos de varios de sus cuentos y novelas. Asimismo, se han publicado otros dos estudios en relación al autor y su contexto generacional. Con respecto a estos, el estudio comprensivo de Constanza Lira, *La inteligencia de los sentidos* (1985), ya que contempla a Skármeta no solo como un representante de una generación determinada sino que analiza exhaustivamente la temática de su obra; la misma estrategia metodológica sigue Mónica Lemaitre en su monográfico, *Skármeta, una narrativa de la liberación* (1991) quien expande el corpus del análisis, ya que incluye la narrativa más tardía del autor a la fecha de publicación. Por último, Donald L. Shaw realiza un monográfico alrededor de su obra, identificándolo como el narrador más representativo del posboom. Shaw organiza la narrativa de Skármeta a través de ‘shift of styles’ (38) para describir la evolución del estilo y poética del autor, especialmente atendiendo a la diferencia generacional que su estilo articulaba en relación a los escritores del Boom. Por lo mismo, me parece importante insistir que pese a la vitalidad creativa de Skármeta, no se han escrito monográficos que atiendan a sus últimas obras y logros. Parece ser que la popularidad pública y el glamour hollywoodense que han despertado sus últimas novelas, no ha impresionado a la crítica, especialmente a la nacional; sin embargo, el autor no deja de recibir premios y homenajes.

Como conclusión y a manera de consenso general, los estudios críticos mencionados anteriormente coinciden en destacar los factores socio-históricos que enmarcan el desarrollo estilístico del autor. Por lo mismo, me interesa reiterar la importancia de contextualizar los inicios de su trayectoria artística para visualizar una continuidad dentro de los parámetros estéticos en el desarrollo de su narrativa, además de tener presente un antes y un después de la dictadura como enclave para definir la proyección de sus personajes en el compañero y,

así, a través de su representación, es decir, una alegoría de la nación puesto que se trata de la recuperación del “Chile perdido”.

En esta línea de pensamiento sigo la premisa que el crítico literario J. A. Epple establece para acercarse a la realidad histórica desde donde escribe el autor. Epple considera fundamental partir de la visión primaria del contexto generacional del autor puesto que esto implicará, esencialmente, una redefinición de la realidad inmediata; en el caso de la generación de Skármeta se privilegia la elección de un mundo adolescente en donde se integra a los personajes a un núcleo básico de la experiencia y la aprehensión de lo real (108). Esta estrategia “realista” tiene una doble finalidad; por un lado ‘permite desplegar una mirada desprejuiciada hacia la cotidianidad que se ignoraban en las armónicas elaboraciones estéticas precedentes’ (180). Y, por otro, se produce un efecto contrario y bastante efectivo ya que, en cierto modo sublimaría ‘ese repertorio de experiencias adolescentes y [para] recortarlo restrictivamente en oposición al degradado mundo adulto’ (108). De esta manera, se asimila un proceso de maduración adolescente incorporando, como seña de identidad, el tono rebelde y revolucionario del joven en busca de la realización de una utopía. En esta posición autocrítica y reflexiva se desenvuelve el joven Skármeta que para los inicios de los años setenta escribía y enseñaba literatura en la Universidad de Chile. Desde esta postura, el joven escritor perfila un proyecto estético que contrastaba y desafiaba una tradición marcadamente elitista y conservadora de la literatura chilena. Es más, esta tendencia novísima y experimental ‘aterrizaba’ para enfrentar los cambios, protagonizándolos. En su manifiesto que, justamente lleva por título “Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano” (1981), explica que existían unas ‘ganas enormes de vivir, de amar, aventurar (sic), contribuir a cambiar la sociedad, provocar la utopía’ (268), un sello propio de su propia generación como joven artista participante y

colaborador de los ‘movimientos progresistas que culminaron con la elección de Allende [...] cuando entra a la vida política [el joven artista] lo hace aportando todo lo que es, sin reservas ni tabúes’ (269). Este es el aliento juvenil que alentaba aquel Chile que se añora y que más tarde se propone recuperar, de tal manera que rescatar el espíritu de esta juventud se alegorizará encarnándose en el compañero, un áter ego de su propia experiencia simbolizada en las representaciones de esta masculinidad mediante los personajes de su narrativa.

De allí que pensar en el compañero en esta línea implica revisitar las instancias que contribuyeron a su creación como modelo ideológico de un estado igualitario, un Chile perdido, es decir, un fragmento de una totalidad utópica reflejada en la simbología que acuña el compañero. Siguiendo la terminología de Walter Benjamin, concibo a la melancolía y a la nostalgia como elementos claves en la mirada hacia el pasado. Ciertamente, esta añoranza está implícita en el momento de la lectura que se hace desde el presente a través del ‘artefacto’, es decir, el objeto artístico alrededor del cual se estructura la alegoría. En este caso, correspondería al compañero como símbolo del espíritu que se añora nostálgicamente puesto que refiere e invoca la totalidad utópica de la vía chilena al socialismo.

Por lo mismo, es el artista como ser histórico, curioso e inquisidor de su contexto temporal e intrascendente, al que, según el filósofo y crítico literario, ‘ha de exigirse [...] abandonar una actitud serena, la típica actitud contemplativa, al ponerse enfrente del objeto; tomando así conciencia de la constelación crítica en la cual este preciso fragmento del pasado encuentra justamente a este presente’ (2004 [1927]: 71). Esta exigencia implica un estadio del artista que le permitirá crear, desde esta mirada, un nuevo orden a partir del objeto que selecciona observar. De igual modo, considero las historias que protagoniza el compañero, puesto que constituyen atisbos, retazos, fragmentos y espacios alegóricos de una utopía democrática

neoliberal revisitada por el autor. Estas son articuladas nostálgicamente por las masculinidades que constituyen el modelo de la masculinidad hegemónica del estado socialista, es decir, el compañero. Es más, pienso que el mérito de Skármeta se encuentra en el retrato que construye del país con aquellos instantes históricos que yacen en la memoria colectiva de la ciudadanía y que constituyen su “realismo poético”; es decir, una instancia que representa el impulso del autor por tomar conciencia de lo que Benjamin llama la ‘constelación crítica’ que estas unidades íntimas de historias personales o fragmentos del pasado salen al encuentro del presente. De esta manera, las novelas pasan a ser una colección de imágenes, de pequeñas historias cotidianas, instancias íntimas del ciudadano anónimo y que estructuran su visión y función de la memoria, aquellas amarras y/o cabos sueltos que se atan desde el recuerdo para reconstruir o reinventar un país lejano. Es más, en este proceso y relación creativa entre el autor y su contingencia histórica, percibo lo que Benjamin señalaba como el abandono de la ‘contemplación linear’ arraigada en el historicismo diacrónico de los anaqueles y grandes archivos de la historia oficial (74). Luego, el artefacto o retrato literario, producto de la mirada del autor, vendría a ser un cruce vertical y perpendicular a la linealidad de la historia tradicional, serviría para dar cuenta de procesos históricos de ruptura y crisis de las instituciones sociales.

Consecuentemente, la primera etapa de su proyecto literario en el exilio es una estrategia contestataria, un impulso solidario y urgente por seguir ‘vinculado afectivamente’ a un país sumido en la tragedia de la dictadura:

Y ése siguió siendo mi proyecto en el exilio, de modo que cuando pierdo mi país real, lo único que me queda no teniendo casa, es hacerme mi casa de palabras. Es decir, ya la profesión es casi la de un albañil: construirme mi casa de palabras, mi Chile verbal, mi Chile poético. Y me comienzo a vincular muy fuertemente con la tradición poética chilena tratando de entender de dónde vengo y qué me pasó. (Xaubet 84)

El imaginar el país desde el exilio implica un re-crear y reproducir la nación en el discurso literario; así, los límites de la realidad se difuminan entre el testimonio, la nostalgia, la distancia y el trauma. El país se vuelve un mundo imaginado en el que el autor se re-encuentra con lo perdido y el acto de la escritura implica la re-creación de un espacio desde donde se re-define. Por lo tanto, se escribe y se vive desde la representación imaginada de la comunidad en la distancia, un sentido primario de comunión con el horizonte representado en sus lectores, es decir, el público chileno. Es más, la nación será doblemente ‘imaginada’ como comunidad si se piensa en el término usado por Anderson puesto que, esencialmente, ‘the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship. Ultimately it is this fraternity that makes it possible’ (16). De tal manera que será la experiencia del exilio la que cohesione y mantenga el espíritu de la identidad nacional, el escritor se convertirá en el receptor y referente de la experiencia de la historia inmediata transformando así el acto de la escritura en un acto de sobrevivencia cultural. Por lo mismo, se hace imprescindible definir desde dónde se escribe para determinar las coordenadas que afectan la producción literaria del autor, especialmente acotando la evolución que esta ha tenido desde sus inicios.

Dentro de este marco, me sirvo de la descripción que hacen los críticos Epple y Lira para contextualizar brevemente los hitos de su producción literaria y enmarcar como antecedente el origen de su propuesta estética. Ambos investigadores proponen tres etapas de creación narrativa, una primera, o el periodo reformista que, según Epple, ‘se inicia con el gobierno de Frei en 1964 y la articulación del proyecto político de los sectores de izquierda y el golpe militar de 1973’ (110). Constanza Lira la circunscribe entre 1967 y 1969, años de la publicación de los primeros libros de relatos de Skármeta, y la identifica como una etapa que responde al movimiento de los novísimos y que se constituye como ‘una expresión de su desarraigo y repliegue al ámbito de la creación, como el autodeterminio artístico en oposición

a una libertad históricamente frustrada' (13). La segunda etapa reconocida por Lira se extiende hasta 1973 y la considera como una etapa de transición entre 'su primera tendencia marginal y contestataria al poder oficial' (Ibídem) y una última etapa a partir del año 1975; esta se caracteriza por un "realismo social", es decir, un término que concibe 'la creación como la reformulación de una nueva identidad histórico-cultural' (Ibídem). Para Epple, existe una etapa posterior a 1973 y que comprende toda su producción literaria en el exilio; en ella el crítico chileno ve una progresión del estilo literario de Skármeta, que en mi opinión explica sustancialmente el desarrollo estilístico que define el mundo narrativo del autor. Es más, lo sitúa desde una perspectiva en la cual es posible ver la continuidad de los principios estéticos que Skármeta planteara al reflexionar sobre la literatura que se escribía en ese entonces, es decir, aquella escrita y comprendida dentro de su primera etapa y la que hiciera posteriormente durante el exilio; por lo mismo, es de la manera que a mi parecer debería entenderse la creación literaria de este destacado escritor chileno. En vez de construir etapas alrededor de ciertos eventos históricos, me parece que es necesario visualizarlas en una continuidad estilística acotada por la causalidad histórica que vive el escritor, en cierta manera Epple las entiende en un contexto en que

Las vicisitudes del proceso nacional no determinan, en todo caso, un ciclo evolutivo con separaciones tajantes, sino que activan un aprendizaje y un desarrollo literario cuyo eje motivador es la voluntad de instalarse en la tensión colectiva del momento, sopesar sus motivaciones y comunicar su temperatura histórica, ampliando y redefiniendo el alcance de su obra. Así, los cambios más importantes de su narrativa vienen, de algún modo, prefigurados en los pasos anteriores. (110)

Esta atención innegable que recibe la contingencia histórica y el debate de la realidad social establece la importancia que posee su valoración dentro de la obra literaria de Skármeta como punto inevitable de discusión de toda crítica que se escriba. Por lo mismo, el análisis que propongo está circunscrito en este periplo de asimilar la historia, un proceso de distancia y madurez para volver a mirar los hechos del pasado e incorporarlos al presente, un quehacer que implica un re-pensarse en el contexto en dos instancias: una casi inmediata con el golpe

de estado y el exilio, y otra, 17 años más tarde, con la vuelta a la democracia, residiendo de nuevo en el país con la herencia de la dictadura.

Es evidente que existe una distancia temporal en cuanto a la cercanía de los hechos históricos en las primeras novelas: terror de estado, dictadura y desarraigo son los temas que se abordan en una literatura que se tuvo que hacer urgentemente por el advenimiento de los hechos, unas ‘condiciones explosivas sociales en que el narrador crece, se inaugura como escritor, y luego, de alguna manera – por decirlo así – se desarma’ (Xaubet 80). Según Skármeta, la experiencia de esta realidad histórica enmarcada por estos hechos caracteriza a los narradores de esta, su generación. De allí que la denomine como la generación del golpe o hiperrealista, siendo este un concepto que emplea para fundamentar esta cercanía de sello cuasi testimonial y tinte autobiográfico con la realidad inmediata. Esencialmente, es una distintiva que define la posición y el compromiso del artista y su relación con el contexto histórico, en especial en cuanto atañe a la formación del autor y la elaboración de su propio proyecto estético que, en cierta manera, fue “desarmado” por la abrupta intervención del golpe de estado en 1973. Es más, ‘se rompió el proyecto estético original, hecho para la democracia, por lo tanto, la vinculación literatura/vida es tremendamente fuerte en nuestra obra’ (Xaubet 80). Esta ruptura se traduce en una escisión del autor del periplo que constituía el contexto de su obra; es decir, tanto el sujeto como el objeto de su obra son suprimidos y arrancados del dominio público. Más importantemente, esta ruptura y pérdida lleva al desplazamiento del autor y su discurso hacia el exilio. Asimismo, tanto la experiencia del exilio como la distancia del recuerdo aportan el tono y estilo en los cuales se sustenta este re-contar la historia, la nostalgia y la imperiosa necesidad de crear un lazo íntimo con el país escindido

La vinculación afectiva profunda que me ligaba con mi pueblo, y mi proyecto de escribir en y con mi pueblo; un proyecto estético que se puede reducir a una frase: tratar de hacer latir al unísono el corazón individual con el corazón colectivo, de modo que de los dos se oiga la verdad del latido. (84)

Esta ‘vinculación afectiva’ fundamenta mi lectura de los protagonistas y sus peripecias como un pequeño relato, ajeno e independiente de la historia oficial, es decir, una historia de los hechos a través de un *close up* anecdótico del escritor, además de comprenderlo alrededor del protagonismo del compañero como alegoría de nación. Skármeta, autor, narrador y también compañero emerge fusionado en el pulso del momento histórico. Ciertamente, esta es una relación de proyección simbólica que acerca al autor a ese realismo tan necesario para avalar una verdad testimonial y comunitaria que se reconocen en ese latido al ‘unísono’, acortar la lejanía estrechándose así, en la cercanía de un pasado que les une como nación. Sin embargo, coexiste en este proyecto estético la convicción del fracaso y la derrota, puesto que los relatos entrañarán instancias y escenas que dan cuenta del ‘auge de un movimiento social pro-democrático, fracaso de las utopías, fracaso de las prácticas políticas de vanguardia, auge del fascismo’ (80) – en fin, una suerte de “re-hacerse” y definirse a partir del caos de la destrucción comprendida en la figura del compañero, ya sea en la partida al exilio o viviendo bajo la represión y clandestinidad durante los 17 años de dictadura. Por lo mismo, pensar en la experiencia histórica del autor como artista, hombre y ciudadano implica contextualizar la dimensión que la mirada al pasado alcanza en el preciso momento de leer al compañero como alegoría de nación, ya que así la invocación nostálgica impulsa el genio creativo del autor que escribe desde el exilio. Igualmente, el mundo representado del discurso literario pasa a ser un espacio en donde se acude a restablecer un vínculo de pertenencia, un espacio en donde anclar la identidad. De tal manera que re-pensarse como exiliado también implica un cuestionarse dentro de los parámetros culturales que dibujan e identifican al autor como individuo y sujeto histórico con la necesidad urgente de restablecer los lazos y el vínculo con la nación en la distancia. Por lo mismo, traer y acercarse a esa comunidad distante supone la construcción de un discurso veraz, fresco y espontáneo que profile el carácter del personaje acotado por el peso de los sucesos históricos. En efecto, Skármeta narrador recoge, monta y

re-compone aquellas experiencias individuales cuasi genéricas del pueblo chileno, transformándolas en un cuadro literario en la que plasma la profunda humanidad con la cual el individuo se enfrenta a los cambios y desafíos que implican los grandes procesos históricos, pero, al mismo tiempo, es su propia experiencia de la que ‘echa mano’ para recomponer las piezas de estas historias; aquí el dolor y la melancolía son mezclados con el humor y la espontaneidad. Son los jóvenes universitarios, obreros, estudiantes, profesores, sindicalistas, pescadores, compañeros todos, protagonistas y parte de los proyectos utópicos de las políticas vanguardistas del MAPU, de la plétora democrática de la vía pacífica al socialismo y la violencia extrema del fascismo.

Es, precisamente, el manejo de la anécdota lo que define este acercamiento realista, parte de su ‘redefinición de la realidad’ (Epple 108) o de ‘realismo poético’ propio (Xaubet 84) hacia la historia. La anécdota es, ciertamente, un elemento único en su estilo puesto que posee ‘the radically uncomplicated belief in the value of solidarity, political action for justice and a better world, intermingled with good sex, laughter and even sport’ (Pope 14). En otras palabras, es una estrategia que redefine un acercamiento fresco y espontáneo a la intimidad de lo cotidiano y que, además de poseer un valor estético, también define su estilo y evidencia una elaboración de la anécdota como una plataforma óptica. Esta funciona a modo de cámara cinematográfica acercando y alejando planos escénicos, alrededor del cual se van procesando los eventos históricos que enmarcan sus narraciones:

mirar los grandes acontecimientos de la historia desde puntos de vista inusuales, y no desde la perspectiva de los personajes heroicos ni de los líderes intelectuales epopéyicos de la novela celebratoria. Se trata de detenerse en estos seres comunes y corrientes que finalmente aportan sus cuerpos, no solamente su alma. (Piña 180)

Lo inusual de esta mirada radicaría en la dimensión que adquieren los personajes con este acercamiento íntimo y que obedece al propósito del autor por calar hondo en lo más profundo de la humanidad de estos ‘seres comunes’. Contar la gran historia corporeizada en estos

protagonistas es un intento por humanizarla acercándola a la realidad social del lector para poder bajarla de las alturas solemnes e impersonales del discurso oficial. De esta manera, el autor revierte los valores de la epopeya heroica que solo cuenta la saga de los grandes héroes para decantarse por aquellos que representan el anonimato y la colectividad representada por el compañero. Además, Skármeta hace uso de la anécdota como estrategia discursiva para capturar y exponer la espontaneidad y la frescura retórica del discurso de los jóvenes revolucionarios como se verá más adelante en el análisis de *Soñé que la nieve ardía*.

En un sentido último, significaría reinventarla desde esta intimidad anónima del joven ciudadano, puesto que estos ‘adquieren a ratos conductas heroicas, porque la historia los coloca en una encrucijada, no porque lo hayan elegido’ (Ibídem). Justamente, la arbitrariedad de esta circunstancia o encrucijada pone en jaque existencial la convicción de estos jóvenes, quienes enfrentados a experiencias límites – incluyendo la muerte – demuestran, según Skármeta, la sensibilidad y la fragilidad de todo ser humano, ya que como tal ‘no está llamado a ninguna empresa trascendente sino que todo su accionar es fatuo e inútil, es vano’ (Cartens 121). Esta es una posición bastante pesimista de la realidad que contradice la pasión impetuosa de estos jóvenes; sin embargo, lo que el autor pretende recalcar aquí es, justamente, la inutilidad de esta pasión “dolorosamente trágica” y humana que persigue lo intrascendente en el límite, es decir, una ilusión del idealismo al que se abandona, por último, una utopía.

Por último, habría que recordar que el exilio constituiría otra dimensión desde donde abordar y re-pensar la nación y su historia reciente, a su vez, esta mirada desde la distancia es, también, producto de esa ‘constelación crítica’ que señalaba Benjamin.⁵ Recuperar al país

⁵ Referencia explicada en la página 13.

sería de esta manera también un acto de libertad democrática en la que el autor se convierte en el mediador entre el pasado y el presente. Es más, la mirada del autor se entenderá en un contexto simbólico fuera de los ‘anaqueles y archivos oficiales’ (Zerán 218) evocando instancias silenciadas o recuperando testimonios perdidos.

En esta misma línea y siguiendo el pensamiento de Benjamin, la destacada crítica cultural francesa residente en Chile, Nelly Richard, utiliza los términos de ‘estética refractaria’, ‘transformaciones culturales y poética de crisis’ para describir eficientemente la producción artística de finales de los ochenta, en especial para hablar desde lo que ahora se reconoce en la academia chilena como la neo vanguardia.⁶ Para Richard es la refracción o lo refractario el término que define la estética de esta producción porque trabaja a nivel de la negación y la desviación, constituyendo un discurso que se caracteriza por una ‘ruptura semántica y conceptual’ (1994: 17).⁷ Obviamente, el objetivo primario de estas producciones estéticas era huir del autoritarismo de la dictadura como también de la censura a la que estaba sometida la producción cultural oficial. Sin embargo, también existía la intención de ‘fugarse de ciertos reduccionismos ideológicos (los de la política ortodoxa) y técnicos (los de la sociología de la cultura opositora)’ (1994: 17). Si bien estos términos se asocian generalmente a partir de las artes visuales, la aportación de Richard por definir el estado cultural de la nación durante su transición a la democracia es vital para comprender el escenario que pisa Skármeta a la vuelta del exilio. Crucialmente, significará para el autor un reconectar y actualizar ese vínculo afectivo que mantuvo con el país en la distancia y, en ello, reconocer a la generación de

⁶ En una primera instancia, Richard se refería a aquellas expresiones artísticas que se desplegaron fuera de las instituciones y los cánones oficiales y que fluyeron “dispersamente y heterogéneamente”, “lo decisivo no es la prosecución de conocimiento a conocimiento, sino el salto en cada uno de ellos. El salto es la marca imperceptible que los distingue de las mercancías en serie elaboradas según un patrón” (15).

⁷ Continúa explicando que se “trataba, para las obras más audaces y desafiantes del período, de romper la conformidad de lecturas domesticadas por los lugares comunes del rito institucional, de las tradiciones hegemónicas, del credo militante, de los saberes oficiales y de sus jerarquías disciplinarias, del mercado cultural etc” (Ibídem).

artistas emergentes, negociar con el peso de la dictadura y, sobre todo, tratar de recordar y entender el olvido aún mitigado por el miedo.⁸

Así como para Skármeta una de las consecuencias del fascismo impuesto por la dictadura fue la ruptura del proyecto estético de la democracia, razonablemente ‘el sujeto postulado por las nuevas estéticas ya no coincidía con la identidad profunda y verdadera de la moral humanista que aún confiaba en la integridad del sujeto como base plena y coherente del mundo’ (1994: 63), especialmente si lo que se intenta es restaurar los propósitos y fines de la pasada democracia. Es inevitable no pensar en el tono nostálgico que implicaba el retomar los proyectos culturales del pasado para afianzar la identidad nacional y así re-pensar los paradigmas institucionales; de allí que la visión estética benjaminiana resuene en este propósito, particularmente cuando se recurre a la memoria histórica para recordar y reactivar los principios democráticos que constituyen los fundamentos de la nación y reconstruirla como tal.

⁸ Durante esta época, emergían y se hacían presente en la escena pública de la nueva democracia otras líneas alternativas de propuestas creativas que se habían mantenido sumergidas o marginadas durante la dictadura, indudablemente creadas por los artistas que se quedaron. Entre ellos, los trabajos del grupo CADA o también llamado ‘escena de la avanzada’, una agrupación neovanguardista que desafió el despotismo del discurso hegemónico creando textos paralelos, estructuras divergentes e híbridas cuyo objetivo era dar cuenta de la desintegración y fractura de la expresión artística y sus fundamentos democráticos. El trabajo de Diamela Eltit es clave en este escenario, la voz del discurso femenino resuena en todo el ámbito socio-cultural incorporando otras voces disidentes, entonces marginadas no solo por el discurso autoritario de la dictadura sino que también por el tradicionalmente canónico e institucional. Al respecto, Richard señala que surgen discursos alternativos fuertemente restringidos por una ‘hegemonía de lo literario’ que, en cierta medida, conspiran ‘contra la expresión de un tránsito de ideas mucho más heterogéneas en torno a lo literario, con desplazamientos y aperturas que vayan en sentido de cruces más interdisciplinarios, transculturales’ (1994: 141). En este plano, se destacan la revaloración del sujeto popular, del testimonio como estructura discursiva, también la expresión travesti y/o gay y finalmente, la integración del discurso étnico a través de la poesía y cultura mapuche. Es, en el fondo, un proceso de reflexión que como reto lleva a cuestionar y reestructurar los fundamentos socioculturales de una nación, es decir, un volver a pensarse como tal, buscar en la memoria un recomponerse expresivamente para volver a definir la nueva comunidad. El debate como contexto proporciona el telón de fondo para examinar los fundamentos y las bases de la problemática de las identidades trayendo de esta manera, una nueva mirada que empieza por el cuestionamiento de las estructuras antiguas a través de una perspectiva interdisciplinaria e inclusiva de discursos que dan cuenta del estado de la nación.

De esta manera, la memoria se convierte en el espacio de la creación estética, un sitio emblemático al que el artista recurre para establecer un tejido de asociaciones que escapan la linealidad de la historia oficial, puesto que recordar implica invocar el pasado, traer escenas, fragmentos y retazos que, si bien obliterados y destruidos por la máquina represora de la dictadura, aparecen reincorporados en un nuevo orden simbólico, realineados por la mano del artista. Efectivamente, desde la experiencia personal del autor y su convivencia con la comunidad escindida, la especialista y académica chilena Kemy Oyarzún, señala que la memoria se constituye en una ‘práctica discursiva, personal y colectiva, [además de] episódica y emblemática, capaz de hacer proliferar identidades en un mapa cambiante de relaciones de poder’ (21). Por lo mismo, leer al compañero bajo esta premisa permitirá contextualizar y examinar la dinámica de identidades que genera como práctica y/o modelo de masculinidades; así como también su proyección simbólica como identidad emblemática dentro del discurso nacional. Por último, es esta práctica discursiva de la memoria la que relaciono directamente con la noción del artista como historiador puesto que, gracias a esta constelación crítica que el autor hace, en este caso Skármeta, es posible recordar, reinventar y recontar la historia. En cierto modo, se trataba urgentemente de despertar el genio dormido del recuerdo con diligencia, sabiduría y sagacidad para seducir de vuelta al lector y así, en la imagen alegórica del compañero, devolver lo que la política amnésica de la dictadura había borrado.

Con el fin de completar la contextualización del autor y su proyecto estético, me dedico en la siguiente sección a definir las líneas de propuestas teóricas que utilizo para definir y hablar de alegoría en términos posmodernistas, especialmente atendiendo a las aportaciones que complementan y sostienen la visión de Walter Benjamin en torno a la alegoría y al artista como historiador.

Alegoría, nostalgia, ruina y nación: una propuesta de lectura

A través de esta sección me propongo estructurar las líneas principales de la alegoría como método y recurso de lectura para sustentar mi visión del compañero como masculinidad alegórica de nación. Para este efecto primeramente, examino y selecciono como antecedente algunas de las corrientes y tendencias que ha despertado la larga historiografía de este recurso estilístico. Asimismo, me sirvo del excelente trabajo crítico hecho por Copeland y Whitman para contextualizar a la alegoría como recurso de lectura crítica. Por otro lado, los aportes de Honig, Quilligan y Hunter profundizan en la estructura que la alegoría como aparato significativo conlleva y emana, especialmente como recurso de lectura, creación e interpretación; ciertamente, una concepción de la alegoría que facilita el contexto para la lectura que propongo puesto que la arranca de la concepción tradicional de la exégesis medieval. Es más, esta visión posmoderna matiza la versatilidad histórica de la alegoría revitalizada en la producción estética del mundo contemporáneo. Por último, y para cerrar esta sección, atiendo y explico mis razones por las cuales recurro a Walter Benjamin para fundamentar mi lectura del compañero como alegoría de nación, además de examinar los conceptos claves que sustentan su estudio de la alegoría y, especialmente, su propuesta del artista como historiador. Igualmente, una vez definidos los atributos inherentes a la alegoría benjaminiana – ruina, fragmento, nostalgia y duelo – será posible leer y determinar la mirada del autor y su relación con la historia, en especial con la memoria histórica. Efectivamente, esta relación y experiencia con la historia facilitará lo que propongo como el proceso de alegorización del compañero a partir de su representación en las novelas. Por lo mismo, es vital para el análisis considerar el espacio y el tiempo desde donde se escribe, puesto que a partir de aquí determino las coordenadas de lectura que constituyen al compañero como una figura alegórica representando al Chile que se perdió con la dictadura.

Es de consenso general que los comienzos de la alegoría como recurso y figura retórica se remontan a la época de oro del mundo clásico. Según Whitman, ‘the word itself first appears in the Hellenistic period, with reference to the gramatical or rhetorical tradition’ (263). Igualmente, destaca que en la etimología de la palabra es posible dilucidar su propia historia y naturaleza; el crítico asevera que teniendo en cuenta esta premisa facilita el entendimiento de los diferentes aspectos con que la crítica ha estudiado y teorizado tradicionalmente la alegoría. Atendiendo a su etimología griega, el concepto originalmente está compuesto por dos partes, así *allos* (otro) invertiría el significado original del segundo, *agoreuein* (hablar en público). Esta resignificación de los términos se esclarece atendiendo al origen y uso que posee, en particular, *agoreuein* significado que ha mantenido a través de la historia: ‘the verb *agoreuein*, in its simple form, is found above all in political and legal contexts’ (263). Sin embargo, Whitman señala que el término *agora* como raíz y centro verbal, originalmente designaba ambos asamblea pública – ‘open assembly’ – y mercado u – ‘open market’ – (Ibídem). Además, recuerda al lector que las connotaciones derivadas de este término se relacionaban con lo ‘común y bajo’. Así, este componente ha estado históricamente vinculado a ‘both [...] oficial, political address and with everyday, common speech’ (Ibídem). Por consiguiente, cuando se une a *allos*, *agoreuein* pierde su sentido primario de ‘hablar en público’, para denotar aquello que tenía que mantenerse en secreto y oculto del espacio público; esta doble connotación de la palabra alegoría como ‘guarded language and elite language’ pasó entonces, a ser parte de la práctica y teoría de la alegoría como recurso retórico (Ibídem).

Ciertamente, el término vincula una aserción del uso de un lenguaje secreto, codificado y solo reservado a un grupo o élite (Ibídem). Esta particularidad arroja una especial referencia si se

piensa en el contexto político y la utilización de este recurso como herramienta en los discursos de poder. Sin duda, es una referencia política que siempre se ha vinculado a la alegoría y que, justamente, es crucial en el contexto de este análisis, especialmente si se habla de contra-discursos, censura, reevaluación de simbolismos nacionales, represión y transición. En este sentido, la narrativa de Skármeta presentaría la posibilidad de una lectura que utilice la alegoría como recurso de interpretación, es decir, como un instrumento para facilitar y pensar en una segunda lectura que entregue las coordenadas para que se vaya más allá del primer significado literal. De esta manera, habrá una segunda intención entreverada en la lectura de esta narrativa: luego leer las historias, anécdotas y aventuras de los protagonistas como referentes de una masculinidad nacional será, fundamentalmente, enriquecer el alcance de una primera lectura para demostrar que los protagonistas constituyen, en su variedad de representaciones, el compañero, y que este, por último, encarna el proceso socio-democrático de los últimos años de la historia de Chile.

Por lo mismo, entrever esta dualidad antagónica de lo abierto y lo cerrado/oculto en la etimología de la palabra misma, permite comprender los fundamentos del juego de connotaciones e imágenes que normalmente la alegoría posee. De allí que la figura remita intrínsecamente a un segundo contexto de significaciones a propósito de una primera referencia o expresión literal y, se pueda, obviamente, hablar y proponer una segunda lectura o lecturas.

Desde este punto de vista, los especialistas distinguen entre la composición e interpretación alegórica de un texto u objeto, luego ‘to compose allegorically is usually understood as writing with a double meaning’ mientras que *allegoresis* ‘is understood as explaining a work, or a figure in myth, or any created entity, as if there were another sense to which it referred’

(Copeland 2). Por lo tanto, la tradición teórica del estudio de la alegoría se hace a partir de esta distinción, puesto que existe, por un lado, una ‘allegorical theory and practice [which is] largely a grammatical or rethorical matter, concentrating on the *compositional* technique of creating an allegorical text’ (Whitman 264), mientras que, por el otro, se establece una práctica y estudio de una interpretación alegórica cuya tendencia es ‘largely a philosophical or exegetical matter, stressing the *interpretative* technique of extracting meaning from a text already written’ (Ibídem). Estas corrientes epistemológicas de estudio y práctica estructuran la larga historiografía a que este recurso estilístico ha sido sometido; especialistas e investigadores han propuesto innumerables aproximaciones y escuelas de estudio reflexionando sobre los mecanismos claves que contribuyen al desarrollo y composición de esta figura. Copeland afirma que la alegoría literaria, por ejemplo, ha sido examinada y concebida desde todo tipo de ángulos, ya sea como ‘genre, a mode, a technique, or a rethorical device or trope, related to the metaphor and sometimes defined as “extended (or continued) metaphor”’ (2). La constante de estas aproximaciones de teoría y práctica de la alegoría remitirá siempre a esta condición bipartita implicada en la composición etimológica de la palabra. Así, la discusión o propuesta favorecerá uno de estos aspectos, es decir, su interpretación o su composición. Sin embargo, lo que aún sigue cautivando la atención de los críticos y especialistas contemporáneos es la capacidad esotérica de la alegoría, puesto que uno de los mayores desafíos que se toman son, justamente, crear pautas para enfrentar un estudio holístico de la figura y que tienen por objetivo facilitar su lectura y análisis, puesto que, con esta estrategia, la alegoría como texto y/o discurso ‘destroys the normal expectations we have about language, that our words “mean what they say” [...] Pushed to an extreme, this ironic usage subvert language itself’ (Fletcher 2-3). De esta manera, hablar en doble sentido sería una manera o un modo de recodificar la lengua, invirtiendo su objetivo primario de comunicación básica. Fletcher insiste en que lo fundamental yace en ‘[a] process of

encoding our speech' (7) para poder motivar una lectura que vaya más allá de un significado literal y directo. Es más, lo primordial aquí es la estructura que sustenta una segunda lectura puesto que es esta la que despierta el interés y discusión de los expertos, de tal manera que las posibilidades de lectura serán dadas a partir de las pautas implícitas en el texto mismo y, por lo mismo, Copeland añade que 'much of the difficulty associated with allegorical writing, [is]... how to define it, how to explicate it, and even how to identify it as such, derives from its intimate relationship with its historical complement, allegorical interpretation' (2). Es justamente este mecanismo intrínseco de referencia y técnica lo que define la riqueza semántica que como recurso la alegoría acumula. De esta manera, las posibilidades de lectura serán renovadas diacrónica y sincrónicamente; es decir, la multiplicidad interpretativa se irá estructurando alrededor del texto como un bagaje simbólico, un discurso implícito que se manifiesta con el mecanismo interpretativo y/o lectura.

Ahora bien, cuando propongo al compañero como masculinidad hegemónica de nación estoy activando discursos e intertextualidades que ya poseen de antemano un trasfondo simbólico en las narrativas nacionales, es decir, mi lectura se hará considerando los contrapuntos y resignificaciones que la representación y alegorización que este tipo presenta en este contexto. Igualmente, salta a la vista que el bagaje simbólico por considerar aquí son los discursos nacionales y, más importantemente, aquellos que se han reestructurado y articulado en los últimos cuarenta años de historiografía desde la crítica cultural, la historia oficial y la memoria histórica. Por lo mismo, me interesa centrarme en esta revisión de la alegoría como un recurso de lectura, más bien una segunda lectura sobre todo enfocada a la posición del artista como testigo y protagonista de un proceso histórico; en otras palabras, es el discurso literario que se presenta como un texto alternativo al histórico-oficial. La experiencia del artista como ser histórico se convierte en un para-texto, es decir, una referencia del proceso

social que une al escritor con el lector dentro de los horizontes de lo que Anderson llama la ‘comunidad imaginada’ (16) que, interrumpida y silenciada por el exilio y la represión, es necesario recuperar. En este contexto se disputará la lectura oficial del imaginario cultural puesto que la dictadura impondrá su propio discurso hegemónico destituyendo del dominio público la narrativa y la lectura hecha por la ideología socialista. La voz autoritaria de la junta militar, por lo tanto, construirá y sustentará una alegoría nacional que soporte los valores castrenses del ejército chileno. De ahí que cobre especial interés la contestación de los símbolos patrios y la manipulación de las narrativas nacionales, especialmente en lo que se refiere a las masculinidades dentro de la tradición patriarcal del estado chileno.

Ciertamente, una lectura del compañero como alegoría de la nación en la narrativa de Skármeta dará cuenta de este proceso y contendrá por el poder hegemónico, por un lado el discurso socialista que alcanza su plenitud hegemónica con el triunfo de Allende y, por otro, la violenta imposición del discurso autoritario de la dictadura que “borrará” y destruirá la concepción de la nación como estado socialista. Como se verá en el análisis, el periplo del compañero es también la historia del chileno y su batalla por recuperar y mantener la democracia, idea fundante de la nación, especialmente luego del impacto que la dictadura tuvo en el “blanqueo” y manipulación de las narrativas nacionales.⁹ Leer las novelas seleccionadas desde esta perspectiva facilita una lectura alternativa, característica esencial de la alegoría como recurso retórico puesto que, según Honig, es ideal para ser usada por ‘strategists of all sorts in their struggle to gain power or to maintain a system of beliefs’ (179). De esta manera, examinar el imaginario cultural remitirá indiscutiblemente a usos y manejos de estos símbolos patrios en determinadas etapas históricas de una nación. Es más,

⁹ Blanqueo, blanqueamiento/Borraduras, borrar: Estos términos se han acuñado en la crítica cultural chilena especialmente en el campo de investigación de las políticas y narrativas nacionales de dictadura y postdictadura. Se usan principalmente para dar cuenta de la manipulación que hizo la dictadura de las narrativas nacionales al reescribir los estatutos legislativos del estado y redefinir los términos constitucionales de democracia.

la evolución de estos tipos y/o imágenes serán útiles para reconstruir discursos de poder y contextualizar un punto de partida, localizando la perspectiva o ideología desde dónde han sido escritos. Fletcher añade que ‘at the heart of any allegory will be found this conflict of authorities. One ideal will be pitted against another, its opposite: thus the familiar propagandistic function of the mode, thus the didactic function’ (22-23). El periplo del compañero como alegoría de la nación se constituirá gracias a la representación literaria en un cuerpo narrativo que pasará a re-significar elementos acuñados en el imaginario cultural. De esta manera, esta lectura se centra en las variaciones significativas que poseen las figuras masculinas existentes en las narrativas nacionales. Entre ellas destaco como ejemplo a los padres de la patria; otra figura clave es la del roto, además de las ya consagradas figuras icónicas de héroes y presidentes que constituyen una modelo masculino hegemónico nacional a la hora de alegorizar lo chileno. No hay que olvidar que estos modelos masculinos han sido inspirados por la ideología fundante detrás de cada hegemonía, así el compañero ofrecerá un paradigma de lectura que permitirá perfilar su proceso de ascensión y caída como modelo masculino de la lucha de clases. En la siguiente sección, me dedico a la lectura y análisis de este modelo desde el género, además de dar cuenta de su trayectoria en las narrativas nacionales con el fin de fundamentar su proyección como imagen identitaria nacional de “la vía chilena/pacífica al socialismo”.

Por otro lado, Honig agrega que la naturaleza de la alegoría, especialmente la literaria, está en su continuidad tridimensional, ya que describe una progresión narrativa en espiral ‘virtually simultaneous in all three directions: backward to the thing represented (the story, the literal depiction of reality), which is itself symbolic, pregnant with signification, and forward and upward to the consummation of its meaning in the whole work’ (180) – una narrativa en espiral que justamente apela directamente al lector, a su experiencia entreverada en los

pliegues de esta dinámica implícita en la alegoría a través de su continuidad histórica y ahistórica al mismo tiempo. Así, el encuentro del lector con el compañero personaje será una experiencia que active esta dinámica propuesta por Honig, puesto que el texto narrativo dispondrá de referencias que reconstruyan y denoten la historia del ciudadano chileno como protagonista del movimiento socio-democrático. Por lo demás, la intención del autor guiará las líneas de lectura apuntando a un contexto referencial estructurado desde la poética misma del autor, especialmente cuando las historias se conciben desde la experiencia misma del autor como ser histórico. Este sello autobiográfico y testimonial permitirá que la relación con el lector sea aún más cercana, casi cómplice dentro del sentimiento integrador de la ‘comunidad imaginada’, refiriendo, asimismo, a un Skármeta “compañero” que revive a través de las múltiples representaciones del compañero, su historia personal y la de la de sus compatriotas, para poder recuperar ese Chile que ‘se perdió con la dictadura’.

Para resumir, podría decir que hasta ahora me inclino por una alegoría cuyo mecanismo connotativo sigue una dinámica como la propuesta por Honig; de esta manera, abogo por una lectura interpretativa que activa justamente esa continuidad espiral descrita anteriormente, es decir, una narrativa que recoge desde la memoria y el imaginario los significantes y significados que la figura del compañero representa en la continuidad histórica. En efecto, el hincapié recae en la lectura de la relación que el compañero como figura, establece con el contexto espacio temporal que refiere, por lo tanto, esta modalidad será clave para establecer los paradigmas de lectura que como alegoría el compañero presenta en distintos contextos desde las novelas, ya sea como protagonista del cambio social (*Soñé que la nieve ardía*), exiliado (*No pasó nada*) o víctima directa de la represión (‘La composición’).

Siguiendo esta línea de discusión, Quilligan asevera que en cierta manera toda interpretación literaria es alegórica ‘all reading is “allegorical” if only because, in organizing our reading experience, we are criticizing the work, “allegorizing” it by making our own running commentary as we read’ (15-16). Por lo mismo, dada la tradición de los estudios de crítica y teoría de la alegoría, es primordial distinguir entre una lectura alegórica de una narrativa y la lectura de textos que metodológicamente han sido creados para ser leídos como alegoría (24). De esta manera, los parámetros de este acercamiento estarán en los códigos y contextos que definan el lector y que emanen desde el texto. Quilligan estudia esta dinámica espiral de la alegoría de forma tripartita analizando el comportamiento del lenguaje alegórico desde el texto, pretexto y el contexto para demostrar que, últimamente, es imposible determinar uno del otro puesto que, intrínsecamente ‘van de la mano’. Esta postura restituye el valor etimológico de los componentes del concepto y al que previamente se había citado a través de Whitman. Por lo tanto,

Allegorical narrative and *allegoresis* both respond to the linguistic context; in those periods when language both responds to the linguistic context; in those periods when language is felt to be a numinous object in its own right, allegorical criticism and allegorical narrative will both appear, the one focusing on the manipulations the reader can make with a text and the other creating a text designed to manipulate the reader. (281)

Entre estas últimas coordenadas sostengo mi posición para contextualizar el uso de la alegoría en esta lectura del compañero. En particular me inclino por abordar el análisis desde la manipulación que hago del texto como lector crítico. Esta es una aproximación metodológica que cada vez se asume más en la literatura contemporánea y que, esencialmente, parte de una renovación del concepto de alegoría desde su significación primaria básica, puesto que implica leer en el sentido de *allegoresis* para enriquecer la capacidad lingüística del texto. Claramente, esta postura marca un renacer en el estudio crítico de la alegoría puesto que ha sabido sobrevivir el clima hostil y antagónico que sufrió bajo la intransigente crítica modernista inglesa (Kelly 2). Aún más importante es la

recuperación de su función primaria a la que se ajusta en mi postura frente a la alegoría como lectura. Al respecto Hunter señala que una de las actividades básicas de la alegoría es inspirar varias formas de lecturas y escrituras, distintos acercamientos y modos de interacción: ‘it encourages study of participation in language and literature, and in doing so indicates various relationships between human beings and the world’ (131). Es más, para esta académica británica, la alegoría posmoderna no está interesada en ‘outlining specific epistemologies, it is more concerned with the relationships they indicate’ (Ibídem).¹⁰ Por lo mismo, esta postura interactiva de relaciones facilita una lectura inclusiva y holística, actualizando la validez retórica de la figura sin ser esclava ni totalmente ajena de la exégesis textual con la que se identificaba durante el medioevo. Ciertamente, una línea de lectura que favorezco en mi análisis puesto que incorpora el texto, pre-texto y contexto propuesto por Quilligan en un todo interrelacionado cruzando significados y significantes, además de visualizar la dinámica tridimensional con la cual Honig definía la esencialidad y continuidad atemporal de la alegoría.

Por lo mismo, los términos señalados por Lynette Hunter favorecerán una aproximación de una lectura que sitúa a la alegoría en un axis temporal puesto que, ‘it’s not a thing but an event that happens. Any one piece of writing may be an allegory if the reading constitutes it as such, while another time it may be read more generically as utopian or satirical or even realist’ (266). Esta posibilidad abierta de interpretación y lectura hace hincapié en la versatilidad de la alegoría más allá de una mera técnica literaria, extrapolándola a todo tipo de

¹⁰ Hunter, además, reconoce dos líneas de discusión dentro de la crítica y estudio de la alegoría y que resumo aquí brevemente a modo de digresión meramente informativa. En primer lugar, identifica una teoría de la alegoría ‘that moves towards the specific truth, polysemic revelation or truth by contradiction, differs in one fundamental aspect from this kind of rational, analytical empiricism: they are not sure the truth can ever be known or represented and therefore concentrate on the process by which we grow closer to knowing and representing’ (151). En segundo lugar y a modo de contraste, existen también teorías que ‘try to acknowledge the material world without dominating are more concerned with history as an interaction between human beings and their surroundings; they consider the active interrelationship that goes on, process and product fused into one. By definition, they cannot forget the text, forget the historical moment’ (Ibídem).

creaciones artísticas. Es más, como suceso o “event”, apunta al vínculo existente entre el artista, el texto y el lector proporcionado por la alegoría, en este caso, el vínculo se manifiesta en la experiencia histórica del golpe, el exilio y la dictadura que tanto Skármeta como el ciudadano chileno comparten. Este vínculo es una relación mediada por el texto desde donde se circunscriben las coordenadas necesarias para esta interacción de referencias y connotaciones en las que se visualizan las propuestas estéticas del autor, es decir, aquel proyecto estético que él mismo definía ‘mi proyecto de escribir en y con mi pueblo’ (Xaubet 84). Este es un punto clave en el análisis de las novelas, especialmente aquéllas escritas en el exilio y que tratan justamente del exilio; *No pasó nada* es un claro ejemplo de esta escritura que procesa esta dolorosa experiencia en la que el autor siente la urgencia de reinventar ese contexto y horizonte histórico desde donde ha sido escindido.

Por lo mismo, Hunter señala que ‘an allegory rests on a few *a priori* assumptions, but requires negotiation of probable common grounds for interpretation and engagement’ (266). De esta manera, la alegoría también apelaría a un trasunto simbólico acuñado en el imaginario cultural, un bagaje histórico, una modalidad que, en mi caso, me permitirá evaluar y analizar diacrónica y sincrónicamente las lecturas de las masculinidades en el compañero, en tanto artista, hombre, líder político, héroe, obrero, campesino, estudiante y trabajador, todas las variedades que hacen eco en la manifestación y representación que hace Skármeta del compañero como protagonista de su narrativa. De esta manera, el autor recurre a ciertos nombres y personajes claves en la historia del país para ir desarrollando la trama y textura de la anécdota. Esta modalidad constituye una estrategia clave en su narrativa, ya que trabaja con referentes que forman parte de la Gran historia o historia oficial para mezclarlos con el anonimato de sus personajes alojados en la intimidad de su espacio. De esta forma, el autor maneja la historia personal de sus protagonistas con los grandes nombres de la historia; en

otras palabras, constituye un relato entreverado por la gran historia y la anécdota protagonizada por el ciudadano de a pie, el joven estudiante, por ejemplo, cuya formación ideológica aparece inspirada por héroes y líderes socialistas como Allende, Arturo Prat, Neruda, Recabarren, el Che Guevara, entre otros. En otros casos, se retrata al gran personaje de la historia desde una dimensión más íntima, personal y casi utópica. Piénsese, por ejemplo, en el cartero y su relación con el poeta en *Ardiente paciencia*. Neruda personaje conlleva el simbolismo del Neruda histórico, “el poeta del pueblo”, una aserción que se resignifica cuando se convierte en el mentor del joven cartero, exponiendo el lado personal e íntimo del poeta conviviendo con el más común y ordinario de los ciudadanos. Esta situación de comunidad ideal entre la grandiosa cultura internacional del vate y la curiosidad ingenua del cartero y los pescadores, sirve para demostrar el impacto destructor de la dictadura y la futilidad utópica de los personajes. Especialmente, si se piensa en estos personajes masculinos, sus patrones de comportamiento social y convicción ideológica que los impulsa a cuestionar y desafiar el orden social. Estos factores, a su vez, determinarán el protagonismo que el compañero alcanza como masculinidad hegemónica en la lucha de clases y como masculinidad destituida durante la dictadura. Asimismo, Skármeta manejará estas significaciones a modo de estrategias para enriquecer el retrato que hace de sus personajes y reforzar la utopía con la que se añora el Chile perdido.

A propósito, Hunter remarca la complejidad que alcanza la alegoría como discurso simbólico dada la variedad de estrategias de la que dispone el artista para crear este juego de significaciones contextuales; de tal manera que le es posible crear un discurso alternativo, paralelo al oficial, ya sea simplemente contrastando otras figuras hegemónicas dispuestas por la censura, puesto que la ‘allegory generates complexity often by way of contradictory

rethorical strategies and semiotic codes that generate new contradictions and further possibilities' (267).

Por lo mismo, mi lectura del compañero como masculinidad alegórica de nación en esta narrativa es una estrategia interpretativa de estos códigos semióticos diseminados en las masculinidades que revisten los protagonistas de las novelas: cada personaje es una referencia del ciudadano y su relación con la historia inmediata. Por otra parte y, como se ha mencionado anteriormente, las coordenadas de interpretación alegórica suelen estar dadas por pautas o claves en el texto, y estas pueden variar, según Hunter: 'the strategies may be linguistic, generic, discursive or semiotic, or semantic and rooted in recognized ideological codes for society, culture, politics, economics, religions and suchlike' (Ibídem). Skármeta utiliza esta cercanía y complicidad cultural con su receptor; su estrategia narrativa radica en esta relación de compatriota, de ser parte del destino del proyecto de cambio social y democracia, la misma ideología que lo define como artista, o mejor dicho, como el compañero escritor, profesor y mentor. Concebir la lectura alegórica del compañero en estos términos permite trabajar una estructura semántica y explotar nuevas significaciones en las narrativas nacionales, especialmente en el momento histórico desde donde se escribe. Por sobre todo, se constituirá en una perspectiva que condicionará una posición desde donde escribe, la de ser un ex-compañero, y que tiene como objetivo final 'comunicar la temperatura de vida con que se vivió para hombres de otra generación o para contemporáneos de uno [...] [y que consiste en] convivir con un mundo lleno de misterios, lleno de limitaciones y llenos de defectos' (Cartens 122). Estos son factores que una vez más prueban irrefutablemente la intrascendencia del ser humano, su vulnerabilidad y fragilidad, una postura estética que piensa la literatura como generadora de humanidad y que como tal es una

alternativa frente al aparato institucional público, una realidad coexistente que no registran las versiones oficiales.

Por último, la postura de Hunter captura el espíritu fundamental de la alegoría ya que la entiende como un recurso y estrategia narrativa, facilitadora infinita de nuevos campos de lecturas e interpretaciones. Es más, subraya la importancia del contexto cultural y el momento histórico en que se produce tanto la creación como la manifestación de este recurso. Ello pone en evidencia, una vez más, la naturaleza interactiva del *allegoresis* que señalaban tanto Copeland como Withman, además de constatar el valor temporal y atemporal de esta misma en la llamada continuidad tridimensional que identificaba Honig. Así, una lectura alegórica del compañero es un evento, una captura, una visión efímera pero íntegra de un instante; en este caso, la alegorización del periplo de la democracia nacional encarnada en el compañero. Es, fundamentalmente, una visión nostálgica, afectada por el trauma de la dictadura y el exilio que recurre a la memoria para recuperar el sentido del presente y reconciliarse con el pasado.

Por lo mismo, para completar mi lectura de esta masculinidad como alegoría de nación, recurro a la propuesta benjaminiana que concibe al artista como historiador, puesto que la considero esencial para comprender la postura del artista como ser histórico y su mirada al pasado en su intento por recuperar la memoria y la noción del presente en la nueva democracia. Ciertamente, esta propuesta parte de un cuestionamiento del ser humano como un ser histórico e intrascendente sujeto al devenir impasible de la continuidad temporal. En este contexto, la alegoría vendría a ser un producto ruinoso, un fragmento concebido por la nostalgia implicada en la belleza de una totalidad utópica ‘la alegoría ve que la existencia está bajo el signo de la ruptura y de la ruina, como el arte’ (Benjamin 2004 [1927]: 337). De allí

que pensar en el compañero en esta línea implica revisitar las instancias que contribuyeron a su creación como modelo ideológico de un estado igualitario, es decir, un fragmento de una totalidad utópica reflejada simbólicamente en el compañero. La melancolía y la nostalgia son elementos que constituyen la mirada hacia el pasado, implícitos, a su vez, en el entramado del texto de cuya lectura aflorará la alegoría como el artefacto que evidencia en este fragmento/compañero, la utopía de lo que fue la vía pacífica al socialismo del estado chileno. Efectivamente, esta revisión inquisitiva de la alegoría contrastada con el símbolo a través del estudio del teatro barroco alemán, revitaliza la dinámica de esta figura por encima del menoscabo retórico en el cual había caído en las últimas décadas del siglo XVII. Por lo mismo, propone que:

it is nevertheless legitimate to describe the new concept of the allegorical and speculative because it was in fact adapted so as to provide the dark background against which the bright world of the symbol might stand out. Allegory, like many other forms of expression, has not simply lost its meaning by 'becoming antiquated'. (1998 [1928]: 161)

De esta manera, el filósofo rescata a la alegoría del olvido y descrédito para devolverle su calidad como recurso y forma de expresión. En efecto, para Benjamin, la alegoría no solo es una técnica ilustrativa, sino que es una forma de expresión de la misma manera que lo es el habla y la escritura (Ibídem). Este modo alegórico se caracteriza fundamentalmente por la manera en que la dialéctica existente entre el referente y lo referido actúa sobre leyes naturales, ya que se opone por antonomasia a las metafísicas; es decir, la alegoría vendría a demostrar el verdadero curso del tiempo, la historicidad natural que corrompe y deteriora lo material, lo físico contenido en el signo. Esto se entendería como una causalidad que destruye la utopía integradora y trascendental que reclama como belleza el símbolo 'because it claims the power of nature, pretends to a kind of deathlessness. Allegory, in contrast, starts with the sense of death fragments' (Tambling 117). En este sentido, Benjamin considera que 'allegories are, in the realm of thoughts, what ruins are in the realm of things' (1998

[1928]:178), puesto que la intención de una lectura o mirada alegórica atenderá a desmitificar el valor transcendental que los románticos atribuían a la expresión simbólica contenida en el artefacto estético, la alegoría despoja al signo de la fusión totalizadora para mostrar fragmentos y/o despojos ruinosos sujetos a una temporalidad material, real.

Esta conexión con la historia como ley natural del tiempo, reincorpora el valor de lo material y la intrascendencia del sujeto. Igualmente, Hunter agrega que la ‘*allegory collapses the beauty of totality by exposing the limitations of humanity, yet it achieves its own beauty in the grotesque ruin of subjective that it exposes*’ (268). Luego, la función de la alegoría o la mirada alegórica es revelar el vacío del signo, su carencia de significado en contraste con la totalidad fusionada que se proclamaba en el símbolo. La alegoría benjaminiana arroja la máscara, la imagen vacía, es la ruina, un despojo de lo que representa. Kelly señala, al respecto, que la alegoría está marcada por el paso del tiempo y ‘*it is either a hidden, redemptive agent in the onslaught of material and figural decay that is modern culture or dessicated sign of this decay*’ (251). Evidentemente, esta visión se entiende desde el contexto de la experiencia barroca del trastorno del mundo, especialmente vista y estudiada desde la caducidad y fugacidad inmanente de la realidad. Es más, García García explica que a través de la alegoría, Benjamin

intentaba hacerse cargo del carácter sufriente de la historia en una época de religión y de progresiva secularización, con el montaje, de manera análoga, da cuenta de una pérdida, de una disolución, de una crisis de sentido en una época de guerra mundial y de desmoronamiento del mundo burgués decimonónico. (175)

Sin duda alguna, la contextualización de la alegoría benjaminiana en la producción artística contemporánea es una muestra de la revitalización que este recurso alcanza como estrategia expresiva, especialmente en épocas de grandes crisis históricas tales como conflictos bélicos, revoluciones y dictaduras. Asimismo, la alegoría es el producto de una mirada nostálgica hacia el pasado, es la máscara vacía y la evidencia de lo perdido —en este caso, el compañero

y la ilusión de la democracia última. Luego, aquello que compone el artista pasa a ser su recolección de aquellos fragmentos ruinosos producto de su mirada al pasado, un montaje que además de ser un dispositivo estético es también una herramienta histórico-filosófica (García García 174). Asimismo, reinventar la historia implica un ejercicio dialéctico y reflexivo con la memoria que implicará invocar, en el compañero, los últimos días de la democracia y la tragedia devastadora de la dictadura. Ciertamente, en la selección de las novelas que analizo, mi interés radica en leer y definir un periplo histórico del compañero, su origen, auge y caída como instancias e hitos de la vía pacífica al socialismo. En efecto, esta propuesta de lectura la fundamento como producto y resultado de lo que el autor ha procesado de su propia experiencia personal, en particular, porque esta historicidad personal del artista ha nacido de esa urgencia vital de mantener el vínculo con la patria escindida en el exilio, además de la distancia aniquiladora de las políticas del olvido impuestas por la dictadura.

El sello personal y mérito de Skármeta radica en el retrato que construye del país con aquellos instantes, fragmentos históricos que yacen en la memoria colectiva de la ciudadanía; este *recalling* de la memoria es parte de lo que el autor llama ‘realismo poético’, en otras palabras, una instancia que encierra el impulso del autor por tomar conciencia de lo que Benjamin denomina ‘constelación crítica’ que estas unidades íntimas de historias personales y/o fragmentos del pasado salen al encuentro del presente. Las novelas son el producto de este montaje y/colección de historias, fragmentos e imágenes de la cotidianeidad, retratos de persona, instancias del ciudadano anónimo que le dan textura y humanidad a los eventos de este proceso histórico, puesto que, últimamente, para Skármeta ‘los grandes hechos y sus interpretaciones no solo están en los archivos y en los anaqueles, [sino que] están en todo lo que canta y llora, en la gente y la naturaleza’ (Zerán 218). Así, estas narraciones recuperan esas instancias que constituyen lo perdido, mitigan la nostalgia que produce el vacío de lo que

se ha desvanecido y destruido. Por lo mismo, para el autor este ejercicio de producción estética se hace desde la memoria, y esta implica una ‘lectura del dolor y como siempre en cada momento de la historia, de ése dolor brotó la esperanza y un pequeño aliento de alegría’ (Ibídem). De esta manera, recurrir a la memoria es redefinir su rol de coleccionista alegórico en la medida que su narrativa es un claro ejemplo del montaje benjaminiano, puesto que selecciona y recoge estos pequeños retratos, historias y/o anécdotas de los personajes para incorporarlos en un cuadro literario, es decir, un microcosmo de la nación. Desde aquí, el autor se acerca, como ojo avizor, para mostrar la profunda humanidad con la que el individuo se enfrenta a los cambios que implican los grandes desafíos históricos. Sin duda, es el hombre, el ciudadano, el protagonista masculino, el que se singulariza en esta empresa épica por la máxima expresión del idealismo socio-democrático, una utopía que fracasa y colapsa ante la violencia devastadora de la dictadura.¹¹ En esta empresa y periplo visualizo al compañero encarnando la vía chilena al socialismo, un retrato melancólico de la nación producto de la constelación crítica del autor, Skármeta ser histórico y testigo. Es a su propia experiencia a la que echa mano para recomponer las piezas de estas historias; igualmente, hace uso de su propio dolor y la melancolía para mezclarlos con el humor y la espontaneidad que caracteriza al hombre chileno. Así, lo veo retratado en el tío, el compañero presidente y el novio de *La chica del trombón*; en cada uno de los chicos de la pensión en *Soñé que la nieve ardía*, en el padre de ‘La composición’ y *No pasó nada*, por nombrar algunos. De esta manera, Skármeta narrador abandona lo que Benjamin denomina como ‘la contemplación linear’ (2009 [1937]: 74) puesto que va más allá del historicismo arraigado en los anaqueles y archivos de la historia oficial.

¹¹ *La chica del trombón* es hasta el momento la única novela del autor de protagonismo femenino. Como se verá en la siguiente sección, el rol de la mujer aparece acotado a partir de las relaciones interpersonales de horizontalidad que emana de los preceptos de la igualdad de clases y el bien común.

Asimismo, la lectura de la literatura pos dictatorial en América Latina desde las coordenadas de la alegoría y el montaje benjaminiano ha sido trabajada por Idelber Avelar, cuya propuesta concibe una alegoría de la derrota que se establece paralela al trabajo del duelo. Tal como lo señalaba Skármeta, este crítico también apunta a la ruptura de los proyectos estéticos democráticos como motivo para la búsqueda de nuevos signos y referentes en la creación de modelos y discursos alternativos.¹² En esta narrativa de la postdictadura, Alvear plantea que la alegoría benjaminiana es ideal para una lectura desde la experiencia de la derrota y esta se entendería como una ‘réplica tropológica [que] reside en el concepto de la alegoría: derrota histórica, inmanentización (sic) de los fundamentos de la narrativa y alegorización de los mecanismos ficcionales de representación, serían teóricamente coextensivos, cooriginarios (sic)’ (27), es decir, se constituiría como una derrota arraigada en la producción literaria que simultáneamente se replicaría en la propia representación de su objeto perdido (Ibídem). Este principio Alvear lo ejemplifica magistralmente en la obra del escritor chileno José Donoso, en ella analiza la ‘opresión, revolución y contrarrevolución’ que hacían de esta alegoría de la derrota un compromiso parcial y contradictorio ya que, por un lado, reflejaban la grandiosa narrativa de los grandes textos simbólicos heredados del boom y, por otro, representaban la magnitud y desolación de la catástrofe. Un ejemplo de ello es *Casa de campo* (1978) una novela que ‘es paradigmática en este aspecto: casi todos los elementos de la novela podían ser interpretados desde la perspectiva de la caída de Allende y el consiguiente ascenso de la dictadura de Pinochet’ (28). Aspectos que, sin embargo, Avelar considera como híbridos para demostrar los modos específicos de la ‘petrificación alegórica de la historia’ (Ibídem) bajo la desmitificación de la simbología del entorno del realismo mágico que caracterizó el boom.

¹² Explica que ‘al eliminarse toda coexistencia de modos de producción (y sus lógicas respectivas), el fundamento de esas tiranías o catástrofes se hace invisible a los personajes, narrador y sujeto. La rígida circunscripción espacio-temporal común a estos textos se analiza dentro de este marco: despliegan, al fin y al cabo, la petrificación de la historia característica de la alegoría’ (27).

Además del estudio de Alvear, me interesa también destacar como antecedente el análisis y estudio que Tierney-Tello hace desde el género incorporando la alegoría como recurso estilístico vanguardista. Esta propuesta se decanta por una lectura alegórica de la escritura experimental femenina producida bajo dictadura, la postura de esta académica implica el análisis de ‘gestos’ (ademanos) en vez de una lectura alegórica del texto, ‘I am primarily concern with how these texts challenge sociopolitical, generic (sic) and textual forms of authority’ (27) y demostrar, de esta manera, la variedad de estos ademanes alegóricos emanadas de los textos que constituirían el discurso de la resistencia. Tierney-Tello apunta a una lectura alegórica, en el sentido de proveer a través de su análisis el discurso del otro, poniendo en relieve la estrategia estética que los propios textos estructuran, es decir, sus propias propuestas de ‘theories of gender and of writing, of how to produce meaning through and against ‘authoritarian’ systems and how to narrate the social unspeakable situations’ (27). Esta es una estrategia que es perfectamente viable en los trabajos del grupo CADA y la vanguardia encabezada por Damiela Eltit, artistas que explotaron ávidamente todo tipo de expresión y narración lingüística y cuya poética trasgresora tenía como objetivo contrarrestar todos los códigos y signos de la dictadura.

Por último, ambos trabajos de lectura alegórica son una muestra fehaciente de la revitalización que la alegoría como recurso exegético presenta para la interpretación de textos contemporáneos, especialmente en la producción de la literatura latinoamericana pos dictatorial. Las coordenadas de lectura que arrojan los trabajos de Avelar y Tierney-Tello son útiles para definir el contexto desde el cual la lectura alegórica demuestra ser un instrumento metodológico ideal a la hora de examinar la riqueza connotativa de los textos producidos en esta época, justamente, revalidando la noción primaria de este recurso en tanto

facilita la lectura del otro, un discurso oculto o codificado en respuesta a la censura de la narrativa autoritaria. Además de proveer al estilo benjaminiano la figura ideal para reconstruir la memoria, manifestar y estructurar a partir de los fragmentos, un discurso que evidencie la pérdida de un estado ideal, un proyecto democrático sesgado por la violencia represiva de la dictadura.

En este sentido, Nelly Richard afirma que en todo intento por recuperar la memoria se habría que hacer entendiendo las tres fases que llevaron a su fractura:

primero, la amenaza de su pérdida cuando la toma el poder en 1973 seccionó y mutiló el pasado anterior al corte fundacional del régimen militar. Segundo, la tarea de su recuperación cuando el país fue recobrando vínculos de pertenencia social a su tradición democrática. Y tercero, el desafío de su pacificación cuando una comunidad dividida por el trauma de la violencia homicida busca reunificarse en el escenario post dictatorial, suturando bordes de la herida que separan el castigar del perdonar. (1994: 13)

Consecuentemente, este es el escenario y contexto en el que la producción literaria de Skármeta y la de sus contemporáneos coexisten. De esta manera, una lectura alegórica revelará la poética detrás de la creación artística como producto de una elaboración y relación con la memoria histórica; en este sentido, el recordar será para reconstruir aquel horizonte perdido y borrado por las políticas institucionales de la dictadura. Asimismo, mi propuesta de lectura del compañero como protagonista y masculinidad alegórica de nación recorrerá el periplo magistralmente descrito por Richard –fundamentando el deseo urgente del artista por recuperar la memoria escindida, puesto que como tal implicará una tarea de composición que dé cuenta de sus fracturas, discontinuidades y residuos. La narrativa de Skármeta, por último, vendría a ser un intento por ‘reunificarse en el escenario postdictatorial’ (Ibídem), un intento por reconstruir enlaces entre el pasado y el presente para poder reincorporarse en la tradición democrática fundacional y, así, enfrentar el proceso de transición y asimilar el término de la dictadura.

El compañero y el “poder popular”: masculinidades y relaciones de poder

Mi propósito en esta sección es definir al compañero como una construcción paradigmática dentro de las narrativas nacionales, especialmente atendiendo a una lectura desde el género que sostiene como principio un orden fundante a partir del patriarcado occidental. De esta manera, será posible establecer el periplo del compañero a partir de las relaciones de poder que como protagonista articula en su práctica de masculinidades con respecto a los otros, sea esta como masculinidad emergente, hegemónica o subordinada y/o marginada.

Por lo mismo y en primer lugar, es necesario recordar que las masculinidades en este contexto se entienden como un ‘ensamblaje fluido y cambiante de significados y comportamientos que varían ostensiblemente [...] Pluralizando el término, asumimos que la masculinidad significa diferentes cosas para diferentes grupos de hombres en diferentes contextos’ (Kimmel 2011: 48). En este sentido, traer y considerar este ‘ensamblaje fluido’ a los discursos identitarios del hombre chileno proporcionará los paradigmas clave de conducta que constituyen los modelos hegemónicos de nación lo largo de la historia de Chile. Se trata, en este sentido, de usar a las masculinidades con un fin metodológico para recoger las fluctuaciones de estos modelos de conducta en los discursos nacionales; puesto que la intención de una hegemonía es crear un modelo de identidad a partir de una política ideológica que la represente y narre como tal en el discurso oficial de la nación. De ahí que, ‘cada nación construye un modelo de masculinidad respecto al cual cada hombre se referencia. Esta imagen hegemónica de masculinidad [de una nación, espacio, tiempo y contexto] se erige mediante cada articulación de diferencias con varios “otros” – las minorías raciales o sexuales, y por supuesto, las mujeres’ (Ibídem). Sobre la base de este concepto, se desarrollarán en el curso del análisis variaciones específicas de las prácticas de las masculinidades para denotar los cambios de conducta y contrastes que el compañero presenta

como modelo hegemónico. Entre ellas, se utiliza *protest masculinity*’ de Connell en *Soñé que la nieve ardía* para discutir al colectivo del proletariado y su relación con el compañero; igualmente, el término *cross cultural refraction* de David Coleman en *No pasó nada* para analizar el impacto del shock cultural del compañero en el exilio.

Por lo demás, se había señalado anteriormente que mi aportación radica, justamente, en una lectura que propone la alegorización de una figura masculina como emblema de nación, apartándose fundamentalmente de la tradición patriarcal cristiano occidental cuya narrativa nacional corporeizaba en la figura femenina un ideal de la nación.

Sin embargo, habría que aclarar en qué términos mi lectura difiere de esta tradición occidental, y qué importancia tiene aquí esta distinción de género para su consideración en la narrativa nacional chilena; específicamente, de qué manera el compañero se posiciona en el imaginario chileno revistiendo el ideal de la “nación”. Asimismo, me interesa examinar qué connotaciones afectadas por el género lo caracterizan y definen como una masculinidad hegemónica, subalterna, subordinada o marginada en ciertos momentos históricos para, por último, observar estas características esenciales encarnadas en los protagonistas y en el contexto de las novelas seleccionadas y que, posteriormente, lo alegorizarán como esa nación que se intenta recuperar desde la invocación nostálgica conminada por el autor.

En este acometido me parece esencial revisar los aportes que se han hecho tanto de la alegoría como de la narrativa nacional desde el género, considerando, en especial, el peso y arraigo que posee la tradición cristiano-occidental en la cultura e historia de Chile.¹³

¹³ Considero esencial aclarar que la línea de especialistas en masculinidades y de estudio de género que sigo aquí obedece a mi objetivo de revisar los modelos nacionales que se han acuñado tradicionalmente en el imaginario chileno y que considero como antecedentes claves para la construcción identitaria del compañero. Por lo mismo, he seleccionado a expertos en el contexto de la sociedad chilena – Olavarría, Valdés y Parrini– para fundamentar mi propuesta y evitar caer en una larga digresión sobre los debates que ha despertado

Principalmente, mi intención es perfilar al compañero como sujeto masculino dentro del panteón de la imagería cultural chilena. Luego, una lectura alegórica desde el género proporcionará las coordenadas de otros sujetos masculinos enarbolados como ideales de la nación a lo largo de la historia de Chile como república. De este modo, el compañero se articulará y contrastará en torno a los discursos identitarios de chilenidad diseminados en arquetipos nacionales tales como los padres de la patria, héroes fundacionales y líderes políticos.¹⁴ En otras palabras, mi lectura de las masculinidades examinará el contexto desde el cual se perfilan estos arquetipos como referentes discursivos de la identidad nacional, evidenciando así, las estrategias claves que configuran, estructuran y articulan las relaciones de poder emanadas de una hegemonía tradicionalmente patriarcal como la del estado chileno. Por lo tanto, examinar las narrativas nacionales implica pensar la nación como un ‘constructo intelectual y simbólico’ (2002: 41) puesto que la nación es, explica Subercaseaux, simultáneamente una ‘realidad constatable que existe y ha existido independientemente de la subjetividad, y una comunidad imaginada o relatada’ (Ibídem). Desde este contexto se definiría un ‘nosotros’ en oposición a un ‘ellos’, es decir, una delimitación de lo que es o no es por antonomasia chileno y que tiene como fundamento la ideología de consenso público que sustenta una hegemonía política del momento. Estos parámetros de chilenidad han sido estructurados sobre la base de una concepción modernista de nación desde su fundación y desde este espacio se negocian definiciones de identidad, ya que concebir la nación en estos términos implica definirla como una comunidad política a partir de un contrato social, es decir, desde una ‘unión de individuos gobernados por una ley y representados por una asamblea de la que emerge la ley [...] son ideas que implican una definición político-institucional de la nación’ (Ibídem). Dichas ideas modernistas están fuertemente enraizadas

recientemente la evolución del concepto de masculinidad hegemónica. Luego, mi interés es mantener el equilibrio interdisciplinario que sostiene la metodología y práctica del análisis propuesto en esta lectura.

¹⁴ Utilizo el vocablo con la misma aserción que otorgada por la RAE en tanto se refiere al “carácter o condición de chileno”, es decir, una señal de identidad nacional.

en la tradición democrática chilena, perfilándola, de esta manera, jurídicamente como un Estado-nación y, aún más, ‘como una territorialización del poder, como discurso ideológico de integración, como parámetro para la organización de la educación y la cultura’ (Ibídem). Y es, así, que mi propuesta del compañero como ícono nacional y alegoría, recoge el debate por la representación hegemónica de estos discursos políticos institucionales, ya que la contienda por el poder revitaliza y revisita las matrices significativas e historiográficas estructuradas desde la fundación ilustrada de la nación.

Consecuentemente, una lectura desde el género no solo evidenciará las relaciones de poder establecidas por este estado patriarcal, sino que también el peso que estas han ejercido en la formación de diferencias de clase y etnia. De esta manera, los personajes masculinos reflejan estas características formativas del discurso nacional, así pues, el análisis que planteo se ancla en la lectura de la saga que estos personajes representan en la historia del ciudadano chileno durante este específico momento histórico. Estos individuos masculinos, estudiantes, adolescentes, maestros, líderes políticos, obreros y trabajadores constituyen unidades semánticas de lo que identifico como el proceso de alegorización del compañero. Es, en síntesis, la ideología socialista o la llamada ‘vía chilena al socialismo’ representada y diseminada en la variedad representativa del mundo masculino skarmetiano, a través de la cual, se desea recoger y proyectar esa imagen nacional masculina acuñada en las narrativas tradicionales de la nación, en otras palabras, la memoria de la trayectoria democrática de la nación retratada en su expresión última a través del compañero.¹⁵ En particular, con la

¹⁵ La ‘vía chilena al socialismo’ es la visión que Salvador Allende proponía para la implementación de un estado socialista, el primero elegido democráticamente además de establecer un proceso de transición pacífica, una revolución sin derramamiento de sangre. En las mismas palabras del presidente ‘El camino al socialismo en democracia, pluralismo y libertad [...] Nuestro programa de Gobierno, refrendado por el pueblo, es muy explícito en que nuestra democracia será tanto más real cuanto más popular, tanto más fortalecedora de las libertades humanas, cuanto más dirigidas por el pueblo mismo. El pueblo llega al control del poder ejecutivo en un régimen presidencial para iniciar la construcción del socialismo en forma progresiva, a través de la lucha consciente y organizada en partidos y sindicatos libres’ (18-20).

intención de exponer, de esta manera, la trágica desaparición del compañero frente a la violencia devastadora del dictador; ya que constituye, fundamentalmente, un contraste dramático para representar una hegemonía anti-democrática que eclipsa la memoria histórica de la nación y reescribe los parámetros culturales de entre los cuales emergen nuevos discursos institucionales para redefinir la noción de chilenidad.

En consecuencia, posicionar al compañero como masculinidad hegemónica implica examinar la narrativa nacional para comprender, justamente, el proceso de alegorización de este ícono nacional desde este contexto de evolución y pugna, especialmente considerándolo como un proceso que se presta para la reescritura y la legitimación de la memoria histórica. Por eso, considero la trayectoria del compañero en la dinámica tridimensional y la continuidad espiral que activaría el acervo histórico y simbólico yacente en la memoria histórica de la nación, tal como lo señala Honig al hablar de la versatilidad propia de la alegoría. Asimismo, este proceso se presentaría en un momento histórico específico actualizando, así, el bagaje simbólico que comporta (Quilligan, Hunter). En este sentido, el compañero como alegoría, estaría negociando el simbolismo que como ícono nacional conllevaría, dadas las circunstancias históricas en que se presenta con respecto a la hegemonía institucional, siendo contestataria y revolucionaria en unas, o cómplices y solidarias, en otras.

Las novelas, por tanto, presentan el escenario ideal para la contextualización de este proceso ya que el compañero se manifiesta en los personajes masculinos y protagoniza las instancias que lo perfilarán más tarde en su evolución como el ícono nacional del momento histórico. Además que ‘enfrentar la historia’ en los términos que plantea la poética de Skármeta, supone para estos personajes asumir una posición en el mundo desde donde se cuestionan como individuo. Por lo mismo, esto genera inevitablemente una dinámica tensionada de relaciones

de poder que el individuo experimenta con los otros, especialmente cuando el argumento ideológico del compañero se basa en la lucha de clases. Afirma Skármeta que su elección por ‘los jóvenes proletarios’ es la más acertada para su proyecto estético ya que son los ‘más conflictivos, más sufridos, solidarios y desvalidos’ (Xaubet 85), especialmente después del Golpe de Estado, puesto que en ellos existe un dramatismo y una humanidad extraordinarios; son ‘jóvenes enfrentados a fronteras muy arduas –como diría Borges– la fuerza de esta fantasía, que es también una fuerza histórica’ (Ibídem). En otras palabras, el periplo del compañero es un intento por la reivindicación y recuperación del discurso democrático de la nación, de ese Chile, país perdido, que describía Skármeta. A través de sus jóvenes proletarios, el autor rescata la memoria del movimiento estudiantil de la primera época de lo que sería la vía pacífica al socialismo; *La chica del trombón*, por ejemplo, es una reconstrucción de tono nostálgico y utópico implícito en la mirada del autor a ese pasado anterior a la tragedia. En este sentido, alegorizar al compañero como imagen de esta instancia histórica vendría a resignificar el valor legítimo del discurso democrático de la nación, especialmente como antecedente y precedente a las políticas del olvido implantadas por la dictadura.

Ahora bien, el contexto de esta pugna por poder, autoridad y legitimación política entre masculinidades por lograr una hegemonía fundamenta y evidencia al nacionalismo estructurado por un discurso y una institución profundamente masculina. Es más, explicitar esta aseveración facilita examinar no solo los orígenes románticos y liberales de la fundación del estado moderno de la república de Chile, sino que, además, permite explorar ‘the fact of men’s domination of the nation-state in order to see what insights this acknowledgment of masculinity provides us in understanding contemporary national and global politics’ (Nagel 244). Igualmente, al asumir esta gran verdad epistemológica se corre el peligro de parcializar

la lectura y el análisis de las novelas. Sin embargo, mi propósito, al igual que la posición de Nagel, es justamente recorrer y leer el entramado de estos discursos institucionales para identificar esos puntos de articulación entre las masculinidades en donde se negocian y estructuran las relaciones de poder. Mi objetivo es dar cuenta de esa masculinidad normativa con la cual se identifica y define el estado chileno; en otras palabras, enfrentar un modelo de chilenidad masculina fundada esencialmente en una sistematización del discurso como institución, basada en un sentido de comunidad creado a partir de las ideas liberales de una élite intelectual decimonónica.¹⁶

Es más, asegura Subercaseaux que esta narrativa se caracteriza por una permanente contienda entre dos matrices discursivas fundacionales que se articulan y diseminan a lo largo de su historiografía y de entre las cuales se define la esencialidad de la identidad del chileno. En rigor, es una definición que parte desde una élite masculina en pugna por legitimar sus propios valores identitarios. Así, desde este espacio se plantea y caracteriza una

lucha entre los hombres montados a caballos en libros y los hombres montados a caballo en la realidad. Para los primeros, la construcción de Chile implicaba necesariamente la negación del pasado colonial, en otros planos, incluido el de los residuos de ese pasado en la conciencia criolla. Para los segundos, la construcción del país no se podía hacerse sin tener en cuenta el “el peso de la noche” [...] desde entonces surgen dos líneas de pensamiento y adoctrinamiento nacionalista: una democrática y otra más bien autoritaria. (2007: 43)

Esta breve y clara definición del discurso nacional pone en perspectiva y contextualiza los procesos históricos y reorganiza el mapa del imaginario chileno, puesto que facilitará la percepción y el alcance de estas líneas de pensamiento diseminada en la representación

¹⁶ Subercaseaux señala que ‘las primeras décadas de nación independiente son pletóricas de este pathos fundacional: se trata de crear un Estado, un ejército, una historia, una lengua, una literatura, un sistema de jurisprudencia, una prensa etc., etc. Se empieza a desarrollar así un proceso de nacionalización de la sociedad emprendido por la élite y el Estado, un proceso en que hay dos posturas en permanente contienda: por una parte el liberalismo más republicano y jacobino, representado por algunos pensadores imbuidos de enciclopedismo europeo como Camilo Henríquez y Manuel de Salas; y también, en la década del veinte [...] Por otro lado encontramos una postura posibilista y organicista, representada por Portales y Bello, para quienes no puede tener [la nación] existencia como valor o como idea antes de tenerlo como realidad’ (43-44).

literaria. De sumo interés para mi análisis es esta definición de la narrativa nacional que se caracteriza esencialmente por un ‘corte marcadamente político o ideológico-político’ a través de la cual se perfila un país de progreso, civilizadamente democrático, amén del sueño utópico republicano fundacional, pero que por el contrario ignora y deja al margen sectores como ‘la cultura y la religiosidad popular o el mundo de las etnias’ (44).

En efecto, el cuerpo de los discursos nacionales e identitarios define la arena, el espacio en el que se evidencia esta contienda por la voz hegemónica en pro de la legitimidad de lo esencialmente chileno expresado en un modelo o ícono enarbolado por la ideología política. Por consiguiente, una lectura desde las masculinidades proporcionará las articulaciones de poder que expresan las masculinidades en relación a su empatía o disidencia con el modelo hegemónico y, en este sentido, situar al compañero en un contexto de relaciones de poder implicaría considerar ese patrón de conductas y fluctuaciones, dadas por sus respuestas y comportamientos en relación a la conducta de otros. En otras palabras, contextualizarlo en términos de un *gender regime*, esto es, situando al compañero dentro de los parámetros que define Connell, ‘the state of play in gender relations in a given institution’ (1987: 120) que implicará un patrón de comportamiento y/o prácticas de masculinidades que se negociarán a partir de la regulación que reciba desde las instituciones. Por lo mismo, Connell señala que no es posible entender el lugar que ocupa el género ‘in social progress by drawing a line around a set of ‘gender institutions’. Gender relations are present in *all* types of institutions’ (Ibídem). De esta manera, la familia, el estado y la calle serán tres tipos de instituciones clave en donde se manifestará este tipo de “juego” articulación/manifestación del género, una consideración metodológica esencial para mi propuesta puesto que me permitirá fundamentar una perspectiva simultánea de estas tres instituciones operando en la conducta y caracterización del compañero, ya sea como padre o hijo, estudiante, profesor, compañero

proletario u opositor político (momio).¹⁷ Además, de seguir el desplazamiento físico y simbólico que como personaje hace, para vincularlo así, con las instituciones que lo circunscriben como ciudadano, entre los espacios públicos y privados tales como la casa, la familia, la escuela y la fábrica, por nombrar algunos. Este desplazamiento del compañero reconstruirá escenarios, en particular, aquellos espacios específicos en donde se desenvuelven los protagonistas y manifiestan estas actitudes heroicas o épicas que, en mi opinión, lo alegorizarán como utopía nostálgica de la nación, puesto que en la narrativa de Skármeta ‘lo político juega un rol y un rol dinamizador, que le da a la prosa tensión, que le da verdad, que le da dolor, que la nutre de historia’ (Xaubet 88). Los espacios públicos tales como la fábrica, la calle, el instituto, los restaurantes y cafeterías se convierten en espacios de convergencia ideales para analizar el conflicto y la pugna de las relaciones de poder en términos de los roles que cada uno de los protagonistas asuma en este orden social. Según Connell, estas instituciones manifiestan ‘the same structure of gender relations’ ya que implican ‘a division of labour, a structure of power and structure of cathexis’ (134). Por lo tanto, estarían estructuradas alrededor de un orden institucional basado en una masculinidad hegemónica, especialmente teniendo en cuenta que una ‘hegemony is likely to be established only if there is some correspondence between cultural ideal and institutional power, collective if not individual’ (1995: 77). En este sentido, el poder y autoridad que ejerce un grupo dominante sobre otros (hegemonía) se basará, fundamentalmente, en la capacidad de control que este grupo mantenga, asimismo, dicho grupo hegemónico está expuesto constantemente a ser contestado por aquellos grupos disidentes que la desafíen, estableciendo, así, relaciones de subordinación, complicidad y marginalización. Por lo mismo, este es un aspecto fundamental a la hora de considerar la lectura de las masculinidades como alegoría en las representaciones del compañero, particularmente, si se

¹⁷ Momio es una expresión local, se refiere específicamente al ciudadano que apoya y tiene tendencias de extrema derecha, preferentemente aquellos que provienen de una clase más privilegiada.

tiene en mente a estos jóvenes proletarios, revolucionarios y ‘enfrentados a fronteras muy arduas’ (Skármeta en Xaubet 85), ya que en esta mirada del pasado existe la experiencia personal del autor como parte de esa práctica de masculinidades y que este fusiona en una estética nostálgica a la manera benjaminiana: ‘yo y mis personajes nos topamos con la política como una dimensión cotidiana de nuestras vidas y por lo tanto se filtra en ellas [...] A mis personajes y a mí, me tocó muy de cerca el terrorismo de estado que inauguró el golpe del general Pinochet’ (Salgado np). Esta convivencia comunitaria con el mismo pasado o las circunstancias que declaran la colectividad identitaria de una nación ‘coming into being’ (Bhabha 1) conformaría el espacio ideal para la convergencia y creación de la alegoría según lo estipula Hunter, pues requiere una ‘negotiation of probable common grounds for interpretation and engagement’ (266) para poder manifestarse como paradigma simbólico, es decir, traer al presente el arraigo que el compañero despliega como referente histórico desde el imaginario cultural. Conjuntamente, como masculinidad hegemónica está sujeta a cambios puesto que ‘when conditions for the defence of patriarchy change, the bases for the dominance of a particular masculinity are eroded. New groups may challenge old solutions and construct new hegemony [...] Hegemony, then, is a historically mobile relation’ (Connell 77).

De esta manera, el origen, el apogeo y la desaparición del compañero como masculinidad hegemónica marcarán el periplo de la evolución del estado chileno como institución socialista. Igualmente, las variaciones y el desplazamiento de la autoridad y el poder estarán simbólicamente representadas en las acciones de los protagonistas, por un lado, en la fuerza de convicción y de apego a la ideología que proclaman y defienden y, por otro, frente a la amenaza de la oposición. En efecto, esta se constituirá en una oposición que como nuevo grupo implantará por la fuerza una nueva masculinidad hegemónica en la figura del dictador

militar, a partir de la cual se re-conceptualizan los paradigmas de democracia y autoridad ciudadana, desarticulando e interviniendo las instituciones reformadas por el estado socialista. El compañero como tal es un sujeto perseguido, condenado, torturado, exiliado y forzado a la clandestinidad; es más, se convertirá en el referente del estado socialista, el ícono que inspirará la resistencia, los contra-discursos, las políticas del olvido y la distancia impuesta por el exilio.

Sin embargo, el compañero no es el primer revolucionario de la historia de Chile; anclado en el imaginario cultural está la figura del roto chileno, cuyo cuerpo discursivo ofrece la más alta expresión de heroísmo patriota. Es más, pienso que es posible leer una evolución del compañero desde el roto, pero su ejecución caería fuera del perímetro de mi propuesta. Sin embargo, me interesa plantear que esta evidencia es crucial para entender justamente las relaciones de poder entre las masculinidades hegemónicas y el desafío de las emergentes o subordinadas que se disputan el honor y la legitimidad de ser las verdaderamente representativas de la nación.

En este contexto, el roto se vincularía al compañero como un sujeto marginado, héroe de las masas y, esencialmente, un mestizo. Se identifica con el bajo pueblo y la clase trabajadora; también se le califica como revolucionario, indomable, trabajador, independiente, viajero amante de la geografía nacional, pero también rebelde, violento, borracho y malhechor. Estos rasgos fundamentales dan cuenta de las relaciones de poder que se establecen en el contexto de la sociedad patriarcal chilena; en este caso el roto representa el colectivo subordinado de las masculinidades implícitas en el bajo pueblo socialmente segregadas a lo

largo de la historia de Chile.¹⁸ Esta es, efectivamente, la lucha frente a esta injusticia, la que abraza como causa el estado socialista y que conlleva el compañero, puesto que en él devienen todas las imágenes y antecedentes de esta masculinidad segregada y marginada de la jerarquía patriarcal, por lo que reconozco en el compañero la voz del pasado no-institucional del roto. De ahí que Skármeta pone en primer plano a estos jóvenes proletarios que miran cara a cara al cambio y que apuestan por la revolución social que el compañero enarbola. El roto trae al contexto de las novelas la picardía del obrero en la fábrica; la humildad y lealtad del campesino en *Soñé que la nieve ardía*; lo siniestro y oscuro del asesino de Ángel en *El baile de la victoria*; el entusiasmo y alegría del sindicalista en *Ardiente paciencia*; el padre y obrero militante de “La composición”. Son todos personajes que evocan parte del carácter que, en mi opinión, evocan al roto.

Ahora bien, abordar al roto como antecedente del compañero conlleva varios significados y, antes de seguir adelante, me interesa especificar en qué términos lo utilizo. Lo percibo como figura del imaginario cultural y parte de las narrativas nacionales, puesto que es una de las imágenes más sólidas y recurrentes a la hora de simbolizar la chilenidad, pero al mismo tiempo es esencial considerar que

El “roto” surge en la conciencia y en el discurso de la elite dominante cuando esta lo identifica y asume como su enemigo, su adversario en torno a un conflicto social. En el devenir histórico, el ‘roto’ se convertirá en un interlocutor válido para el grupo dominante solo cuando las necesidades coyunturales así lo determinan. Esto es básicamente en períodos de conflictos o guerras, momentos en que se revisa, cuestiona o reafirma la sociedad. (Gallardo et al. 174)

De esta manera, el roto como discurso vendría a representar el devenir histórico de las relaciones de poder entre las instituciones y el bajo pueblo, una relación de subordinación, marginalización y segregación; de allí que el compañero vendría a constituir simbólicamente

¹⁸ Al respecto, Gabriel Salazar señala que: ‘In the history of Chilean Society, social segregation has been a regular feature – one that has often functioned coldly and cruelly. As a consequence, there have always been masses of poor forced to create their existence in any way possible on the edge of –even outside of– the national resources and the moral and cultural practices permitted by mainstream society’ (27).

la voz de la revolución, el punto cúlmine de la lucha de clases. Igualmente, mirar al compañero desde el roto implicaría “iluminar su historia” a través de la representación heroica del compañero diseminada en las novelas, sin olvidar que se escribe desde la memoria como un espacio para arrancar el recuerdo y reconstruir lo que se ha olvidado o como dijo Benjamin, ‘si es la fantasía la que representa las correspondencias al recuerdo, es el pensamiento el que ofrece el recuerdo a la alegoría [ya que] el recuerdo hace confluir a la fantasía y al pensamiento’ (2004 [1927] 3).

Desde este punto de vista, leer al roto en el compañero significa nuevamente iniciar los procesos de re-lectura en la manera que señalaba Raquel Olea, aquellos sucesos que derivaron en imágenes acuñadas en el imaginario nacional para re-emerger en el presente con una nueva valoración simbólica que facilitará una lectura reveladora de este arquetipo como alegoría masculina de nación ya que, ‘desenmascararla ayuda a desnaturalizar la tradición original, pero este hecho por sí solo no elimina la tradición, que puede ser reinventada, reformulada o revestida de nuevos significados, como puede ser constado para el caso del roto chileno’ (Gutiérrez 137). En efecto, como cuerpo discursivo el roto representará un espacio para el debate sobre la identidad chilena o chilenidad, de hecho, su extensa historiografía da cuenta de estas polemizadas relaciones. Es más, considero que a través de esta construcción arquetípica del roto, es posible recorrer los diferentes discursos de la nación diseminados a lo largo del desarrollo de la historia de Chile como república, especialmente aquellos elaborados por los intelectuales de cada época al pensar e investigar la idiosincrasia del chileno, un intento por definir el efecto cohesionador de la sociedad bajo el concepto de nación, como también proyectarse hacia el resto del mundo, un sello de identidad que definiera y diferenciara al chileno entre ‘otros’.

Sin embargo, el roto como personaje colectivo se vincula como líder y protagonista de la revolución social a mediados del siglo XX. Como tal, la progresión de este proceso social y/levantamiento, significó y trajo desasosiego, así como también caos y aprehensión para la élite conservadora del país. En esta revolución y cambio social incorporó instituciones que facilitaron políticas públicas para la consideración de los estratos más desfavorecidos de la ciudadanía cuyo clímax se alcanzó con el gobierno de la Unidad Popular. En este contexto, ‘el roto se presentó como un personaje de temer para la élite, por su capacidad subversiva y de transgresión a todo orden, por su capacidad de desbordarlo todo y de invertir el mundo, de convertirlo en “tierra de jauja” [...] la negación de lo indio, relacionado siempre con la imagen del roto, se debió al miedo de la elite a este sujeto disruptivo del orden social conservador’ (Donoso 122). Estas fluctuaciones simbólicas de lo masculino obedecerán, como ya se ha postulado, a las circunstancias históricas en que se producen los discursos y los debates nacionales.

En suma, el roto representa un antecedente esencial para considerar el contexto histórico como textualidad desde donde se construye al compañero como alegoría para fundamentar los distintos niveles de significación que como figura conlleva, especialmente cuando se evidencian a través de imágenes, textos simbólicos afectados por el género, clase y etnia desde los primeros orígenes de la nación. Estos constituyen antecedentes que si bien no son representados directamente como personajes en las novelas, sí que forman parte del carácter del protagonista y enriquecen el dramatismo ideológico que los mueve. Por lo mismo, mirar al compañero desde la propuesta de la antropóloga chilena Sonia Montecino en *Madres y huachos: alegoría del mestizaje chileno* (1989), implica examinar los orígenes del roto como huacho, es decir, observar la evolución de este arquetipo masculino como ícono nacional para identificar y sopesar sus diseminaciones a través del análisis de las novelas.

Montecino propone la figura de la madre y el huacho como paradigma alegórico en el cual sintetiza la memoria historiográfica de la cultura chilena, vinculándola directamente con la identidad de género. Su recorrido se inicia en los albores de la conquista para explicar que ‘en sus comienzos [fue] una empresa de hombres solos que violenta o amorosamente gozaron del cuerpo de las mujeres indígenas y engendraron con ella vástagos mestizos. Híbridos en ese momento fundacional, fueron aborrecidos’ (48). Igualmente, esta conformó una circunstancia histórica que favoreció un modelo de familia centrada en la madre, ya que ausentes los padres en sus empresas colonizadoras, eran las mujeres tanto españolas como indígenas las que se quedaban a cargo del hogar. Esencialmente, la académica lo define como uno de los aspectos fundacionales de Latinoamérica, en cuyo espacio las identidades genéricas no se correspondían ‘ni a la estructura indígena ni a la europea, prevaleciendo el núcleo de una madre y sus hijos’ (54). Por lo mismo, parte del proyecto liberal de Chile como nación emergente a manos de las élites intelectuales del siglo XX fue la instauración de un ‘modelo familiar cristiano-occidental, monógamo y fundado por la ley del padre [a pesar de que] las capas medias y populares persisten reproduciendo una familia centrada en la madre y con un padre ausente’ (55). En suma, el mestizaje sería para Montecino el nudo fundacional de la identidad latinoamericana y por ser una construcción cultural, ‘permea y define un modo de ser’ (Ibídem). Asimismo, los sujetos producto de esta nueva raza, ‘se han definido a sí mismos desde diversas posiciones de subalternidad’,¹⁹ ya que establece que estas posiciones favorecen y legitiman a un patriarcado europeo blanco como eje del poder. En efecto, las prácticas de masculinidades se verán profundamente afectadas por una hegemonía que sustenta este tipo de orden como matriz fundante; de esta manera, la subalternidad será

¹⁹ Explica que esta es ‘una imbricación muy extraña que no admite posiciones maniqueas; en cada sujeto coexiste el “uno” y el “otro”, el dominante y el dominado: el conquistador y el conquistado: el blanco y el indio: el hombre y la mujer...El latinoamericano construyó su identidad en la Colonia al identificarse con el español y percibir su presencia’ (46).

definida a partir de esta diferencia que refiere clase, etnia y sexo, es decir, la clase trabajadora compuesta principalmente por campesinos y obreros, la minoría étnica y las mujeres.

Más importante aún, se destaca aquí la valoración simbólica que recibe la legitimidad y/o ilegitimidad incrustada en la palabra *huacho*, puesto que encierra el reconocimiento y la integración del individuo a la comunidad, como también el poder de la ley del padre. Crucialmente, una lectura hecha desde la mirada del huacho ‘trae a escena la experiencia colectiva de la ilegitimidad, como hecho fundante de una cosmovisión que otorga a los sujetos una especificidad social’ (58), una consecuencia que afectará la movilidad social del huacho dentro del sistema patriarcal, alterando las distintas connotaciones y relaciones que establezca con la hegemonía masculina. Estas relaciones serán subordinadas y cómplices en tanto sus acciones sean para afianzar la autoridad y legitimidad del líder; se ganará así el status de héroe sublimando su origen mestizo y bastardo. Sin embargo, serán marginales y socialmente excluidos si desafían al orden patriarcal, serán entonces identificados con la rebeldía, el caos y el menoscabo social de la nación.

De esta manera, leer la *madre y el huacho* como paradigma fundacional de la sociedad chilena comporta un nuevo matiz al aparataje cultural; en tanto *alegoría del mestizaje chileno* permite visualizar una continuidad y re-ocurrencia diacrónica en la construcción identitaria nacional. De igual manera, respondiendo al proceso de alegorización, lo que subyace en el cuerpo discursivo del roto como mestizo y huacho es su identificación con los marginados y desfavorecidos, representa el bajo pueblo, la clase trabajadora, el proletariado.

Consecuentemente, una lectura alegórica del compañero activará lo que Hunter llama “historical materiality”, una de las condiciones claves para la materialización de la alegoría y

que consiste en ‘the separate context of the writer, the words and the reader that come together in the moment of the text. The topics of category, structure, person and act are set within socio-cultural and political specifics’ (267). En suma, es un proceso que se re-escribe cada vez que se apela a la legitimidad de la identidad nacional comprendida en la masculinidad del roto, huacho y mestizo, re-evocadas en los protagonistas de las novelas, especialmente en los jóvenes proletarios, aquellos que endorsan al compañero como masculinidad alegórica del estado socialista.

En efecto, el discurso del roto se personificará en el proletariado, así, trasgresor y rebelde se reinventará en el revolucionario marxista; este nuevo roto politizado y adoctrinado en la lucha de clases será otra manifestación del compañero como modelo masculino ideal del estado socialista. Al respecto, Florencia E. Mallon identifica y define como masculinidad hegemónica al militante mirista;²⁰ en esta reconoce y lee distintas aserciones y tipos del roto, entre ellas destaca una visión un tanto romántica de su rebeldía plasmada y asimilada en la figura legendaria del Che Guevara como el héroe póstumo de la revolución. De tal manera que la rebeldía se convertía en un rasgo seductor y de atractivo con tintes hollywoodenses para constituirse en una imagen idealizada del revolucionario, este hombre y héroe legendario que se convertía en el propagador de una causa solidaria. Asimismo, a esta imagen de película se sumaron las características “rotescas” de la masculinidad chilena, así ‘although not consciously aware of it, the young *mirista* leadership deployed a transgressive masculinity that resonated broadly with the various forms of gendered rebelliousness – whether *lacho*, *roto macanudo*, or *huaso* – that had already taken shape in popular political culture’ (181). Sin embargo, esta imagen de masculinidad revolucionaria hegemónica, radical y trasgresora también comporta principios tradicionales elaborados en la evolución

²⁰Joven universitario y militante del MIR (movimiento de izquierda revolucionaria). Para más información sobre la fundación y actividades del MIR, véase artículo y fuentes en el siguiente enlace: <http://chile-mir.net/archives/615>.

historiográfica de la izquierda chilena, puesto que enmarcaba la importancia que tenía en la revolución social el modelo de la familia de la clase trabajadora, la unidad clave y la más efectiva manera de sostener una conducta y valores solidarios a la hora de acometer una lucha de clases.

En este contexto, los jefes de familias, hombres trabajadores, obreros y campesinos forjarían la utopía del estado socialista; ellos constituían un modelo ideal que con honor, igualdad y dignidad tuviese la capacidad moral y material de mantener una esposa y una familia, tal como se retrata el núcleo familiar en “La composición” y *No pasó nada*. Asimismo, Nelly Richard explica que la clase obrera ‘se transformó en portadora absoluta de la verdad revolucionaria privilegiando sus contenidos de clases como símbolos de “nacionales-populares” de una cultura mayormente vinculada a organizaciones de masa y de bases’ (1991: 106). Por lo tanto, la cultura se transformó en un frente de lucha ‘puesta al servicio de la conquista política de una hegemonía popular’ (Ibídem). Una visión de esta estructura y código familiar se hace llegar a través de las observaciones que Arturo hace de sus compañeros en la pensión, de la gente en general que encuentra alrededor del radio urbano de la población en *Soñé que la nieve ardía*; estos forman parte de una colectividad proletaria expresada también en relaciones de poder, rango y jerarquía, puesto que el significado del compromiso y el entusiasmo por la causa exigía un orden y una organización, a pesar del ímpetu revolucionario y la apertura al debate que su entusiasmo juvenil albergaba.

En este contexto, Mallon señala que esta masculinidad revolucionaria se contradiría con la imagen de la familia tradicional puesto que en su ‘heroic, resistant, and romantic subjectivity that was especially attractive to the younger generation of all classes’ (182) subestimó el poder que emanaba como estructura cultural, el joven estudiante reaccionario encendido de

idealismo y utopía se olvidó de los fundamentos que anclaba la familia como base de la sociedad igualitaria por la que luchaba. ‘El gordo’ y su círculo de amigos, en su calidad de estudiantes y militantes, evocan este tipo de ideal en *Soñé que la nieve ardía*. Los discursos de los compañeros y líderes desaparecidos son recordados por los estudiantes y profesores en *Los días del arcoíris*; la familia ideal proletaria representada en “La composición” y en *No pasó nada* resistirá el embate de la represión siguiendo fiel y solidaria a sus principios proletarios. Por último en *El baile de la victoria*, un joven campesino rebelde luchará por reconstruir ese cuerpo social arrebatado por la dictadura, Ángel se reinventa en pos de una nueva identidad que aún está perturbada entre el olvido y el recuerdo.

Hay que distinguir, por consiguiente, que el compañero, en última instancia, también simboliza al militante líder, al intelectual, al artista, educador y mentor, puesto que los jóvenes y las masas necesitarán ser concientizadas de sus derechos y adoctrinadas en la causa para que últimamente sean movilizadas para conseguir el cambio social. Esta práctica de masculinidad militante está perfectamente representada por el gordo y el negro, ya que encarnan al compañero, joven obrero, adoctrinando el sindicato de la fábrica en *Soñé que la nieve ardía*, como también lo hace el doctor y candidato Allende en *La chica del trombón*, por citar algunos ejemplos.

Todos estos personajes aparecen abanderando la multiplicidad que implica el compañero como masculinidad ideal respondiendo a ese pulso histórico que emana de esta narrativa, una realidad histórica que es esencial para Skármeta como experiencia, puesto que insiste en aclarar que aporta espontaneidad e inmediatez de cercanía comprometedora, aunque ‘no el compromiso como una verdad ideológica, sino el compromiso con haber estado presente en un momento histórico, el compromiso con el tiempo que tocó vivir, simplemente. No con

una ideología' (Xaubet 92). Asimismo, la militancia de Skármeta, es decir, su propia versión como compañero está vinculada a la participación que tuvo en la escena política y cultural de las campañas presidenciales de 1970;²¹ una época en que se acostumbraba a dialogar con la 'política activa nacional y con los movimientos políticos ideológicos y sociales de los pueblos de nuestro continente' (García-Corales 2007: 80) y que, para en ese entonces – un joven Skármeta –, significa un trozo de historia plasmada en sus personajes y hacer, así, invocar en la narrativa, el ímpetu de la pasión por los tiempos que se viven y en los que se vivieron:

el proceso de la Unidad Popular desató una energía caótica que era contagiosa [...] esta energía era colectiva. Es decir, era muy fácil entenderse con la gente. Sentía que un proyecto así de cambios utópico, si se quiere, era visualizado por tantos, dispuestos a poner su inteligencia y su cuerpo tras ese cambio. (Piña 176)

Y es este tono y temple en el cual visualizo al compañero, acotado por la efervescencia del momento político, del diálogo y debate social, encarnado en la clase trabajadora educada, los profesores, artistas, políticos y facilitadores, los que instruyeron al roto y les devolvieron la voz a los marginados, en otras palabras, los militantes de la utopía y el romanticismo enajenados en la causa revolucionaria.

Y esta oscilación de toque personal brindada por la propia experiencia histórica del autor es la que constituye el balance ideal que Benjamin propone para la composición alegórica, puesto que es la mirada del autor sobre el artefacto la que posibilita, en mi opinión, esta lectura alegórica del compañero. Igualmente, estas narraciones serán el producto de esa visión del autor simultáneamente coleccionista alegórico y constructor de montajes, dado que estos se interrelacionan estrechamente, pues uno implica al otro en el quehacer de reconstruir

²¹ Skármeta agrega que durante esa época 'surgieron varios partidos nuevos que quisieron matizar el pensamiento político tradicional, plantearlo de otra manera: el MAPU, la Izquierda Cristiana, por ejemplo. Sentía que ahí yo tenía un lugar natural, y no en la Democracia Cristiana o en el Partido Comunista. El primero me parecía poseedor de una moral que no compartía y carente de fuerza revolucionaria, y el otro con una carga dogmática típica de los sistemas represivos' (Piña 176).

o recordar fragmentariamente la historia, ‘iluminar’ la historia para recuperar las instancias olvidadas en la memoria histórica u omitidas por la historia oficial:

El alegórico constituye por decirlo así el polo opuesto del coleccionista. Ha renunciado a iluminar las cosas mediante la investigación de las que sean afines o les pertenezca. Las desprende de su entorno, dejando desde el principio a su melancolía iluminar su significado. El coleccionista, por el contra (sic), con lo que encaja entre sí; puede de este modo llegar a una enseñanza sobre las cosas mediante su sucesión en el tiempo. No por ello deja de ver en el fondo de todo coleccionista un alegórico, y en el fondo de todo alegórico un coleccionista, siendo lo más importante que todo lo separa. (2004 [1927]: 229)

Por lo mismo, esta relación pone en manifiesto el aparato creativo del artista/autor puesto que, en mi opinión, la mirada del narrador en las novelas estaría condicionada por estas dos actitudes, en particular en el caso de Skármeta que como ser histórico reposiciona y retoma aquellas historias/escenas y retratos entregados por la memoria del exilio y la represión. La articulación de la historia reinventada obedecerá, de esta manera, a esa ‘constelación crítica’ que le brinda la distancia en el tiempo para madurar y procesar la historia reciente y producir este modo de ‘enseñanza sobre las cosas mediante su sucesión en el tiempo’.

Como ya se ha explicado, no es un intento de literatura de denuncia, comprometida o ideológica, ni tampoco una crónica periodística; por el contrario, se intenta recoger ‘la historia a la manera que un escritor lo hace, es decir, reinventándola’ (García-Corales 2007: 86). Si bien los conceptos de retazo, fragmento y montaje hablan de la experiencia del artista en el quehacer y producción de su artefacto narrativo, la elección y configuración de estos retratos declaman nostálgicamente el orden perdido, aquel patriarcado que el estado socialista como tal proyectaba. Es más, mi propósito final aquí es dar cuenta de la utopía que el compañero representa como ideal de nación y estado socialista, una masculinidad impregnada de aquella finitud e intrascendencia que es la seña identitaria de los personajes concebidos por Skármeta. En este sentido, el compañero es una evocación nostálgica de una utopía, una alegoría, un fragmento trágico y ruinoso del ideal que representó la vía pacífica al socialismo

en Chile; es decir, es una nación que se definió, esencialmente, por la voluntad y ejemplo que ‘un pueblo entero alcanzó a tomar en sus manos la dirección de su destino para caminar por la vía democrática al socialismo’ (Allende 24). Asimismo, fueron sus ‘trabajadores, obreros, empleados, técnicos y profesionales e intelectuales que tendrán [tuvieron] la dirección económica del país y también la dirección política’, compañeros y arquitectos de una nueva sociedad en la que concebía y visualizaba ‘a cada familia, a cada hombre o mujer, a cada joven y a cada niño, [una seguridad de igualdad de] derechos, seguridades, libertades y esperanzas’ (Allende 22).

Teniendo estas últimas reflexiones como premisas, el análisis de las novelas seleccionadas que sigue a continuación tiene como propósito dar cuenta del periplo histórico que el compañero representa como masculinidad alegórica de nación o la vía chilena al socialismo, además de su progresión, desaparición y censura durante y después de la dictadura. Cada novela ha sido seleccionada con el propósito de describir y fundamentar los paradigmas a través de los cuales el compañero aparece representando una práctica de masculinidades que lo enarbola como ideal del estado socialista ya sea en su calidad de padre, trabajador, joven obrero, estudiante, intelectual, maestro y líder sindical. Por lo mismo, la siguiente sección se inicia con el análisis de *La chica del trombón* con el objetivo de contextualizar los orígenes del compañero en la militancia juvenil durante la campaña presidencial de 1970 y que llevó a la presidencia al primer presidente socialista de la historia de Chile: Salvador Allende.

Primera parte: 'Aquí va el pueblo de Chile, aquí va la Unidad Popular, campesino, estudiante y obrero, compañeros de nuestro cantar'.²²

A través de este análisis busco demostrar y describir un proceso de alegorización del compañero como masculinidad hegemónica de la vía chilena al socialismo. Para tal efecto, las novelas seleccionadas proporcionarán el contexto histórico en que esta figura simbólica representa los atributos y la práctica de masculinidades ideales de la nación. Ciertamente, se trata de una lectura alegórica inserta dentro de la dinámica tridimensional de la continuidad histórica que señalaba Honig, puesto que implica considerar, justamente, lo que observo como un proceso. Este se plantea en tres direcciones: 'backward to the thing represented (the story, the literary depiction of reality), which is itself pregnant with signification, and forward and upward to the consummation of its meaning in the whole work' (180). De esta manera, me será posible valorar la capacidad simbólica que esta figura establece históricamente como una alegoría masculina de nación; en particular, para demarcar y contrastar los cambios entre un antes y un después del golpe, el exilio y la dictadura. En estos términos, se activarán también como pretexto y contexto las referencias simbólicas con que la memoria histórica y el imaginario cultural permean la identidad nacional, para así, leer y renegociar las relaciones de poder y género que la práctica de las masculinidades del compañero construye y comporta en el protagonismo que alcanza en las novelas.

Siguiendo la progresión histórica del compañero, dedico la primera sección del análisis a una lectura que examina sus orígenes y participación en la campaña presidencial de Allende en 1970. Mediante la voz y el testimonio de Alia Emar, heroína de *La chica del trombón*, el compañero se perfila como un modelo de múltiples masculinidades, enarbolando el proyecto socialista de la Unidad Popular. En particular, me interesa destacar aquí la proyección

²² Extracto de la canción *Venceremos* especialmente adaptada por Víctor Jara para la campaña presidencial de Salvador Allende en 1970. Versión original por Claudio Iturra en letra y Sergio Ortega en música, ambos integrantes del grupo *Quilapayún*.

alegórica que alcanza al compañero que junto a su mujer e hijo, constituyen un ejemplo fundacional de la familia como unidad básica del naciente estado socialista. En una segunda sección, la novela *Soñé que la nieve ardía* contextualiza al compañero en su cruzada por consolidar el cambio social y, así, mantener el control de estado socialista ante la amenaza de la sedición internacional y la inminencia del golpe del estado. Mi atención aquí radica en examinar las relaciones de poder y subalternidad que se desprende de la práctica de las masculinidades del compañero encarnada en los protagonistas. En particular, durante el momento en el que estos se han de enfrentar a la violenta imposición de la dictadura militar marcando así el ocaso y la destrucción de la hegemonía e ideal del compañero como modelo del estado socialista.

La novela *No pasó nada* es parte de una segunda sección en la que examino el impacto del exilio y la derrota en el compañero. A través del motivo del *bildungsroman* o novela de aprendizaje, se retrata el proceso de desarraigo y adaptación que el compañero y su familia deben afrontar lejos del país. En este contexto, atiendo principalmente a la importancia que adquiere en el compañero la conservación de su identidad nacional frente a la distancia y censura impuesta por la dictadura. Por otro lado, en la siguiente sección, el cuento “La composición” capta magistralmente la vida familiar del compañero en clandestinidad testimoniada mediante la atenta e inocente mirada de su hijo. Me interesa destacar, en este apartado, la importancia de la estrategia y perspectiva narrativa que usa el autor que, sin recurrir a la crudeza y detalles de la extrema violencia, se centra en la mirada del niño de ocho años para definir y procesar estremecedoramente la dura realidad de la represión bajo la dictadura. Este es, sin duda, un marco en el que la marginalización, censura y destrucción del estado socialista es corporeizado en la persecución y aniquilamiento del compañero, de tal

manera que esta figura masculina se transforma en una alegoría del duelo por la magnitud de la violenta destrucción de la cual es víctima.

Una tercera parte comprenderá el análisis de la última novela publicada por el autor *Los días del arcoíris*. Temáticamente, este relato se estructura alrededor de la gestación del plebiscito de 1980 y las subsecuentes campañas del NO y SÍ; ambos eventos históricos dieron paso a las primeras elecciones democráticas después de diecisiete años de dictadura. En este entorno, mi interés es examinar la permanencia y atributos del compañero que lograron sobrevivir la destrucción institucional ocasionada por la censura y las políticas del olvido de la dictadura. Además, de contrastar los paradigmas que representa el compañero como figura alegórica del pasado democrático, con aquellos que la dictadura intenta redefinir bajo el lema de la nueva democracia para así legitimar su régimen autoritario como gobierno democrático.

Por último, intento rescatar la resonancia que el compañero posee en *El baile de la victoria*, una novela que tiene como escenario la capital, Santiago, durante los primeros meses de gobierno de la Concertación y en la que se revisita la sociedad chilena en su cautelosa vuelta a la democracia. Inicialmente, se podría hablar aquí de la representación literaria de una reivindicación histórica del compañero en su retorno al poder por vía de una exitosa transición a la democracia. Sin embargo, lo que subyace en el trasfondo de esta posible interpretación es la realidad de una sociedad “in denial”, afectada e insensibilizada por la máquina consumista y amnésica de la dictadura. El Chile de *El baile de la victoria* es un país aún traumatizado por la dictadura; sus ciudadanos, los chilenos de la nueva democracia, llevan como insignia las cicatrices de la dictadura. De esta manera, analizar la representación del compañero en este contexto de esta novela significa recoger sus vestigios en el retrato de esta nueva sociedad chilena de postdictadura, una sociedad que intenta reconciliarse con su

pasado y que, sin embargo, se niega a recordar, examinar y cuestionar lo que la memoria guarda. Por lo mismo, examino desde aquí el periplo final del compañero, destacando, justamente, mi propuesta de leer al autor desde la visión benjaminiana del artista como historiador; es decir, el quehacer artístico se basaría especialmente en la técnica del montaje con la cual el autor dispondría un nuevo orden y/o contexto de los fragmentos elegidos, ultimando, de esta manera, en la experiencia del duelo la composición de cada una de las novelas, tratando de evocar en el espíritu del compañero el último aliento de la democracia, aún prístina y ajena al golpe de la dictadura.

Este es, precisamente, el momento y el espacio desde donde Skármeta ejecuta la elaboración de este montaje que tiene como producto esta particular narrativa, es decir, un montaje que nace a partir de una mirada *benjaminiana* de la nueva sociedad chilena y que da cuenta del intento de sus ciudadanos por reconstruir sus vidas acarreado el peso doliente de la dictadura; una sociedad aún enajenada, pavorosa, silenciada que teme y oculta lo que la memoria preserva en los recuerdos de los protagonistas. El autor trabaja con las imágenes de estas reminiscencias que se aglutinan en torno a la evocación y recuperación de la esencia del trauma de lo perdido simbolizada en el compañero.

Por lo tanto, resulta esencial visualizar y concretar el espacio desde donde se escribe y se enuncia, puesto que existe una directa relación entre la experiencia personal de los sucesos y la distancia temporal desde donde se recuerda e invoca la memoria para así, reconstruir la historia reinventándola en las novelas. Por lo mismo, a lo largo del análisis se tendrá presente la relación existente entre el acto de escribir y el desarrollo del proceso histórico que marcó la historia personal del autor, puesto que mediante esta relación será posible medir el proceso de alegorización que encarna el compañero. *Soñé que la nieve ardía*, por ejemplo, se escribe en

el exilio tres años después del golpe, es una escritura que se hace con la urgencia de construir un retrato del país sumido en la tragedia de la dictadura. La propia experiencia histórica es un proceso personal que se colectiviza generacionalmente, es un instante en que el mismo autor habla de un ‘quiebre institucional’ que en Chile afectó a ‘nuestro oficio de narradores en un sentido tan radical, que nos lleva a reformularnos como hombres y artistas’ (Skármeta 1981: 282). Esta reformulación y cuestionamiento empírico deviene del fuerte compromiso que el autor siente frente al proceso histórico que se vive y, especialmente, a su sentido de pertenencia nacional e identitaria, puesto que

para los escritores, imbuidos profesionalmente en el universo de la lengua, una alteración violenta del contexto les revela que la identidad de su verbo no solo se da en los giros locales, sino más bien en un modo colectivo de concebir la existencia acuñada en tradición y lenguaje, que a su vez determina la cualidad real de la imagería. (Ibídem)

Esta alteración del contexto desestabiliza no solo la producción discursiva del autor sino también el referente, el código social y el lector, que constituye el periplo de la relación que el acto de la escritura tiene como horizonte. Además, esta es una tríada que hacía de la literatura parte del proyecto cultural del estado socialista, un proyecto que pretendía democratizar la cultura y la educación bajo el principio de igualdad y prosperidad del estado socialista. Frente a esta situación de ruptura y destrucción, solo la emigración y el exilio son las posibilidades existentes para poder rescatar y preservar esta relación con la comunidad escindida. Es más, para Skármeta se constituían como las únicas opciones en las que el ‘verbo’ de la identidad nacional podía preservarse y es así que, desde la ausencia y la distancia del exilio, nace una ‘vocación de escribir’, una vocación que ‘llama a recuperar el país que es su destinatario’ (284).

Igualmente, en esta continuidad, la tradición histórica es fundamental para considerar la relación entre el contexto y el pretexto señalado por Quilligan, pues será vital para la

existencia y supervivencia del artista en el exilio. Imaginar la realidad del país perdido en el mundo representado tiene como fin construir un lazo comunicativo para no perder la complicidad íntima con su público y reestablecer la cercanía en la distancia, no solo el diálogo entre el autor y la comunidad escindida, sino que también pasar a ser la voz del que ha sido silenciado.

Le es imprescindible al Skármeta de esta época mantener estos lazos con la comunidad imaginada para conservar y reafirmar su identidad como artista y como chileno. De ahí que el acto de escritura sea una manifestación simbólica de este vínculo, ya que ‘un libro leído por el pueblo de que está hecho es un acto comunitario, en él se confirma su identidad, se mantiene en la conciencia la tensión hacia sueños e ideales, se valora la grandiosidad de la escena cotidiana en condiciones de riesgo’ (Ibídem). Desde estos parámetros estéticos escribe su célebre novela *Ardiente paciencia*, también publica *No pasó nada*, *La insurrección* y *Match Ball*, novelas que han tenido una gran recepción e impacto en la crítica internacional. No obstante, son *Soñé que la nieve ardía* y *No pasó nada* las que proyectan el retrato del Chile cuyo análisis me ocupa en este estudio; es el producto de la mirada y visión de un Skármeta con el deseo de recuperar ese ‘acto comunitario’ escindido, aquel lazo que lo une al proyecto institucional que lo vio nacer como artista para proyectarse en el compañero intelectual de la época. En otras palabras, un compañero artista que renace en la representación de la escena cotidiana de la cual el compañero es el protagonista y así, mediante esta acción, puede re-afirmar su identidad.

La chica del trombón, *El baile de la victoria* y *Los días del arcoíris*, sin embargo, son escritas y publicadas a su vuelta del exilio y siendo residente en Chile. Con 17 años de dictadura de por medio, el autor señala una vez más la urgencia de recuperar ‘un país que se perdió con la

dictadura' (Salgado np); esta vez la inmediatez histórica es el inicio de la transición a la democracia, aunque es una democracia frágil y todavía convaleciente del peso virulento de la dictadura. Las novelas se escriben durante un lapso de más de 10 años, periodo en el que el autor se reintegra a la vida cultural del país participando activamente en los debates sobre la identidad cultural y las consecuencias del 'apagón cultural',²³ ejerce cargos públicos y colabora en talleres literarios con el fin de reconstruir culturalmente la identidad del nuevo Chile democrático bajo los gobiernos de la Concertación.

Por último, el Skármeta "retornado" es un artista consagrado en el extranjero pero que aún se 'siente parcialmente exiliado' en un Chile en el que no termina de reconocerse. En esta instancia, el artista reconoce la dimensión de su propio duelo personal por la pérdida de aquel espíritu que alimentaba la revolución cultural: 'había una energía, una ingenuidad, una espontaneidad, una alegría, que la paliza de la dictadura mató' (Salgado np). Una energía y espíritu que se materializan en el compañero y cuya diseminación se manifiesta en la variedad de masculinidades representadas en los personajes masculinos que recorren, protagonizan y constituyen la pequeña y gran historia del Chile de los últimos cuarenta años. Skármeta revive el alma del Chile pre-dictadura, invocando en distintas instancias al joven compañero blandiendo la utopía de la vía democrática al socialismo en *La chica del trombón*. Más tarde, la distancia impuesta por el exilio determinará el tono cuasi biográfico con el que se revive la inmediatez de la tragedia de la dictadura en *Soñé que la nieve ardía* y *Ardiente paciencia*, mientras que *La chica del trombón*, *La boda del poeta* y *Los días del arcoíris* son escritas desde una postura de 'des-exilio', que implica según el mismo autor, una 'readaptación psicológica, una reformulación del ser entero' (Xaubet 95). En efecto, para leer y construir el periplo del compañero en la narrativa de Skármeta se hace necesario entenderla

²³ El 'apagón cultural' es un término con el cual se designó, por un lado el quiebre de la revolución cultural que el estado socialista había iniciado, y por otro, se refiere también a una cultura blanqueada por la dictadura que censuraba la política cultural del gobierno anterior.

desde este proceso de cercanía y distancia acotada por la experiencia del exilio, aproximarla y examinarla desde este constante sometimiento cultural y existencial que lo hace reformularse como hombre y artista. De esta manera, el joven compañero es la referencia, la imagen alegórica del Chile que se perdió, un hito para medir la distancia y traer consigo la memoria de lo que necesita recuperarse en el presente, tan necesario para una futura transición democrática. Consecuentemente, el compañero es el sujeto y objeto que transforma los parámetros de la historia convencional. Considero que, en ello, la intención de este narrador es activar los mecanismos del pasado para traer al presente la experiencia de este joven idealista y, así, rescatar el momento histórico que les tocó vivir. Este es, finalmente, el motivo que acometo demostrar con el análisis y lectura que inicio a continuación.

Compañeros, trabajadores y estudiantes: la memoria y pasión de *La chica del trombón*.

Se ha discutido en la sección anterior la importancia que tiene la distancia y el tiempo en la producción de las novelas escogidas para el análisis, especialmente frente a la evaluación de lo que he propuesto como el proceso de alegorización del compañero. Dicho proceso lo entiendo como la proyección que el protagonista masculino alcanza como héroe proletario a través de la narrativa del autor. Asimismo, este proceso se va evidenciando en la manera en que los protagonistas reaccionan y responden a los grandes eventos de los últimos cuarenta años de la historia de Chile; de esta manera, la referencia histórica contextualizará la identidad del compañero en el escenario de la realidad inmediata en que se circunscribe. De allí que, para Skármeta, sea primordial recuperar, por un lado, el horizonte de su público chileno y, por otro, el espíritu de la nación que se perdió con la dictadura. En este contexto, considero la importancia que tiene la mirada del autor desde el punto de vista benjaminiano, ya que desde aquí leo y examino la composición de la historia como producto de su propia

elaboración estética. En esta localizo al compañero como el protagonista quien, además, fusiona y representa el espíritu de la vía chilena al socialismo.

Por lo mismo, recurro nuevamente a las premisas establecidas por Hunter para fundamentar la importancia que tiene la contextualización dentro de una lectura alegórica. Esencialmente, esta ‘rests on few assumptions’, así que, para que se manifieste o se produzca como tal, ‘requires a negotiation of probable common grounds for interpretation and engagement’ (2010: 266). Asimismo, el resultado de esta negociación es, justamente, mi lectura del compañero como alegoría de nación en este particular momento histórico. Igualmente, recordar, como ya se ha señalado, supondrá traer al presente el pasado, una tarea que implicará elaborar nuevamente el proceso social que se vivió; al mismo tiempo, significará revivir las instancias que llevaron al país a la tragedia de la dictadura.

Luego, mi lectura interpretativa negocia justamente los parámetros históricos para examinar en los protagonistas aquellos atributos y prácticas masculinas que refieren el modelo hegemónico de la vía chilena al socialismo. Por lo mismo, recurro a los aportes de Connell, Kimmel y Foucault para leer paradigmas de hegemonía y relaciones de poder y, finalmente, aplicarlos al contexto de la sociedad chilena de la época. Además, completo el análisis con las contribuciones de especialistas y académicos chilenos que han trabajado desde las masculinidades; principalmente me sirvo de los aportes de José Olavarría, Rodrigo Parrini y Sonia Montecino.

Subsiguientemente, utilizo la novela *La chica del trombón* como una introducción y antesala de los hechos alrededor de los cuales se construye al compañero como protagonista de este proceso histórico retratado en las novelas escogidas. Igualmente, me propongo definir las

características y atributos que componen el perfil del compañero, atendiendo, principalmente, a las referencias que los mismos protagonistas representan y que resuenan en el plano de la realidad histórica. Tal como señala Hunter, este procedimiento facilita acercar al lector y autor a través del texto para que ambos se lean en el contexto histórico, puesto que es desde aquí donde se producirá aquel encuentro con ‘el país que se perdió’. Por lo mismo, será el compañero protagonista de las novelas quien revivirá el ‘espíritu que la dictadura mató’. En efecto, en esta primera parte me dedico a caracterizar al compañero en sus múltiples expresiones de masculinidad diseminadas en las novelas, además de definir su proyección como modelo nacional de la vía chilena/pacífica al socialismo. Asimismo, el análisis sigue el desarrollo historiográfico del contexto que marcó el inicio del proceso sociopolítico de los últimos cuarenta años del siglo XX en la historia de Chile: la campaña presidencial de 1970 y la elección de Salvador Allende (*La chica del trombón*), el golpe de estado de 1973 y el inicio de la dictadura (*Soñé que la nieve ardía*).

Publicada en 2003, *La chica del trombón* es la segunda entrega de una trilogía inacabada que el autor inició con *La boda del poeta* (1999) y que sigue la saga de un grupo de inmigrantes y exiliados maliciosos.²⁴ El mismo Skármeta, hijo de inmigrantes, no niega que sea este un relato cuasi-biográfico de sus propios ancestros croatas y, en efecto, hay una serie de paralelismos entre la vida de la familia del autor y el periplo que los personajes recorren desde las costas europeas a las chilenas.²⁵ Pero, sobre todo, *La chica del trombón* es el relato autobiográfico de la primera voz y protagonista femenina en la narrativa de Antonio Skármeta. Es más, gran parte de la fábula de esta novela es la historia de esta joven mujer que entre recuerdos de una niñez y adolescencia inciertas, apátrida e itinerante busca

²⁴ Según el autor, este es el gentilicio que define a los habitantes de la ficticia isla de Gema situada en las costas de Malicia y que correspondería al litoral dalmata en el Mar Adriático.

²⁵ Con respecto a su familia señala que ‘yo fui hijo y nieto de inmigrantes croatas. Viví con mis abuelos, sé por qué se vinieron de Europa, cómo llegaron acá, sé lo que pasaba en Europa y cómo vivieron en Chile’ (García-Corales 2007: 89).

incesantemente definirse como individuo para reinventarse y proyectarse como ciudadana chilena en el nuevo marco del cambio sociopolítico que trae el gobierno de la Unidad Popular liderado por Salvador Allende. Ciertamente, este es un claro ejemplo de la premisa estética que persigue y apasiona a Skármeta en su obra postdictatorial: mezclar las pequeñas historias con la gran historia, es decir, una combinación de ‘la historia mínima con la gran historia’ (García-Corales 2007: 88) y, así, recoger el pulso y la temperatura de la época histórica que se vivió desde la intimidad de la experiencia personal.

Cabría preguntarse entonces, por qué en esta novela el protagonismo recae en un personaje femenino y de qué manera se relaciona con mi propuesta de las masculinidades como alegoría de nación. En este sentido, insisto en partir con la acepción básica de alegoría como lectura, puesto que, según Hunter, tiene como objetivo ‘to stimulate various forms of reading and writing, different ways to approach and interaction’ (1989: 131), por lo que considero crucial examinar la incidencia que el personaje femenino tiene en el contexto de la obra del autor y la relación que establece con el protagonista masculino, especialmente para puntualizar de qué manera una lectura desde la voz femenina facilita suficientes interacciones connotativas para fundamentar el proceso de alegorización del compañero. Me refiero específicamente a aquellos atributos y prácticas de masculinidades que definen al compañero desde la lectura del ‘otro’, es decir, en oposición a lo femenino, además de conllevar patrones de conductas que lo caracterizan ideológicamente como hombre de izquierda. De ahí que justifico esta lectura alegórica de esta novela, justamente, para contextualizar los inicios del compañero como ideal masculino, puesto que me aprovecho de la voz femenina para configurar el retrato y la presencia con la que el compañero se alza y manifiesta a través de la historia de la protagonista.

Antes de entrar al meollo del análisis, creo que es importante señalar que hasta la publicación de esta novela, la figura femenina en la narrativa de este autor se limitaba a un cuasi protagonismo que generalmente se vinculaba a la realización amorosa y sexual de un personaje central masculino. En este contexto, la mujer representa un objeto simbólico de madurez sexual y reafirmación de identidad masculina. Además, la entrega y la seducción de la joven establecerían simbólicamente una relación en la que se articulan relaciones de poder y pasarían a re-significar la posición y jerarquía de las masculinidades en relación a las femineidades. Ciertamente, este es un motivo recurrente en la narrativa de Skármeta que con frecuencia ha sido objeto de estudio por la crítica especializada. Igualmente, e interesada en este motivo, pero con una lectura diferente, examiné y analicé el papel de la mujer en mi monografía *Mujer: Rito de transición en la cuentística de Antonio Skármeta* (2002). En este estudio se usó como paradigma analítico el concepto socio-antropológico de *rites de passage* acuñado por el francés Arnold van Gennep. A través de esta estructura tripartita implicada en los ritos, llegué a la conclusión de que el personaje femenino era facilitador de una experiencia de cambio identitario en los personajes masculinos. De esta manera, la presencia femenina es crucial para el protagonista puesto que ella deviene en el preciso instante en que él experimenta una crisis identitaria con respecto a su masculinidad. El propósito de este primer estudio exploratorio de la narrativa breve de Skármeta fue servir como antecedente para construir un perfil masculino de sus protagonistas, ya que la mayoría de ellos son también adolescentes y jóvenes, generalmente muchachos, estudiantes que se enfrentan a su primera experiencia sexual, o artistas que, enajenados por la soledad y la nostalgia en el extranjero, encuentran alivio y refugio en el placer sexual con una mujer. Por lo mismo, lo que es importante destacar aquí es cómo esta referencia facilita comprender el erotismo y la sensualidad dentro de los paradigmas simbólicos de un lenguaje de liberación y comunión con el otro. Por lo demás, considero que es clave para este análisis leer este lenguaje y

simbolismo como una estrategia de poder fundado en una “performatividad” de las masculinidades, es decir, la manera en que estas se articularían y contrastarían un modelo de masculinidad tradicional hegemónico, en este caso fuertemente legitimado por una sociedad patriarcal y que, en la sociedad chilena, tendría su expresión en el machismo. Por lo mismo, mi lectura alegórica en esta novela se ejecuta en y desde el marco de una sociedad patriarcal como pretexto y contexto – en la terminología usada por Quilligan – para la consideración del análisis de la figura del compañero como alegoría de nación. De esta manera, los paradigmas de lectura reflejarán la historia del patriarcado como proceso hegemónico desde el cual se desprenderían patrones y prácticas de masculinidades que afectarán el simbolismo del compañero como cuerpo identitario nacional.

Ciertamente, sigo aquí la aproximación metodológica establecida por el especialista en estudios culturales y de género, Thomas Klubock, quien considera que ‘reintroducing patriarchy as a central category of historical analysis and examining the material conditions of its production allow us to consider not only the institutional and ideological maps of gender hierarchy in the domain of politics, but also the ways in which men and women navigate the terrain of gender in their lives’ (518). Asimismo, la narrativa elegida para el presente análisis habrá de contemplar este mapa de relaciones de poder patriarcales arraigadas en las identidades culturales que encarnan los protagonistas, facilitando, de esta manera, una contextualización actualizada del momento en el que se observa el proceso histórico que protagoniza el compañero, en particular si se considera que el compañero ideológicamente se caracteriza por ser un hombre de izquierda, un revolucionario que desafía el orden patriarcal hegemónico. Así, en la narrativa de Skármeta, se perfilan jóvenes estudiantes, universitarios y trabajadores protagonizando justamente el cambio, la revolución social que suponía la militancia y la ideología política de la lucha de clases.

Cabe señalar que Alia Emar, la chica, es la epítome del personaje femenino en la narrativa de Skármeta y en ella visualizo la claridad mental de Susana (*Soñé que la nieve ardía*), la sensualidad telúrica de Beatriz (*Ardiente paciencia*), la sensibilidad y pasión artística de Victoria (*El baile de la victoria*) y, por último, la independencia y ambición profesional de Patricia (*Los días del arcoíris*). Estas son jóvenes que junto a sus compañeros son solidarias y cómplices con los ideales enarbolados por sus parejas; en tanto compartan y sean partícipes, facilitarán para ambos un proceso de reafirmación social y de crecimiento personal, un sueño coronado por la pasión y convicción revolucionaria que los mueve. En este contexto, Alia reúne la esencia de un modelo femenino en el que se perfila la matriz de la nueva mujer chilena dentro del proceso del cambio social implicado en la vía chilena al socialismo. Más importantemente, es una mujer que nace de un pasado desconocido, una inmigrante sin nombre ni papeles. Alia Emar se autonombra una vez que encuentra su propia voz y se declara como tal en un espacio público que le permite ejercer con libertad este gesto renovador que la forja como mujer, madre, esposa y, como colofón, compañera. No obstante, este espacio y contexto público es proporcionado por una agenda masculina. De esta manera, considero que el protagonismo y la empresa de hacerse Alia Emar es un proceso facilitado por un aparataje manejado y articulado por los hombres que forman parte de su vida, es decir, es la participación y la gestión de estos hombres la que señala y guía el camino de la chica a forjarse como mujer. Además, son la voz y el discurso masculino el que legitima esta acción de reafirmación social, un clímax que coincide con el acto celebratorio y la asunción a la presidencia de Allende en septiembre de 1970. Por lo mismo, leer esta línea de la historia considerando las implicaciones que este discurso masculino posee en el manejo y reafirmaciones de identidades proporciona una visión fundamental de cómo las relaciones de poder operan para desarticular y articular discursos identitarios, en particular si se piensa en

el momento histórico en que se contextualiza – una década de profundo cambio sociopolítico en que la nación se encuentra en vías de transición al socialismo.

En este contexto es inevitable pensar en el simbolismo que tendría la chica como alegoría dentro del contexto tradicional, es decir, como una figura corporeizada de la nación. Sin embargo, insisto en señalar que en ningún caso Alia significaría o representaría la nación en los términos especificados por Stirling en los cuales ‘allegorical figures like Britannia and Marianne were invented in order to embody the concept of their respective nations, and have no existence outside their allegorical roles’ (12), especialmente a la hora de corporeizar una idea de nación, puesto que, generalmente, es la imagen femenina la que es elegida por encima de la masculina.²⁶ Igualmente, en su precedente estudio de la figura femenina y su simbolismo, Warner señala que el cuerpo femenino se utilizó para la instrucción ideológica y pedagógica del discurso patriarcal: ‘Often the recognition of a difference between the symbolic order, inhabited by ideal, allegorical figures, and the actual order, of judges, statesmen, soldiers, philosophers, investors, depends on the unlikelihood of women practising the concept they represent’ (xx). De esta manera, la figura femenina, en ningún caso, representó una práctica social y real de un modelo femenino y/o de femeneidades, sino que estas representaciones corporeizaban abstracciones e ideas con una implementación meramente instructiva. Ciertamente, el cuerpo femenino representa para Warner el instrumento ideal para seducir, persuadir y convencer: ‘as the spur to desire, as the excitement of the senses, as a weapon of delight, the female appears down the years to convince us of the messages she conveys’ (xx). Sin duda alguna, es una estrategia discursiva utilizada por el patriarcado para diseminar y manifestar su hegemonía permeándose tanto en el espacio público como en el privado. Por lo demás, Warner agrega que el cuerpo femenino

²⁶ Al respecto Stirling señala, ‘One of the most obvious and visible ways of engendering the nation is the familiar practice of representing the nation itself in the form of a woman, a symbol which is engrained in European nation and, judging by its widespread use, has a great attraction’ (11).

ha sido seleccionado tradicionalmente para la proyección y materialización de las abstracciones de una voz masculina que, generalmente, es la de la hegemonía.²⁷

Es evidente que en el contexto de la novela, Alia representa un nuevo tipo de mujer *in the making* más que una metaforización alegórica de la nación. Lo crucial en esta novela para este análisis es la manifestación e intervención del discurso masculino en la creación y renacimiento de la chica del trombón como Alia Emar y cómo esta se transforma en un ejemplo de la nueva mujer chilena, madre, esposa fiel y militante del compañero en el contexto de la vía pacífica al socialismo. En este sentido, pienso que la valoración alegórica de Alia se hace desde su nuevo rol identitario como mujer chilena que, junto a su compañero, conforman una visión emblemática de la familia como unidad básica del estado socialista. Su protagonismo como mujer chilena se consolida a través del compromiso ideológico con el que asume su dedicación y participación en la campaña presidencial. Sin duda, ella es todo un ejemplo de compañera comprometida con una causa de cambio social en la que la participación de la mujer es reconocida por sus pares y compañeros. Alia es parte de la movilización social del cambio y en su rol como mujer resuena el idealismo patriótico del himno oficial de la campaña presidencial de Allende – ‘Venceremos’: ‘campesinos, soldados, mineros, [es] la mujer de la patria también, estudiantes, empleados y obreros, cumpliremos con nuestro deber’, puesto que ‘la mujer ya se ha unido al clamor’ del cambio social.²⁸

²⁷ Así, explica que, ‘On to the female body have been projected the fantasies and longings and terrors of generations of men and through them of women, in order to conjure them in reality or exorcize them into oblivion. The iconography appears chiefly in public commissions and in edifices where authorities resides because the language of female allegory suits the voices of those in commands’ (37).

²⁸ ‘Venceremos’ fue originalmente compuesta por Claudio Iturra y Sergio Ortega. En 1970, Víctor Jara adaptó la letra para convertirlo en el himno oficial de la campaña presidencial de Allende. La canción también se le conoce como ‘Canción del Poder Popular’ o el ‘Himno de la Unidad Popular’ y figuró como repertorio oficial de los legendarios grupos Inti Illimani y Quilapayún.

Hay que notar que la fuerza de este compromiso y la reafirmación identitaria como mujer chilena solo cobran un sentido ideológico al final de la novela con la marcha de la victoria, puesto que la celebración es también su propio triunfo como mujer y madre. En consecuencia, es posible inferir que todo lo anterior solo tiene significado a partir de este momento, el pasado pasa a tener sentido en un ‘hoy’ pletórico en el que se es testigo de un también momento histórico, puesto que ‘todas las palabras e imágenes están contenidas en este grito’ (303). Asimismo, será el contenido de este grito – las últimas seis páginas de la novela (303-312) – las que utilizaré como antecedente para definir al compañero como protagonista del que lo consolidará como alegoría de nación.

Me interesa ante nada destacar el giro que la novela da a nivel discursivo; claramente el capítulo LVI marca un cambio en el tono de la narración y el foco se desplaza rápidamente a la labor y el rol de Alia en la campaña presidencial. Asimismo, este recuento será producto de la participación y compromiso militante de Alia y desde donde nace la fervorosa visión apoteósica del día perfecto en el que ‘los relojes debieran sujetar esta perfección’, además de que habría que ‘fijar con esmalte de oro el calendario’ (304). Sin duda alguna, este último capítulo marca el comienzo del contexto histórico en el que el compañero se consagró como masculinidad hegemónica. El discurso de Alia facilita un acercamiento personal a la implementación de la campaña; asimismo, este esboza los parámetros fundacionales del estado socialista y la vía pacífica al socialismo. Y, en este sentido, pienso que la estrategia del autor está en priorizar el final de la historia como un comienzo tanto para Alia y su familia, como también para la nación. Ciertamente, la arenga de la chica es una lectura de la nación en donde convergen todos los elementos que la definen a partir de este ‘hoy’ perfecto que marca el inicio de una nueva etapa histórica, puesto que ‘es el día poroso por donde todo se respira, es la convergencia de todas las historias y la compensación por todas las jornadas

perdidas' (304). Sin embargo, considero que detrás de esta pasión, existe un tono nostálgico, una especie de contemplación premonitoria acotada por esta mirada eufórica que se centra en este 'hoy', ya que ha transformado en triunfadores a los que antes habían perdido, y retrata para la posteridad el pulso del momento histórico. En este sentido, es importante considerar la mirada del autor en revertir el tiempo y recontar la historia cuyo final el lector ya conoce y se reconoce, puesto que se trata de recuperar ese Chile que se perdió y en el que ambos compartieron el mismo tiempo histórico.

En cierta manera, pienso que esta novela, escrita casi 33 años después de ese 'hoy' – 4 de Septiembre de 1970 –, representa una elaboración de la historia desde nuevos parámetros que se ajustan a la mirada con que el autor reorganiza los acontecimientos. En esta reelaboración de la historia observo el quehacer del autor como el artista historiador benjaminiano. En este sentido, me interesa dejar claro que es mi visión la que comprende esta lectura de la novela como antesala de lo que ha de venir, puesto que organizando el análisis de esta manera, es posible visualizar el periplo histórico que vendría a constituir el inicio del final. A saber, implica empezar a recordar nostálgicamente sabiendo de antemano que lo que se perdió, no se ha podido recuperar; más aún, es comprender que el triunfo fue ilusorio y que la vía pacífica al socialismo fracasó. Así, lo que permanece de ese 'hoy' histórico es su memoria cuyo recuerdo es invocado en el espíritu que encarna el cuerpo alegórico del compañero.

¿Qué es, entonces, lo que se invoca y recuerda desde la memoria voceada por Alia?, y ¿qué representa el compañero? Es, ciertamente, el Chile de la Unidad Popular cuya propuesta de un estado igualitario se consolidaría a través de una vía pacífica al socialismo, es decir, una revolución social legitimada por el poder del voto y liderada por 'Salvador Allende [quien] es el primer presidente marxista que ha triunfado por los votos y no por las armas, que somos

una estrella en el planeta, que por fin la vía chilena al socialismo abrirá otras sendas pacíficas, que habrá paz, belleza, verdad, justicia y cosa cultural' (310). Como tal, la nación se proyecta como un ejemplo perentorio de democracia que más tarde contrastará violentamente con el autoritarismo bestial de la dictadura. Pero, por sobre todo, es el Chile en que se lee el colectivo del compañero como paradigma de igualdad de clases entre los ciudadanos y que inaugura un nuevo sello de identidad inclusiva de la nación. Por eso 'hoy' también pasa a ser 'una corriente [que] teje a toda la gente en la Alameda y su destello hace más oscuro a quien no se enciende' (304). De esta manera, en el discurso de la chica resuenan las palabras del líder en definir a Chile como un modelo y ejemplo 'democrático, pluralista y libertario' (Allende 27) y, en esta tarea, así como en la elección de su líder, los protagonistas y ejecutores es el pueblo de Chile, ya que 'cada habitante de Chile, de cualquier edad, tiene una tarea que cumplir. En ella se confundirá el interés personal, con la generosa conducta del quehacer colectivo' (17). Y es, justamente, esta visión de quehacer colectivo la que converge a la marcha señalando la diversidad de sus protagonistas:

Hoy no se disparó ningún tiro, hoy se enterró a los profetas de cañones y dinamitas [...] hoy las aves nos trinan en los hombros, los obreros avanzan con sus cascos desde los barrios industriales, vienen los campesinos en sus camiones desde los alrededores de Santiago [...] llegaron los estudiantes, los flojos y diligentes, los aplicados y calientamaterias (sic), los universitarios y normalistas, los secundarios y los comerciales, los veguinos y los saltimbanquis, los partidos y sus juventudes, la roja bandera socialista [...], la hoz y el martillo de los comunistas, el paño verde con su estrella roja de los mapucistas, los azules celeste de la izquierda cristiana, los paladines de los radicales, los rojinegros de los miristas, las vendedoras de dulces de La Ligua, los panaderos enharinados, los bomberos mojados, los bailarines balleteados, las actrices enroquecidas, los niños embanderados. (304)

Indudablemente, para implementar el éxito y la consolidación de la vía chilena al socialismo, Allende debía introducir cambios a nivel institucional que deberían hacerse por medio del debate y la discusión política, especialmente cuando se trataba de incorporar a los sectores más ignorados de la ciudadanía. En este sentido, se trataba de dar voz a esos ignorados y otorgar poder a los desposeídos: 'vivimos en un momento histórico, la gran transformación

de las instituciones políticas de Chile. El instante en que se suben al poder, por voluntad mayoritaria, los partidos y portavoces de los sectores más negados' (Allende 12). Aún más, esta transformación contaba con el respaldo del 'poder popular', es decir, una hegemonía garantizada por el consentimiento de la ciudadanía que era, además, el máximo ejemplo de la 'tradición democrática de nuestro pueblo' (15).

Este giro hegemónico del patriarcado es un claro ejemplo de cómo se articulan las masculinidades en torno a las relaciones de poder, en este caso, desde el predicamento socialista de las luchas de clases, puesto que 'Chile tiene ahora en el gobierno una nueva fuerza política cuya función social es dar respaldo no a la clase dominante tradicional, sino a las grandes mayorías' (26). Esta nueva situación supondría un cambio al que es posible aplicar la premisa que Connell establece acerca de la consolidación y legitimidad de una hegemonía, ya que '[it's] likely to be established only if there is some correspondence between cultural ideal and institutional power, collective if not individual' (1995: 77). De esta manera, se reorganizan las relaciones de poder priorizando un cambio radical en la estructura de poder subordinando la clase dominante tradicional y empoderando a los más desventajados. De allí que Alia se profile como un ejemplo de este cambio y es posible hacer esta lectura de hegemonía desde la voz de los desplazados, los sin papeles: 'Sé que soy parte de este país aunque los funcionarios me estampen un sello de apátrida. Sé que siendo madre y esposa me he hecho mis raíces' (312).

Dentro de esta colectividad, fuente generadora del poder popular, se yergue la figura patriarcal del candidato quien, consciente del rol que desempeña entre sus pares, exhorta a sus compatriotas a la participación para, así, llevar a cabo esta transformación institucional: 'en el campo político, económico, cultural e internacional es una tarea de un pueblo. No de

un hombre ni de un gobierno' (Allende 53). En rigor, el liderazgo que posiciona a Allende en el poder es el resultado de la primera manifestación de lo que se conoce como el 'poder popular', es decir, una autoridad y jerarquía legitimada por una mayoría y respaldada a través del voto de una ciudadanía inclusiva de todas las clases, principalmente de la trabajadora. Asimismo, se hace hincapié en la horizontalidad de las relaciones de poder, ya que el trabajo es colectivo, una 'tarea de todos'; de este modo, cada chileno es responsable frente a la labor, a través de la cual, se ha de consolidar el estado socialista. Al respecto, Sonia Montecino explica que:

Salvador Allende proporcionó un discurso de ruptura con los modos jerárquicos de apelar a la autoridad, al autodenominarse como "compañero" presidente. Por otro lado, la hegemonía discursiva de los partidos de izquierda contribuyó a que la palabra compañero se difundiera como paradigma de un nuevo tipo de relaciones interpersonales. (231)

Esta aserción de la palabra compañero como paradigma de relaciones interpersonales facilita la definición del perfil del protagonista, puesto que será un atributo distintivo que marcará el sentido de solidaridad y comunidad propia con la cual se caracterizarán los personajes en las novelas analizadas. *Soñé que la nieve ardía* es un excelente ejemplo para evidenciar esta reestructuración de los modos jerárquicos mencionados por la antropóloga chilena Sonia Montecino, además de completar la dinámica de relaciones de poder teorizadas por Connell y Kimmel.

Por lo mismo, esta relación del contexto histórico del compañero se completa con la caracterización de la figura del candidato mediatizada por la visión personal de Alia. A través de su trabajo militante en la campaña presidencial, la chica es testigo de la fuerza de convicción y entrega que emana del candidato, puesto que anduvo 'por caminos y charcos al lado del candidato, en treinta ciudades y pueblos' (305), presenció que 'nuestro candidato ofrecía a la gente un insignificante dedal de esperanza, algo que estaba tan cerca sin que lo

podieran ver' (Ibídem). Además observó con sus propios ojos 'organizarse los votos para el candidato en las comunidades más hostiles, en vericuetos del paisaje donde no había entrado el alfabeto pero sí muchas veces la muerte por el hambre' (305). No cabe duda que Allende es idealizado por Alia y su declamación es una respuesta válida, fervorosamente sustentada por su propio testimonio. Es más, la victoria de este momento histórico ha sido posible también gracias a la fuerza carismática de este doctor/presidente quien ha guiado al 'pueblo a ser dueño de su propio destino' (Allende 24).²⁹ No es de extrañar, entonces que para la chica, Allende represente un modelo de masculinidad ejemplar en el que el compromiso y la convicción ideológica son consistentes; así, en su admiración, la chica fusiona a todos los hombres y nombres que han devenido en este momento victorioso del sueño colectivo del que ella también ahora forma parte. Ciertamente, la cercanía con el hombre que ahora es el presidente de la nación le permite a la chica visualizar al compañero presidente como un líder paternalista que asume su rol como un padre ejemplar. Alia puede percibir y leer los sentimientos del candidato en el momento de la victoria, distingue visiblemente que hay en ellos una mezcla de "orgullo y sentimentalismo" y que, a pesar de ello: 'Los anteojos cuadrados por cierto le otorgan esa severidad paternal que ha de tener el que manda, pero detrás de ellos tiene lugar un festival de lágrimas que nadie advierte, y que ahora el mandatario se traga cuando desciende del vehículo con el puño en alto' (311). Tal es la visión de Allende como el padre de este nuevo estado socialista, y en toda su significación atiende a las características patriarcales y atributos de mandato que lo perfilarán como un líder patriarcal. Gil Clavo, en su interesante estudio de las máscaras patriarcales, distingue una triada desde la cual establece una tipología que articula poder, sujeto y dominación; sobre esta relación reconoce al patriarca titular, al donante y al tirano. En este contexto, el perfil de Allende correspondería a los atributos con los que Gil Calvo define al patriarca donante,

²⁹ Reproduzco la cita completa que figura en un mensaje al congreso el 21 de mayo de 1971: 'Que aquí un pueblo entero alcanzó a tomar en sus manos la dirección de su destino para caminar por la vía democrática al socialismo' (24).

puesto que se caracteriza por ‘su paternalismo benevolente’, además, ‘actúa como un protector y un benefactor, garantizando la seguridad y la prosperidad de los suyos’ (226). Esta actitud paternalista a nivel macro-simbólico es reconocida por Thomas como característica de los líderes políticos que asumen una relación paterno-filial con sus ciudadanos; así, se proyectan como padres ejemplares para ganar la confianza y la complicidad que, en última instancia, viene a ser respaldado por el voto público, legitimando su hegemonía como líderes. De allí que la convicción de la promesa y acción social ha de ser el deber y el trabajo para que la igualdad y la lucha de clases consoliden el ideal socialista. Al respecto, Thomas sostiene: ‘If political leaders are tasked with upholding the state’s responsibilities to Chilean families, then Chilean citizens can turn to their own familial responsibilities as grounds to pressure those leaders’ (17). De esta manera, como agentes facilitadores y en su calidad de protagonistas, la pareja militante que componen Alia y Pedro Pablo son hijos legítimos del líder/candidato y, como tales, pregonan e informan del nuevo orden que traerá a la nación, que este padre protegerá y proveerá a sus hijos con ‘medio litro de leche’; en fin, será un líder que garantizará el futuro de la familia y la nación sin distinción de clase ni exclusión política. En consecuencia, el heroísmo de Alia radica, justamente, en este proceso de auto-recreación a partir de su legitimación en estas nuevas tierras cuya consolidación culmina en este ‘hoy’ histórico, apasionadamente épico en el que el doctor, el compañero presidente, asume como líder de la nación que pasarán a forjar como familia:

Por mi parte, abrazo a José Coppeta y a Pedro Pablo Palacios. Sé que soy parte de este país aunque los funcionarios me estampen un sello de apátrida. Sé que siendo madre y esposa me he hecho mis raíces, que nada malo puede pasar cuando la faena es de amor, y que en mi aliento inhala y exhala mi nona Alia Emar. (312)

Me parece importante insistir, en este punto, que la historia de Alia proporciona una contextualización introductoria al proceso histórico que protagoniza el compañero. Igualmente, a través del testimonio de la chica se ha ido referenciando los elementos, instancias, factores y atributos que componen el perfil del compañero como el ejecutor de la

vía chilena al socialismo. Así, el compañero se considerará como un discurso que designa la diversidad del pueblo chileno que en su tarea colectiva, impulsa la transición al cambio y consolidación de una sociedad igualitaria.

Igualmente, leer a la chica del trombón como compañera es contextualizarla dentro de los parámetros de esta nueva mujer empoderada. Alia pasa a formar parte de esta restructuración social en el que las mujeres caminan al lado de los hombres. Aclara Montecino que la diseminación del término compañero/a marcó también la ‘horizontalidad de las relaciones entre mujeres y hombres’ (231). De este modo, ellas se vuelven dueñas de su propio destino, poseen un poder de decisión que las hace activas en el espacio público y las libera del convencionalismo tradicional para hacerlas parte de un proceso cuya toma de decisiones tendrá consecuencias en su propio futuro. El perfil de Alia pasa a constituirse en la nueva forma de femineidad o identidad femenina como ‘una mujer comprometida con los cambios sociales y la reforma de las desigualdades de clase’ (232) – un compromiso que está definido por el papel que posee dentro del nuevo orden social. Sin embargo, esta es una participación que aún está subordinada al orden masculino y, frente al cual, la mujer actúa como apoyo y complicidad ideológica en la fundación e institucionalización de la nueva sociedad que provee la vía pacífica al socialismo. Asimismo, agrega la antropóloga chilena que ‘ser compañera requiere, por un lado una dimensión sacrificial y, por el otro la dependencia ideológica de la pareja, asumiendo la secundariedad de una reservista’ (232). Por lo mismo, Alia se convierte en un instrumento público de este proceso, una mujer facilitadora cuyo papel implica una militancia y una complicidad social que enarbola los ideales de un estado social.

Por último, es necesario recordar que si bien se trata de un protagonismo centrado en un personaje femenino, lo que subyace es el manejo que se hace de la historia de la chica para la

diseminación de un discurso ideológico que propone y sustenta un modelo hegemónico patriarcal.

Asimismo, quisiera volver a insistir en la disposición cronológica que utilizo para la lectura de las novelas, puesto que sigo una historiografía del compañero como protagonista de estas. Igualmente, tengo presente la continuidad de la producción artística del autor que, al igual que la narrativa de sus contemporáneos, está enmarcada por un antes y después de la dictadura. Por tanto, para acometer el análisis, reorganizo las novelas siguiendo el protagonismo del compañero dentro del proceso histórico comprendido entre los años 1970-1990. Así, a *La chica del trombón* le seguirá *Soñé que la nieve ardía* para completar la primera parte comprendida entre el breve gobierno de la Unidad Popular y el Golpe de Estado de 1973. Por lo mismo, el análisis y lectura que se ha hecho de la primera novela proporciona el escenario y punto de partida para definir el perfil del compañero y su proyección como protagonista de la vía chilena al socialismo. Por lo mismo, me interesa reiterar, una vez más, que *La chica del trombón* es una novela que se escribe posteriormente a la etapa del “des-exilio”, cuando el país ya gozaba de 13 años de un gobierno democrático de la Concertación. Por lo mismo, he señalado que esta distancia con los hechos propicia el tono utópico y nostálgico de la novela, principalmente hacia el final en el discurso pletórico de Alia, a través del cual se conmina el ‘espíritu que el palo de la dictadura mató’ (Salgado np). De esta manera, la historia de la chica viene a constituir un testimonio y fuente para reconstruir la temperatura del momento histórico de esa época, es decir, esta constituye una estrategia discursiva que facilita la exposición de una voz desde el margen y, por lo tanto, no oficial para dar cuenta de la épica hazaña que implicó la revolución social liderada por Salvador Allende y la Unidad Popular. Igualmente, considero la historia de la chica desde el lenguaje benjaminiano, puesto que constituiría un fragmento, un retazo cuasi-anecdótico

compuesto de imágenes que Skármeta, a la manera del artista historiador, ‘desprende de su entorno, dejando desde el principio a su melancolía iluminar su significado’ (Benjamin 2004 [1927]: 229). Estas imágenes surgen, específicamente, desde la continuidad histórica del proceso social que encabezaron y protagonizaron los jóvenes de esta generación. Estudiantes como Alia y su novio, profesores, obreros y trabajadores, pasan a tener un protagonismo significativo en la alusión y reconstrucción de escenas de la campaña presidencial. Se ha dicho con anterioridad que, al final de la novela, el foco narrativo se traslada desde la intimidad del espacio privado a un mundo de slogans y personajes públicos; también se explicó que, en cierta manera, este giro discursivo enmarcaba el discurso final de Alia. Por lo demás, pienso que en el contexto general del análisis de la historiografía del compañero, estos slogans y referencias van reseñando el camino hacia el momento del ‘hoy’ perfecto a través del cual se materializa e ilumina al compañero como masculinidad hegemónica. En suma, traer desde la memoria pequeñas historias, como la de la chica del trombón, implica exponer aquellas instancias e imágenes únicas, tal vez hasta desconocidas, que componen anécdotas protagonizadas por el ciudadano común y que giran alrededor del Gran suceso histórico. Ciertamente, son estas las pequeñas historias las que aún ‘nos dicen cosas’, puesto que la distancia y la apertura democrática desde donde se escribe han permitido invocar la memoria como el espacio desde donde se construye la historia no contada, la que escapa a la oficialidad de la historia lineal que para Skármeta existe en ‘los grandes anaqueles y archivos’ (Zerán 218). Sin duda, pienso que la caracterización del compañero en *La chica del trombón* es la evocación nostálgica de una juventud pletórica e íntimamente comprometida con la causa ideológica que profesó y se convirtió en la fuerza catalizadora de la revolución social que vino a materializar el triunfo de Allende en 1970, un colectivo que claramente propongo alegorizado en la figura del compañero.

No obstante, la juventud como colectivo aparece previamente retratada en *Soñé que la nieve ardía* (1975), una representación que formaba parte de la primera relación literaria con la que el recién exiliado autor se inauguraba en el género novelístico. Sin embargo, es importante destacar que también existe una elaboración previa de algunos de los protagonistas “compañeros” en su obra de narrativa breve – me refiero en especial a la antología de cuentos *Tiro libre*, publicada justamente en 1973. De los nueve cuentos que comprende el volumen, cuatro de ellos tienen como contexto histórico los últimos meses de gobierno de la Unidad Popular. Considero que estos relatos entregan una visión general de los protagonistas, jóvenes estudiantes, universitarios y obreros en los que observo diseminados los atributos del compañero como masculinidad hegemónica. Quizás lo más relevante de esta antología está en el cuento ‘Balada para un gordo’, puesto que su protagonista es también un Gordo, tan proletario y revolucionario como el personaje de *Soñé que la nieve ardía*, solo que el Gordo de *Tiro Libre* es un estudiante secundario; este fácilmente podría ser una versión temprana del adulto sindicalista que se encontrará en la novela.

Como ya se ha comentado en la Introducción, el acto de escritura que da origen a *Soñé que la nieve ardía* obedece a una necesidad urgente por retratar y relatar el proceso socio-histórico que se vivió en Chile durante los últimos meses de gobierno del presidente Allende y el inicio de la dictadura. Por lo mismo, he destacado que la experiencia personal del exilio afecta tremendamente la obra literaria del autor reformulando los paradigmas estéticos dentro de los cuáles Skármeta ha de replantearse los objetivos y horizontes de su proyecto literario. En este sentido, pienso que, para el autor, evocar la memoria reciente en el exilio es un intento espontáneo que nace, fundamentalmente, como una manera de procesar los hechos que lo llevaron al desplazamiento y la escisión de la patria. Por tanto, en mi lectura y análisis, *Soñé que la nieve ardía* ofrece un mapa panorámico de la sociedad chilena durante los días previos

al golpe de estado y enlaza con la continuidad histórica previamente retratada en *La chica del trombón*. De esta manera, me permite localizar al compañero y acceder al contenido de la historia como pretexto y contexto – siguiendo la visión teórica que Quilligan plantea dentro de la estructura de la alegoría. Por lo mismo, una lectura de esta figura masculina remitirá a sus antecedentes históricos, aquellos que el autor comparte con su público y compatriotas como horizonte estético, tan necesario y esencial como para construir esa relación que exige la alegoría para su decodificación.

Un ejemplo de tal técnica discursiva son las referencias que el autor hace a través de la voz del cronista Roque Pablovic en *La chica del trombón*, quien enmarca, completa y contextualiza la historia de la chica. Estas intervenciones intercaladas en la narración son normalmente sucesos deportivos o comentarios sobre alguna crónica local. No obstante, sus relatos son útiles para referenciar el momento del ‘hoy’ perfecto de Alia, ya que dibujan un mapa preparativo aludiendo a los principales actores y figuras públicas de la época que estuvieron presentes y/o vinculadas al gobierno socialista de Salvador Allende, entre ellos: Jorge Alessandri, Eduardo Frei Montalva, Pedro Aguirre Cerda, Pablo Neruda y Gabriela Mistral.³⁰ También se mencionan otras figuras populares relacionadas, específicamente, con la juventud y la movilización de los trabajadores y estudiantes, entre ellos destacan Antonio Zambrano, cura de Catapilco, Víctor Jara y los Quilapayún, Ángel Parra y Patricio Manns.³¹ Esta especie de señalización histórica proporcionada por la referencia de nombres – la mayoría de los cuales son hombres – sirve a un propósito metonímico para guiar la fábula a

³⁰ Jorge Alessandri Rodríguez candidato independiente de inclinación centro-derecha y presidente de la república 1958-1964. Pedro Aguirre Cerda, candidato del Frente Popular y presidente de la república durante 1938-1941. Eduardo Frei Montalva candidato de la Democracia Cristiana y presidente de la república durante 1964-1970.

³¹ Antonio Zambrano, el cura de Catapilco, candidato presidencial independiente de izquierda durante la campaña de 1958. Víctor Jara, actor y cantautor, profesor de teatro de la Universidad de Chile, asesinado y torturado el 15 de septiembre de 1973. Quilapayún e Inti-Illimani, conjuntos folklóricos universitarios, sus integrantes masculinos actuaron junto a Víctor Jara, Ángel Parra, cantautor (hermano de la fallecida Violeta Parra) y Patricio Manns, poeta y cantautor, durante la campaña presidencial de Allende, participaron activamente dentro de “la cosa cultural” llevando poesía y conciencia social por todo Chile.

los espacios públicos reconocidos y nombrados por la historia oficial, además acota el protagonismo del compañero en el mapa cronológico de la época. Es más, considero que este mapa referencial obedece a la intención del autor por reproducir, con cierto realismo, la temperatura del pulso histórico. Destaco, en especial, la dinámica existente entre los grupos sociales y sus líderes políticos; así, Frei y Alessandri representarán la centroderecha independiente y las clases privilegiadas medias, mientras que Aguirre Cerda y Neruda representan la centroizquierda, dando voz a las clases de los trabajadores y las más desposeídas. Visiblemente, esta es una dinámica que se construye en relación a la diferencia de un partidismo ideológico de ser de una tendencia u otra, en este caso con referencia a la lucha por establecer los verdaderos parámetros democráticos de la república entre los grupos de izquierda y centroderecha.

Está claro que disponiendo las novelas de esta manera favorece metodológicamente la visualización del periplo histórico de la lectura del compañero como alegoría. Aparte de proporcionar un antecedente, facilita el análisis de las masculinidades y relaciones de poder que se articulan en la construcción de la identidad chilena dentro del contexto de las narrativas nacionales, puesto que reflejarán los discursos ideológicos con los que cada hegemonía patriarcal se exprese.

Por lo mismo, para poder localizar al compañero dentro de los paradigmas de la narrativa nacional, he de considerar justamente estas referencias de personajes históricos que reflejan un modelo de práctica de masculinidades. Estas contrastarán o se asimilarán a las de los protagonistas, en especial, aquellas definidas por una ideología y que invocan las narrativas nacionales a la hora de proclamar y reclamar la hegemonía de la identidad nacional. Kimmel

reflexiona sobre la dinámica de las relaciones de poder dentro de la deposición e institución de una hegemonía, y señala que, en este sentido,

De forma característica, cada nación construye un modelo de masculinidad con respecto al cual cada hombre se referencia. Esta imagen hegemónica de masculinidad se erige mediante la articulación de diferencias con varios “otros” – las minorías raciales o sexuales, y, por supuesto, las mujeres’. (2011: 49)

Luego, a través de esta premisa será posible establecer en este contexto una dinámica de las relaciones de poder que se manifestarán y configurarán de acuerdo al grado de subordinación, empatía y disidencia entre las masculinidades representadas en los personajes. Últimamente, este tipo de relaciones contribuirá a la alegorización del compañero, especialmente una vez que el compañero es destituido y desplazado por la violencia devastadora de la dictadura. Es más, es necesario entender al compañero como una masculinidad múltiple en los términos que se han establecido anteriormente, es decir, considerando la aserción de Montecino que señala al tipo de relación horizontal que el colectivo de la Unidad Popular y sus simpatizantes mantenían dentro del orden jerárquico. Además, se ha de tener presente que este tipo de relación definía al colectivo – en general, a los trabajadores, estudiantes y jóvenes que solidariamente se acometían a trabajar por el bienestar de la nación, la que florecería como ejemplo de un modelo de estado socialista. Por lo mismo, Kimmel agrega que un patrón o modelo de masculinidad nacional da cuenta de ‘un proceso institucional y una dinámica de relaciones de poder entre los distintos grupos’ (Ibídem) cuya diseminación e intervención es evidente en todas las esferas sociales, especialmente en lo que respecta la estructuración de las identidades en el espacio doméstico. En el siguiente apartado me propongo acceder a este modelo de masculinidad, justamente examinando las relaciones de poder que se articulan entre los protagonistas y los grupos, es decir, evidenciar al compañero en acción ejerciendo su práctica de masculinidades.

Soñé que la nieve ardía: compañeros sin canto ni banderas

El objetivo principal del análisis en *Soñé que la nieve ardía* es definir los atributos y prácticas de masculinidades que el compañero articula en las relaciones de poder con los otros, en especial con los grupos contestatarios que violentamente lo destituirán como ícono nacional. A través de la novela, examino e ilustro cómo los individuos y los grupos aparecen obedeciendo y encarnando ciertas pautas tradicionales de masculinidades para demostrar, así, que, aquéllas presentadas por la ideología socialista favorecen la del compañero como un modelo ideal de masculinidad. Finalmente, me interesa demostrar cómo la destitución violenta del compañero, su exilio y represión, lo convierten en una evocación nostálgica, una alegoría de la nación que se perdió.

Para acometer estos objetivos, utilizo principalmente las aproximaciones teóricas sobre masculinidades y hegemonía hechas por Kimmel y Connell; en particular, recojo esta estructura de relaciones de poder para aplicarla en el contexto sociocultural chileno y, así, demostrar cómo se articula el compañero en relación a sus pares, es decir, a la clase proletaria y los grupos contestatarios, o sea, la clase burguesa y/o de extrema derecha. En esta línea de análisis también recurro a los académicos chilenos especialistas en masculinidades, especialmente a los aportes de Ximena Valdés y José Olavarría. Esta lectura y análisis desde las masculinidades está dividida en tres partes y se estructuran alrededor de las articulaciones y relaciones de poder que se dan entre los protagonistas. Entre estos puntos de articulación, se define al compañero, específicamente, a través de una práctica de conductas masculinas y/o masculinidades. Esta práctica de masculinidades corresponde a la ideología de la vía chilena al socialismo que se examinó en la sección anterior; asimismo, mi intención es mostrar estos atributos en acción; por ejemplo, la actitud solidaria y militante entre los integrantes del grupo de jóvenes, la colaboración y valoración del trabajador como grupo

colectivo, la acción sindicalista entre los trabajadores y su líder, por nombrar algunas. Mi intención final es obtener una descripción de la práctica de masculinidades que definen al compañero como modelo hegemónico de un Chile en vías de transición a un estado socialista. Esto es lo que se recuerda e invoca nostálgicamente, una práctica de masculinidades encarnada en el compañero y que representaba el espíritu de la nación, ése que se perdió con la dictadura.

Soñé que la nieve ardía ha sido definida por el crítico chileno Grínor Rojo como ‘la gran primera novela de ese proceso chileno’ (48), debido, justamente, a la urgencia con la que esta se escribió y porque es producto directo de la experiencia personal del autor del proceso histórico en cuestión. Rojo señala que la estructura de la novela está compuesta por una confluencia de tres líneas de historias cuya dinámica se caracteriza por un ‘complejísimo juego de interrelaciones’ (Ibídem). Estas se entretajan en una polifonía de voces que representan a tres grupos colectivos: ‘la pequeña burguesía, el proletariado y una cierta forma de marginalidad; aquellos sectores que impulsaban el proceso y aquellos que eventualmente tuvieron que definirse a favor o en contra suya’ (49). Efectivamente, esta estructura propuesta por Rojo me será útil para referir los grupos y puntos de articulación de las masculinidades, ya que como primera línea de lectura interpretativa me permitirá asir el escenario en el que los protagonistas se desenvuelven, interactúan y relacionan. Asimismo, en este contexto, se ha de considerar los patrones de práctica y conducta de masculinidades alrededor de la hegemonía. En su análisis de las relaciones de poder y hegemonía, Kimmel subraya que esta es una característica frecuente del patriarcado ya que

a medida que se [va] crea[ndo] un ideal hegemónico, se crea un sistema de oposición a todo un espectro de “otros” cuya masculinidad se cuestiona y devalúa. Lo hegemónico y lo subalterno interaccionan mutua pero desigualmente en cualquier orden social y económico definido por el género. (2011: 51)

Estos “otros” dentro del contexto de esta lectura del compañero están representados por las masculinidades que simbolizan los candidatos de los otros partidos políticos o la oposición, en particular aquellos que están estrechamente vinculados a clases sociales privilegiadas y/o la extrema derecha. Así, el mapa referencial de figuras públicas y líderes políticos esbozado en *La chica del trombón*, reaparece en *Soñé que la nieve ardía* como la historia de los colectivos, ciñéndose en especial a la anécdota personal de la gente anónima detrás del voto y las campañas electorales referidas en la historia de Alia en la novela anterior. Por tanto, frente a esta hegemonía se articula el grupo opositor representado en *Soñé que la nieve ardía*. En efecto, este es un colectivo anónimo de extrema derecha que se manifiesta generalmente a través de la violencia y que, más tarde tiene su punto cúlmine al materializarse en las fuerzas armadas; ya que serán estos los que se señalen como los gestores y ejecutores del golpe de estado. En este contexto, posiciono al compañero enfrentándose a este espectro de ‘otros’ – usando el término teorizado por Kimmel; por cuanto su práctica de masculinidades será contestada, devaluada y destituida como modelo hegemónico vigente.

Igualmente, para ilustrar esta dinámica de relaciones de poder articuladas en las masculinidades, habrá que considerar la estructura narrativa de la novela y el protagonismo de sus personajes. En este caso, Arturo y sus aventuras en la capital componen la historia y anécdota alrededor de las cuales se van hilvanando y tejiendo los acontecimientos de los últimos días del gobierno socialista y el violento inicio a la dictadura.

La novela se inicia introduciendo a Arturo, un joven deportista virgen que emigra desde el campo a la ciudad para realizarse como futbolista profesional y, más significativamente, como hombre. En la estación de trenes se le suma el Sr. Pequeño, un artista de baja categoría quien, además, es ladrón de pollos. El motivo del viaje del campo a la ciudad en busca de

éxito y buena fortuna ilustra el proceso que cada uno de los personajes persigue como meta. Así, la llegada a la capital significará el comienzo del viaje y rito de iniciación para Arturo y, para el Sr. Pequeño, el término de su errática carrera artística. Evidentemente, desde el punto de vista de los estudios de las masculinidades habrá que considerar este desplazamiento como una apertura y cierre que simboliza un proceso de transición para ambos. Este proceso implicará, para Arturo y el Sr. Pequeño, un enfrentamiento con otros, que acentuará las diferencias en relación al grupo que se expongan, de tal manera que, ambos se verán cuestionados en sus prácticas y códigos de masculinidad dentro de un contexto urbano. Así, integrarse en el núcleo de la capital sitúa a estos protagonistas en una transición que articularía distintos parámetros de cómo ‘ser hombre en la ciudad’ estableciendo diferencias de subalternidad entre lo regional y capital o el campo y la ciudad. Este tipo de distinción campo vs ciudad cruzará verticalmente los atributos masculinos que se constaten y articulen con respecto al compañero, puesto que el principio de igualdad en el que se basa la lucha de clase y que sostiene la ideología de la vía chilena al socialismo, homogeneiza la diferencia local y la marginalización. Connell teoriza las relaciones de poder derivadas de la interacción de los grupos con la hegemonía, entre ellas destaca que la ‘marginalization is always relative to the authorization of the hegemonic masculinity of the dominant group’ (Connell 1995: 80). Por lo que, esencialmente, esta premisa me proporciona una pauta de lectura que corresponderá a una valoración de las masculinidades a partir de una escala de “ser más o menos hombre” según la normativa de práctica de masculinidades vigente.³² En el caso de Arturo esta práctica de masculinidades es valorada de acuerdo a su destreza deportiva en el equipo de fútbol y en su relación con Susana en la pensión. En cambio, para el Sr Pequeño esta se dará en su habilidad de sobrevivir en la marginalidad después de asumir una

³² Utilizo esta expresión a partir del análisis de la práctica de masculinidades que José Olavarría hace en el contexto de la sociedad chilena y que, al igual que las novelas, se utiliza el término hombre u hombría como una valoración de las masculinidades en relación al modelo vigente. Esta variación de ambos modelos se explica y analiza conforme se completa el periplo histórico del compañero a través de las novelas.

paternidad sorpresiva y tardía. Está claro que ambos personajes emigran a un centro desde una periferia regional donde se integran a una comunidad propiamente establecida y, en la cual, tendrán que probarse como hombres y ciudadanos para ser totalmente integrados a este nuevo espacio.

De esta manera, la pensión de Don Manuel es un espacio de acogida, que a pesar de estar localizada en la periferia de la capital, ofrece a los recién llegados un hogar, pero al mismo tiempo un lugar de debate y convivencia entre los jóvenes estudiantes y los trabajadores que la habitan. El mismo Skármeta señala que la pensión es ‘una metáfora de Chile a través de ese grupo de personas que habita la pensión’ (Piña 180). Pilar Álvarez-Rubio desarrolla esta idea y agrega que ‘la pensión es un microcosmos de la nación “verídicamente” democrática, donde las relaciones de clase se inscriben en direcciones horizontales en vez de verticales, y donde los estratos populares y la clase media urbana de formación universitaria conviven en respeto e igualdad’ (94). Esta idea de la nación simbolizada en este microcosmos ilustra la evocación nostálgica del escritor, especialmente si se recuerda que el objetivo principal del autor mientras permanece en el exilio es, justamente, elaborar y procesar los hechos recientes para dar cuenta de una nación sumida en la tragedia de la dictadura. Si se recurre al lenguaje benjaminiano, es posible vislumbrar el quehacer del artista como historiador, quien se vuelca en un proyecto para reconstruir lo perdido a través de imágenes que como fragmentos y retazos cobran una nueva elaboración de los hechos en este ‘proceso chileno’. Asimismo, la pensión se transforma en el espacio democrático utópico estructurado por los paradigmas de igualdad y lucha de clases que avala el orden hegemónico del estado socialista. Ciertamente este es un espacio en el que el compañero articula los principios y atributos que como modelo encarna y que se reconocerán especialmente en los jóvenes de la pensión, sobre todo en el Gordo y el Negro. En suma, el perfil del compañero como masculinidad hegemónica se

expresa horizontalmente en la colectividad que representa el grupo de jóvenes proletarios, mientras que las aventuras del Sr. Pequeño y Arturo atraviesan verticalmente los distintos estratos en que el compañero se manifiesta y disemina como modelo masculino hegemónico. Así, Arturo y el Sr. Pequeño tendrán que negociar su integración al espacio urbano y al de la pensión ya sea a través de relaciones de subordinación o complicidad, puesto que de la confluencia e interacción de los personajes surge una variedad de aserciones que constituyen el texto y discurso que proyecta la imagen del compañero.

Por lo mismo, considero que la instancia narrativa en *Soñé que la nieve ardía* también proporciona un contexto sociocultural en donde sitúo al compañero articulándose con otros modelos tradicionales de masculinidad, especialmente en aquellos personajes que se distinguen y definen por su tendencia ideológica como es el caso del padre burgués, amigo de Arturo. Este tipo de relación articula una dinámica de interacción en las que se contrastan los paradigmas ideológicos representados en la práctica de masculinidades, por un lado, las tradicionales u oligárquicas y, por otro, las emergentes y/o revolucionarias, es decir, las proletarias que representa el compañero. Connell acuña el término ‘Protest masculinity’ a partir de una análisis del contexto sociohistórico europeo y señala que la aserción designa esencialmente ‘the agency of subordinated and marginalized groups’. Esta es, ciertamente, una premisa útil para leer esta dinámica de relaciones de poder en el contexto de la novela, ya que correspondería concretamente a un patrón de masculinidades ‘constructed in local working-class settings’ (2005: 847). Efectivamente, este es un patrón de masculinidades que, como ya se ha señalado en la introducción de esta sección, tiene como principio ideológico la lucha de clases e inclusión dentro de una igualdad social; así, la burguesía, la oligarquía y grupos de la extrema derecha se establecerían en una relación de oposición y contestación frente a este levantamiento de las clases ‘inferiores’. De esta manera, estos grupos opositores

se relacionarán ya sea subordinándose a la hegemonía ‘proletaria’ o marginándose totalmente de ella. Por tanto, esta será el tipo de estructura y dinámica de las relaciones de poder que construye un punto de tensión entre las masculinidades y que arrojará el análisis de la novela que ahora acometo.

En esta tarea de definir los atributos “alegorizantes” del compañero, parto por examinar la práctica de masculinidad que Arturo representa y qué tipo de relaciones de poder articula en su relación con el resto del grupo que le rodea, especialmente con los jóvenes proletarios de la pensión. Considero que existen tres tipos de articulaciones a través de las cuales estructuro el análisis. Una primera se establece a nivel generacional y es elaborada a partir de la relación entre Arturo y los adultos mayores. Una segunda es proporcionada por la relación que el futbolista establece con los jóvenes de la pensión, en especial con el Gordo y Susana; por último, una tercera articulación de esta masculinidad surge del conflicto y enfrentamiento del colectivo proletario, o sea, aquella compuesta por los jóvenes – especialmente el Gordo como líder sindicalista, con la oposición –que más tarde pasa a ser la junta militar.

Como ya he mencionado, el primer punto de articulación y contrastación de las masculinidades se hace a nivel generacional y se da a partir de la relación que establece Arturo y los adultos mayores y/o mentores, es decir, el abuelo, Don Manuel, y el Sr. Pequeño. La relación entre el Sr. Pequeño y Arturo se establece al principio de la novela, introduciendo al lector a ambos personajes al inicio de su viaje a la capital. Esta introducción es un esbozo lúcido del perfil del joven varón que caracteriza la personalidad de Arturo y que se desarrollará a través del análisis. Efectivamente, la impertinencia y la ignorancia del joven deportista contrastan con la sobriedad artística de tercera clase y casi ceremoniosamente ridícula del Sr. Pequeño. Así, será la voz narrativa la que articule el sentido de la relación

que se da entre ellos, ya que pone por antecedente que el abuelo del joven lo ha “encargado” al circunspecto Sr. Pequeño. Es más, esta acción inviste al Sr. Pequeño en una categoría superior de ‘hombría’, entronándolo como una especie de mentor masculino para que se asegure que su nieto se “estrene y se haga hombre”, además el abuelo le insiste señalándole que: ‘—Este es mi nieto del que le hablé antes, ¿se acuerda? Va con usted ahora. Es completamente virgen y juega al fútbol’ (15-16). Desde este punto de vista, Arturo es instantáneamente menos hombre que el Sr. Pequeño, ya que no se ha “estrenado”. Por lo tanto, el referente de la masculinidad se basa sobre una percepción binaria sexual que rebaja la identidad de Arturo; ser ‘virgen’ es un signo de inmadurez y menoscabo de su masculinidad. No obstante, la sabiduría y respeto que pudiese causar el Sr. Pequeño como hombre “hecho y derecho”, es una ironía histriónica que se lee en el tamaño de su cuerpo y la pomposidad de su oratoria, una prosodia llena de clichés que utiliza para gestionar y vestir sus negocios fraudulentos. Por lo demás, el Sr. Pequeño representaría una generación de hombres que viven del cuento, de la astucia y de la habilidad de aprovechar las circunstancias a su favor para poder sacar el máximo provecho, ciertamente características y atributos que evocan al roto chileno,³³ ya que, como el Sr. Pequeño, el roto también emigró de los campos a la ciudad, deambuló por la periferia de la capital y se acostumbró a sobrevivir con astucia, inteligencia y labia.

Por añadidura, se podría decir que los atributos artísticos que posee el Sr. Pequeño no son más que un reflejo de sus sueños y recuerdos de glorias pasadas cuya nostalgia encuentra consuelo en una botella de vino. Lo que le queda de ese pasado es la fuerza retórica caducada, grandilocuente, barata y aparatosa. Sin embargo, Grinor Rojo señala que la línea de relato que sigue la serie de peripecias surrealistas que protagonizan el Sr. Pequeño y su

³³ Personaje del imaginario chileno que se abordó como masculinidad en la tercera sección de la Introducción.

hijo como “artista de variedades”, constituirían una parodia narrativa cuyo objetivo sería descalificar y evidenciar la caducidad de dos modelos, el de clase y el narrativo (57). Además, Rojo explica que ‘por eso que las historias de Arturo y el Sr. Pequeño son historias paródicas, en la medida que asimilan el mundo obsoleto, la crítica de los modelos literarios que a ese mundo corresponden’ (Ibídem). Más allá de la instancia narrativa, Rojo propone que es esta, además, una doble metáfora por extensión, ya que el Sr. Pequeño y su socio representarían no solo a los artistas como gremio, sino a su generación como tales, puesto que se da desde la ‘situación del artista a la de su grupo social [una clase burguesa en decadencia] y la de este, a la de la generalidad de clase’ (60).³⁴ En relación a esta propuesta, considero que es útil para contextualizar el argumento estético que la novela presenta como discurso y género dentro de los parámetros generacionales de la literatura del posboom.³⁵ Sin embargo, desde mi postura de lectura, esta visión de doble metáfora de clase y generación denotando la caducidad del burgués como artista, es solo válida desde la posición del artista como compañero que se opondría naturalmente al burgués. En este sentido, esta articulación artista proletario vs artista burgués enmarcaría el proyecto cultural que sustentaba la vía chilena al socialismo, puesto que una sociedad igualitaria también concebía un acceso público y colectivo para la educación y cultura. He de clarificar que en ningún caso es la que representa el Sr. Pequeño, no obstante, hay en la novela referencias generales a intelectuales, poetas que se unen a las marchas y que participan en las demostraciones, entre estas referencias destaca el recuerdo que Susana tiene del poeta al que sirvió de musa en una de las tantas reuniones del partido.

³⁴ Grínor Rojo identifica a este grupo social como ‘parásitos sociales, burguesía latinoamericana en su esencia, la incontestable metáfora de toda clase’ (60).

³⁵ Desde luego, es un proyecto que se divorcia de lo tradicionalmente establecido puesto que, por un lado, representa una reacción frente a la generación dominante o del Boom, siendo el joven Skármeta ‘uno de los pocos escritores que reaccionan explícitamente contra el Boom’ (Shaw 1999: 286). Además, Skármeta representa a una generación contestataria frente a los parámetros estéticos existentes a nivel nacional y de América Latina, ya que su propuesta implicaba un revés desafiante a la élite que controlaba la cultura y el acceso libre a esta. Por último, en el caso de *Soñé que la nieve ardía*, Shaw estipula que ‘se utiliza la cultura popular en una novela literaria no solo para evocar una atmósfera familiar a muchos lectores, sino también para criticar el individualismo y la competitividad «burgueses»’ (287-88).

Lo que se denominó “la cosa cultural” encarnaba este principio de cultura para todos; el artista estaba al servicio del pueblo y era parte, una vez más, de esta relación de compañerismo que homogeneizaba el espíritu de la revolución social, puesto que ‘abierta la palabra a las calles, a las cosas, al prójimo, el acto literario se democratizaba’ (Skármeta 1981: 270).³⁶ Ciertamente, el artista como compañero es otra manifestación de la práctica de masculinidades que considero como una expresión alegórica. De hecho, el artista en sí mismo ofrece todo un nuevo campo de estudio al que, por motivos de espacio, no puedo dedicarme aquí. Sin embargo, esta variedad no se perderá de vista dentro de los atributos que constituyen el ideal hegemónico del estado socialista, en el que también se abogaba ‘cultura y educación para todos’ (Allende 25).

Una vez aclarada esta importante digresión, me es necesario retomar el análisis del espacio en que se desenvuelven los protagonistas para seguir definiendo los puntos a partir de los cuales se manifiestan y articulan los atributos del compañero como masculinidad hegemónica. Consideré que este primer punto de articulación se da a partir de la diferencia generacional y la contestación entre los parámetros tradicionales, especialmente dada por el Sr. Pequeño y el abuelo. Dentro de este primer punto de articulación de las masculinidades, el Sr. Pequeño estaría en un nivel superior de masculinidad en relación a Arturo, en tanto que ser hombre en este contexto está definido por su sexualidad, obedeciendo los códigos vigentes de masculinidad dentro del contexto de la sociedad chilena. Estos parámetros establecen, según

³⁶ Un modelo epónimo de esta masculinidad de creación socio-estética es Neruda, el compañero poeta quien, además, es una figura recurrente en la narrativa de Skármeta y protagonista de una de sus más célebres novelas (*Ardiente Paciencia*). Como tal, el Premio Nobel constituye un paradigma simbólico del ideal del compañero ya que así como Allende es el líder y compañero del estado, Neruda representaría el atributo de ‘padre artístico’ de la generación de artistas a la que pertenece este Skármeta narrador joven. Para él, el vate es una figura ‘dominante’ y hegemónica que define los parámetros estéticos de la literatura del momento desde una ‘concepción del trabajo creador como un crecimiento social-biológico. Es un modelo de poesía marcadamente histórica y participativa’ (Ibídem), un modelo estético que se construía a partir de la realidad social del “hombre común y corriente”, del chileno trabajador de las masas para establecer un diálogo estimulante entre hombres y así proyectar una nueva identidad cultural inclusiva e igualitaria.

el especialista nacional en masculinidades José Olavarría, que para hacerse hombre ‘los varones deben superar ciertas pruebas como: conocer el esfuerzo, la frustración, el dolor y el haber conquistado y penetrado a mujeres’ (2000: 12). Por lo que es, fundamentalmente, una práctica de masculinidades en la que la sexualidad regula y reafirma la consolidación de la identidad del varón, de tal manera que un individuo no será completamente hombre hasta que haya alcanzado una madurez sexual. De ahí que Arturo busque esta consolidación para completar el ciclo de ‘hacerse hombre’ simbolizada en la pérdida de su virginidad como una acción para ultimar su sexualidad como hombre adulto. En comparación, el tamaño y el nombre del Sr. Pequeño rayan en la ironía frente a la altura de su oratoria seductora, además de enmarcar la inmadurez y arribismo incipiente del joven futbolero. Es más, en este contexto, esta oratoria barata compuesta por clichés y cursilería se utiliza como el instrumento seductor a través del cual se consigue a la mujer y, por consiguiente, el placer del sexo. En este sentido, el uso y la manipulación del lenguaje como arma de seducción es un factor que Arturo percibe como indispensable para obtener y satisfacer su necesidad sexual. En cierta manera, el Sr. Pequeño demuestra ser un maestro en su manejo durante el concurso de belleza en la pensión, aunque Don Manuel, por otro lado, intenta mostrarle un nivel más sofisticado de la seducción introduciéndole a la poesía del premio Nobel: ‘Aquí, Arturito, hay cosas muy lindas para decirles a las damas’ (118) – un supuesto que para el futbolista no tiene sentido dentro de lo que desea: ‘Yo no quiero hablarles, usted ya sabe lo que quiero’ (Ibídem). Efectivamente, las únicas palabras del poema que resuenan en la mente de Arturo son ‘Muérdeme, incéndiame – dijo con su voz natural. Y luego –: ¡Este sí que es poema!’ (120). Está claro que la masculinidad de Arturo se mide frente a su falta de madurez sexual y su necesidad de seducir a una mujer, en este caso, la compañera Susana. Las relaciones que establece con los demás están marcadas por esta necesidad de probarse como hombre. Esta es, claramente, una premisa implícita en la tradición del patriarcado que conmina a todo

hombre a probarse ante otros, especialmente frente a las mujeres. Más importante, ‘Ser hombre es algo que se debe lograr, conquistar y merecer’ (Olavarria 2000: 12), en este sentido, la empresa de ser hombre es un acto constante en el que el individuo deberá probarse y medirse frente a otros. Ciertamente, este es un proceso de contrastación y construcción de la identidad masculina que, en el caso de Arturo difiere, justamente, en la práctica y lectura que hace de las masculinidades; en otras palabras, perder la virginidad lo completaría como hombre y, consolidaría así, el control de su propia imagen frente a los otros. No cabe duda que esta sea una respuesta a una necesidad que subraya y caracteriza la normatividad del patriarcado tradicional. Mark Millington, en su estudio sobre la representación de las masculinidades en la Literatura de América latina, subraya que esta necesidad de ‘probarse como hombre’ es una constante de los modelos tradicionales patriarcales. Además, agrega que de este modo, se reafirma la ‘heterogeneidad de las identidades y las tensiones subyacentes aún en las representaciones más convencionales y homogéneas de la masculinidad’ (18) y que a partir de las cuales, se articularían relaciones de poder. Por lo mismo, Arturo habrá de negociar, interpretar y observar las pautas de conductas sociales alrededor de las relaciones establecidas entre los integrantes del grupo. Asimismo, observará con especial interés las prácticas y conductas asociadas a la seducción y placer sexual, en particular, aquellas referenciadas por los otros hombres, entre ellos el Sr. Pequeño, Don Manuel, el Gordo; así como también la mujer, Susana. Principalmente, estas pautas y práctica de masculinidades están representadas por aquellos protagonistas compañeros, en particular los jóvenes y el abuelo. Igualmente, el Gordo y el Negro se proyectan como militantes comprometidos para los que el ejercicio de la palabra y la oratoria misma son símbolo de lucidez y manejo del poder de comunicación. Así, el énfasis está en la convicción y persuasión que tienen las palabras en el plano político ideológico, además de ser una habilidad innata que implica seducción y atractivo para el sexo opuesto. Es más, la oratoria y

la militancia ideológica del compañero tendrá una connotación de masculinidad consolidada. Ciertamente, estos son dos atributos esenciales que lo idealizan como hombre de esta época en la que resuena otros grandes oradores y héroes míticos de izquierda revolucionaria, entre ellas, la figura del Che Guevara.

En rigor, la práctica de masculinidades que definen al compañero se construye a partir de su consistencia y militancia política, además de su carisma y talento para el debate. Es un hombre que tiene presente el valor que posee el trato igualitario como fuerza colectiva y el alcance de la responsabilidad que, como ciudadano, ha de acometer para que se consolide la vía chilena al socialismo. Estas premisas lo perfilan como un hombre atractivo y seductor, tal como se verá en la personalidad del Gordo.

No obstante, la figura del abuelo proporciona otro modelo de hombre de izquierda que considero como antecedente, es decir, un compañero mayor frente al ejemplo joven representado por el Gordo. De esta manera, Arturo se enfrenta a dos modelos de hombre de izquierda/compañeros que contrastan con los paradigmas que él cree que son los necesarios para convertirse en hombre, puesto que tanto el abuelo como el Gordo, son hombres en los que la ideología política los termina de identificar y proyectar como tales:

—En la ciudad será distinto. Allí hay mujeres dispuestas a la pelea. No huasas brutas como las tuyas, abuelo.

—¿Qué les va hallando? Son buenas compañeras, resistentes pa'l trabajo y la cama. ¡Y a ver si usted en la ciudad se me hace de izquierda!

El joven ladeó la cabeza y sintió que ya se le dibujaba en el rostro la nariz altiva y la boca altanera. (13)

Está claro que el abuelo presenta una práctica de masculinidades en las que existe un cierto sentido de igualdad y responsabilidad frente al trabajo y el placer sexual, además del compromiso social que el 'ser de izquierda' significa, y esto es, ante los ojos del abuelo, lo que define 'ser hombre'. Esta asociación se volverá a encontrar nuevamente más adelante en

el análisis, ya que Arturo siente una inmensa curiosidad por saber el secreto del éxito que el Gordo tiene con las mujeres.

Por lo demás, considero al abuelo como un antecedente historiográfico dentro de los paradigmas de masculinidades que construyen al compañero como ideal de nación. Por un lado, a través de la continuidad historiográfica de la fábula, se le informa al lector del pasado del abuelo como activista de la Reforma Agraria,³⁷ y, ciertamente, este es un antecedente que reafirma al abuelo como un modelo identitario precursor del compañero en el contexto de la historia narrada. Por otro, el abuelo como masculinidad precursora intensifica el contraste de las prácticas de masculinidades existentes en Arturo y las hegemónicas del compañero. A pesar del parentesco existente entre ambos, el nieto contradice y deroga al abuelo como modelo de masculinidad: ‘Los abuelos son como los chanchos, mientras más viejos se ponen más bestias se vuelven’ (14). Más que suscitarle respeto, el abuelo le parece un ser insípido y aburrido como el espacio regional que representa y que, últimamente, decide abandonar.

Ahora bien, si se considera a las masculinidades como una dinámica constructora de identidades dentro de las narrativas nacionales, se asume que estas son configuraciones que van cambiando a través de la continuidad histórica de una sociedad patriarcal. Entonces será posible leer la masculinidad representada en la figura del abuelo como el origen de una evolución naturalmente histórica que devendrá en una nueva generación representada por los jóvenes proletarios. Es más, este proceso de construcción y configuración de masculinidades en esta instancia histórica de los setenta – fuertemente marcada por el cambio – expone la confluencia de modelos tradicionales hegemónicos de masculinidad que se han ido acuñando

³⁷ La Reforma Agraria fue un proyecto de desarrollo social y económico que se produjo entre 1962-1973. Tuvo como objetivo transformar y descentralizar el orden latifundista del agro y regular el sistema jurídico patriarcal imperante que controlaba una minoría oligárquica. Para más detalles sobre el aspecto histórico, véase este excelente enlace interactivo del archivo de la biblioteca nacional de Chile: [http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=lareformaagraria\(1962-1973\)](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=lareformaagraria(1962-1973)).

en el imaginario cultural y las narrativas nacionales. Es decir, establecerá una dinámica que se expresa a través de una articulación de masculinidades encarnadas en los líderes políticos; cuya proyección paternalista se construirá a partir de los ideales fundacionales de la nación, desde donde se disputarán la lectura y construcción de lo nacional para así establecer su legitimación en el poder.

En este contexto, lo generacional facilita un antecedente a nivel historiográfico de los orígenes del cambio social implícito en la vía chilena al socialismo. De esta manera, la figura del abuelo representa aquí, la primera lucha del levantamiento popular en las áreas rurales; un levantamiento que supuso una revolución que desestabilizó a la oligarquía chilena y cimentó las bases del proceso de cambio social y que defienden apasionadamente los jóvenes proletarios. Se le dice a Arturo que ‘Su abuelo era el viejo más voraz que he visto. Quería repartir todo lo que no le pertenecía’ (88). Este es, fundamentalmente, un comentario que demuestra el porte y el significado que tiene este personaje como mentor, además de reposicionar las bases del conflicto entre los partidos de izquierda y los conservadores de ultra derecha que respaldaban la élite latifundista. ‘—Era picado de la araña con las huasas y politicazo como un cura.³⁸ Comenzó a hablar de las expropiaciones por allá por la época de Ibáñez. [...] Y tu abuelo todo el tiempo organizando a los campesinos en sindicatos [...] Hasta que les resultó la cosa’ (89). El comentario lo hace el patriarca de una familia claramente latifundista; a través de sus palabras, se deja entrever que ha existido una relación de amistad en el pasado acotada por ciertos eventos históricos del cual ambos han sido contemporáneos.

³⁸ Quizás una referencia al cura de Catapilco, Antonio Zambrano, a favor de los campesinos en su candidatura a la presidencia en 1964. En *La chica del trombón* aparece como una referencia historiográfica entregada por el cronista Roque Pablovic.

Está claro que en este plano de activismo y enfrentamiento político el abuelo ha triunfado; ha sido protagonista y actor del cambio que se evidencia actualmente con el liderazgo de un gobierno de izquierda. Al contrario del señor burgués, padre de su amigo de infancia, quien a través de sus comentarios deja entrever la frustración de la derrota y la pérdida del latifundio: ‘—Tardó la cosa pero les resultó. ¡Ahora deben tener una chanchería en la capilla!’ (91). Indudablemente, la escena del té burgués reconstruye las relaciones de poder establecidas dentro del modelo patriarcal fuertemente arraigado en la hacienda, una institución que ha marcado las pautas de género, clase y raza en la sociedad chilena. Según Ximena Valdés:

la hacienda es más antigua que la República [...] al interior [se dio] un conjunto de factores [que] contribuyeron a establecer patrones familiares y dominios laborales diferenciados para hombres y mujeres, lo que incidió en las prácticas y representaciones sociales femeninas y masculinas: los hombres en las tareas y faenas ganaderas y agrícolas, las mujeres en las economías delinquencia y a cargo de la familia. (32)

Así, en la tertulia del té, se observa la actitud paternalista y superior del padre en relación a la madre; sus comentarios son meras repeticiones y ecos de las afirmaciones hechas por su marido, mientras que absorta sirve el té y se preocupa de que los hombres jóvenes sean atendidos. De esta breve escena magistralmente bosquejada, es posible suponer que el padre fue afectado directamente por las acciones políticas del abuelo; posiblemente, su fundo fue expropiado y despojado de su dominio y autoridad. En síntesis, el padre representa una masculinidad destituida, caduca por la fuerza del cambio; además, representa una identidad que se definía desde los parámetros establecidos por la hacienda en la que la dominación, la servidumbre y el paternalismo coexistían.³⁹ Valdés reconoce en este contexto

tres modelos masculinos: el “patronal” al cual adscribe la capa superior del sistema de inquilinaje, el “subordinado” en el que se inscribe la mayoría de los habitantes de la

³⁹ Valdés agrega que esta dominación oligarca se expresaba en ‘la gallardía, la valentía, la virilidad, la fuerza, las destrezas en el manejo del caballo, el prestigio asociado a las faenas tales como los rodeos, el control social sobre las poblaciones y familias, la apropiación de los cuerpos de las mujeres del inquilinaje por parte de los hacendados y el personal próximo a las funciones de mando, forman parte de este conjunto de atributos masculinos. Subordinado a este patrón de masculinidad dominante se estableció otro: el de la servidumbre y la obediencia sin más contrapeso que los procedimientos de integración simbólica dados por la protección hacendal’ (32).

hacienda y el “libre”, en el cual se inscribe el peonaje, es decir, quienes no están adscritos a la hacienda en forma estable. (33)

Si bien no se esclarece qué tipo de relación existía entre el padre y el abuelo, es evidente que son fieles exponentes de la rivalidad institucional existente entre los partidos políticos representativos de ciertos sectores de la sociedad y/o clase. En este sentido, la izquierda vendría a ser una variación de la anteriormente mencionada ‘protest masculinities’ (2005: 847). Estas estarían simbolizadas en la figura del abuelo que desafía el paternalismo autoritario legitimado por la hacienda personalizada en la figura del padre hacendado. Valdés señala que, además, ‘las bases sociales construidas en este periodo de larga duración se trasladan a la ciudad fundamentalmente a través del sistema político’ (33). Lo crucial en esta aseveración es la iconografía que inscribe en la narrativa nacional, ya que proyecta a la hacienda como una ‘sociedad sin fronteras, lo rural, lo huaso, la cultura ganadera, se transforman en los fundamentos de la identidad nacional.⁴⁰ Migran desde el campo a la ciudad y se yerguen como símbolos y formas de representación de lo “chileno”, lo patrio y lo propio’ (Ibídem). Ciertamente, este tipo de masculinidades simbolizadas en el abuelo y padre latifundista articulan relaciones de conflicto y desafío que se reconfiguran y activan nuevamente en los jóvenes, herederos de la lucha entre la clase trabajadora y la élite conservadora de ultra derecha. Esta dinámica de reto y pugna entre el cambio y la recuperación de los modelos tradicionales estimula la convergencia de imágenes y símbolos que se someten al constante examen de legitimidad dentro de los parámetros identitarios que representan la chilenidad. Considero que esta es la misma dinámica histórica que afectará al compañero en su incorporación alegórica a los paradigmas de las narrativas nacionales, especialmente a través de la recuperación del contexto histórico que mediante estos fragmentos anecdóticos el escritor realiza. Me refiero específicamente a la selección que el

⁴⁰ Cabe notar que como iconografía, Valdés se refiere a la cultura del huaso y fusión de la imaginaria que instaura la hacienda como institución. Para más clarificación sobre la cultura del huaso véase: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-785.html#presentacion>

artista hace de estas instancias anecdóticas para reconstruir el espíritu que alentó al cambio social encarnado en el compañero y que un día, en el pasado, iniciara la generación del abuelo.

En este contexto, el abuelo se proyecta como un agente social de cambio, un héroe y mentor que reafirma y define la esencia de la identidad del compañero. En él se evoca el inicio y el cambio hacia la transformación y desestabilización de la hacienda como institución dominante, a través de la Reforma Agraria. Este cambio histórico significó una reorganización de la presencia jurídica y social en el contexto rural, así se reemplazaron

la hacienda y el sistema de inquilinaje, el patrón de fundo, el párroco y la patrona, y las figuras en que el patrón delegaba el poder (ministros, capataces, administradores) por otras instituciones sociales y nuevas figuras: funcionarios públicos, inspectores de trabajo, agrónomos, veterinarios, matronas, enfermeras, asistentes sociales, promotoras de centros de madres y un mayor peso de la institución escolar y los maestros y maestras. (Valdés 34)

Por consiguiente, contextualizar históricamente la figura del abuelo como masculinidad trasgresora y revolucionaria, provee un estadio significativo en la visualización del proceso alegórico del compañero. A través de él, se reconstruye los principios y valores que mueven a la clase trabajadora hacia el cambio e inauguran el proceso histórico que desembocará en la elección democrática del gobierno socialista. Pero, sobre todo, esta contextualización es una manera de activar la memoria para recorrer el periplo que dio origen al compañero. Skármeta revisita este episodio mediante el abuelo insurrecto, lo inserta en el escenario latifundista para imaginarlo, tal vez, capataz o administrador del fundo del padre de Javier. De esta manera, el abuelo, en su calidad de líder de los campesinos, se convierte en una referencia rural de emancipación del peón y hombre de campo; es el líder que concientiza socialmente a los peones, al inquilinaje que trabaja la tierra. Asimismo, no solo desafía los parámetros de la institucionalidad sino que también la desestabiliza como estructura patriarcal hegemónica. Así, dentro de la jerarquía hegemónica tradicional ya no solo está en el poder ejecutor de una

clase privilegiada como la latifundista, sino que en y a través de la lucha de clases, los trabajadores – tanto de la fábrica como del campo – serán protagonistas del cambio social. Esto traerá como consecuencia una reformulación del orden patriarcal en el que la participación de los trabajadores será primordial para la legitimización del estado socialista. Por lo mismo, elaborar el proceso social alrededor de estos protagonistas implica una estrategia narrativa cuya intención es la de interiorizar los parámetros que llevaron a la creación de modelos y símbolos cimentados en lo masculino y que tiene como referente a la hacienda como institución; desde aquí se proyecta un sistema de relaciones de poder que discurren en el discurso nacional – a manera de ejemplo recuerdo aquí, al huaso, el patrón, el capataz y el hacendado – entre otros.

Es más, pese al cambio dado por los procesos sociales, la cultura de la hacienda es una tradición que aún gravita fuertemente en el imaginario nacional, especialmente la que gira en torno a la estampa del huaso, una figura masculina que, para Valdés significa un ‘retroceso o regresión frente a la emergencia de nuevas imágenes de género masculinas no plenamente legitimadas’ (45) entre ellas considero la del compañero. Sin embargo, la cultura del huaso y su iconografía ‘perduran aún como símbolo de masculinidad y la chilenidad, en particular cuando se trata de colocar en lo público referentes simbólicos que otorguen identidad a “lo nacional”’ (43).

En suma, considero que la figura del abuelo, además de un antecedente, representa un ejemplo de modelo de masculinidad contestataria que resonará en el compañero para así significar la consolidación que como modelo hegemónico se consiguió conquistar, a través de la vía chilena al socialismo. Aún más, propongo que es la mirada y la disposición del artista como historiador benjaminiano, la que recoge y reconstruye esta tensión entre los valores

identitarios de los modelos hegemónicos masculinos encarnados en los protagonistas para alegorizar al compañero como una masculinidad emergente y transigente dentro de la narrativa nacional.

En rigor, lo masculino en el compañero se categoriza y evalúa desde un actuar social que implica la utopía socialista, es decir, una conciencia social basada en un “poder popular” y que emana de esta relación de complicidad y solidaridad que iguala los derechos de la ciudadanía. Tal como se definía en la arenga de Alia en *La chica del trombón*, este es un poder legitimado por el apoyo incondicional al presidente desde el pueblo representado en el trabajador de las minas, el campo y las fábricas. Dentro de estos parámetros, el verdadero hombre es un hombre que está al servicio de esta causa de igualdad y que se compromete con ella hasta el final.

En este contexto, el activismo del abuelo es un sello identitario que marca la personalidad de estos jóvenes proletarios y, a la vez, una expresión de masculinidad ejemplar. El abuelo es admirado como mentor; al mismo tiempo, es interesante y atractivo para las mujeres, especialmente las huasas que son ‘buenas compañeras en la cama y en el trabajo’. Es más, pienso que esta sexualidad también ha de entenderse en este marco seductor de rebelión y compromiso social, pero sobre todo se trata de un respeto generacional, puesto que los de su generación fueron los primeros y más osados en desafiar el sistema, ciertamente, esta es una actitud y atributo de valentía heroica que inspira el partidismo entre los jóvenes proletarios. Así, Susana se une al abuelo en la marcha de apoyo al gobierno; entre ellos existe una complicidad que sobrepasa la diferencia generacional. Es un entendimiento dado por la camaradería del partidismo ideológico. La escena habla por sí misma:

—Ahora me voy con la gente a la marcha. – Dobló el codo y se lo ofreció a Susana que se lo enganchase: ¿Usted viene, señorita?

La muchacha agitó la cabellera y cazó su brazo con un envión cortesano, de gran dama. Juntos miraron a Arturo.

—¿En serio que no vienes? – dijo ella.

El joven se frotó las piernas. Vio a los dos allí como reyes pobres y felices, respirando sin esfuerzo, nimbados por una repentina gloria. (200)

Así como la figura del abuelo inspira respeto y admiración a Susana, Arturo no termina de convencerse de la luminosidad ideológica que despierta la militancia en su abuelo y Susana, puesto que el hecho de identificarse y participar como parte de un colectivo no le motiva. En este sentido, para Arturo participar de la marcha significa sumarse a un paradigma identitario que aún no termina de procesar, a pesar que para ese entonces ya ha perdido su virginidad con Susana.

En este mismo nivel de respeto generacional localizo la figura de Don Manuel, el dueño de la pensión; asimismo y por extensión, Don Manuel se presenta como el protector, el padre proletario de esta “familia” de los jóvenes que viven bajo su alero. El mismo Skármeta señala que este locus simbólico funciona en su narrativa ‘como intermediario, como una democratización de la familia y como la apertura de la familia al mundo exterior, esa zona intermedia, que es propio pero al mismo tiempo es público, privado-público’ (Cartens 127). Luego, la familia como microcosmos de la nación reflejaría la temperatura del momento histórico, especialmente en tanto que sus individuos están sujetos a una permanente tensión por demostrar la validez y legitimidad del proceso político-social que defienden. Por lo demás, pienso que el simbolismo de este espacio tiene como objetivo acentuar lo colectivo, y la pensión sería un espacio de convivencia desde donde se gesta el espíritu solidario de cada individuo como uno solo, en la medida en que son todos compañeros embarcados en la misma utopía. De esta manera, cada masculinidad constituirá una manifestación del compañero: el abuelo y Don Manuel en su calidad de mentores y guías paternalistas, así como el Gordo y el Negro en tanto jóvenes militantes. En efecto, este es un contexto social

que reafirma la posición de los individuos dentro de una jerarquía basada en los principios de igualdad y de la lucha de clases; la que viene a contrastar, fuertemente, con la individualidad advenediza de Arturo.

En este punto me inclino a pensar en una doble articulación de poder y empatía entre la masculinidad generada por el futbolista y la que proyectan tanto los habitantes de la pensión, como la del abuelo. En un principio, existe entre ellos una simbiosis de auto-reconocimiento motivada por la cercanía que les proporciona el espacio de la pensión y el hecho de ser joven. Así, Arturo es presentado a los demás como uno más de ellos, a pesar de que es evidente que no es así para el grupo absorbido en el debate político: ‘y el dueño que elige *ese*, *ese preciso* momento y que arrastra a Arturo hacia la mitad del salón y que dice hijos, les presento al nuevo habitante de esta casa, y todos así al lote con una mirada insignificante que una hormiga que un trocito que quiubo’ueón’ (41). La escena es un claro ejemplo de cómo operan los mecanismos implícitos de lectura para identificar e identificarse en el nuevo orden del cual Arturo intentará ser parte. En su análisis sobre la tensión de relaciones en el patriarcado tradicional, Millington observa que por regla general ‘el sistema patriarcal está constantemente alerta para modificar la masculinidad hegemónica y mantener la dominante, mientras que, a nivel individual, hay una presión constante sobre los hombres para confirmar y volver a probar que la identidad masculina está funcionando según lo convenido’ (41). De esta manera, considero que la pensión se transforma en un escenario clave para que Arturo actúe y se defina como individuo, de tal modo que frente al debate político de los jóvenes se presentará como apolítico e indiferente al contexto que le rodea. Una sola palabra define el objetivo último de Arturo: ‘Triunfar, no más’, por lo tanto, ser hombre de éxito está por encima de otras valoraciones masculinas especialmente por aquellas que considera obsoletas, retrógradas y burdas representadas en la figura del abuelo: ‘Pensó: “Los abuelos son como los

chanchos, mientras más viejos se ponen más bestias se vuelven” ’ (14). Triunfar es una declaración abierta al mundo que lo define como individuo, dentro de lo que supuestamente cree ser como los “otros hombres”, aquellos que encontrará en su camino al triunfo y que lo diferenciará del “ser como cualquiera de nosotros” (16).

Igualmente, Silva Cáceres ve en Arturo un prototipo que aparece repetidamente en la narrativa skarmetiana como ‘el personaje provinciano [...] que perteneciendo a la pequeña burguesía busca la realización de sus ideales de ascenso social en su desplazamiento hacia la capital’ (15). Considero que esta es una línea de lectura que reafirmaría el proceso simbólico del cambio social descrito por Valdés anteriormente, y que representa el desplazamiento simbólico de la hacienda y su imaginería institucional al centro urbano. Puntualizar esta contrastación como eje significativo, permite dilucidar la manera en que operan las masculinidades entre los jóvenes, es decir, en la horizontalidad grupal que los homogeneiza como subordinados dentro del sistema jerárquico generacional representado por Don Manuel y el abuelo. Además de constituir, lo que propongo como el primer punto de articulación de las masculinidades para definir al compañero como modelo hegemónico.

Un segundo punto de articulación de las masculinidades para la construcción del compañero como masculinidad hegemónica se establece directamente en la relación que nace entre el Gordo y Arturo. Esta dinámica de relaciones se caracteriza por una dialéctica en permanente articulación, puesto que marca y expone la incongruencia cuasi paródica entre los valores y principios que mueven las ambiciones de ambos jóvenes; es, definitivamente, un contrapunto que se sintetiza alrededor del valor y significado del triunfo. Ahora bien, el triunfo aquí significa un reconocimiento de masculinidad, un verdadero hombre es un hombre de triunfo, el que inspira respeto y autoridad por sus pares; en este sentido, Arturo no lo es, puesto que ni inspira respeto ni tampoco autoridad. Silva Cáceres observa que la virginidad sexual es una

condición de menoscabo viril que, nuevamente, contrasta abruptamente con la lectura de las femineidades en este contexto. De esta manera, lo que se valora en las mujeres como una virtud, es en este caso ‘un defecto mayor’ entre sus pares y mentores, una muestra de su insensibilidad, debilidad, cobardía e impotencia (16). Sin embargo, el Gordo captura la atención de Arturo en su intento por poseer a Susana, es decir, el secreto de su éxito con las mujeres. Una vez más, el futbolista se centra en el objeto de su deseo, puesto que lo que requiere es la técnica y el manejo de la palabra para la seducción, así como lo hace con el balón en la cancha.

Por antonomasia, la sexualidad del Gordo está comprendida como un atributo seductor implícito en la complicidad que inspira el compañerismo dentro de la militancia. De la misma manera, en el Gordo se reactivan y refuerzan aquellos atributos masculinos evocados en el abuelo, es decir, el respeto y valorización que la mujer como compañera inspira también como amante y colaboradora de la causa. Consecuentemente, se valora el compromiso y la convicción utópica que presenta el ideal socialista como una institución de participación colectiva e *igualitaria*. Asimismo, se vuelve a destacar la significación que posee la palabra como arma de seducción y persuasión, ya no solo en la ineficacia frustrante con la que Arturo maneja en sus primeros intentos por seducir a Susana, sino que en lo que encierra, expresa y declara, ya sea poesía o discurso político. Pienso que así se acentúa la fuerza de convicción que la palabra declamada significa, en palabras del Gordo: ‘—No es asunto de labia, viejo. Es cuestión de que lo que tu digái, lo tengái aquí. ¿Cachai?’ (143). En este sentido, la valoración de la palabra en la convicción que estructura el discurso político se une al poder seductor que también posee la palabra poética y, así, instaurar un plano significativo desde donde se define la esencia del discurso del compañero, es decir, un discurso que se caracteriza por ser poético, seductor y utópico. Sin duda alguna, este discurso configura la

voz a través de la cual se manifiesta el compañero como una aserción de la figura romántica del revolucionario.

Por tanto, Arturo se posiciona y articula como una masculinidad contrastante frente al modelo que le presenta el Gordo carismático y proletario. Shaw señala que representa además de lo apolítico, un ‘bourgeois – value-oriented individual in the context of commercialized sport’ (1991: 18), ya que, el futbolista se resiste a aceptar los parámetros que le presenta el grupo. Se sabe de antemano que Arturo tiene dificultades para entender el significado de entrega, compromiso y solidaridad que emana de los jóvenes. No obstante, Arturo se siente conminado a tomar una posición en la realidad social; la presión del grupo perturba y erosiona su percepción individualista del triunfo, pero necesitará enfrentar el miedo y la humillación antes de poder sentir empatía con los jóvenes militantes.

Asimismo, el contexto político como realidad social será la vía a través de la cual Arturo alcance una madurez masculina, y será el Gordo quien se lo demuestre. Los valores de masculinidad se medirán frente a su pávida y cobarde respuesta mientras el Gordo es asaltado brutalmente por un grupo de activistas de ultra derecha. Entumecido y silenciado por el miedo, Arturo se siente mísero y despojado de toda humanidad. Es más, aun profundamente afectado por el incidente de la noche anterior, va a casa de Susana en busca de compasión y consuelo:

Arturo sintió que esto de ahora era mucho peor que lo de anoche. Que anoche simplemente había sido un maricón, que había perdido su casa, sus amigos y hasta la magia con la pelota. Pero que ahora lo poco que le quedaba de él era la imagen de una rata espesa huyendo de una emboscada. (180)

El joven enfrenta la miseria de su cobardía que aflora frente a la vulnerabilidad que siente ante la presencia de Susana, transformándose en una confesión desbordada, casi infantil y que culmina con un caudal abierto de emociones agolpadas. Este es otro Arturo, un joven

reducido a su cobardía y vergüenza, el que habla: ‘Abominó de su última maña, el niño mimado que busca el perdón por la dulzura, de estar a punto de disolver en llanto ante ella porque no tenía bolas para ir al hospital y ver la boca abierta del Gordo, la boca con el cadenazo sangrante, el hombro con la bala’ (181). Desde su humillación apela como un niño herido a la compasión de Susana; solo entonces se sensibiliza del espíritu que une al grupo y, así, entiende el periplo que ha recorrido para iniciar esta nueva etapa de concientización en donde, humanizado por la realidad del espacio social, asume un lugar entre sus pares: ‘Sintió que aquí llegaba al final de su viaje. Que había atravesado el desierto en busca de la ciudad y que no la había encontrado. Que ahí se tenía solo el mismo’ (Ibídem). Obviamente, esta escena constituye un reflejo de su cobardía que lo derrotaba y desmerecía ante la sola presencia de Susana. Por tanto, Susana facilita en Arturo un proceso de autoconciencia en el que descubre que su hombría va más allá del ‘estrenarse’; además reconocerse como cobarde implica una transición a un cambio que contempla una nueva relación con los otros, en especial con Susana frente a quien se ha desnudado

Ella se pasó la mano ajustándose el pelo entre la oreja y la sien. Dijo muy suave:

— ¿Tú estás caliente conmigo cierto?

Arturo quiso agarrar la colcha y hundir las manos en ella. Quiso decir que no, que solo eso, que él quería ser con ella caliente pero también lo mismo que los otros amigos, de hablarse, de hacer cosas, de juntarse de mil maneras. (184)

Por lo mismo, el sexo deviene a culminar este despojarse hasta la verdad de los huesos, un proceso que es finalizado con el rito implícito en el sexo, una liberación de las trabas y miedos que constreñían a Arturo. Pero es, sobre todo el gesto solidario de Susana como mujer independiente que decide cuándo y dónde ejercer el derecho de su sexualidad lo que llama la atención; de hecho, ella rechaza todos los grotescos avances que Arturo ‘macho futbolista’ había hecho con anterioridad. Así, la lucidez y epifanía de este momento es la aceptación e incorporación de un nuevo Arturo, vulnerable pero sensible y solidario a la humanidad que le ofrece la generosidad de Susana y, sucesivamente, el resto del grupo.

Es evidente que la imagen de Susana se correlaciona con la compañera, aquella mujer que milita “hombro con hombro” con el compañero. Así como el Gordo es el paradigma del compañero, Susana se proyecta como una versión ‘femenina’ de este ‘compañerismo’ militante. En ella se articula el significado de ‘hembra militante’, que se manifiesta a través de una sensualidad que se inferiría a partir de la virilidad masculina que emana de su hermano, el Gordo. En este sentido, me refiero que ambos encarnarían una especie de sensualidad que los proyecta como individuos atractivos y carismáticos, seguros de sí mismos y con éxito. Entonces, no es de extrañar que Arturo se sienta profundamente atraído por ambos y que, últimamente, encuentre en ellos la solidaridad y la amistad que necesita para poder integrarse a la comunidad como individuo, ya que quería ‘lo mismo que los otros amigos, de hablarse, de hacer cosas, de juntarse de mil maneras’ (Ibídem). De ahí que tanto Susana como el Gordo proveen y facilitan a Arturo los paradigmas del joven compañero. Por un lado, Susana representa a la nueva mujer chilena, la joven militante en la que resuena el compromiso de Alia durante las campañas presidenciales (*La chica del trombón*) y que aquí, se recuerda como una ‘niña de cintillo y blusa roja, de casco minero y camisa anudada sobre el ombligo untando murales revolucionarios’ (180). Susana encarna la joven compañera que transa el espacio doméstico por el público, la que recorre las calles y trabaja en las fábricas; aquella que sale junto a su hombre a ser parte del cambio y a vocear su apoyo al compañero presidente. Está claro que esta participación de la mujer es un gran aporte al cambio social implícito en la vía chilena al socialismo, tal como se analizó en la primera parte de esta sección; aun así la mujer militante todavía se subordina a la hegemonía masculina que representa el compañero, a pesar de los principios de igualdad que sostiene la ideología de la institución socialista. Y, en este sentido, cabría recordar lo que afirmaba Montecino: ‘la compañera, a cambio del amor total de su amante, debía suscribirse a su lucha, pero además

adquirir su protagonismo solo una vez que este desapareciera' (232). Igualmente, esta línea de subordinación también regula otras construidas alrededor de los otros compañeros; así, la identidad femenina sustentada por la compañera se construye a partir del poder de convicción, compromiso y lealtad con la causa y su pareja.

El tercer y último punto de articulación de las masculinidades se da entre el colectivo proletario, especialmente el Gordo como líder sindical y los 'otros', la oposición. La presencia de estos se construye gradualmente a través de la narración y va esbozando el perfil de la oposición. Esta es una línea sutil mediante la cual se define a los 'otros' y que esporádicamente aparece en escenas breves como la del té burgués, las referencias de los jóvenes en sus debates, o a través de los comentarios de Arturo. A medida que crece el idealismo utópico del discurso del proletariado en la voz del Gordo, se va manifestando a mayor grado la violencia del descontento de los 'otros' representados, ya no en la burguesía, sino en los militares. Asimismo, en esta línea de lectura se observa la tensión de los colectivos enfrentados y el violento desenlace que terminó por destruir el sueño democrático del compañero. Igualmente, considero relevante la simbología que se establece en la resonancia del discurso de los jóvenes proletarios como una característica esencial y que contrasta abruptamente con la violencia de la oposición. El mismo Skármeta señala que la belleza utópica de estos jóvenes 'aparece [en] la voluntad de provocar un cambio en la sociedad, sin tener otra herramienta que la retórica. Pienso que es la retórica de Izquierda el tema de esta novela [...] el voluntarismo es una voz dentro de un conjunto de fuerzas' (Piña 184). Es decir, la existencia de un simbolismo entreverado en esta retórica que es, a su vez, una gran parte de la declamación que evoca la práctica democrática detrás de la vía pacífica al socialismo.

Por tanto, concibo al Gordo como el modelo último del joven compañero, el trágico héroe de esta revolución de cambio social por y en las palabras. En su discurso se plasma con una asombrosa genialidad la frescura del lenguaje juvenil y la demagogia política, pero también se percibe en él la fuerza solidaria que envuelve los estratos marginales que comprende la nación como pueblo. Esta iniciativa de igualdad social se observa en el compromiso que asume el Gordo como líder sindical y representante del partido. Su rol es observar y regular el comportamiento de los trabajadores sobre la base del mutuo respeto y responsabilidad por la producción de la fábrica, ciertamente un punto clave en la institucionalización de la sociedad proletaria y la militancia del partido. Dentro de una jerarquía de esta militancia y orden social, el Gordo asume una posición de liderazgo, una autoridad que se le otorga por respeto y dada la entereza, consistencia y elocuencia con que vive y profesa su ideología política.

Aún más, el discurso del Guatón redime y seduce tanto a los apolíticos ignorantes e inmaduros como Arturo, así como también al roto ignorante, es decir, la “gallá” del colectivo de ciudadanos del bajo pueblo que integra la gran masa que alberga al pueblo. El Gordo reconoce solidariamente en ellos a los seres marginales que, rebeldes, dejaron el inquilinaje del patrón para venirse a trabajar a las fábricas de la capital: ‘y ahí vienen y vienen los compañeros con las gargantas apretadas en sus bufanditas, vienen los rotitos a punta de pura pata porque en el barrio hace cinco días que los micros se pegaron el raje’ (109). En ellos ve la fuerza y sacrificio del roto entregado a los elementos para dar todo de sí en una causa que los refleja y los reconoce como tal. Para el Gordo, este pueblo volcado es su inspiración y vocación en su máxima expresión: ‘mientras hago la guardia en la casucha pienso que hicimos pa’ tener la buena cueva de tener esta gallá tan salvaje huevón [...] son como árboles, como viento, como casas’ (110). La emoción del Gordo se cumplimenta con la

ideología partidista del Negro; este es quien ejecuta e implementa el manifiesto en toda su expresión y en ello también se basa la autoridad que ambos poseen sobre el colectivo. Mientras que es la personalidad carismática del Gordo la que posibilita la comunicación elocuente con el resto de sus compañeros trabajadores, por lo mismo, el Negro le imprecaba ‘tu soi un sentimental que te gusta comunicar las emociones y está bien, pero yo no Guatón, yo quiero saber cómo son las cosas, de dónde vienen las cosas, y lo que a ti te gusta tanto se llama conciencia de clase del proletariado y tenís la obligación de saberlo’ (110). De esta manera, el Gordo se perfila como aquel mentor que arenga a la rotería; su misión es concientizar a los rotos, a los desfavorecidos en su ignorancia y falta de “conciencia de clase del proletariado” y para hacerles partícipes, ejecutores y protagonistas del cambio social. Disciplinar aquí es adoctrinar por la palabra, persuadir y hacer entender que el bien común es provecho de todos; de allí que sepa manejar a Oliva, el roto “vivaracho”, pícaro y astuto, y reconozca en él, la verdadera realidad social sin la demagogia partidista: ‘Oliva no estaba en ningún partido, no había leído ni la quinta parte de los libros proletarios que leía el Negro’ (112). Desde este punto de vista, el Gordo siente que es incapaz de juzgarle y de despedirle; como dirigente su poder no radica en este privilegio jerárquico, sino todo lo contrario. Su discurso es un ejemplo de didáctica en el lenguaje que el roto entenderá y entrará en razón, puesto que va más allá de la política social de la fábrica, ya que es reconocer en el otro aquella rotería práctica de la subsistencia que desafía al Gordo como hombre. Nuevamente el ser un hombre de principios reafirma su posición de autoridad y poder; Oliva está tan desvinculado de la causa como Arturo, su ignorancia se basa en tomar un oportunismo dado por la conveniencia de la situación que se presenta en la fábrica, y el Gordo sabe leer entre estas líneas y, así como ha instruido a Arturo, también lo hace con Oliva:

yo lo vi al huevón, lo vi al huevón como si lo tuviera en la huevá de los rayos del doctor, en pelotas, lo caché chanchito hasta la última uña de los pies; me lo senté en el escritorio pero con la mirada marcándolo al hombre [...] le dije: ¿sabís qué más Oliva?, vos no soi nada un traidor, vos no soi nada un desertor de la causa del

proletariado, ¿sabís lo que soi?: vos soi un pobre huevón [...] porque no entendís el carácter de la lucha del proletariado, porque no entendís lo que tú mismo soi huevón [...] estai quebrando la única arma que nosotros tenemos huevón, la moral de clase, la conciencia de clase, ¿Cachai, huevón? (114-15)

Sin embargo, desde este contexto es posible entender este proceso de concienciación como un recurso y estrategia de homogeneización e integración de los más marginados a la clase proletaria, adoctrinándoles en los principios que moldearán un nuevo patrón de conducta masculina por el cual serán identificados y respetados como hombres trabajadores. En esta iniciativa, se consolida el modelo del compañero tras la igualdad de clase, precisamente, en la incorporación de los sectores más desposeídos y que, por extensión, significó también la valoración e integración de la cultura popular, especialmente el imaginario folklórico que hasta entonces, había sido marginado por la elite intelectual.

Hablar con y en el lenguaje del pueblo fue otra estrategia para vocear y llegar a las masas. Así, esta centralización del “poder popular” se concentró en esta relación de complicidad conferida en el significado del ‘compañerismo’, en particular, de una clase trabajadora que pasó a actuar como intermediaria para conseguir derechos a un bienestar que antes era un privilegio para los más aventajados. Jóvenes compañeros como el Gordo actuaron como portavoces enarbolando discursos de concienciación de clase, aquella moral que definía y organizaba principios y valores dentro del nuevo orden social. ‘Una utopía ingenua e indocumentada que había en el lenguaje juvenil proletario en Chile’ (Piña 178), según define el mismo Skármeta y que entrega esa autenticidad y frescura tan celebrada de los jóvenes de esta generación, perfilada y alegorizada en la figura del Gordo.

Asimismo, los atributos “alegorizantes” del Gordo son producto de estos tres puntos de articulación mediante los cuales deduzco la práctica de masculinidades que emula el compañero. La primera está dada en el antecedente histórico que entrega el abuelo como el

pasado del compañero, esta es la raíz ideológica y representa al mentor de los jóvenes. La segunda y tercera articulación está generada a partir de la figura del Gordo quien como joven proletario, líder, orador y militante solidario emula el ejemplo ideal del compañero. Estos representan los paradigmas del rol del compañero para la consolidación de la vía chilena al socialismo y, de esta manera, el estado de la nación en transición a ese objetivo. Así, los protagonistas serán los que revivan las instancias históricas en que el compañero significó el espíritu cohesionador del proletariado, consagrando al país como ejemplo y modelo democrático. En este sentido, propongo mi lectura alegórica de esta figura, ya que corporeiza un instante único en la historia del país, es decir, el perfil del hombre político y el de una nación democrática que desaparecerán durante la censura y la despolitización introducidas por las políticas de represión de la dictadura. Pasarán 17 años para que el espacio público pueda volver abrirse al debate político dentro de una democracia relativamente establecida pero aún, fuertemente controlada por la dictadura. Sin embargo, el espíritu del compañero proletario, del trabajador, estudiante y obrero no resurgirá con esta frágil democracia. De allí que la figura del compañero emerja como una alegoría nostálgica de lo que fue el Chile de la vía pacífica al socialismo. De esta manera, Skármeta como el artista coleccionista benjaminiano accionaría ‘los hilos que introducen la trama de un pasado en la textura del presente’ (2009 [1937]: 83), trae de la memoria y recupera aquel Chile que se perdió con la dictadura, es decir, el espíritu apasionado de la utopía juvenil expresada en el compañero. En efecto, se trata de recuperar la legitimidad del discurso nacional y en este sentido, el compañero es el símbolo último de la democracia, una identidad que define la voluntad de la ciudadanía.

Lambert examina y reflexiona sobre el impacto que tiene la ideología en las hegemonías patriarcales, ya que los discursos identitarios estarán también sujetos a constantes

reelaboraciones, según se vayan articulando distintas relaciones de poder. Asimismo, señala que ‘national identity is inherently flexible and malleable, open to constant challenge and interpretation. As such, it is an essentially contested concept and invariably a “terrain of conflict” involving struggle and contestation’ (33). Por tanto, está claro que el código y el lenguaje con los que se define esta lucha y conflicto en la novela se estructura a partir de la violencia. Es un lenguaje que se transforma en un discurso silencioso y devastador que va creciendo y entretejiendo con la realidad de los personajes. A medida que se acerca la última manifestación de apoyo al presidente, tensión, temor y actos de violencia emergen en las conversaciones de los habitantes de la pensión, especialmente después del incidente que protagoniza el cabo Sepúlveda, el “Tacnazo” y el violento ataque del que fue víctima el Gordo. El partido y los trabajadores se convierten en el colectivo asediado por una oposición fascista, aquel ‘otro’ colectivo representado en los militares, que acecha expectante en el fondo, prácticamente invisible pero cuyo poder se manifiesta con una violencia desmesurada.

De esta manera, el desenlace de la novela es el final de aquellos últimos días de utopía socialista y se teje entre dos instancias para construir la tensión hacia la tragedia. Por un lado, está retratada la gloriosa y apoteósica marcha de apoyo al presidente el día 4 de septiembre 1970 a la que el grupo se suma con el mismo espíritu militante de siempre. La manifestación es, claramente, una declaración abierta de apoyo y legitimidad del gobierno. A ello, se suma, por otro lado, la brutalidad del golpe de estado entregada por el relato testimonial de Don Manuel, quien informa al lector del destino de sus compañeros y pensionistas durante el fatídico 11 de septiembre de 1973. Si bien es el final de la novela, es el comienzo de la dictadura y, de esta manera, es un preámbulo al régimen de terror y violencia que se cierne más allá de las vidas personales de los protagonistas. La pensión-país queda desolada y las voces que llenaban el comedor han sido silenciadas: ‘¿siente ahora el

silencio, lo siente?, no sé si son cosas de mi cabeza o si a usted también le pasa, ése es el silencio que desgració a esta casa desde que mataron al Ángel arriba de esta alfombra' (217). Es este un silencio y soledad de muerte, de locura y trauma que se extiende como una plaga por toda la casa y como correlación simbólica, a todo el país. Más aún, es un silencio que habla de censura y desolación, un discurso que destituye la hegemonía del compañero, lo exilia, lo tortura, reprime y blanquea.

Por último, considero estas acciones como ejemplo del código que materializa la fuerza devastadora que tendrá el uso sistemático de la violencia durante la dictadura. Luego, las fuerzas armadas reescribirán los paradigmas democráticos y legislativos de la nación para poder legitimar sus acciones y servicio a la patria, 'the fact that Pinochet regime associated itself with the past [Glorias de las Fuerzas Armadas, especialmente durante la Guerra del Pacífico] and made use of the iconography of Chilean history was to destabilize the country's historical narratives' (Mullins 171). Por lo mismo, recuperar al compañero como alegoría de la nación, es traer de vuelta el espíritu del estado socialista escindido y blanqueado por las políticas del olvido impuestas durante la dictadura y, así, contrastar los paradigmas identitarios de las narrativas nacionales instaurados por el autoritarismo militar.

Segunda parte: El compañero ‘borrado’ y escindido: exilio, represión y resistencia

En esta segunda parte me propongo abordar el análisis de la novela *No pasó nada* (1980) y el cuento ‘La composición’ (1978). Escritas durante el exilio, ambas narraciones evocan los días oscuros de la dictadura y son un excelente ejemplo para seguir contextualizando el proceso de alegorización del compañero. Es más, considero que estas narraciones retratan con perfección los profundos efectos que la dictadura tuvo en el cuerpo narrativo que representa el compañero como alegoría de nación. En este sentido, la experiencia del duelo desde la perspectiva benjaminiana será un factor clave para el análisis de esta etapa, ya que pasa a constituirse como una respuesta frente a los violentos acontecimientos que se vivieron, especialmente para aquellos que fueron víctimas directas del autoritarismo represivo de la junta militar. Por lo mismo, lo representado por el compañero, es decir, la corporeidad misma de la evolución democrática de la vía al socialismo, es blanco directo de la brutal acción militar; así, se extirpan, borran y reescriben nuevos discursos de democracia, permeados e intervenidos por el aparato represivo encarnada en la figura del general. De esta manera, la experiencia del duelo encuentra su expresión en la añoranza que encierra la melancolía, es decir, el lamento por aquello que se ha perdido en tan traumáticas circunstancias, alegorizado en la figura del compañero. En este sentido, retomo la premisa central del análisis que Avelar hace de la alegoría como duelo en el contexto de la postdictadura para fundamentar mi lectura del compañero desde el contexto benjaminiano. Al respecto, el crítico argentino señala que ‘el duelo es la madre de la alegoría’, puesto que, y en tanto estrategia discursiva, ‘remite antiguos símbolos a totalidades ahora quebrantadas, datadas, las inscribe en la transitoriedad del tiempo histórico’ (10), especialmente si se considera que esta evocación se hace desde el exilio, como es en el caso de Skármeta, con la necesidad urgente de recuperar el vínculo con ese país perdido en la distancia y el tiempo.

Por lo tanto, reconstruir el lazo con la comunidad escindida es, fundamentalmente, un trabajo y ejercicio de la memoria en el que la fantasía otorga esa dimensión que caracteriza el realismo poético del autor. Este trabajo consiste en ‘ver la existencia en tensión’ para ejecutar esa lectura del dolor que conlleva el ejercicio de la memoria, puesto que ‘de ese dolor brotó la esperanza y un pequeño aliento de alegría’ (Zerán 218). En este proceso, la memoria se convierte en el espacio desde donde se rescatan aquellas imágenes que componen las historias de los protagonistas; así la ‘rememoración’ benjaminiana implica un proceso ‘abierto de reinterpretación del pasado que deshace y rehace sus nudos para que se ensayen de nuevo sucesos y comprensiones’ (Richard 2001: 29). Así es como opera el quehacer estético de Skármeta, puesto que se manifiesta en un acto de escritura desde donde reconstruye esa relación escindida con el espacio y la ‘comunidad imaginada, aquella que recrea verbalmente en su obra.

Asimismo, escribir en el exilio significa recuperar urgentemente ese espacio y re-establecer un vínculo con sus raíces a través de la imaginación y el recuerdo. Al respecto el autor explica que: ‘cuando pierdo mi país real, lo único que me queda no teniendo casa, es hacerme mi casa de palabras [...] mi Chile verbal, mi Chile poético’ (Xaubet 84). Por lo tanto, verbalizar el trauma y la destrucción del espacio creativo es, principalmente, una respuesta vital para la consolidación de la nueva condición existencial del escritor; de allí que en este tipo de narrativa, Skármeta señala que lo político ‘juega un rol y un rol dinamizador, que le da a la prosa tensión, que le da verdad, que le da dolor, que la nutre de historia’ (Xaubet 87). En efecto, esta es una narrativa del exilio que busca incesantemente reposicionar los paradigmas de lectura de este proceso histórico. Al respecto, Richard examina las características de esta a nivel generacional y señala que esta trabaja principalmente con la memoria; así, esta producción estética busca elaborar nuevas formas de expresión ‘llevando

comienzos y finales a reescribir nuevas hipótesis y conjeturas para desmontar con ellas el cierre explicativo de las totalidades demasiado seguras de sí mismas' (2001: 29). Skármeta se acerca a este proceso a través de sus personajes, especialmente con la juventud proletaria, dado que, después del golpe, son los 'personajes más conflictivos, más sufridos, solidarios y más desvalidos' (Xaubet 85). Fundamentalmente, es una generación de jóvenes en la cual puede proyectar su propia experiencia histórica. Asimismo, es la mirada y tensión con las que estos personajes conllevan y viven el retrato episódico en esta narrativa, las que articulan y construyen el perfil del compañero.

Se trata aquí, entonces, de seguir con la continuidad de la construcción del perfil del compañero y sus expresiones de masculinidad. Así pues, retomo la familia modelo de la nueva alborada socialista que se dejó esbozada en *La chica del trombón*, una unidad básica que constituía el ideal de la familia militante y la ejecutora de la vía pacífica al socialismo: 'Tienes tu madre, tienes tu padre, tienes los amigos, tienes el pueblo, tienes tu país' exhorta eufórica Alia a su pequeñuelo (310). Ciertamente, estas palabras manifiestan el entusiasmo y pasión por la anticipación de lo que, hasta entonces, solo era una utopía idealista; así, la chica del trombón desfila con su familia el 4 de septiembre de 1970 para celebrar en el triunfo de Allende, la victoria del sueño proletario. *Soñé que la nieve ardía* recoge otra marcha con la misma fecha, pero que cronológicamente sucede tres años más tarde; esta vez es una marcha de apoyo y defensa de la legitimidad del gobierno de Allende ante la amenaza inminente del golpe. En este caso, son los jóvenes y el abuelo de Arturo los que, incorporándose a la euforia de la marcha, anuncian la antesala a una tragedia anticipada: 'Vio a los dos allí como reyes pobres y felices' (200), lo cual se puede entender, ciertamente, como una visión de la derrota de 'los vencidos'. El sociólogo chileno Manuel Garretón señala que el golpe de estado de 1973 significó

junto a la derrota de un proyecto político determinado, el de la Unidad Popular y la vía chilena al socialismo, encabezada por Salvador Allende, el término de una época en la vida social y política chilena y el derrumbe del sistema democrático que nos caracterizaba desde muchas décadas. Todo ello simbolizado dramáticamente en el bombardeo de La Moneda, la muerte del Presidente, y expresado en la violenta represión desatada contra todos quienes participaron de dicho proyecto, la cancelación de la Constitución y la supresión de todas las instituciones democráticas. (1998: 9)

Así pues, recojo la ruta de la derrota en la que se emula al compañero como un símbolo de la misma, destinado al exilio, a la clandestinidad, a la desaparición y a la muerte. Por lo mismo, esta es la instancia y el contexto histórico que marcarán el tono de la creación artística como sello identitario de la narrativa de postgolpe. Más aún, establece los parámetros de la memoria como espacio de escritura y la nostalgia como instrumento alegórico desde donde se articulan imágenes e identidades, las que, al mismo tiempo, buscan una manera de restaurar un discurso que exprese y describa lo que se ha destruido, olvidado o escindido. En este marco busco analizar la figura del compañero, especialmente como padre de familia, para así, examinar su sobrevivencia, censura y emasculación; para este propósito he elegido el cuento ‘La composición’ y la novela *No pasó nada*.⁴¹ Ambos relatos tienen como protagonistas a los hijos de familias comprometidas políticamente y, obviamente, afectadas por la dictadura. Sin duda, lo fresco y conmovedor de estos relatos radica, justamente, de la manera en que la situación límite es procesada a través de las miradas de un niño de ocho años y un adolescente de catorce. El contexto del mundo que los rodea pasa a formar parte de su propio ciclo de madurez, es decir, un escenario irreconocible, ajeno y adverso en el que estos niños, tendrán que procesar el trauma de la dictadura. En el exilio, Lucho – protagonista de *No pasó nada* – se enfrentará al desarraigo en plena adolescencia tratando de descifrar la frustración de su padre y su propia alienación. En cambio para Pedro, el niño de ocho años en ‘La

⁴¹ Ambas narraciones fueron escritas durante el exilio y poseen distintas reediciones, en especial, ‘La composición’, cuya primera versión el mismo Skármeta confiesa haber hecho a finales de los años setenta con el título ‘Tema de clase’. También existe una publicación del cuento en la *Revista Araucaria* número 2 de 1978 con el título que lleva hoy. Sin embargo, solo vino a saltar a la fama en 1998 cuando se realizó una edición ilustrada que más tarde fue premiada por la Unesco. Esta edición especial ilustrada por Alfonso Ruano publicada en Venezuela por Ediciones Ekaré fue premiada con el Premio UNESCO 2003 de Literatura Infantil y Juvenil en pro de la Tolerancia.

composición’, este contexto implicará una adaptación a una realidad extraña y hostil, en la que se mezclan los juegos de fútbol y los toques de queda, la escuela y la presencia diaria e intimidante de los militares. Ciertamente, para Pedro, este es un mundo coaccionado por el silencio y el miedo, un escenario en el que termina por descubrir el significado y la extensión de la dictadura militar.

Desde la perspectiva de estos niños, ejemplos de una generación que crece entre la dictadura y el exilio, examino cómo el padre compañero responde a la crisis de identidad impuesta por el autoritarismo militar. Igualmente, en este contexto, me interesa analizar el grado de intervención autoritaria que la dictadura tuvo en el espacio privado de la familia, reestructurando los roles de esta como la unidad básica de la nación, especialmente, si se considera de qué manera esta ‘reorganización de la realidad’ (Skármeta 2001: 8) social afectó y anuló los valores de masculinidad existentes en el compañero, desestabilizándolo y borrándolo de los paradigmas de identidad nacional existentes.

Por lo mismo, atendiendo a la importancia que tiene la contextualización de esta ‘reorganización de la realidad’ y el impacto que tuvo sobre el compañero como cuerpo alegórico del estado socialista, recurro al análisis que el sociólogo chileno Manuel Garretón hace del aparato de la represión y la cultura autoritaria de la dictadura. Este señala que para entender la crisis y evolución de este proceso de reorganización de la realidad de la ciudadanía bajo el autoritarismo hay que distinguir dos instancias durante el proceso de legitimación de la dictadura: una primera inmediata al golpe que se caracteriza por ser un momento estrictamente militar, concebido a partir de la ideología de la ‘gesta militar’, y una segunda etapa de consolidación en la que se tiene por objetivo re-institucionalizar la nación mediante su blanqueo y despolitización. En efecto, el cuento contextualiza magistralmente

los efectos que tiene este procedimiento en la ciudadanía, los militares tenían claro que una vez derrocado el gobierno “marxista” debían ‘instalar uno en su reemplazo, reprimir a los seguidores del gobierno destituido para asegurar el silencio y el control político’ (1998: 9).

A continuación atiendo al análisis del cuento ‘La composición’ para el que se tendrá en cuenta los parámetros y premisas que Garretón propone para el estudio de los efectos de blanqueo y ‘borradura’ que implementó la política represiva del gobierno militar. Igualmente, y como se ha ido haciendo a través del análisis, utilizo la estructura básica de *gender order* de Connell para examinar y describir cómo se articulan las relaciones de poder en las masculinidades, especialmente en ese contexto en donde la violencia es el principal factor de destitución y marginalización infringido para la destrucción del compañero como masculinidad hegemónica de la vía al socialismo. En rigor, el foco de atención del análisis en ‘La composición’ y *No pasó nada* se centra en la figura del padre como masculinidad coyuntural, es decir, en aquel compañero protector del espacio doméstico y del legado militante. Para fundamentar esta lectura y premisa hago uso del análisis que Rodrigo Parrini y José Olavarría hacen de las masculinidades y paternidades en el contexto sociocultural chileno. Asimismo, recurro al excelente estudio hecho por Gwynn Thomas sobre el uso de la familia como concepto y discurso político durante el gobierno de la Unidad Popular, la dictadura y la transición a la democracia.

Sobre represión y resistencia en ‘La composición’

Considero que ‘La composición’ es una narración cuya brevedad y sencillez captan magistralmente el efecto que tiene la política autoritaria de la dictadura sobre la ciudadanía. Procesar y plasmar esta instancia histórica a través de la candidez y la inocencia de un niño subraya la trascendencia que tiene para el artista aprehender la realidad inmediata desde la imparcialidad de una mente no politizada, pero sí abierta al aprendizaje del mundo que lo

rodea. Desde este punto de vista, el relato es un ejemplo excepcional de cómo esta institucionalización del miedo alcanzó a todos los rincones de la nación y constituye, además, un retrato conmovedor de las devastadoras consecuencias que la represión política tuvo en los niños que crecieron bajo la dictadura.

Como ya se había comentado, su protagonista es Pedro, un niño de primaria que junto a su familia, viven, dentro de lo que cabe, una vida relativamente normal. Sin embargo, esta normalidad está sopesada por la violenta coacción que las fuerzas del gobierno ponen en acción para mantener el orden y la tranquilidad del país; así, por ejemplo, la aterradora presencia de las patrullas militares en las calles de la ciudad tenía como objetivo implementar la política del gobierno que perseguía ‘imponer una severa reorganización de la realidad, instaurando una permanente represión de las ideas democráticas, con una cadena de muertos y desaparecidos’ (Skármeta 2001: 8). De allí que el mundo infantil de Pedro se vea brutalmente ultrajado por la presencia de estos hombres armados que irrumpen en sus juegos, se llevan a los padres de sus amigos, invaden las salas de clases e intentan manipular su inocencia para, así, destruir a su propia familia. ‘Los niños son simplemente niños. Los niños de tu edad tienen que ir a la escuela, estudiar mucho, jugar y ser cariñosos con sus padres’ (19) señala la madre de Pedro. Sin embargo, tanto el niño como la madre entienden que tales expectativas son irreales frente a la situación en la que se vive. Aun así, ‘los niños no están en contra de nada’, es decir, no necesitan definir una postura frente a la realidad inmediata. No obstante, para Pedro y sus amigos, es imposible no estar en contra de esa ‘nada’ (la dictadura) cuando la situación les obligaría potencialmente a traicionar a sus propios padres. Por lo mismo, pienso que la clave del cuento radica en la percepción y proceso que el niño hace de la realidad que lo rodea; de esta manera, el relato se transforma en un razonamiento espontáneo y, a la vez, increíblemente inteligente de cómo sobrevivir

bajo la dictadura, una vez perdida la inocencia y ganada la astucia: ‘cuando la radio dijo “la dictadura militar”, Pedro sintió que todas las cosas que andaban sueltas en su cabeza se juntaban como un rompecabezas’ (18). Indudablemente, Pedro ha sacado sus propias conclusiones atando cabos sueltos, procesando hechos y opiniones, así que, cuando su escuela es visitada por un capitán del ejército, él sabe perfectamente de quién se trata y lo que representa. Igualmente, entiende que el concurso/composición presentado por el militar no es más que una artimaña que usa el gobierno para que los niños delaten inocentemente las actividades clandestinas de sus padres. Efectivamente, el uso y abuso de los niños es una manifestación desmesurada del alcance de la violencia interventora del gobierno militar. Para Skármeta este relato es un ejemplo y una muestra obscena, patológica e indecente del intento que la junta militar tuvo ‘de arrastrar al conflicto de la sociedad a niños inocentes, tratando de manipular sus frescas e ingenuas conciencias’ (Skármeta 2001: 8).

Asimismo, la elección de un niño como testigo y personaje incorpora a la narración un protagonismo limpio e imparcial que contrasta con la violencia de la realidad en la que vive; la mirada de Pedro y su rapidez mental disienten radicalmente con la desalmada y perversa manipulación del autoritarismo militar. Sin duda alguna, la inteligencia del niño brilla por sobre la brutalidad engeñecedora del represor, pero sobre todo, son los niños, lúcidos inocentes, los que advierten la verdad y la intención detrás del concurso y la composición, especialmente cuando el terror y el miedo petrifican el mundo de los adultos. Es más, para Skármeta, el logro de esta narración radica justamente en captar aquella lucha solidaria que se gestó en la clandestinidad de muchos hogares chilenos y que apela directamente al ‘carácter profundamente democrático de los chilenos’ (Ibídem) que en esos duros días de resistencia y censura aún tenían la confianza de que algún día se volvería a reestablecer un gobierno libre. En este contexto de censura y represión, el compañero cobra una presencia alegórica pues

representa la figura de la democracia perdida y el espíritu vivo de lo que ha de persistir como lucha contra la represión dictatorial. Su solo recuerdo es una expresión clandestina y esperanzadora del pasado necesario para enfrentar la precariedad del presente.

Evidentemente, el cuento facilita un acercamiento íntimo al *modus operandi* de la política autoritaria de la Junta militar que se manifestaba en un uso sistemático de la violencia para implementar y consolidar con eficacia las metas y los objetivos de la represión. Estas consistían fundamentalmente, en ‘reprimir, desarticular, suprimir, eliminar, depurar, todas las palabras que se construyeron en el discurso predominante’ (Garretón et al. 1998: 11) anteriormente diseminado en las narrativas nacionales; es decir, la dictadura se aplicó a destruir y atacar, especialmente, a todo tipo de connotación, representación y/o discurso foráneo o “marxista” puesto que presentaba un peligro para la identidad nacional.

En el cuento, esta acción de remover, suprimir y depurar se manifiesta en el miedo y el silencio de los padres, puesto que estar en contra de la dictadura es admitir la militancia del régimen anterior; así, los jefes de familia viven con el permanente terror de ser ‘removidos’ por la dictadura – tal como sucede al padre de Daniel: ‘Entonces Pedro vio que al padre de Daniel se lo llevaban dos hombres, arrastrándolo, mientras un piquete de soldados lo apuntaba con metralletas’ (11). Esta táctica de saneamiento y blanqueo tiene como objetivo destruir y borrar de la memoria histórica el legado representado en la figura del padre, es decir, Allende y la militancia socialista de la clase trabajadora. Esta táctica estaba destinada a eliminar el “cáncer marxista” de las futuras generaciones y reformar el pensamiento de los futuros ciudadanos; de esta manera ‘la represión llegaba hasta la escuela primaria chilena a través de una estrategia sistemática de encuadramiento de los alumnos en la lógica de un pensamiento autoritario que [...] incitaba a delatar a aquellos que se apartaban del modelo

impuesto' (Skármeta 2001: 8). En este clima y contexto, considero al compañero como un cuerpo que refiere alegóricamente los principios de la vía chilena al socialismo, puesto que representa un modelo de práctica ciudadana pluralista e igualitaria de una nación libre que ya no existe. Asimismo, alrededor del compañero como discurso se articularán relaciones de poder que ultimarán su existencia hasta el exterminio; será estigmatizado, censurado e inclusive borrado de la memoria ciudadana. Igualmente, leer en este contexto a los personajes que encarnan al compañero, es una forma de reinstaurar su existencia en la memoria histórica, especialmente después del impacto que tuvo la implementación de las políticas de represión y blanqueo que la dictadura impuso. En este sentido, el autor reelabora la historia recuperando el protagonismo y la importancia del compañero como alegoría de la nación dentro de esta instancia histórica. Por lo mismo, visualizo aquí el quehacer del artista como historiador que conlleva la concepción benjaminiana de alegoría en el compañero, a través de la cual, se recogen los fragmentos dispersos de lo que se perdió como producto directo de la devastación que dejó la dictadura.

Estrictamente hablando, el aparato de la represión es un discurso sistemático a través del cual se legitima y estructura el poder y la vigencia de la dictadura. Fundamento mi visión del concepto de represión en un excelente artículo de Eduardo González Calleja, quien analiza y teoriza este término desde el punto de vista de la sociología, atendiendo especialmente a las teorías de la acción colectiva y su relación con la legitimidad política. En términos generales, represión supone un tipo de control y/o regulación que los gobiernos aplican para debilitar la resistencia de sus opositores; inicialmente no implicaría violencia, aunque no se descarta el uso de esta para lograr su objetivo (2). Sin embargo, la extensión de esta regularización y este control involucra, inevitablemente, grados de coacción y discriminación utilizados por una autoridad con el objetivo de legitimar su posición en el poder. Luego, se entendería por

represión un ‘conjunto de mecanismos dirigidos al control y sanción de conductas ‘desviadas’ en el orden ideológico, político y social o moral’ (Ibídem). Consecuentemente, el plan de saneamiento de la dictadura, cuya puesta en acción es testimoniada por Pedro, consistiría en un procedimiento que actúa simbólicamente sobre lo señalado anteriormente por Garretón, en tanto que esta reorganización de la realidad no solo corregiría lo ‘desviado’, sino que reconstruiría, a su vez, los paradigmas fundacionales de la nación y borraría ‘las palabras que se constituyeron en el discurso predominante’ (2011: 18) de la última democracia. Así también, había que eliminar y suprimir a los portavoces de ese discurso, es decir, a los hombres que implementaban tales políticas sociales, en otras palabras, al compañero en todas sus expresiones de masculinidad militante implicadas en los obreros, estudiantes, trabajadores e intelectuales. En suma, la represión se proyecta como un instrumento ‘saneador’ que estructura y define el discurso autoritario desde donde el dictador habla. Por lo tanto, ‘las tareas iniciales de destrucción de la institucionalidad democrática, represión a los partidarios del gobierno derrocado, “normalización” del funcionamiento económico y consolidación del liderazgo político-militar de Pinochet’ (Garretón 1987: 13-14), son tareas que se implementaron a través de los bandos militares y del sistemático uso de la violencia física, cuyo objetivo fue fundamentar y legitimar una ideología que ponía a las fuerzas armadas al servicio y defensa de la patria.

Ciertamente, se usó, abusó y actuó sobre las narrativas nacionales para depurar y re-formular los paradigmas de la nación. Martin Mullins analiza específicamente los efectos que esta política tuvo en la identidad y la manera en que la dictadura manipuló la memoria histórica para lograr su cometido; así, explica que ‘the fact that the Pinochet’s regime associated itself with the past and made use of the iconography of Chilean history was to destabilize the country historic narratives. History spiritually fed the military, providing them with succor in

their arduous task. Their “just cause” was the defence of salvation of the nation and in name of its permanent values’ (171). En efecto, se articuló y utilizó la iconografía fundacional de los padres de la patria, seleccionando especialmente a aquellos que históricamente representaban las Glorias de Ejército durante la Guerra del Pacífico – un episodio en que Chile se proyectaba como una potencia económica y militar, además de República.

En particular, esta iniciativa de nacionalismo profundo refuerza y re-significa en el contexto de las narrativas nacionales la figura del padre, reconocida por Parrini como: ‘la figura capital de nuestro imaginario: la patria es su suelo, [...] la nación tiene padres que la han forjado; vivimos en un [...] Patriarcado, es decir, en la cultura del Padre, donde él es el personaje hegemónico y está investido simbólicamente de los mayores poderes y merece todos los honores’ (2000: 74). Igualmente – y como ya se ha discutido de antemano en la introducción – las narrativas fundacionales de la nación se construían alrededor de héroes militares y partisanos, entre ellos Arturo Prat, Bernardo O’Higgins y la legendaria figura del roto como soldado/minero, que, siendo utilizadas como figuras masculinas icónicas, pasaron a constituir paradigmas identitarios de chilenidad. Por lo mismo, el crítico chileno Bernardo Subercaseaux señala y advierte que, en este contexto, se ha de ‘pensar a la nación y a las identidades nacionales como objetos culturales en transformación y por ende historiables’ (2004: sp). Considero que sería más acertado concebirlas como cuerpo y espacio en el que se articulan las relaciones de poder ya que están siempre ‘sujetos a la tensión (y disputa)’ (Ibídem) de interpretaciones y cuya lectura siempre conlleva a reconstruir y reevaluar sintagmas de significación. En este sentido, leer al compañero en este contexto es posicionarlo dentro de esta dinámica histórica de las narrativas nacionales de las cuales ha sido ‘borrado’ por la dictadura. Es más, una lectura como alegoría masculina articulará otros paradigmas de masculinidad implícitos en héroes y figuras públicas que significan códigos de

chilenidad dentro de la historiografía de la nación, contestando radicalmente, a pesar de su ausencia, al modelo neoliberal que la dictadura inaugura más tarde con el boom económico de los noventa.

En este contexto, el compañero como ideal hegemónico es destituido, deshonrado, censurado y suprimido por el patriotismo glorioso de las Fuerzas Armadas y el ejército de Chile representado en la figura del general Pinochet. En este plano, Pinochet se articula y construye como el portavoz y líder de las Fuerzas Armadas, es más, se define y proyecta públicamente como parte de aquellos héroes que ‘han asumido el deber moral que la Patria les impone’, ya que han actuado ‘ante Dios y la Historia [lo que] hace justo su actuar y por ende, las resoluciones, normas e instrucciones que se dicten para la consecución de la tarea de bien común y de alto interés patriótico que se dispone a cumplir’ (Bando N°5 1973: sp).⁴²

De esta manera, la figura del general es la de un patriarca que se proyecta como un padre autoritario que cuenta con el respaldo del ejército; así, el dictador cuenta con el apoyo de una institución legitimada históricamente e invocada a cumplir el deber. En esta ocasión su misión consiste en disciplinar la nación, además de refundar los valores y la identidad de la ciudadanía chilena frente a las ‘ideas extrañas a nuestra idiosincrasia, falsas y probadamente fracasadas’ (Ibídem). Más aún, el historiador chileno Enrique Pérez Silva concibe que la dictadura chilena se corporeizó en la figura autoritaria del general, y que se caracterizó por una ‘personalización del poder’, específicamente como directa consecuencia del ‘sistema de

⁴² Reproduzco en su totalidad el Artículo 2: ‘Que el mismo Gobierno que ha quebrado la unidad nacional fomentando artificialmente una clase de lucha de clases estéril y en muchos casos cruenta, perdiendo el valioso aporte que todo chileno podría hacer en búsqueda del bien de la Patria y llevando a una lucha fratricida y ciega, tras las ideas extrañas a nuestra idiosincrasia, falsas y probadamente fracasadas’. El artículo 12 justifica legitimar el empleo de todo tipo de medios para llegar a cumplir sus objetivos: ‘Que estos mismos antecedentes son, a la luz de la doctrina clásica que caracteriza nuestro pensamiento histórico, suficientes para justificar nuestra intervención para deponer al gobierno ilegítimo, inmoral y no representativo del gran sentir nacional, evitando así a los mayores males que el actual vacío del poder pueda producir, pues para lograr esto no hay otros medios de razonamiento exitosos, siendo nuestro propósito reestablecer la normalidad económica y social del país, la paz, tranquilidad y seguridad perdida’ (Bando N° 5. 11 de septiembre 1973 np).

“junta” – muy propio de regímenes militares – que fue roto por el General Pinochet al asumir como Presidente de la República, dando paso a un esquema político basado en la personalidad gravitante del líder’ (19). Este supone un paso crucial que, sin duda, estabiliza y legitima el ‘presidencialismo extremo’ del régimen autoritario. Ante esta declaración de autoritarismo presidencial se contraponen bruscamente la actitud paternalista de Allende, un padre liberal, carismático y respaldado por el pueblo, cuyo liderazgo nace del poder y del voto popular; así, la figura de Allende se articula como el ‘compañero presidente’, el padre facilitador del empoderamiento de la clase trabajadora, la lucha de clases y la revolución social que implicaba la vía al socialismo.

Por lo mismo, es de vital importancia que esta lectura se haga considerando el peso simbólico que tiene el patriarcado como categoría central, especialmente cuando se trata de analizar y examinar las condiciones materiales desde las cuales se crearon y estructuraron instituciones desde políticas ideológicas que afectaron género, clase y etnia (Kubleck 518). Igualmente, en este contexto me interesa insistir en el sintagma original teorizado por Sylvia Tubert que designa el patriarcado no solo como ‘una forma de familia fundada en el parentesco masculino y el poder paterno, sino también toda estructura social basada en el poder del padre’ (48). En este sentido, se refuerza la idea de la supremacía del patriarcado como orden hegemónico ya que se correlaciona con el rol paternalista de los líderes en su calidad de padres de la nación, especialmente cuando se considera que la máxima expresión de masculinidad se manifiesta a través de la paternidad. Según Parrini existe ‘una imbricación entre masculinidad y paternidad’, ya que todo modelo hegemónico de masculinidad se estructura alrededor de la función paterna: ‘su figura central es el Padre y su prescripción fundamental llama a todo hombre a ser un Patriarca’ (73-4). En efecto, como modelo opera como

estructurador de las identidades individuales y colectivas y contiene una serie de mandatos que operan a nivel subjetivo, entregando pautas identitarias, afectivas, comportamentales y vinculares difíciles de soslayar por los sujetos involucrados en él, si quieren evitar la marginalización y el estigma. (Ibídem)

De este modo, circunscribo mi lectura alegórica de la simbología codificada en los personajes del cuento para destacar el significado que ambos patriarcas – Allende y Pinochet – establecen en su versión discursiva de modelos hegemónicos. En otras palabras, como ejemplo de patrones identitarios y práctica de masculinidades a través de los cuales se articulan relaciones de poder, ya sea de subordinación, marginalización o complicidad dentro del orden patriarcal del contexto sociopolítico chileno. En este plano, el compañero corporiza el estigma del fracaso y la derrota. Ausente el patriarca-padre Allende, son los hijos los que quedan huérfanos. De estos ‘hijos’, son desplazados unos al exilio, mientras que otros son censurados, suprimidos y reprimidos, abandonados a la merced del nuevo padre/patriarca. De esta manera, es posible examinar esta simbología paterno-filial desglosada en el relato a dos líneas: una primera línea entre Pedro y su padre y, por extensión, a los padres y sus hijos en este particular momento histórico en todo el país, especialmente aquellos que eran parte del proyecto del patriarca destituido. Una segunda línea de lectura es la que da cuenta del estado de la nación, es decir, la relación de represión y censura que el régimen instaura a través del líder militar y la ciudadanía. Por lo mismo, hacer desaparecer a los hombres, en particular a los padres, significa borrar la palabra y la voz, es decir, el legado del padre anterior y, así, refundar las líneas definitorias de la familia como unidad básica e institución. Estos términos elaborados referían fundamentalmente a la visión paternalista y disciplinaria bajo los cuales este general, héroe y líder patriarcal, percibía y concebía la nación.

En este consenso, el género como paradigma significativo es un factor determinante para evaluar la legitimidad y autoridad del líder patriarcal propiamente tal, puesto que esencialmente la familia es la unidad básica a través de la cual se manifiesta el orden y la

estructura que deviene del poder del padre. Por lo tanto, remover a los padres y dejar huérfana a la familia, sin ‘cabeza’ a los hogares y sin padres a sus hijos, implica destruir la posibilidad de transmitir el legado y la continuidad del padre ya que, ‘la paternidad es la culminación de la identidad masculina’ además de ser ‘la función que le permite a un hombre sobrevivir simbólicamente, continuar esa descendencia que llevará su nombre, su impronta’ (Parrini 2000: 75).

De ahí que estructurar el relato desde la mirada del niño plantee una estrategia discursiva para demostrar el grado de intervención y violencia política con que la dictadura aplicó su campaña de blanqueamiento socio-político. Acercarse a la familia desde la inocencia infantil facilita una mirada con cierta neutralidad sobre la interpretación que el narrador a través de los ojos del niño observa y aprehende la realidad del momento histórico que se vive. Pedro es testigo y protagonista de cómo esta campaña se articuló en su contexto inmediato, cómo afectó su infancia y cómo amedrentó la estabilidad de su familia penetrando en el seno de su hogar. Efectivamente, a través de Pedro, el lector se adentra en el espacio doméstico y es expuesto directamente al efecto que la represión tuvo en la intimidad del núcleo familiar. En este espacio, los niños observan a sus padres actuar con sigilo, miedo y silencio, los ven escuchar la radio con devoción y temerosamente presencian cómo evitan declarar su desacuerdo con la dictadura. Simultáneamente, estos mismos niños observan la dictadura en acción: el arresto y desaparición de los padres, el llanto y la congoja inconsolables de las madres ‘—Mi mamá se puso a llorar de repente —dijo Pedro. —Las mujeres se la pasan llorando’ (27). Es evidente que la ausencia del padre/jefe de familia, o su posible desaparición, amenaza la estabilidad que el núcleo familiar poseía dentro del orden patriarcal que el modelo hegemónico de la vía al socialismo había instaurado. Efectivamente, Thomas explica que tanto Allende como Pinochet proyectaron su liderazgo como defensores legítimos

de la familia; por un lado, Allende posicionaba a la familia trabajadora como la protagonista clave del cambio social que defendía, especialmente cuando se trataba de beneficiar con educación y bienestar a las madres y los niños. Pinochet, por otro, perseguía utilizar el discurso de la familia para redefinirlo dentro de un ‘conservative social order grounded in a veneration of family, God, and social hierarchy’ (141), justamente para contrarrestar y reescribir una ideología reforzada en un nacionalismo fundacional. Tenía, como objetivo, promover ‘traditional social hierarchies (parents above children, men above women, business above labour) in its political and social projects’ (Ibídem). De esta manera, se complementa y legitima la acción física de la violencia implicada en el suprimir, eliminar, borrar y depurar un discurso consistente y sistemático desde donde habla y se concretiza el liderazgo del dictador. Por lo tanto, los paradigmas de la familia se reescriben a partir de este blanqueamiento despolitizado de la unidad básica de la sociedad, una vez desarticulados y renegociados los espacios domésticos.

Sin embargo, desde el contexto de ‘La composición’ se deduce que la contienda de discursos aún está en disputa a pesar del silencio que impone la censura, especialmente si se observa el significado simbólico en que se articula la represión como el discurso del dictador y el de la resistencia, este último configurado desde la radio clandestina que vocea un ‘estar en contra de la dictadura’. Es, fundamentalmente, la escena clave que define el estado de la nación, observado y procesado a través de los ojos del niño:

[el padre] le hizo un pequeño gesto con los dedos para que callara porque quería oír la radio. En el último mes, desde que las calles se llenaron de militares, Pedro había notado que todas las noches el papá se sentaba en su sillón preferido, levantaba la antena del aparato verde y oía con atención las noticias que llegaban desde muy lejos. A veces venían amigos que se tendían en el suelo, fumaban como chimeneas y ponían las orejas cerca del receptor. (4)

En efecto, la presencia intimidante del militar pasa a llenar los espacios públicos donde con anterioridad se celebraron marchas y manifestaciones de apoyo. Ahora silenciados los

discursos y debates políticos,⁴³ la calle se vuelve un campo de guerra en el que ni siquiera los niños pueden disfrutar inocentemente de sus juegos.⁴⁴ Sin embargo, en el remanso del hogar aún se rescata la sigilosa y débil voz de la disidencia que llama desde afuera, y es este, el discurso que representa al compañero, aquél que pasa a la clandestinidad y que desde su marginalización en el extranjero, aún mantiene la voz. La radio se vuelve, así, un instrumento de sobrevivencia que canaliza la palabra del discurso sesgado y perseguido por la dictadura, ‘la voz viene de muy lejos’, le dice su madre a Pedro. No obstante, es una voz que ‘filtra los cerros’ eludiendo el bloqueo de la represión, manteniendo viva la memoria de lo que significó y constituyó el último gobierno democráticamente elegido.

Por lo mismo, los discursos masculinos hegemónicos alegorizados en las figuras patriarcales suponen una muestra más del tipo de relaciones de poder que se articulan entre los sujetos como líderes políticos, especialmente en esta contienda por los paradigmas identitarios en el ámbito de las narrativas nacionales. En este contexto, me parecen acertados la visión y el análisis que Foucault considera para definir las interrelaciones que se establecen a partir de las estrategias de poder y de antagonismo; entre estas distingue una reciprocidad ‘atrayente’, a partir de la cual considero que es posible leer y reconstruir los discursos ideológicos del patriarcado que ha liderado la nación en el contexto sociocultural chileno. Foucault señala que

between a relationship of power and a strategy of struggle there is a reciprocal appeal, a perpetual linking and a perpetual reversal. At every moment the relationship of power may become a confrontation between adversaries. Equally, the relationship

⁴³ Nelson agrega que ‘the Allende years produced an explosion of public participation, and a multiplicity of sometimes deeply conflicting interpretations of the present, past, and future of the Chilean society. Few suspected then that this exceptionally productive time – as expressed in the proliferation of public voices and social actors – could provoke ideological rifts so deep to explode in the extreme violence of a military coup’ (25).

⁴⁴ Según el informe sobre miedo y represión durante la dictadura en Chile realizado por los sicólogos Padilla y Comas, ‘el ambiente militarizado sirve para intimidar a la población y causar miedo cuando se reúnen grupos de gente. Esta exhibición de fuerza masiva claramente mantiene a la gente controlada y sirve para debilitar cualquier tipo de protesta espontánea contra el gobierno. Como resultado, las protestas son consideradas actos rebeldes y por lo mismo, son poco frecuentes en Chile’ (138).

between adversaries in society may, at every moment, give place to the putting into operation of mechanisms of power. (208)

Desde este principio, la interpretación de esta dinámica establecida por los sujetos como adversarios puede ser observada desde ambas perspectivas, creando versiones de los mismos hechos procesados: por un lado, como estrategia de lucha o, por otro, como una manifestación de los mecanismos de poder. Para este caso, me es útil resaltar e insistir en ambas perspectivas, puesto que poner la mirada de un niño como testigo posibilita una elaboración imparcial de los hechos, haciéndola, de esta manera, más permeable y conmovedora dentro del relato como memoria historiográfica. En cierta manera, implica no solo una versión de la dictadura, sino también una definición desde la simpleza de una observación limpia e inocente, ya que, a pesar de que ‘los niños no están en contra de nada’ (19), son lo suficientemente listos para entender lo que significa e implica la palabra dictadura, entendimiento que se desprende del diálogo entre Pedro y su amigo Daniel, en el momento en que se llevan detenido a su padre:

—¿Por qué se lo llevaron?

Daniel hundió las manos en los bolsillos y apretó las llaves.

—Mi papá está contra la dictadura.

Pedro ya había escuchado eso de “contra la dictadura”. Lo decía la radio por las noches, muchas veces. Pero no sabía muy bien qué quería decir.

—¿Qué significa eso?

Daniel miró la calle vacía y le dijo como en secreto:

—Que quieren que el país sea libre. Que se vayan los militares del gobierno.

—¿Y por eso se los llevan presos? – preguntó Pedro.

—Yo creo. (12)

A saber, son la percepción, el ambiente y la tensión que se desprenden del texto los que hacen del relato un testimonio verosímil y ágil, pero, que al mismo tiempo, evidencian un documento genuino del trabajo de un escritor cuya ficción ‘nace del infierno’ (2000: 8). En este contexto, no cabe duda alguna que, aún presente o ausente, la imagen que comporta el padre durante la dictadura es la del derrotado, sometido, es decir, emasculado. Es evidente que la derrota aquí significa el detrimento de la masculinidad que representa el compañero,

ya que en su rol de padre se ve totalmente menoscabado por la humillación vejadora del militar y por el uso sistemático de la represión. Como se desprende del relato, miedo y represión son los factores que coaccionan al compañero padre por partida doble y, en cierta manera, este procedimiento a que se le somete es un proceso de emasculación. De esta manera, existen la opresión y la humillación a través del silencio simbolizadas en el miedo que convierte a la pasividad como la única respuesta a la violencia.

En este sentido, me parece oportuno observar el análisis y estudio que Kimmel hace del miedo en el contexto de las masculinidades. Asimismo, señala citando a Leverenz que ‘Our real fear “is not fear of women but of being ashamed or humiliated in front of other men, or being dominated by stronger men”’ (1998: 106). Esto es particularmente cierto si se considera el contexto de este análisis en que la violencia física es una herramienta esencial para reafirmar los valores y principios de la masculinidad hegemónica en el poder. Más aún, se trata de demostrar que el modelo militar masculino es históricamente superior en liderazgo y servicio al bienestar soberano de la patria. En este sentido, Connell –siguiendo a Foucault, explica que ‘violence becomes important in gender politics among men. Most episodes of major violence (counting military combat, homicide and armed assault) are transactions among men’ y, en este sentido, ‘violence can become a way of claiming or asserting in group struggles’ (1995: 83). Ahora bien, estos principios generales se evidencian claramente en el contexto del cuento y constituyen una herramienta constrictora del individuo; así, es el miedo paralizador el que anula cualquier respuesta al aparato violento y represivo de la dictadura. En el cuento, el padre de Pedro calla y escucha la radio clandestinamente, por lo que no presenta un desafío directo a la dictadura, pero su acción sí es una evidencia de la eficiencia devastadora de la represión, ya que escuchar la radio será la única vía viable de resistencia que encuentre el compañero en clandestinidad. Asimismo, su acción implicará una manera

de subsanar las circunstancias que le permite sobrevivir el miedo a su captura y el posible desamparo de su familia. De este modo, en tanto práctica de masculinidad, el compañero en clandestinidad expresa y encarna una crisis identitaria infringida en un contexto en el que es desplazado y marginalizado, circunscribiéndolo al espacio doméstico fuertemente regulado e intervenido por el autoritarismo militar. Alice Nelson subraya la importancia que tuvo la violencia física y política en la consolidación del gobierno militar, además del impacto que tuvo en el cuerpo de las narrativas nacionales: ‘the exaggerated character of the regimen’s violence against a largely unarmed civilian population was geared toward creating a tabula rasa upon which to inscribe the “new” foundational narrative and masculinist Chile’ (28). Esta reescritura de los discursos identitarios se produce una vez “borrado y barrido” el legado que el estado socialista había instaurado y se ejecuta, reelaborando las bases alegóricas y fundacionales acuñadas en el imaginario cultural, para así “comunicarse y ganarse” a la ciudadanía. Es en este punto, en el que el compañero es víctima como cuerpo alegórico de la nación.

Un ejemplo de la implementación concreta de estas estrategias es la se retrata en el cuento mediante la visita del capitán y la presentación del concurso. Como tal, constituye una muestra más de la manipulación de los más vulnerables frente a la ausencia protectora de los hombres y/o padres, así son las mujeres y los niños los que se consideran más débiles y manipulables frente a este trabajo de limpieza y reescritura. De esta manera, la maestra al igual que la madre de Pedro, solo pueden seguir y acatar lo que se les pide y ordena, finalmente son los niños los que recurren a su ingenio para proteger a sus padres y la unidad del hogar. Esta escena podría ser claramente vista como una suerte de paralelismo entre un David y Goliat utópico para demostrar que, si bien la dictadura sometió y ultrajó a la ciudadanía, al final ‘la inteligencia triunfa sobre la estupidez, aun si el poeta sabe que en la

realidad la estupidez ha triunfado a menudo sobre la inteligencia' (Skármeta 2001: 8). En este sentido, el compañero es también emasculado, puesto que no ha sabido defender y proteger a su familia. Su mujer rompe a llorar frente a la desesperación que despierta el miedo y su hijo, un niño de ocho años, es el que sabe zanjar la amenaza que se yergue sobre el hogar. En suma, el padre se proyecta como un hombre limitado, temeroso y sigiloso que no puede responder a todas las preguntas de su hijo ni explicar la situación, y menos proteger a su familia de la amenaza de la intervención militar. Luego, este proceso de blanqueamiento, en cierto modo, conlleva significativamente un proceso de emasculación, de allí que, para el padre, sobrevivir significa guardar silencio y obedecer las pautas a las que nuevo orden le subordina bajo la presión y la amenaza constantes. Garretón teoriza el miedo que saben implantar en la población los regímenes militares y explica que:

el miedo de los vencidos es, en parte, una prolongación del vivido en la primera fase, en la medida que desde el punto de vista de la represión nada ha cambiado significativamente. La transformación de la sociedad, que principalmente afecta a los vencidos, añade ahora un nuevo miedo, por incertidumbre, (ya no solamente a la represión física) frente a los cambios mismos en las condiciones materiales y culturales de la vida. (1987: 17)

De esta manera, pensar a este modelo hegemónico masculino como alegoría de la nación evidencia una lectura simbólica del proceso histórico que se vivió durante este periodo, especialmente atendiendo a la lectura que Foucault hace de la reciprocidad existente entre la dinámica de las relaciones de poder. Igualmente, la victoria y la derrota del modelo sustentador de la lucha de clases e igualdad democrática marca un quiebre en la identidad sociocultural del país, una vez que la dictadura consolida y legitima su hegemonía en la narrativa nacional a través de su política autoritaria. Esta intervención autoritaria se acometió en particular a la reelaboración discursiva de la familia tradicional patriarcal como núcleo y base de la nueva nación. Nelson señala que aquí la familia pasa a ser una metáfora del estado y del orden organizador por excelencia

la gran familia chilena [...] was comprised of certain stereotypes: the father-governor-patriarch, whose duty was to protect and defend his home and family; the abnegated mother, relegated to the private sphere, and dedicated exclusively to socializing the children; and the unruly children-civilian population, in need of tutelage and protection. (28; cursiva en original)

Consecuentemente, se propicia con este modelo un paternalismo autoritario en el que se establecían políticas y códigos anti-comunistas, para privilegiar a ciertas clases sociales que apoyaba esta masculinización militar de la familia tradicional. Pero, sobre todo, esta intervención discursiva evidenciaba la extensión con que el líder patriarcal legitimaba su hegemonía consolidando su poder. Y es, precisamente, la extensión de este poder e intervención la que se muestra en el cuento; el dictador “habla” a través de la represión, la censura, la intervención, el silencio, la presencia coactiva de sus soldados y el miedo. Todos estos son elementos que construyen el discurso de este padre autoritario y que conforman los significantes del ‘rompecabezas’ que Pedro termina identificando como ‘la dictadura’.

Finalmente, en la instancia historiográfica representada en el cuento se asiste a la destitución del modelo hegemónico masculino y alegoría de la nación del estado socialista que representaba la familia ideal en *La chica del trombón*; “arrancar” a los padres del seno de las familias tiene como objetivo desequilibrar el núcleo familiar, hacerlas vulnerables. Así, sin la protección del hombre-padre, es el estado el que interviene para “amparar”, controlar y defender sus intereses en sus propios términos institucionales. En la narrativa de Skármeta, este hogar desarticulado está habitado por una mujer que llora, aterrada y traumatizada, incapaz de sobreponerse a la pérdida que ha significado el secuestro y la desaparición de ambos padres: el del espacio doméstico y el presidente, en el dominio público. En esta línea de lectura, el hogar se transforma en la arena nacional; así, la fiscalización de esta por el aparato represivo de la dictadura representa la extensión de su poder y el control absoluto de la nación.

Una lectura de esta naturaleza re-significa la estrategia poética que persigue el artista para acercar al lector a la experiencia personal, en este caso, la de la dictadura a través de la mirada del niño. Es más, es ofrecer e invitar al lector

a sumergirse en los documentos alegados, emanados de las autoridades militares de la época, todos rigurosamente auténticos, para que entiendan cómo es el laboratorio de un escritor que trabaja en los ásperos confines de una realidad oprimida por la violencia y el drama. (2001: 8).

De allí la importancia que tiene la experiencia personal con el proceso de alegorización y, en este caso, considero que el mejor logro de este cuento es poner estratégicamente a un narrador totalmente omnisciente enmarcando una voz infantil; en otras palabras, un narrador intermediario y facilitador del recuento que compone la anécdota de Pedro y su familia. Aún más, da cuenta de un renegociar el contexto en los términos que Hunter considera ‘*a priori* assumptions’ necesarios para una ‘negotiation of probable common grounds for interpretation and engagement’ (Hunter 2010: 266). De esta manera, el autor procesa el significado de la dictadura como sistema e institución desestabilizadora; así, es este el ‘laboratorio infernal’ desde el cual el artista ha de negociar la realidad y activar contexto y texto para dar cuenta del estado de la nación durante la tragedia de la dictadura, alegorizado en el cuerpo del compañero.⁴⁵

De la experiencia del exilio en *No pasó nada*

Como se ha anticipado, la novela retrata las vivencias y peripecias que un niño de catorce años vive junto a su familia mientras se encuentran de asilados políticos en Alemania. Para el también exiliado crítico chileno Grínor Rojo, esta narración breve es un logrado ejemplo de literatura chilena ‘en’ el exilio y ‘del’ exilio, además de poseer la típica estructura de una *bildungsroman* o “novela de aprendizaje”. Jade M. Nobbs analiza y define el término a partir

⁴⁵ Como laboratorio infernal, Skármeta se refiere a las circunstancias en que el artista vive su propia experiencia límite que comparte con el lector a través del texto literario. En este caso, el ‘laboratorio infernal’ es el momento ‘cuando las prácticas antidemocráticas estaban en su apogeo’. (2001: 8)

de las masculinidades, estableciendo que, como tal: '[the concept of] «bildungsroman» describes a type of novel that narrates the development of a single, usually male, main character [...] The result is a novel whose protagonist forms himself through interaction with its environment, and who learns in the course of the story to find his place in the world' (36). Por lo mismo, mi lectura se establece a partir de este motivo que define genéricamente la novela, especialmente para examinar las significaciones que alcanza el “hacerse hombre” en el exilio y, principalmente, el rol que juega el compañero como referencia cultural y nacional de práctica de masculinidades.

En síntesis, enfrentaré el análisis de esta novela a partir de estas dos líneas coyunturales para fundamentar la importancia que posee la experiencia del exilio dentro del proceso de alegorización del compañero. Principalmente, se habrá de considerar su influencia y proyección como ícono de referencia en la construcción y reafirmación de identidades nacionales ya que ‘para un exiliado el mundo se divide únicamente entre el país que perdió y el resto del planeta’ (Skármeta 1980: 10). En efecto, esta es una experiencia que en sí, implica una declaración, una autoafirmación de lo que implica la condición de ser chileno en el mundo y el resultado de dicha experiencia es la creación del relato mismo. Ciertamente, este es un discurso identitario de libertad y democracia que contrarrestaba y desafiaba la censura represiva impuesta por el autoritarismo militar.

Por lo mismo, insisto en la importancia crucial que tiene la estructura del *bildungsroman* a la hora de contrastar, consumir y generar identidades masculinas en el contexto del exilio. En este sentido, considero que la línea del motivo del aprendizaje propio de la novela se construye alrededor del aprendizaje de estos hombres por consumir su identidad y condición de compañero, es decir, de chilenos exiliados en el mundo. Mi propósito es, justamente,

examinar cómo opera el motivo del aprendizaje dentro de este proceso y en qué medida es posible hablar de alegorización. Además, el mismo Skármeta señala que este relato es una ‘novela de compleja densidad’, un relato en el que el protagonista se debate en un mundo de opciones socioculturales; es, en síntesis, el resultado de ‘una toma de posición frente a la vida, es un proceso y un aprendizaje terminado’ (Piña 179). De ahí que la mirada y el contexto desde donde se ejecuta este proceso de aprendizaje sean cruciales para la creación y entrega del relato, puesto que este es la elaboración y el producto de una ‘compresión del mundo, del deterioro y frustración de un proyecto político, desde la mirada del exilio’ (Ibídem).

Cabe recordar que Quilligan entendía por pretexto ‘the source that always stands outside the narrative [...] the pretext is the text that the narrative comments on by re-enacting’ (98). De igual manera atiendo a la importancia que tiene aquí la experiencia del exilio para contextualizar la lectura alegórica del compañero, es decir, la concibo como la narrativa que acota las circunstancias personales del artista y el acto de enunciación que produjo la novela. En particular, se ha de recordar que con la dictadura se interrumpe el diálogo y horizonte que el artista mantenía con su público, su contexto y su comunidad, puesto que formaba parte esencial del proyecto estético que el autor había concebido bajo las premisas de las políticas culturales de la Unidad Popular. La experiencia de la pérdida y del desarraigo es un motivo para que el autor mantenga vivo el vínculo con el destinatario, es decir, Chile como nación y, de este modo, ‘tratar de latir al unísono, el corazón individual con el corazón colectivo, de modo que de los dos se oiga la verdad del latido’ (Xaubet 84).

Asimismo, la historiadora chilena Carmen Norambuena analiza y sistematiza el exilio chileno concibiéndolo como una extensión del discurso represor de la dictadura, ya que se constituiría

como uno ‘de los mecanismos de represión utilizados por los gobiernos de corte autoritario para impedir el cumplimiento y la influencia de proyectos políticos’ (166). De esta manera, contemplo el exilio como corte y ruptura del contexto institucional del estado socialista, ya que para el artista significó la pérdida del entorno nacional en el que concebía y sustentaba su proyecto estético. Por tanto, se recurre al imaginario cultural y a la memoria inmediata para recuperar el contexto y la razón del vínculo escindido. Luego, recordar en el exilio será la única manera de mantener el testimonio de la historia reciente, especialmente frente a la censura y blanqueamiento con que opera la dictadura. Al respecto, Norambuena señala que el imaginario cultural tuvo un papel capital para los exiliados ya que creó ‘una existencia basada en el ideal de la recuperación democrática y en la utopía de un país soñado’ (168), y este es el caso que persigo con mi propuesta, ya que este ideal de ‘país soñado’ se manifiesta en una práctica de masculinidades que se articulan en el compañero como modelo hegemónico de la vía chilena al socialismo. Por lo mismo, una literatura ‘del exilio y en el exilio’ dará cuenta de esta penosa y desoladora experiencia de los desplazados, es decir, aquellos compañeros quienes

despojados de su ámbito natural, desprovistos de sus utopías, minuciosamente derrotados [...] comenzaron una militancia en guetos de melancolía [...] Así, mis compatriotas iban de ciudad en ciudad en una lenta rutina de intercambio de malas noticias sobre la tierra ausente y programando modestas acciones políticas cuyo eco en Chile era ínfimo (Skármeta 1980: 10).

Son estos compañeros errantes los que se comprometerán a mantener la memoria, los que podrán hablar en libertad de la tragedia a una audiencia foránea, extraña, pero solidaria. Serán estos los que se propondrán ‘crear conciencia’ y apoyo para la patria sumida en el horror de la dictadura; así, algunos tendrán que superar la barrera lingüística para vencer el aislamiento y ser capaz de expresar la nostalgia y el dolor por la comunidad perdida. Serán las voces de estos compañeros las que se oirán en las radios clandestinas de los hogares sumidos en la represión, tal y como se observa en el hogar de Pedro y otras familias en ‘La

composición'. Esta declaración de disidencia y denuncia pasará a constituir el discurso de la resistencia y prestará la voz a la censura de los compañeros reprimidos por la dictadura. Asimismo, estas transmisiones pasarán a ser la única vía de comunicación abierta con el mundo, y, esencialmente será la que alimentará la esperanza de restablecer algún día la democracia perdida.

De este modo considero que esta narrativa del autor facilita la otra cara de la experiencia de la derrota del compañero, nuevamente simbolizada en el padre como jefe de familia y vista desde la perspectiva del hijo, en este caso un adolescente. De igual manera, pienso que esta visión del mundo respalda una de las premisas estéticas del autor, puesto que se propone mostrar y calar en lo 'profundamente humano' con que el individuo se enfrenta a los grandes procesos históricos, una mirada que implica 'las alternativas [a las] que mis héroes enfrentaban tenían que ver con la porosidad de sus almas hacia la gran historia. Una pequeña historia en tensión hacia la gran historia', según señala Skármeta en una entrevista (Cortínez 29). En este caso, los padres serán quienes endorsen y procesen el impacto de la dictadura a sus familias, serán el objeto de la mirada de sus hijos quienes, a través de sus reacciones, leerán el significado del proceso histórico que están viviendo; así logra Pedro "entender" y contextualizar la dictadura como parte de su infancia.

Por otro lado, y como se comentó previamente en la sección anterior, se privilegia la voz y mirada limpia e imparcial del niño por la del narrador omnisciente, ya que para Skármeta, los niños no están implicados 'ideológicamente en la historia, sino [más bien son] un narrador que podía observar desprejuiciadamente (sic) lo que pasaba' (Piña 179). De importancia radical para el contexto de este análisis, es el hecho que Lucho 'hereda el lenguaje mitificante de los padres, pero al mismo tiempo debe abrirse paso en el mundo con su propio lenguaje y

resolver esa contradicción' (Ibídem). En efecto, esta es una contradicción que evidencia el carácter simbólico de las peripecias del muchacho en 'hacerse hombre' fuera del contexto y lejos de los paradigmas masculinos chilenos, ya que estos no funcionan como modelo referente al cual mirar con autoridad y respeto. Es más, la única referencia latente es la que ofrece el padre, un modelo de hombre derrotado, escindido de su entorno y lengua. Skármeta insiste que:

había que contar la experiencia del exilio no desde las víctimas directas, es decir de los padres conscientes e ideologizados, sino desde los hijos, quienes dentro de la familia estaban en los valores del terruño, pero que en el aura de las calles extranjeras tenían que acomodarse a la ley de sobrevivencia. (1980: 17)

Por lo mismo, considero fundamental que se establezca la mirada y el foco de la narración en un niño varón, puesto que así, como Pedro, Lucho tendrá como referente y modelo masculino a su padre para procesar el significado del exilio y el impacto que este tiene en su adolescencia fuera de su país natal. Principalmente, brindará al análisis la visión de la generación de los niños y jóvenes que crecieron bajo los 17 años de la dictadura en su intento por acceder a la memoria y procesar el legado de esta, además de aceptar el trabajo del duelo con el fin de consolidar la transición a la democracia. Esta visión generacional de estos jóvenes se acomete en la siguiente sección y tiene como contexto *Los días del arcoíris* y *El baile de la victoria*.

Por lo mismo, la palabra clave en esta etapa de alegorización del compañero es la articulación del significado de 'legado' y 'herencia'. Me refiero, precisamente, al proceso de aprendizaje que el muchacho asume, pues ha tenido que procesar una simbiosis entre el bagaje cultural de la patria lejana y el contexto sociocultural de acogida para poder, así asumir su identidad como asilado político. Igualmente, considero que el relato conforma la superación del olvido y la derrota en una nueva versión del compañero en el exilio, ya que es Lucho quien procesa esa contradicción de la que habla Skármeta, puesto que según el autor, el joven logra

encontrar su ‘propio lenguaje’, es decir, una identidad que le permite conciliar su pasado con su presente y su futuro.

No obstante, para poder visualizar este proceso hay que tener presente los diversos factores que entran en juego en el desarrollo y evolución hacia el cambio experimentado, tanto por el padre como el hijo, en su condición de refugiados políticos. Definitivamente, es una situación límite que fuerza al compañero a vivir en un estado liminal, de suspensión histórica entre fronteras y umbrales físicos y temporales. En este caso, el padre y jefe de la familia asumirá la misión de mantener la cohesión entre sus miembros y la memoria activa de la comunidad imaginada a la espera de que Chile, patria lejana, un día regresará a la democracia y reclamará a sus hijos de vuelta.⁴⁶ Indudablemente, se produce un vacío y una dislocación del espacio doméstico. El desarraigo provocado por el exilio desestabiliza y desposee a este padre chileno, ejemplo póstumo del orden simbólico de la malograda democracia chilena. Frente al blanqueo e intervención que enfrenta el compañero en la clandestinidad a manos de la represión (‘La composición’), el compañero como asilado político debe aprender a sobrevivir y construir ese espacio privado en tierras lejanas (*No pasó nada*). La respuesta frente a esta agresión exterminadora es una reafirmación identitaria del compañero producto de su derrota, además de su desarraigo; de allí que se aferra a sus tradiciones, símbolos e imágenes que le recuerden y construyan al país perdido. En este sentido, la familia se vuelve el espacio sagrado para salvaguardar los “valores del terruño” y perdurarlos en sus hijos, ya que estos heredarán la impronta del padre y el orden simbólico que este representaba como modelo hegemónico. Asimismo, serán ellos los encargados de diseminar y encarnar los

⁴⁶ Teniendo su propia experiencia a mano, Skármeta comenta ‘el chileno, ampliamente participativo en la vida de su sociedad, carecía de horizontes que le permitieran crecer con la «compañera»; el mero discurso de la nostalgia o la aspiración a un utópico día reivindicativo no bastaban para darle cohesión «real» a su pareja y familia’ (*No pasó nada* 17).

valores de igualdad, pluralismo y solidaridad como impronta del compañero en la derrota contra el exilio y el olvido.

Desde el punto de vista del género, esta respuesta supone una reivindicación de la masculinidad que proyecta el compañero en su rol como padre en el exilio. En esta tarea, tendrá que superar su propia carga emocional para enfrentar los desafíos que implica vivir en un contexto social totalmente ajeno y extraño. Igualmente, tendrá que interpretar, leer, contrastar y negociar su propia identidad como hombre, esta vez de compañero “exiliado”, entre los modelos de masculinidad vigentes que se le presentan. Con respecto a esta renegociación y contrastación de prácticas de masculinidad, el crítico cultural canadiense Daniel Coleman propone el término *cross cultural refraction* para explicar y analizar justamente el impacto, las alteraciones, cambios y distorsiones que se producen en la convergencia y encuentro entre las prácticas de masculinidades. Según Coleman, estos factores afectarán sustancialmente la subjetividad del individuo masculino en su calidad de emigrante, además, explica que ‘the greater the combined geographical, cultural, and political difference between origin and destination, the greater the index of refraction between the migrant male’s two set of masculinities practices’ (3). Así, no solo se contextualiza el alcance del choque cultural sino que también su posición como hombre dentro del nuevo orden social y la relación de subordinación que se establece con la hegemonía. En este caso, el compañero padre y exiliado deberá procesar su propia lectura de estas prácticas masculinas, al mismo tiempo que guarda celosamente aquéllas que trae consigo como herencia de sus raíces, las mismas que delegará a sus dos hijos varones. Por lo tanto, este índice de *cross cultural refraction* propuesto por Coleman me servirá para evidenciar aún más la aguda crisis identitaria que el compañero sufre en el exilio, puesto que lo ideológico jugará aquí un papel clave en la cohesión cultural del compañero. Es más, pienso que esta

necesidad vital de ‘no olvidar ni dejar de luchar’ son fundamentales a la hora de la alegorización del compañero, puesto que había que crear conciencia de lo que sucedía en Chile, además de mantener vivo el espíritu que representaba la vía chilena al socialismo lejos de la patria.

Consecuentemente, desde esta lectura alegórica visualizo a la familia misma como la creadora del espacio simbólico, a partir del cual se proyecta esa energía militante y solidaria con la que se manifestaba el compañero en la amplitud democrática de los espacios públicos de la patria. Así lo testimonia Lucho:

se cumplía un año del golpe militar en Chile y andábamos todos como locos pintando carteles para un marcha que se iba a hacer en Savigny Platz. A mí me pusieron en un equipo de los pintores, porque los papis se preocupaban de la organización de otros actos y las viejas hacen artesanías chilenas y las venden donde pueden. [...] Era igualito que estar en la casa del papi en Santiago cuando íbamos a los actos de Allende y desfilaban hasta las guaguas. (44)

La última visión del Chile democrático se despliega en esta tarea solidaria de reivindicación de la verdad y democracia, encarnada y viva aún, en el compañero desde el exilio. Por lo mismo, es la nostalgia por el Chile democrático y la esperanza de su reivindicación las que también ayuda a sobrellevar la distancia del exilio en *No pasó nada*; en otras palabras, una constante presencia de un ‘ser lo que se era allí’, un limbo ambiguo y frustrante entre lo que se puede y permite ser dentro de la solidaridad del país germano. Es, por último, vivir alerta a la espera de que caiga la dictadura para poder retomar las vidas pendientes que dejaron atrás. Más aún, es imperativo ‘no olvidar’ y recordar en el seno de la familia lo que se debe hacer para mantener la cohesión de sus miembros e identidad como tales. En este sentido, la paternidad ejercida por el padre responde a una necesidad de controlar y regular esta nueva situación de estar en este mundo fuera de Chile, puesto que, como tal, representa y ejerce un orden socio cultural, es decir, ‘el universo simbólico con sus categorías, representaciones, modelos e imágenes del padre, que forma parte de un sistema social, político e ideológico

históricamente dado' (Tubert 7). Este es, evidentemente, un contexto a partir del cual se constituirá su subjetividad como hombre, padre, chileno y, en este caso, fundamentalmente, como compañero exiliado.

Este es el contexto que se lee desde la mirada y perspectiva de Lucho. Desde aquí el joven refiere e interpreta su historia inmediata con respecto a Chile, la dictadura y la postura ideológica que hereda, especialmente, de su padre. En este sentido, Lucho es aleccionado en los términos en que se debe vivir 'como hombres' y ya no como niños en Berlín: 'No me gusta decir de mí mismo que era un «niño», porque mi papi nos dijo que desde ahora en adelante se había acabado la niñez para nosotros' (35), una aseveración que pone en relieve, nuevamente, la intervención y dislocación que la dictadura ha tenido en el orden natural y social de las cosas, especialmente en el núcleo familiar. Así, la pérdida de la inocencia de los niños es una consecuencia directa del régimen militar, tal y como también se apreció en 'La composición'. Además, esta constituye una impronta que marcará a esta generación del golpe, puesto que será la memoria de estos niños la que procese la dictadura dentro de la historia, una vez que se produce la transición a la democracia, 17 años más tarde cuando estos alcanzan la madurez.

En efecto, 'ser hombre' en Berlín, según el padre de Lucho, implica:

Que las cosas iban a ser muy duras, y que teníamos que portarnos desde ya como hombres. Que no anduviéramos pidiendo porque no nos alcanzaba para comer. Que los alemanes tenían una solidaridad más grande que un buque, pero que nosotros debíamos rascarnos con nuestras propias uñas. Que la plata que juntaban los alemanes tenía que ir para los compañeros que estaban dentro de Chile. Que cada peso que gastaban en nosotros aquí, era un día más que duraba allá el fascismo. Dijo mi papá que esperaba que fuéramos hombrecitos y que no nos metiéramos en líos. Que aquí estábamos como asilados políticos, y que en cuanto nos enredáramos en un lío nos echarían. (35-36)

Comportarse como hombres y/o hombrecitos significa desplegar una masculinidad de respeto y ejemplo que también conlleva un sacrificio social y patriótico por aquellos que están en una peor situación. Asimismo, este compromiso establece una aceptación dentro del proceso de transición a los cambios que supone las prácticas de masculinidades del padre y su familia, es decir, se aceptan los términos y condiciones de la posición que como varón se asume en este contexto: una conducta intachable y ejemplar como asilados políticos, ciudadanos aún chilenos, pero de acogida dentro del orden social. Además, para el padre, aún sigue vigente la práctica de masculinidades que los define como chilenos, es decir, aquellas sintetizadas simbólicamente en la figura del compañero. Además, este ‘ser hombre en Berlín’ es una práctica que ha de reforzar el vínculo a la comunidad política e ideológica a la que pertenecen, a pesar de las limitaciones que entraña el exilio. Por tanto, es imprescindible “ser compañero” al cultivar el sentido de comunidad y solidaridad para poder sobrevivir fuera del contexto social.

Asimismo, la experiencia del exilio vendrá a constituirse como el contexto sociocultural en el cual Lucho se iniciará como hombre; en este sentido, la relación existente entre padre e hijo se verá afectada, ya que ambos serán expuestos a un proceso de transición que cuestionará la práctica de su identidad como hombres. Por lo demás, pienso que el proceso de iniciación de Lucho ha de considerarse paralelamente con el proceso de integración del padre al contexto social. Grínor Rojo va más allá de esta relación y establece una lectura ‘oblicua’ en la curva del aprendizaje que ambos viven, puesto que

se trata de acciones que deben leerse y cuyo primer lector es El Padre mismo. Por eso, al cierre de la novela su mirada y sus palabras transparentan una percepción oblicua del crecimiento de El Hijo, al mismo tiempo que una aceptación tácita de la validez general de la alternativa que El Hijo ha ensayado para producirlo’. (1990: 121)

Precisamente, esa ‘validez general de la alternativa que El Hijo ha ensayado’ es la que evidencia una práctica de las masculinidades a nivel simbólico, ya que articula y activa los atributos tradicionales que sustentan una relación padre e hijo, entre el ejercicio de la paternidad y el respeto incondicional del hijo por obedecer a las réplicas del padre ‘que teníamos que ser hombrecitos’ y comportarse con valor, como el hombre que proyecta él mismo. Así, lo masculino como subjetividad se articula como discurso de referencia simbólica que los une en esta experiencia de ‘hacerse y probarse’ hombre en el exilio. El padre, por un lado, debe probar y renegociar su masculinidad y Lucho, por otro, debe construir la suya entre aquella que hereda a través de su padre y la que debe negociar enfrentando el nuevo contexto social en el cual deberá iniciarse. Luego, ‘nosotros debíamos rascarnos con nuestras propias uñas’ es la impronta que invita a aceptar el desafío con valentía y determinismo, atributos que los define como varones dispuestos a sobrevivir y defender la identidad e imagen de la familia como asilados políticos. Esta es la tarea que acomete el adolescente, y es el comienzo de una exploración iniciática del mundo en el que se va descubriendo a sí mismo, como también a la cultura que lo acoge; cada aventura se convierte en un hito, un paso más en el progreso de integración hacia la auto-afirmación de su masculinidad.

De ahí que Lucho deba enfrentar su propia aventura de ser hombre allí afuera y sin la protección paterna, además de cumplir con las exigencias que, como hijo y asilado político, el padre le impreca. No obstante, esta exigencia de ‘hombría’ o masculinidad será puesta a prueba lejos del apoyo paterno: ‘lo que el viejo nunca me dijo es que podían pasar cosas peores. Y esa cosa peor me pasó a mí. Yo fui el tipo más quemado de Berlín’ (38).⁴⁷ Y es,

⁴⁷ Quisiera aclarar que recojo y utilizo la aserción “hombría y tener que ser hombre u hombrecito” desde el contexto de las novelas y que se traduce en mi análisis como aquella práctica de masculinidades o manifestaciones de masculinidad que van conformando un modelo de conductas y valores para los hombres de

por tanto, alrededor de esa ‘cosa peor’ que le sucede a Lucho, a través de la cual se construye la anécdota que lo lleva a iniciarse como adulto. La trayectoria de este aprendizaje está marcada principalmente por sus primeras incursiones amorosas y la pelea que sostiene con el chico alemán; en este acometido, Lucho enfrenta el mundo de “allí afuera” ‘rascándose con sus propias uñas’, explora y se adentra en el ambiente de la ciudad extranjera, en otras palabras, aprende a sobrevivir haciendo uso de lo que puede entender y leer del mundo al que intenta integrarse:

comencé a aprender alemán jugando fútbol en los recreos [...] allí metí tanto fierro que aprendí distintas palabritas: «desgraciado», «cabrón», «pata de mulo». Yo me abría de brazos y miraba al delantero caído y decía: «No pasó nada». Siempre decía eso. Entonces me pusieron de sobrenombre Nopasónada’. (29)

Ciertamente, esta es una demostración crucial de cómo el adolescente se proyecta dentro del contexto de sus pares. La conquista de la lengua será el primer signo de incorporación que posiciona a Lucho en su camino a la integración social: le entrega un nombre y una identidad que le permitirá adentrarse aún más en el mundo que le rodea y convertirse espontáneamente en un intermediario al servicio de su familia. Así confiesa que: ‘Yo fui el primero en aprender alemán de mi familia, y cada vez que sonaba el teléfono, mi papá me iba a buscar para que yo atendiera’ (25). Más aún, manejar la lengua le permite solidarizar y entender la frustración de su padre; de esta manera explica que, ‘lo que pasa con el papi es que todo el día hace clases de español y claro, aprende poco alemán, y cada vez que pasan una noticia de Latinoamérica en la televisión me pega el grito para que venga a traducirle’ (28). Pero sobre todo, Lucho se transforma en el vocero y traductor del padre, facilitándole su propio proceso de integración, además de proporcionarle una voz y el acceso a la información para iniciar y construir el discurso de la denuncia. De esta manera, el hijo se constituye en un puente integrador entre los espacios en los que viven todos los miembros de la familia y en los que

una comunidad o contexto social. Véase página 44 para mayor información sobre el concepto de masculinidades.

se articulan, por un lado, el Chile de la democracia y la dictadura y, por el otro, el espacio de afuera, la calle, el instituto, la plaza, el espacio urbano que contiene el reto del orden social que los acoge. De este modo, el hogar termina constituyéndose en una esfera en la que convergen, contrastan, cuestionan y se renuevan las identidades de cada uno de los miembros de la familia.

Por tanto, en el exilio la familia como *locus* simbólico representará el contexto del ordenamiento cultural y social desde el cual se generaron las subjetividades de cada uno, es decir, como padre, madre e hijos (Parrini 2000: 72). Estos son un claro ejemplo del ideal de la familia militante chilena que simbólicamente constituía un espacio desde el cual los ciudadanos, según Thomas ‘routinely invoke the need to protect familial welfare or claim to be acting in the interests of the family to justify engaging in political action’ (18-19) con el objetivo de preservar y continuar el legado de la misma, a saber, un gesto identitario que es parte esencial del padre como compañero. Por lo mismo, esta es una acción fundamental a la cual los padres se sienten impulsados a continuar su lucha contra la dictadura. Asimismo, la familia como *locus* asume una característica transnacional ya que se traslada al contexto del país de refugio y se transforma en un espacio de cohesión, una base de un orden simbólico que implica la lucha contra la derrota y el olvido en el exilio.

Sin embargo, es el hijo quien va facilitando la reafirmación de ese rol paterno y, en su efecto, las subjetividades e identidades de cada uno de sus miembros, como también la apertura hacia al mundo exterior. La narración se va tejiendo alrededor de esta visión articulada de la realidad, un eje entre el drama que viven los padres y las incursiones del adolescente en el mundo. Igualmente, estas peripecias y aventuras que enfrenta el hijo tendrán siempre una resonancia en el proceso que el padre emprende como proyecto de vida en el exilio. Luego,

para el padre, el hijo se transformará paulatinamente en un reflejo consolidado de su propia identidad como hombre, ya que reconoce en él a otro hombre, es decir, se lee a sí mismo y lo reconoce llamándolo ‘proselitista’ (95).

Ahora bien, para llegar a este reconocimiento final, Lucho ha tenido que contrastar paradigmas de masculinidades que se le exigen probar y practicar. En este proceso se pueden identificar tres etapas que progresan hacia su integración y que resumen el contenido de la novela. La primera se da en el patio del colegio jugando al fútbol; este es un primer intento por acercarse a los otros y romper con el aislamiento en que se ve sumido. Esta es una etapa de mirarse a sí mismo y a los otros y que evidencia, especialmente, el alcance del choque cultural: ‘los cabros eran buena gente y se nos acercaban a preguntarnos cosas, pero lo único que podíamos hacer nosotros era sonreírnos como pavos’ (28). El aprendizaje de la lengua es la superación de esta primera prueba y fruto de su primer contacto e intercambio con los otros. Una segunda reafirmación de su identidad masculina ocurre frente a sus primeras incursiones amorosas. Edith y Sophie representan una ‘otredad’ a través de la cual habrá de probar su sexualidad; en este sentido sus relaciones amorosas intentan satisfacer una necesidad y curiosidad de madurez biológica que también implica una relación amorosa. Edith será la novia algo adolescente e inmadura que al igual que él aún no alcanza la madurez sexual, mientras que Sophie ofrece esa posibilidad más inmediata. Así, su intención de seducirla desencadenará una serie de eventos que lo llevará a la situación límite que pondrá a prueba su identidad y prácticas de masculinidad. Y es justamente durante la preparación de la campaña solidaria al primer año del golpe en Chile cuando Lucho y Sophie se tropiezan con un grupo de chicos bebiendo en la calle, una situación totalmente arbitraria que proporcionará la tercera situación de prueba:

y entonces había uno que después se llama Hans que me mira a la Sophie y me pregunta que tal es la Sophie en la cama. Y viene y le mete la mano así en palangana

por debajo del abrigo [...] Yo creo que a mí la sangre me la pusieron hervida, porque fue oír *eso*, ver *eso* y zuácate que saqué mi patada de back centro. Solo que en vez de pegarle a una pelota grande le di justo en las dos chiquititas. Allí quedó tendido el Hans y yo estaba como loco. (46)

Obviamente, el reto activa los patrones de masculinidad frente a la provocación del muchacho alemán que apela directamente a su conquista y objeto sexual, subrayando, al mismo tiempo, la superioridad masculina de Hans y la capacidad del chileno en defender lo que le pertenece como conquista. De allí que Sophie no sea más que un trofeo para declarar y defender su posición como hombre ante los otros que, justamente, le retan a probarse en su territorio. Frente a la vulnerabilidad de la muchacha, Lucho se ha de presentar fuerte y seguro de sí mismo, de esta manera, cuando se da cuenta de que no puede desactivar la situación a través del diálogo, responde agrediendo, simbólicamente, el centro biológico de toda masculinidad. A pesar de salir momentáneamente victorioso del paso, la situación no se ha superado y deberá hacerse responsable de las consecuencias: ‘total, estaba perdido por goleada. No tenía mi país, la Sophie no quería verme nunca más, un tipo me andaba buscando para arreglarme, y había mandado a un alemán al hospital’ (51-52). La precariedad y urgencia de la situación lo lleva a auto-examinarse como individuo y reconocerse como tal, dentro de la ocurrencia de los eventos. Así, Lucho debe buscar, en la proximidad del enfrentamiento, una justificación que le permita sobrevivir heroicamente este trance y superar la traición de Sophie y la afrenta pendiente con el hermano de Hans – Michael.

En consecuencia, la tercera y última etapa está marcada, justamente, por la pelea con Michael, y cierra el periplo con el que se inicia la secuencia de eventos alrededor de lo que Lucho llama ‘y esa cosa peor’ por lo que fue ‘el tipo más quemado de Berlín’ (38). Además, la progresión a este momento cubre el primer año en el exilio como también el primer aniversario del golpe: ‘de repente hay un año en que no me pasa nada, y de repente me pasa todo en el mismo día. El 11 de septiembre se hizo un tremendo acto en Kreutzberg y los

chilenos les enseñamos a los alemanes a gritar las consignas que usábamos en Chile’ (64). Indudablemente, la lectura del simbolismo alegórico del proceso y rito de iniciación es fundamentada dentro de estos parámetros, especialmente a través de la estructura de la *bildungsroman* y teniendo en cuenta la herencia y legado (del padre biológico y del simbólico) que representa como adolescente chileno, hijo del compañero en exilio.

Es un desafío simultáneo y paralelo al que se enfrentan ambos varones. Por un lado, Lucho debe saldar su cuenta pendiente como chileno y de hombre a hombre. Hans le impreca: ‘Escucha, Chileno. Esta tarde a las cinco te paso a buscar por la puerta de tu casa, para llevarte a pelear. Vamos a pelear de hombre a hombre’ (64). Asimismo, debe ganarse el respeto del alemán en la calle; fuera de la protección materna del espacio doméstico, ha de garantizar una posición por sí mismo, allí afuera. El padre, mientras tanto, establece el primer paso para posicionarse en el espacio público como asilado político; Lucho señala que: ‘Ése fue un día muy especial en la familia, porque mi papi subió a decir el discurso en Hermann Platz’ (64), a pesar de estar limitado por la lengua (‘le pusieron una traductora’), el padre es fiel a su compromiso político y enfrenta su propia frustración emprendiendo una tarea de organización solidaria para ir en auxilio de los compatriotas reprimidos en la patria. Estas acciones y dedicación lo llevan a ser la voz de los otros compañeros exiliados quienes lo singularizan como portavoz de la causa. Como testigo, Lucho ve a su padre emocionado al hablar de Chile ‘a los dos minutos estaba a grito pelado, y a los cinco se le caían las lágrimas hasta los bolsillos’ (65). Indudablemente esta es una emoción acumulada que permite romper el silencio y la censura al retomar el podio de la plaza, al hablar abiertamente en el ágora: ‘mi papi se echó flor de discurso [dijo] que agradecía la solidaridad internacional, y que Chile se estaba llenando de héroes. Habló de los compañeros presos y torturados, y terminó con el puño en alto diciendo «Venceremos» y lo aplaudieron como media hora’ (Ibídem). Lucho

reconoce en su padre al maestro y al ejemplo de compromiso que representa el padre como hombre, quien, a pesar de sus limitaciones dentro de este nuevo contexto social, es capaz de superarse y acometer su misión y convicción como tal, para recuperar la posición que le corresponde dentro del lugar del que ha sido desplazado.

Más aún, el padre como compañero, a pesar de su calidad de refugiado político, establece las bases para garantizar y crear lazos permanentes con la resistencia, por lo que ganarse una audiencia solidaria en el país de refugio significa un reconocimiento público y legitimador de la causa que encarna. Así lo atestigua Lucho, quien orgullosamente señala: ‘Acuérdense del nombre de mi papi, que el día menos pensado pasa a ser senador [...] Yo fui al escenario a felicitarlo, y no se podía pasar de tanta gente’ (Ibídem). Tal como su padre consolida su tarea solidaria de compañero en el exilio, Lucho recupera la admiración y su relación con Edith y es el contexto del acto político, a través de la solidaridad del pueblo alemán con el pueblo chileno, el que facilita esta oportunidad. Edith asiste al acto solidario con su padre y se lo presenta ‘—Este es Lucho – dijo – El chileno de mi colegio. El hombre me pasó la manota y me pegó un apretón largo y meneado. —Mucho gusto, compañero – dijo’ (68). La correlación chileno-compañero simboliza un acto de reconocimiento paternalista, de aceptación e integración del hombre adulto frente a sus pretensiones amorosas con su hija Edith, pero por sobre todo es la aceptación de Lucho como tal y en el contexto identitario que respalda la concientización solidaria que el evento ha creado. De hecho, la invitación que recibe a cenar en casa de Edith es un claro ejemplo de ello. Sin embargo, el ciclo aún no se ha completado y para ello ha de probarse por sí mismo en el duelo frente a Michael.

En este acometido y punto de la historia, se observa cómo el simbolismo que sustenta la progresión del aprendizaje del hijo y del padre llega a su punto cúlmine, especialmente

teniendo en cuenta la estructura de la *bildungsroman* y su vinculación a un protagonismo meramente masculino⁴⁸. En este caso, debe considerarse la relación padre e hijo como una continuidad, en que las experiencias de ambos van resonando en la vida del otro. Nobbs aclara que esta asociación con el protagonismo masculino, ‘reinforces the conviction between masculinity and the autonomous, self-determining individual in liberal and Enlightenment thought’. Aún más crucial en este contexto agrega que, ‘it also reinforces the ideology of separate spheres: while the masculine protagonist develops in the modern public sphere, subordinate female characters remain static, confined to the reproductive, private sphere’ (36). De esta manera, hacerse hombre en el espacio público es conquistar el nuevo contexto y poder romper con el silencio y aislamiento infringido por el exilio, al mismo tiempo de abrirse a las oportunidades de ser hombre y negociar su identidad en los términos que el contexto social le ofrece. De ahí que Lucho ha de consolidar esta transición enfrentando a Michael, puesto que significa la última prueba para ser incorporado en el espacio público. De no ser así, no podrá ser reconocido como tal ni por su padre ni sus pares, ni Edith ni el padre de esta, ni tampoco por su propia familia.

Por tanto, considero que Michael representa el paradigma de masculinidad *per se* en el que Lucho ha de iniciarse; fundamentalmente, es un chico algo más maduro que le recuerda fehacientemente el código de honor que ha violado como refugiado y la insensatez de su acción: ‘Mira, Chileno – dijo, mordiendo las palabras–. Mi hermano no te delató de hombre que es. ¿Sabes lo que te hubiera pasado si dice quién fue? ¡Te echan del país, imbécil! ¡A ti y tus padres, tarado!’ (78). Michael lo sanciona moral y espiritualmente como ser humano; le hace consciente de la irresponsabilidad de su acto, de su cobardía e inmadurez: ‘Por primera

⁴⁸ El protagonismo masculino de la *Bildungsroman* como tema en la narrativa de Skármeta ha sido desarrollado principalmente por Grínor Rojo en un artículo dedicado justamente a esta novela y cuya referencia se especifica en la bibliografía. Considero que es un tema pendiente e interesante al que se le debería dedicar la suficiente atención, pero que, por motivos de espacio aquí, no podría extenderme en este tema.

vez sentí la sensación de que no tenía nada en el mundo de dónde agarrarme' (77). A pesar de que se niega a pelear, Lucho tendrá que rendirse a la violencia para poder renacer como hombre de honor, es decir, ser escarmentado por no respetar el código de honor masculino y, al mismo tiempo, arriesgar el destino de su propia familia. Ciertamente, pienso que el reto en cuestión tiene una clara significación ritual, es decir, una pugna en que la violencia de los golpes ciega y anula la identidad de ambos y solo se lucha por sobrevivir. Está claro que este alcance metafísico se hace desde el recuerdo que Lucho como escritor ha procesado. Asimismo y en esta línea, describe el momento como una ceremonia de paso en el que es iniciado. Existe aquí una clara connotación de simbolismo chamánico, ya que la ensoñación ritual o la visión que tiene Lucho marca el paso de una etapa a otra, estableciendo el término de una y el comienzo de otra, un paso entre el morir y el renacer como ciclos de vida. Así se lo comenta Lucho a Michael: 'Cuando tú me estabas pegando, de repente creí que me iba a morir. [...] Es que tuve una especie de sueño [...] Vi el momento en que nací. Sentí que mi mami me pasaba la lengua por la mejilla. Solo que mis padres eran como una llamarada' (93). Este rito y renacer enmarcan el simbolismo que el bautismo de la pelea tiene en Lucho como incorporación a este nuevo contexto, en el que renace como hombre bendecido por la 'llamarada' ritualística de sus padres. Por lo demás, veo en la intensidad de la pelea un pacto de acercamiento, un código que facilita la igualdad y el equilibrio entre las posibles diferencias, un diálogo que se abre entre los dos jóvenes a través de probarse en el rito de la pelea y que da pie a una relación de amistad y militancia solidaria.

De esta manera, Lucho ha completado el periplo de aprendizaje que lo lleva a 'ser hombre' puesto que ha superado aquellas pruebas fundamentales que en todo orden social patriarcal se han de observar, ya que como hombre deberá 'conocer el esfuerzo, la frustración, el dolor, haber conquistado y penetrado mujeres, hacer uso de la fuerza cuando sea necesario, ser

aceptados como “hombres” por los otros varones que “ya lo son”, y ser reconocidos como “hombres” por las mujeres’ (Olavarría 2000: 12). Igualmente, el énfasis recae, justamente, en el reconocimiento de los otros hombres que “ya lo son”, puesto que son estos los que en definitiva, lo aceptarán una vez que hayan medido su capacidad como hombre. Michael termina de legitimar esta capacidad a través del rito/duelo y es, así, que Lucho puede acudir finalmente a su cita con Edith, contarle la verdad a su padre y enlistar a Michael como activista en la campaña de solidaridad con Chile (94-95).

Sin embargo, el punto corolario en su aprendizaje de ‘ser hombre’ está detrás de la lectura que hace el padre de su amistad con Michael. Esto es siguiendo los términos que Coleman establecía al hablar de *cross cultural refraction* cuando se contestan y alteran prácticas de masculinidad en contextos socioculturales migratorios,⁴⁹ en este caso en el contexto del exilio. De esta manera, el padre aprecia en el hijo la madurez que ha alcanzado en asumir su responsabilidad como individuo en este nuevo orden social ganándose el respeto de sus pares y la comunidad. Al mismo tiempo, reconoce en él la huella de su propio legado militante de compañero exiliado; pero, sobre todo, es la propia elaboración de ese legado y la interpretación que Lucho hace de este a través de su propia lectura.

En otras palabras, este es el producto del proceso personal que protagoniza Lucho, es decir, la subjetividad masculina emergente de Lucho, la que da cuenta de esta lectura personal de sus raíces como chileno, exiliado y refugiado político. Además, el joven ha asumido su desarraigo y su lugar en el mundo solidario, ganándose la amistad de Michael y el noviazgo con Edith. De esta manera, debería entenderse el significado que hay detrás del vocablo

⁴⁹ Refiero aquí la cita completa analizada en la página 84 de esta sección ‘the greater the combined geographical, cultural, and political difference between origin and destination, the greater the index of refraction between the migrant male’s two set of masculinities practices’. (3)

«proselitista»,⁵⁰ puesto que implica la consolidación de la existencia del compañero en el exilio. Además, define los términos en que se sobrevive mientras se trata de derrocar la dictadura y se trabaja solidariamente para devolver y volver al país en democracia. En última instancia, es el esfuerzo desesperado por aferrarse a ese recuerdo y mantener firme la esperanza de su permanencia y continuidad histórica idealizada y mitificada en la figura del compañero como modelo hegemónico. De esta manera, la novela es un claro ejemplo de cómo se negocian ambas prácticas masculinas a través de la curva de aprendizaje que protagoniza Lucho; en ella se articulan el modelo hegemónico chileno representado principalmente por el padre, por un lado y, por otro, el germano referido por Michael, además de la imperiosa necesidad de sobrevivir el exilio adaptándose a la comunidad solidaria que los acoge.

Por último, Lucho como individuo pasa a conformar un nuevo tipo de ciudadano cuya identidad se reafirma entre la articulación de estas dos prácticas culturales; el mismo Skármeta da cuenta de este fenómeno de ‘transculturación’ al explicar que: ‘nuestros muchachos navegaban fluidamente en un doble código: aceptaban el nuevo ambiente y al mismo tiempo no se desafiliaban del universo de sus padres’ (18). Y será esta versión exiliada del compañero y la de su padre la que migrará de regreso para consolidar la transición a la democracia. Al mismo tiempo, será la experiencia del exilio la que pondrá una nueva significación identitaria a la figura del compañero como modelo alegórico de nación.

⁵⁰ Según la RAE, ‘proselitista’ es aquél que es ‘celoso de ganar prosélitos’. Asimismo, prosélitos se refiere al ‘partidario que se gana para una facción, parcialidad o doctrina’ (RAE online: sp).

Tercera parte: El regreso a la democracia o la renegociación de una utopía

Con esta última parte del análisis completo la lectura del periplo histórico del compañero como masculinidad hegemónica de nación mediante su contextualización en las novelas *Los días del arcoíris* (2011) y *El baile de la victoria* (2003). Mi propósito en esta sección será abordar esta lectura alegórica teniendo en cuenta, principalmente, la relación existente entre la instancia narrativa y el acto de escritura; es decir, aquélla que articula el tiempo histórico representado en las novelas y el del autor en el momento de escribirlas. En tanto instancia narrativa, las novelas retratan un Chile en dos etapas del proceso de restauración de la democracia: la primera en los preámbulos de la transición hacia la democracia, pero aún bajo la dictadura en *Los días del arcoíris*, y, la segunda en *El baile de la victoria*, cuyo telón de fondo es la consolidación de la democracia durante los primeros meses del gobierno de la Concertación.

Luego, en tanto acto de escritura, pienso que es necesario señalar que estas dos últimas novelas han sido escritas en un contexto enmarcado por la reivindicación de la libertad de expresión, la necesidad de reformular los paradigmas de una frágil democracia y la urgencia por procesar el pasado, además de retomar el espacio público para reiniciar el debate político. Está visto que las condiciones en que estas se escribieron contrastan radicalmente con las previamente analizadas, puesto que *Soñé que la nieve ardía*, *No pasó nada* y “La composición” fueron producto inmediato del desarraigo y de la angustia del exilio. En este sentido, el acto de escritura se transformó en una manifestación de disidencia y denuncia internacional; así, los artistas e intelectuales – como los padres de Lucho –, organizaron campañas de concienciación y solidaridad internacional para luchar y derrocar la dictadura.

Skármeta señala que este antes y después, marca identitariamente el trabajo de los artistas que se iniciaron y participaron de los proyectos culturales de la Unidad Popular:

the people who were in exile remained politically active. They were not only intellectuals or writers, maybe writing scripts or painting; they were also creating sources to help the people who had remain in Chile. During the first year the work of the people in exile played an important role here in grounding the first voices in a network of theatre, publication, music, et al. (Colvile 30)

Por lo mismo, considero que esta relación entre el acto de escritura y la instancia narrativa es clave dentro del contexto de los paradigmas de lectura que se ha demostrado a través del análisis, especialmente siguiendo el itinerario histórico del compañero que se ha colegido de la narrativa estudiada hasta ahora.

Asimismo me interesa fundamentar esta lectura reconsiderando nuevamente el ‘realismo poético’ con el que define Antonio Skármeta su obra narrativa que, enmarcada por un antes y un después de la dictadura, habrá de dar cuenta de un reencuentro con el horizonte de su destinatario – el público chileno – además de “reconocer” al país que imaginó en la distancia. En efecto, este es el punto de partida de la lectura que propongo, puesto que mi visión del compañero como alegoría de nación se inicia con este reencuentro del artista con su público/destinatario. Al respecto, el mismo autor recapitula aquel momento en que la realidad del ‘des-exilio’ cuestiona su propia visión del país: ‘El otro día, en un diálogo con el ex presidente Lagos y con periodistas, me preguntaron cómo veía Chile a la vuelta del exilio, y yo dije que todavía no había vuelto del exilio’ (Salgado sp). Este desencuentro de realidades y objetivos evidencia la distancia impuesta por el tiempo y el espacio que el artista siente a la hora de reiniciar y activar su proyecto estético como escritor. En una entrevista más reciente declara su impresión y sentimientos frente a esta realidad señalando que

traía a mis espaldas quince años de ausencia durante los cuales había continuado en Europa una obra de ficción iniciada en mi patria en la cual intentaba establecer una relación entre la individualísima intimidad de mis personajes y la suerte de la comunidad en que estos vivían sus peripecias. (Cortínez 29)

De ahí que su narrativa sea un producto de esta visión de postdictadura, fruto, a la vez, de su propia experiencia del ‘des-exilio’. Es decir, es el resultado de una elaboración de este encuentro y desencuentro con un espacio público del cual había estado ausente y cuya existencia había imaginado en el extranjero. Fundamentalmente, se trata de volver a establecer la conexión con una audiencia real asumiendo los años de ausencia y reconociendo el impacto que la dictadura había tenido en esta relación. Así, no es de extrañar que el autor sienta que el país que dejó ya no es el mismo a pesar de que se vive en democracia, y por eso afirma que ‘hubo un Chile que se perdió con la dictadura y que no ha sido del todo recuperado con la democracia. No solo un Chile político, sino un Chile cultural’ (Salgado sp).

En efecto, considero que su narrativa de postdictadura está marcada por esta etapa de reflexión y readaptación al Chile de la transición, una vez superado el choque emocional que significó regresar a un país totalmente transformado por la dictadura. *La chica del trombón*, *El baile de la victoria* y *Los días del arcoíris* son algunas de las novelas que dan cuenta de este proceso de reelaboración de la reciente historia; en otras palabras, parten de la propia evolución con la que el artista se posiciona frente a su propia historia, desde la cual imagina y alimenta su creación literaria. Así, señala que: ‘when you look at reality from a distance, you can see things much more clearly, and that enable me to write such novel’ (Covile 36).

Igualmente, es el artista el que colige y enmarca, entre la convergencia de los hechos y los recuerdos, a aquellos protagonistas que enlazan la pequeña historia en tensión con la gran historia. Serán estas historias, las que recuperarán el espíritu del compañero, su energía, solidaridad y espontaneidad. Como señaló Benjamin: ‘si es la fantasía la que representa las correspondencias al recuerdo, es el pensamiento el que ofrece el recuerdo a la alegoría [ya

que] el recuerdo hace confluir a la fantasía y al pensamiento' (2004 [1927] 3). De ahí que la memoria sea el espacio al que se recurre para remontar el hilo de la historia a través de los recuerdos, Richard señala que una de las formas de hacer memoria (ejercer la capacidad del recordar) 'consiste en seleccionar materiales; en montar secuencias y desenlaces; en tejer interpretaciones; en recomponer una y otra vez las cadenas de signos que montan el discurso de la historia para confrontar públicamente entre sí relatos, sucesos y comprensiones' (1999: 17). Como ya he señalado con anterioridad, pienso que este es el trabajo del artista benjaminiano como historiador y coleccionista, la tarea que acomete Skármeta. Asimismo, la estructura de su narrativa es un ejemplo de montaje, en donde la anécdota funciona como un eje a través del cual las historias de los protagonistas se van enlazando y configurando, se tensionan y fluyen en el curso de la gran historia. Dado que para el autor 'los grandes hechos y sus interpretaciones no están solo en los archivos y en los anaqueles' (Zerán 218), la narrativa de postdictadura de Skármeta se hace y se escribe desde el recuerdo de ese país que se perdió. Por lo mismo, se recurre a la memoria como sitio para recuperar aquellas imágenes identitarias de la nación obliteradas por la dictadura, de tal modo que esta es una lectura que se hace desde el dolor y 'como siempre en cada momento de la historia, de ese dolor brotó la esperanza y un pequeño aliento de alegría' (Ibídem). De ahí que el sello de esta narrativa posea un cierto tono de optimismo, puesto que se escribe desde un Chile libre de dictadura. Asimismo, este acto de escritura responde a la imperiosa necesidad del autor por recordar y reactivar la energía vital que alentaba el espíritu de la democracia en el pasado. Por tanto, es en esta tarea desde donde se alza el compañero como epítome de este espíritu y, a través de la cual, fundamento mi lectura de este, como alegoría de nación.

En este sentido, esta lectura implicará considerar una 'historical materiality', noción que, según Hunter, es una de las condiciones claves para la materialización de la alegoría y

consiste en ‘the separate context of the writer, the words and the reader that come together in the moment of the text. The topics of category, structure, person and act are set within socio-cultural and political specifics’ (267). En suma, es un proceso que considero fundamental para mi aproximación metodológica, especialmente para contextualizar y posicionar al compañero como vínculo entre la instancia narrativa y la realidad inmediata del lector. Como se ha visto hasta ahora, este procedimiento apelará a la legitimidad de la identidad nacional comprendida en las masculinidades representadas por los jóvenes proletarios, padres e hijos militantes y revolucionarios, profesores y alumnos, trabajadores e intelectuales. En fin, aquellos que refieren al compañero como masculinidad alegórica del estado socialista y que conforman aquellas invocaciones que se hacen a la memoria para suscitar el recuerdo y derrotar el olvido.

Por último, la importancia de “desde donde se escribe” facilita y define el espacio-tiempo del autor y su acto de escritura, enmarcando, así, la instancia narrativa y elaborando el proceso histórico alrededor del protagonismo del compañero. En esta etapa final del análisis, persigo, precisamente, evaluar el significado del proceso de alegoría del compañero dentro del marco de la posdictadura, en especial en el contexto generacional de la producción artística. Al respecto, la crítica cultural chilena Raquel Olea señala que: ‘hablar hoy de literatura [en la nueva democracia] es mirar una producción que al menos en parte, tiene su gestación en una historia anterior, aunque la visibilidad está marcada en el tiempo de la democracia (141). Ciertamente, se trata de hacer visible esta contextualización para apreciar la importancia que el compañero tiene como alegoría de nación. Obedeciendo a esta afirmación, acometo la etapa final de mi lectura y análisis del periplo histórico del compañero que iniciara con *La chica del trombón*, y que termino a continuación con *Los días del arcoíris* y *El baile de la victoria*.

En esta sección final, continúo principalmente con las líneas de análisis establecidas por el sociólogo chileno Manuel Antonio Garretón para contextualizar la visión del momento histórico retratado en la novela. Además, recorro a los aportes de especialistas chilenos y extranjeros que recientemente se han dedicado al estudio y análisis de este momento histórico; entre ellos utilizo las contribuciones de Michael Lazzara, Patrick Guillaudet, Enrique Cañas Kirby, Romané Landaeta y Rodrigo Torres. Asimismo, hago uso de las masculinidades para concretar la visibilidad del compañero en los protagonistas a partir de la novela y las connotaciones que emanan de esta como referencia de la realidad social. Para este efecto y como lo he hecho a lo largo de este estudio, me sirvo de los aportes de R. Connell y Rodrigo Parrini. Por último, mi análisis contempla una reflexión final sobre los factores que, según mi propuesta, han incidido para la lectura del compañero como alegoría de la nación. De esta manera, recojo y analizo las reflexiones que tanto la especialista Nelly Richard, Raquel Olea y el mismo Skármeta hacen de la memoria como ‘sitio y espacio’ creativo para, así, relacionarla con las premisas que Benjamin propone alrededor de su visión del artista como historiador y la alegoría como duelo.

Los días del arcoíris: “vamos a decir que NO”

Premio Iberoamericano de Narrativa Planeta-Casamérica 2011, la novela es la última publicada por el autor. El mismo Skármeta señala que el argumento central está tomado de una obra de teatro más temprana llamada *El plebiscito*, y que está aún sin estrenar. Sin embargo, en 2009 se realizó una primera lectura dramatizada de esta misma, durante la semana homenaje que la misma Casamérica le rindiera al autor, en reconocimiento por su destacada carrera artística. Finalmente, en 2012, el consagrado director chileno Pablo Larraín hizo una versión cinematográfica con el tema y utilizó como plataforma ambos trabajos. *No*, la película, fue positivamente acogida por la crítica y nominada a los Oscar como la mejor

película extranjera en 2012; se convirtió, así, en la primera película chilena que recibe este tipo de reconocimiento a nivel hollywoodiense.⁵¹

En breve, la novela se estructura alrededor de dos líneas narrativas: una primera que tiene como protagonistas a Nico, un estudiante de secundaria de 18 años y a su padre, un profesor de Filosofía del mismo instituto donde estudia su hijo y del cual, es también, su profesor. La segunda línea del relato sigue las peripecias de un ex-artista, Bettini, un publicista desempleado y su familia; ambas líneas se vinculan a través de la relación de noviazgo existente entre Nico y Patricia, hija de Bettini. Alrededor de estas dos líneas se teje la trama central que se inicia con el arresto/secuestro del padre de Nico, y la oferta de trabajo del gobierno militar para Bettini – nada menos que como publicista y director de la campaña del plebiscito en apoyo al dictador. El nudo de la tensión se elabora entre estas dos líneas que describen las incidencias y hechos que los protagonistas enfrentan y que, asimismo, los llevan a situaciones límites. La acción tiene como contexto socio-histórico y telón de fondo la ciudad de Santiago de los últimos años ochenta, una ciudad en la que aún resuena la tragedia del golpe y en la que sobrevive y pesa, estoicamente, la represión del régimen dictatorial. Temporalmente, el relato abarca el desarrollo de la campaña del plebiscito de 1988 que, en últimas instancias, marcó el término de la dictadura y el inicio de la transición hacia la democracia. De esta manera, el mismo Skármeta califica que la novela se refiere a un ‘momento luminoso de la historia de Chile’ y que contrastaría, radicalmente, con el ambiente que se vivía en el país en ese entonces. Por lo mismo, los personajes y protagonistas de la

⁵¹ La prensa internacional comenta ‘contra todo pronóstico, aquel año la gente votó “no”. El plebiscito de 1988 en Chile para decidir si Pinochet seguía o no en el poder sigue siendo celebrado como un acto heroico colectivo que cambió la ruta señalada de una nación. Ahora, 25 años después, el mismo país reza para que los siempre inescrutables académicos de Hollywood voten “sí” para premiar No, de Pablo Larraín, el primer filme chileno de la historia que es nominado al Oscar en la categoría de Mejor Película extranjera y que se estrena en España el próximo 8 de febrero. Protagonizada por el mexicano Gael García Bernal como el hombre clave que diseñó la insólita y eficaz campaña propagandística que expulsó al dictador del poder’ (Khan “El autor de ‘El cartero y Neruda’ vuelve a vincularse a los Oscar’ sp).

novela representan el sentir y el estado de la nación de este momento histórico de cambio y transición. Al mismo tiempo, el desarrollo de la trama de la novela correspondería a la respuesta y reacción con la que los protagonistas y sus familias hacen frente a la posibilidad de este cambio, además de asimilar este sorpresivo giro “democrático” de la dictadura. Por lo demás, es también un relato de padres e hijos, de alumnos y profesores, en fin, de generaciones marcadas por la dictadura que poseen una oportunidad única para ejercer un gesto de libertad y derrotar al régimen autoritario.

Teniendo en cuenta este contenido, mi propósito es continuar aquí con el análisis del compañero como alegoría de la nación representada en las masculinidades de los protagonistas. Mi objetivo es examinar y establecer el grado de participación e influencia que tiene el compañero como modelo hegemónico de la última democracia, especialmente una vez que el dictador levanta la censura y habilita el espacio público para que se exprese y vocalice la hasta entonces silenciada oposición. Con el objetivo de demostrar esta participación y vuelta del compañero a materializar el debate de la oposición en el escenario público, me centro en los protagonistas – Nico, el estudiante secundario y Bettini, el publicista. Me interesa, principalmente, distinguir y examinar las prácticas y atributos de masculinidad que del compañero se articulan en estos personajes, en particular, dentro de las circunstancias dramáticas en las cuales se han de sortear las decisiones que estos tomen. En efecto, las acciones de los protagonistas son producto de una toma de decisiones flanqueadas aún por el miedo; en estas, los individuos debaten y cuestionan su capacidad de comprometerse y participar del reto que les presenta la situación límite a la que se ven enfrentados. Además, esta situación involucra atender, procesar y sopesar las consecuencias que trae el impulso que rige sus principios ideológicos a través de la denuncia y la demanda por justicia, puesto que estos protagonistas se atreven temerosamente a manifestar su voz

desde la censura amnésica que la represión ha impuesto y, de este modo, retomar la arena del espacio público. Es así como el *locus* público se constituye en un escenario sopesado por la tensión, en donde se plantea la posibilidad de una oposición constitucional enfrentada a una dictadura “democratizadora”, es decir, una apertura al debate propiciada por el gobierno bajo sus propios términos y estrategias. En rigor, se trataba de ultimar, en definitiva, a una oposición debilitada y moralmente dividida. Así, el gobierno se aseguraba una victoria constitucional que legitimaría el régimen autoritario.

Luego, para poder entender la evolución de este proceso constitucional elaborado por la dictadura, habría que delinear el contexto socio-histórico en que se produce esta fase de ‘apertura política’, especialmente atendiendo a las políticas de comunicación que en ese entonces regulaba el espacio público. Al respecto, el sociólogo chileno Eugenio Tironi señala que

en formas diversas y con diferentes pretextos, desde el poder se aplicó o se intentó aplicar restricciones a los medios de comunicación, se negó su independencia, se discriminó en el acceso a las fuentes informativas, se impuso la censura o se instigó la autocensura, se sospechó de los periodistas, y se estimó legítimo usar el poder del estado para orientar verticalmente la información de una “verdad oficial”. (1993: 238)

Ante esta situación, no es de extrañar que la ciudadanía reaccionara con incredulidad y desconfianza frente a tamaña oferta de democracia, especialmente, después de quince años de régimen represivo. Aún más desconcertante, fue poner en vigencia una propuesta que levantara la censura y abriera el espacio público para propiciar una campaña política. Tampoco resultará difícil pensar en los términos a través de los cuales, dicha propuesta se establecía y hasta qué punto, dadas experiencias anteriores, sería un gesto totalmente democrático. La ciudadanía ya contaba con previas experiencias de las pautas y juegos de poder que habían tenido como propósito desestabilizar las instituciones para rediseñarlas en sus propios términos “democráticos”. Tal fue el objetivo con el que se convocó a un

Plebiscito en 1980. Con este la dictadura buscaba la aprobación de una nueva Constitución que cimentara las bases de una democracia legal y constitucionalmente “dirigida”, es decir, bajo su propia visión y lectura del concepto. Inevitablemente, el triunfo de este gesto “cuasi-democrático” de Pinochet fue señalado por muchos como anti-democrático e ilegal, además de fraudulento.⁵² Crucialmente histórico fue lo que significó este referéndum, puesto que trajo como consecuencia la creación de la Constitución de 1980. Mediante su aprobación y vigencia se constituyó una ratificación del poder autoritario a través de su legitimación política, cambiando, así, los paradigmas legislativos de la democracia hasta el día de hoy. El antropólogo francés Patrick Guillaudet señala y analiza brevemente el legado de esta estrategia constitucional:

en verdad el plebiscito aprobado en 1980 dio a lugar a dos constituciones: La primera, reglada por las llamadas “disposiciones transitorias”, consagraba un régimen autoritario militar hasta 1989; la segunda normada por las “disposiciones permanentes”, configuraba hacia adelante un régimen político inédito: la “democracia protegida”. (170)

Por lo tanto, esta “democracia protegida” supone un control estatal represivo que permearán nuevos significados y lecturas de lo que es democracia. Este proceso de lectura, depuración y reescritura constituirá la base de una institucionalización vertical del discurso nacional en lo

⁵² El académico chileno Claudio Fuentes Saavedra en su último libro analiza las razones y evidencias detrás de la Constitución de 1980. La opinión pública siempre sospechó de la posibilidad de un fraude pero nunca se había hecho un estudio académico lo suficientemente sólido que examinara los hechos detrás de estas sospechas y hablar oficialmente de fraude. Cito aquí parte del resumen introductorio:

El fraude electoral más grande de la historia de Chile se ejecutó en un mes. Entre el 10 de agosto y 11 de septiembre de 1980 la dictadura militar del general Augusto Pinochet materializó un acto en el cual no se cumplió ninguna de las condiciones básicas para el ejercicio de un proceso libre e informado por parte de la ciudadanía. Al enterarse de la noticia, el ex-presidente Eduardo Frei Montalva catalogó ese momento como el más oscuro de la vida republicana chilena. Sabía que con este fraude el general Pinochet terminaría por institucionalizar su régimen. Se trató de un engaño burdo. Un proceso controlado desde el Edificio Diego Portales – por ese entonces sede del gobierno –. Sin padrón electoral, con vocales de mesa designados por el régimen, con la abierta intervención de organismos de seguridad, sin acceso al conteo de votos, sin libertad de prensa, con una papeleta semitransparente que dejaba ver la preferencia de los electores. Un proceso que se realizó en el marco de un estado de emergencia y con una fuerte represión a los opositores que intentaron llamar a votar que No. El régimen utilizó todos los medios del Estado a su alcance para socializar sus ideas. Movilizó a militares, intendencias y municipios. Incorporó a empresarios, sindicatos y a gremios. Realizó parodias de apoyo, congregó gente en las calles. Se dieron órdenes directivas para trasladar a la gente. Suspendió clases e hizo que cientos de personas salieran a la calle a saludar a Pinochet en una gira que se extendió por varias semanas. (11)

que Eugenio Tironi denomina ‘verdad oficial’ (238). Además de manipular el sistema electoral y los mecanismos legislativos, la constitución de 1980 preparó el camino para la redemocratización de la dictadura, formulando, así, los términos y la escena que definirían históricamente el espacio político de la transición. Al respecto, Guillaudet explica que:

en vez de una elección abierta entre diversos candidatos, estableció un plebiscito. Los altos mandos de las Fuerzas Armadas y de Orden se reservaron el derecho de nominar a un candidato. Si el pueblo ratificaba la designación, el régimen de las “disposiciones permanentes” entraría en vigencia en marzo de 1989 y el nuevo Presidente convocaría al cabo de 9 meses a la primera elección de diputados y senadores. Si ocurría lo contrario, la entrada en vigencia del régimen definitivo se postergaría en un año, al final del cual tendría lugar una elección presidencial, con pluralidad de candidatos, simultáneamente con la Cámara de Diputados y el Senado. (1998:175)

Este es el marco de contención histórica que la novela tiene como antecedente en el proceso histórico que caracteriza la transición hacia la democracia. Es, fundamentalmente, una etapa acotada por la convocatoria de este nuevo plebiscito que conmina a los protagonistas a salir de su ostracismo alienante para enfrentar el desafío que representa. A pesar de que las reglas del juego estaban totalmente controladas por el régimen, existía la posibilidad de negociar el final de la dictadura, aunque fuese a través de los términos propuestos por la misma institucionalidad que la Constitución de 1980 legitimaba. Aún más decisiva era la oportunidad de volver a tener una representatividad política, especialmente en un espacio público relativamente abierto a un discurso de oposición al régimen. Por lo mismo, en su excelente análisis sobre la campaña del plebiscito, el sociólogo chileno Enrique Cañas Kirby asegura que para el gobierno se trataba de ‘marcar exitosamente el hito de la proyección del régimen a través de una lucha electoral que debía realizarse en condiciones tales que permitiera hacer indiscutible la legitimidad del proyecto sociopolítico inserto en la Constitución de 1980’ (239). Igualmente, la campaña del SÍ (al dictador y a seis años de permanencia en el poder) se centró en proyectar ‘un gobierno que en comparación con los otros anteriores ha logrado modernizar al país y tener éxito en la aplicación de la política

económica' (Ibídem). Por lo mismo, se gestionaba la idea de una nueva visión de la nación bajo una dictadura legitimada constitucionalmente a través de una democracia dirigida. Esta protegía y garantizaba un bienestar sociopolítico a la ciudadanía. En este sentido, estas garantías y promesas evidencian cómo el gobierno trabajó y manipuló conceptos políticos, legales y sociales para lavar su imagen y esconder los hilos vigentes de la represión.⁵³ Como resultado, esta proyección político-institucional tuvo como eje semántico su propia lectura de "democracia", la misma que, posteriormente, se incluyó como eslogan en la campaña 'Democracia SÍ', un SÍ que proyectaba y aludía a los beneficios de un consumismo y bienestar futuro, frente a la carencia y el caos de un "comunismo" de los últimos días del gobierno de la Unidad Popular. Otro giro propagandístico de la misma naturaleza está singularmente contenido en una de las tantas célebres frases de Pinochet: 'Nación es tratar de hacer de Chile un país de propietarios y no de proletarios' (El Mercurio sp). De esta manera, se constituía una nueva relación entre el Estado y la ciudadanía. Simultáneamente se evidenciaba que

el gobierno tenía bajo su control todos los recursos que le brindaba el aparato del Estado y la administración regional y comunal para influir en forma decisiva en la preparación del plebiscito y en la orientación de las preferencias del electorado, especialmente en los sectores sociales de escasos recursos, con los cuales se había habituado a ensayar su política de cooptación clientística. (Cañas Kirby 240-41)

Este es el espacio y el instante histórico que se reconstruye en *Los días del arcoíris*. En ella Skármeta retrata hábilmente este ambiente expectante en el que se anuncia el nuevo plebiscito. Por un lado, obtiene una distancia panorámica para detallar con humor negro e ironía los diálogos y encuentros entre el publicista y el general Fernández. Asimismo, tensiona y re-significa los paradigmas en conflicto de ambos discursos convergentes: el de los derrotados y ex militantes del gobierno anterior y la visión de constitucionalidad política del

⁵³ Parte de la campaña consistía en 'mantener ciertas pautas de coerción, lo que se expresaba fundamentalmente en las dificultades de la oposición para participar en igualdad de condiciones en la difusión de la propaganda y en la aún vigente política del "corvo y la zanahoria", consistente en aplicar medidas de amedrentamiento en contra de los partidos del NO' (Cañas Kirby 240).

gobierno autoritario. Por otro, es una visión que traspasa la esfera de lo hegemónico para dar cuenta de lo que hay detrás de este ‘gesto democrático’, especialmente cuando se adentra en la intimidad de sus protagonistas para; así, dar cuenta de sus lecturas personales del momento histórico en el que viven, ya que se trata de testimoniar en qué medida son afectados y llamados a ser parte de ella. En efecto, este desplazamiento de los protagonistas entre los espacios públicos y privados facilitará el grado de participación y tensión entre el conflicto personal y el colectivo al cual pertenecen los protagonistas. Asimismo, su conducta y toma de decisiones resonarán en los que les rodean, motivándolos a romper el silencio y reclamar el espacio público. Un claro ejemplo de ello es el discurso que valientemente pronuncia Nico sobre el brutal asesinato de su profesor/mentor, ante una asamblea constituida por los alumnos, el cuerpo directivo del colegio y el interventor militar.

Sin duda, la contingencia de la situación invoca y revive el pasado desde el cual surge el compañero como modelo de masculinidad. Por lo mismo, en Nico y Bettini se articulan las improntas ideológicas que conforman los atributos esenciales del compañero, especialmente encarnando una expresión última de democracia que aún conlleva, como antecedente, un pasado reciente que se resiste a ser olvidado. Sin embargo, el contexto histórico llama a “repensar” los términos mediante los cuales se define la democracia dado el grado de intervención institucional que la dictadura ha infringido sobre la constitucionalidad del sistema político del país. A saber, el foco del conflicto y punto crucial de la trama están en el cuestionamiento interior al que ambos personajes se someten, constituyendo, este, un conflicto interno en que se enfrentan principios éticos y de militancia, acción y compromiso. Ciertamente, este es un nudo dramático que representa la actitud de los ciudadanos frente a la oportunidad de elegir y ser el protagonista del cambio que afectará el resto de sus vidas y el futuro del país. Más aún, el resultado de este proceso no solo marca la reactivación de los

atributos del compañero como modelo último de democracia, sino que surge a partir de este momento histórico una nueva percepción de esta masculinidad como modelo de nación en el albor de la nueva democracia. Así cabe preguntarse, ¿hasta qué punto este compañero quebrantado por la tortura y el exilio conmina la energía y la pasión que se percibía en *Soñé que la nieve ardía* o en *La chica del trombón*? ¿Tendrían los jóvenes la fuerza y pasión necesaria para reencarnar el espíritu de la verdadera democracia representada en el compañero? Intentando dar respuesta a estas preguntas enfrente el análisis que sigue a continuación observando, atentamente, las diferentes lecturas y contrastes que se estructuran, en particular, en torno al concepto de democracia durante la campaña del plebiscito.

Existe, ciertamente, entre ambos protagonistas una diferencia generacional que maximiza las posibilidades de contrastación de lecturas de la realidad y, obviamente, de lo que se entiende por democracia. Antes que nada, hay que notar que Nico y Bettini representan dos generaciones marcadas y estigmatizadas por la dictadura en las que el modelo hegemónico del compañero comporta distintas prácticas y atributos de masculinidad. Por un lado está el publicista, Bettini, quien posee el pasado militante del compañero y que ‘por buen publicista, me amenazan, me meten preso, me torturan, me tiran de vuelta a la calle marcado con fuego’ (48). Este encarna el proceso histórico de los últimos 15 años de dictadura. Aún más, Bettini personifica la derrota, además del trauma y el silencio amnésico al que se ha sometido la memoria histórica. Nico, por otro lado, representa a la generación joven, a aquellos cuya infancia ha sido circunscrita y controlada por el gobierno militar. El joven es parte de una generación que ha crecido en una realidad construida desde una hegemonía brutal, pero que, sin embargo, mantiene una vida de relativo conformismo y bienestar respaldado por una política pública del silencio y del olvido. Ambas líneas de relato, vidas y protagonistas, se unen a los dramáticos eventos que trasuntan los últimos días de la dictadura. A saber, este es

un periodo marcado por la expectación y ansiedad de la ciudadanía, ya que se negocia, sigilosamente, un camino hacia una libertad de expresión. Si bien el espacio público estaba aún controlado por el autoritarismo, la promesa de una apertura hacia un posible fin de la dictadura constituye el tono esperanzador de la novela; es un tono que, por lo demás, anticipa una visión futura de lo que será el proceso de transición y el primer gobierno de la Concertación.

En este entorno, Nico se perfila como un joven estudiante secundario cuya rutina se circunscribe alrededor de la de su padre, el profesor de Filosofía del mismo colegio al que asiste, y el noviazgo que sostiene con Patricia Bettini, hija del publicista. Desde este mundo, el joven cuestiona la ética de mantener una actitud indiferente e impávida frente a lo que pareciera ser rutinario, puesto que un arresto entre muchos otros no es ‘nada de raro en estos tiempos’ (9) – solo que esta vez se trata de su padre. Sin duda, este incidente irrumpe en la vida del joven y señala el inicio de un proceso de cambio que no solo dará cuenta de su crecimiento y maduración como individuo social, sino que también marcará, como sucede en otros relatos del autor, su propio rito de iniciación como adulto varón. Recuérdese, por ejemplo, a Lucho en *No pasó nada* y Arturo en *Soñé que la nieve ardía*; por lo mismo, no es de extrañar que el punto culminante de este proceso sea coronado con la pérdida de la virginidad. Al igual que en otros relatos, Skármeta recurre al simbolismo del sexo como liberación para fusionar la madurez física con la mental. Sin duda, este es un ritual que marcaría la evolución de Nico como un adulto joven, señalando un antes y un después en el contexto de las experiencias límites a las que se enfrentan sus protagonistas.⁵⁴

⁵⁴ D. L. Shaw señala que en la narrativa posgolpe de Skármeta existe una clara relación entre la liberación sexual y la política. Basándose principalmente en *Ardiente Paciencia* y *La insurrección*, explica que ‘poetry, sexuality and political liberation are all closely related and [...] create a kind of metaphor underlying the texts in which political, sexual and creative liberation go hand in hand’ (1991: 27).

Igualmente, considero que en el contexto de esta novela, Nico y Patricia (su novia) debutan para confirmar el inicio de una vida como adultos independientes y, en este sentido, el acto de liberación se transforma en una declaración de principios personales más que de ideas militantes. A pesar de estar aún acotados por la urgencia de la situación, ambos jóvenes son capaces de resolver las pruebas que esta les pone a juicio y, con la superación de ellas, viene la celebración del sexo y la victoria del NO.

He señalado con anterioridad que en la poética de Skármeta la anécdota se caracteriza por enlazar y/o mezclar ‘historias mínimas con [los] grandes sucesos de la historia (García-Corales 2007: 88); de esta manera, sus protagonistas son llamados a participar de los procesos que se gestan durante etapas de notables cambios históricos.⁵⁵ En la novela, el motivo desencadenante de este momento de “temperatura histórica” es el arresto y desaparición del padre de Nico. Este es un trance que golpea duramente la estabilidad emocional y existencial del muchacho, motivándole a cuestionar su participación y capacidad de acción, es decir, vencer el miedo y enfrentar la posibilidad del cambio. Así, el hijo del profesor Santos descubre que ‘nadie parece estar haciendo algo para cambiar las cosas. Igual que yo, están paralizados’ (62). Sin duda alguna, Nico representa aquí un prototipo de su generación, una clase de jóvenes que intenta asimilar el legado de lo que ha significado crecer a la sombra represiva de la dictadura y que busca desesperadamente un camino para terminar con esta. En este contexto, el compañero como alegoría será el recuerdo de un pasado suprimido que gravita lacónicamente en la conciencia de la nación.

⁵⁵ Reproduzco aquí el resto de la cita en que Skármeta define su tratamiento de la anécdota dentro de la progresión histórica: ‘me apasiona [...] la combinación de la historia mínima con la gran historia [...]. Me motiva, en especial, por configurar al pequeño ser que se junta con otro pequeño ser y ambos se involucran en aventuras limitadas, y estas pueden ser síntomas de algo que está pasando, que escapa a esos mismos personajes’ (García-Corales 2007: 89).

Dentro de este marco, estos jóvenes constituyen una generación “bisagra” en la que se articula, por un lado, una memoria traumatizada por un pasado heredado a través de la experiencia de sus padres y, por otro, un presente que les obliga a vivir en un limbo contrastando las consecuencias inmediatas que el autoritarismo ha infringido en su familia (padre o madre desaparecido/a, exilio, tortura, etc.) con una realidad, en que la prosperidad económica y el consumismo constituyen la respuesta socialmente “adecuada” para superar el trauma del pasado. Ciertamente, estos jóvenes se han ido concienciando de esta política del olvido. Es más, el testimonio de sus padres y el personal constituyen un antecedente para contrastar paradigmas de la realidad histórica y evidenciar que se trata, en una última instancia, de una manipulación que la dictadura ha desarrollado para blanquear y silenciar los horrores de la represión. Esta dicotomía de la realidad social e histórica está presente en la novela y, efectivamente, son los jóvenes, al igual que Lucho de *No pasó nada* y Pedro de “La composición”, los que han aprendido a sobrevivir con el legado del pasado militante de sus padres y la precariedad que implica iniciarse como adultos, bajo el miedo constante de la represión. La cuestión base que se plantean Nico y Patricia es la posibilidad del “hacer” dentro de la urgencia y limitaciones existentes, situación que se infiere de la siguiente conversación en la que ambos intentan encontrar información sobre el paradero del profesor Santos:

- En estos casos los que pueden hacer algo no son la gente buena, porque todos tienen miedo. Hay que tratar que los otros hagan algo.
- ¿Los malos?
- Nadie es ciento por ciento bueno ni totalmente malo.
- Mi papá piensa que tú no tienes principios. Y que una persona ética debe tener principios.
- Tengo principios. Mi principio es que quiero a tu papá y te quiero a ti.
- Esos no son principios, son sentimientos.
- Bueno, entonces mis principios son mis sentimientos. (34)

Indudablemente el foco de la discusión se hace alrededor de los principios de ética sobre el ‘hacer y el deber ser’ para resolver la urgencia de la situación. A saber, esta posiciona a los

jóvenes en una encrucijada ética entre el actuar y movilizarse para conseguir el cambio o seguir con la inercia clandestina en que la ciudadanía, al igual que sus padres, han silenciosamente aprendido a vivir. De igual modo, esta línea de debate define el estado ‘moral’ de la nación en que los protagonistas están inmersos, de ahí que un Nico desconcertado observe que, ‘nadie parece estar haciendo algo para cambiar las cosas. Igual que yo, están paralizados’ (62). En este sentido, Nico ‘despierta’ a la realidad en que los principios éticos se han de cuestionar y poner en práctica, especialmente a la hora crítica de tomar una decisión y actuar.

Nuevamente, Skármeta escoge a los jóvenes como portadores del cambio. Sin embargo, estos jóvenes han evolucionado en otro contexto histórico; no abrazan una ideología con la pasión febril y utópica de Alia (*La chica del trombón*) o la fuerza oratoria del debate militante de los jóvenes de *Soñé que la nieve ardía*. Aún más, los jóvenes de *Los días del arcoíris* han procesado la realidad con un pasado sin resolver y un presente que se niega a aceptar esta verdad y es, en esta coyuntura de tensión socio-histórica, sobre la cual descansan las razones de su moción revolucionaria.

Conocida como la generación de los ochenta, estos jóvenes valientemente asumieron como acto de disidencia el derecho a manifestarse en contra de la dictadura, además de denunciarla como régimen represivo y exigir su fin.⁵⁶ La académica e historiadora chilena Romané Landaeta, en su estudio monográfico sobre los movimientos juveniles de los ochenta, resume en líneas generales la importancia de la movilización juvenil en esta década:

⁵⁶ Landaeta señala brevemente que ‘la década de los ochenta en Chile se caracterizó por la implantación del modelo neoliberal [...], que se manifestó a través de una profunda crisis económica expresada en la agudización de las protestas sociales, y que a partir de 1983 movilizaron gran parte de la población nacional. Entre estas cabe destacar las desarrolladas por los estudiantes secundarios, que llevaron a cabo una sistemática toma de sus recintos educacionales entre 1983 y 1984, teniendo ecos aún en 1988’ (60).

Las principales demandas, estaban orientadas fundamentalmente con el derecho de tener Centros de Estudiantes elegidos democráticamente, instancias que habían sido prohibidas por la dictadura, y junto a ello, denunciar la sistemática represión militar que no solo padecían los jóvenes sino la sociedad en su conjunto. Como muchos anónimos chilenos y chilenas, salieron a la calle, espacio público donde se posibilitaba el encuentro con los otros en un contexto de control permanente, no solo por el toque de queda sino también porque la sociedad se había transformado, con justa razón, en temerosa de transitar libremente por sus calles. Consignas como *Libertad para estudiar y seguridad para vivir* inundaron desde la vociferación muchos centros de educación dominados por el silencio impuesto por una pedagogía del terror, y que décadas más tarde serían el ejemplo a seguir por otros estudiantes secundarios. (60)

En la novela se mencionan, justamente, aquellas manifestaciones colectivas que afectaron directamente a los establecimientos educacionales de enseñanza secundaria. Estas son un claro ejemplo de las movilizaciones más emblemáticas de la época, puesto que se efectuaron con el objetivo de denunciar la intervención y control que el autoritarismo poseía de la educación. Está claro que es una muestra más de la escena y contextualización de la tensión política que se vivió en los ochenta previa al plebiscito. Por lo demás, destaca y define el papel de la juventud, una vez más, como la principal fuerza de movilización que se manifestó abiertamente contra la dictadura. Igualmente, este acercamiento al momento de tensión histórica se hace necesario para regenerar el valor simbólico que el compañero como alegoría sostiene, en particular, cuando es la juventud como colectivo insurgente la que vuelve a ser protagonista del cambio. En este sentido, el compañero como alegoría, *happens* en los mismo términos que señala Hunter, ya que en la novela convergen las instancias claves para que se produzca esta re-significación de los valores democráticos que el compañero representa.

Skármeta circunscribe magistralmente la experiencia límite de los protagonistas en esta ‘temperatura histórica’ de vertiginoso cambio al que son llamados. De esta manera, en Nico se proyecta al estudiante secundario inmerso en un ambiente de movilización y participación estudiantil que marcó la década de los ochenta. Esta época se caracteriza por las protestas

estudiantiles de la asociación Pro FESES y actuaciones del grupo rock-pop nacional como Los Prisioneros cuyas canciones vocearon las demandas de los jóvenes de esta generación.⁵⁷

Sin duda alguna, en estos jóvenes se respira un discurso que ha evolucionado principalmente desde la ideología militante de la vía chilena al socialismo. Estos buscan, además de denunciar y exponer la represión de la dictadura, recuperar y exigir sus derechos como ciudadanos y poder manifestarse libremente. Nico retrata fielmente el sentimiento de frustración que los jóvenes sienten: ‘los principios del movimiento secundario me los sé de memoria: desestabilizar a la dictadura provocando desórdenes para crear la sensación de que el país es ingobernable, y unir a todos los que están en contra de Pinochet tengan o no partidos políticos’ (75). Está claro que la motivación que alienta a esta generación es una necesidad por manifestarse abiertamente, desafiando el orden público impuesto por la represión. Asimismo, se trataba de buscar una reacción para hacer visible la represión que el gobierno imponía a sus ciudadanos. Al respecto, Landaeta contextualiza el impacto y protagonismo que tuvo la juventud como fuerzas de movilización y protestas en el espacio público:

fue esta misma juventud la que se organizó para movilizar al resto de la población en el plebiscito de 1988, luego que la oposición política aceptara y consensuara el itinerario constitucional que Pinochet había preparado junto a sus brazos civiles, y que llamó a votar por el NO [...]. En el lapso que va desde el año 1984 y 1988, aproximadamente, el tema de las protestas universitarias y la movilización estudiantil fue fuente de numerosos titulares de prensa. A través de ella los jóvenes expresaron su descontento con el régimen imperante en el país, y apoyaron masivamente la campaña de la opción NO en el plebiscito de 1988. (62)

⁵⁷ Patricia Vilches vincula el trabajo y el compromiso social militante del grupo con los precursores de la nueva canción chilena y asevera que ‘la semilla artística diseminada por Violeta y Víctor se ve ahora reflejada en grupos musicales comprometidos con los procesos políticos e históricos del país, algunos de los cuales nacieron o se solidificaron durante la dictadura militar, como es el caso de Los Prisioneros. Este grupo musical, oriundo de San Miguel – una comuna de la clase trabajadora de Santiago –, saltó a la escena roquera con *La voz de los 80* en 1984, con composiciones que se convirtieron en verdadero manifiesto político y contestatario de los largos años de la dictadura militar’ (97).

En este contexto de convergencia histórica, una lectura de masculinidades como alegoría de nación aúna y recoge ese instante ‘luminoso de la historia’, un instante en que los jóvenes vuelven a ser los actores que impulsan el cambio y el destino de la nación. En ellos resuena la demanda por la justicia y la democracia que la anterior generación de jóvenes había consolidado con la vía chilena al socialismo; siendo herederos de esta tradición, estos jóvenes compañeros están comprometidos por reivindicar el discurso democrático de la nación. Skármeta enriquece la trascendencia de este instante acercándose íntimamente a los protagonistas y a su quehacer cotidiano para profundizar en el impacto que los sucesos históricos producen en su vida. De esta manera, re-significa, reconstruye y reposiciona la continuidad histórica a la manera del historiador/coleccionador benjaminiano, puesto que ha convivido con la experiencia que registra y evoca. Así, ‘el materialista histórico nos muestra una experiencia única con este’ ya que el pasado se concibe como una transición del presente desde el cual se miran las cosas/experiencias como presencias en su totalidad (2008 [1940]: 316). Esta experiencia es clave para la elaboración estética en la narrativa del autor en la recuperación de la historia de la nación que se perdió; recoger estas instancias mínimas significa reinventar la historia que no se contó y acceder a la memoria que se silenció.

Consecuentemente, Nico vendría a ser el representante epónimo de esta generación que denomino “bisagra”, que evalúa éticamente su legado histórico y asume su rol como ciudadano para impulsar el cambio y acabar con la dictadura. De igual modo, como representación de masculinidad, reescribe los atributos del compañero y se reposiciona como modelo democrático en un nuevo contexto histórico. Es más, desde el contexto de las masculinidades, considero que existe una reactivación del modelo hegemónico como paradigma de lectura democrática contestataria al modelo autoritario imperante. Por lo mismo, como generación “bisagra”, estos jóvenes retoman la narrativa nacional que han

heredado de sus padres y mentores, es decir, la memoria histórica que les pertenece como legado y que la ‘verdad oficial’ les niega. De ahí su rebeldía innata que les conmina a manifestarse como masculinidades “disidentes”, puesto que ‘desconocen’ la legitimidad política que el patriarcado autoritario ha querido consolidar para perpetuar su permanencia en el poder.

Por lo demás, no es arbitraria la elección que hace el autor al contextualizar la línea principal del relato en el Instituto Nacional y elegir a una emblemática generación de estudiantes como protagonistas. Evidentemente, representar la gestación de las movilizaciones juveniles en lo que es la primera institución educacional del país, ampliamente reconocida por ser ‘«El primer foco de luz de la nación»’ (25), conlleva elocuentes connotaciones dentro de la re-lectura del compañero como alegoría de nación, principalmente porque considero que se trata de invocar y remitir, significativamente, la importancia que como institución histórica posee en la formación político-social de las generaciones de varones que se han educado en sus aulas, entre ellos intelectuales, líderes y presidentes del país.⁵⁸

Por lo mismo y sobre este contexto, Skármeta teje como intertexto el mito de la caverna de Platón y la *Ética a Nicómano*, dos textos claves que utiliza para plantear y sostener un debate sobre verdad, realidad, ética y compromiso entre los protagonistas. Esta es una dialéctica enraizada y tensionada por la situación límite a las que se tienen que enfrentar: Bettini y su decisión por dirigir la campaña del SÍ/NO y Nico por denunciar los horrores de la dictadura.

⁵⁸ El Instituto Nacional es el centro de formación educacional público más prestigioso del país en ‘donde se formó no solo la intelectualidad chilena del siglo XIX y XX, sino también la casi totalidad de la elite dirigente del país. Prohombres como José Toribio Medina, José Francisco Vergara, Arturo Prat, José Manuel Balmaceda, Valentín Letelier y Pedro Aguirre Cerda egresaron de sus aulas, y en ellas dieron clases destacados intelectuales extranjeros como Rodolfo Amando Philippi, Ignacio Domeyko, Gustave Courcelle-Seneuil, Hans Steffen y Andrés Bello. Hasta nuestros días, el Instituto Nacional ostenta el récord de tener entre sus ex alumnos al mayor número de Presidentes de Chile, así como también a los más destacados estudiantes del país’ (El Instituto Nacional sp).

Otra inferencia de esta intertextualidad recae en la connotación que posee la relación padre-hijo/maestro-discípulo entre Nico y su padre. Evidentemente, existe aquí un juego de correlaciones que se maneja y relaciona directamente con la que habría existido entre Aristóteles y su hijo.⁵⁹ Es, sin duda alguna, una estrategia que facilita una dialéctica generacional a partir de lo que propongo como lecturas convergentes del momento histórico y en las que ambos protagonistas contrastan sus propias visiones y compromisos con el presente. Ciertamente, esta confluencia de discursos se articula como una dicotomía representativa del estado de la nación en los ochenta y el pre-plebiscito de 1989 que contribuye, justamente, a esa incidencia que Hunter alude como vital para que la alegoría ‘ocurra’, puesto que es el compañero como cuerpo discursivo alrededor del cual esta instancia ‘ocurre’.⁶⁰ De ahí que insista en la importancia que posee la mirada del autor al reconstruir y representar, anecdóticamente, la elaboración que los jóvenes hacen del proceso histórico que viven. Además, pone en evidencia la participación de padres y maestros por recuperar los valores de la democracia tradicional y, así, demandar el derecho de hablar esa “otra” verdad y no la oficial. Se trata, por lo demás, de denunciar abiertamente los crímenes de la dictadura, puesto que, solo de esta manera, se podrá establecer las bases de una verdadera democracia.

Indudablemente, la intención de Skármeta es la de presentar y enmarcar una línea de lectura alegórica que contemple el mito de la caverna, además de re-significar el nudo de la tensión a nivel discursivo, como también el estructurar, a través de esta, el pensamiento y la reflexión que Nico tiene del mundo. En un principio se trata de visualizar las líneas de pensamiento con las cuales el profesor/maestro ha imbuido en su alumno/discípulo y, así, se presenta al lector lo que Nico ha procesado:

⁵⁹ En este tratado Aristóteles expone sus reflexiones sobre ética. Se especula y discute abiertamente que la *Ética a Nicómano* fue escrita y dirigida a su hijo Nicómano, una posibilidad que explota Skármeta para reflejar la misma complicidad simbólica entre la relación padre-hijo, maestro-discípulo.

⁶⁰ Reproduzco aquí la cita en su totalidad: ‘an allegory rests on a few *a priori* assumptions, but requires a negotiation of probable common grounds for interpretation and engagement’. (266)

Según Platón, los hombres vivimos como zombis mirando contra la pared de una caverna las cosas que pasan, que no son nada más que las sombras de cosas reales proyectadas por un fuego al fondo. Esos hombres, que nunca han visto las cosas de verdad, creen que las sombras son las cosas reales. Pero si salieran de la caverna y vieran las cosas bajo la luz del mismo sol se darían cuenta de que han vivido en un mundo de apariencias y lo que tenían por cierto es un pálido reflejo de la realidad. (10)

A ciencia cierta, Nico no solo conoce y maneja los términos implícitos del mito ‘al revés y al derecho’, sino que lo ha internalizado hasta el punto de dramatizar su lectura ‘con papá hemos leído [...] los diálogos de Platón, donde él hace de Sócrates y yo de su interlocutor’ (63). De esta manera, el discípulo/hijo ha de trabajar a través de las sombras grises y paralizadoras del mundo que le rodea para alcanzar la claridad de las ideas, es decir, ver con lucidez la verdad existente fuera del dominio esclavizador del espacio simbolizado en la caverna. Este es el proceso personal de Nico, un periplo que registra su propia iniciación en el plano de participación social y que le impulsa a poner en práctica la lucidez que evidencia desde el mito de la caverna como lectura de la realidad presente. El joven se siente obligado a conciliar la angustia que le causa la desaparición de su padre con la fidelidad incondicional de la disciplina, lógica y pensamiento de su maestro/padre. Así, el proceso de Nico se convierte en una lección de vida acotada por la historicidad trascendental del momento cuyo énfasis está en el cuestionamiento de la existencia del Ser y lo que se debe Ser, es decir, lo que significa ser hombre o la conciencia de ello en el contexto ‘presente definido’, percibido como un ‘pálido reflejo de la realidad’. Nico ha sido instruido más allá de la militancia política: ‘Yo sigo las instrucciones del viejo y les digo que no me meto en política’ (75). Para el joven, la base de esta enseñanza está en la ética que implica el Ser hombre ya que ‘los hombres tienen conciencia’ y, así, existe un ‘sentido y dirección’ que se expresa en valores absolutos tales como el bien y la justicia; por lo mismo, ‘la justicia es la justicia, y no puede haber justicia en la medida de lo posible’ (11-12). Claramente, en este axioma resuena el juego ambivalente del ‘gesto democrático’ que intenta proyectar el gobierno autoritario y que

define, a modo de premonición, lo que será el primer gobierno de la transición y su política de reconciliación.⁶¹ Sin duda alguna, la claridad y simpleza con que se expone el argumento ético denotan la intención del autor por profundizar en la coyuntura socio-política y la memoria histórica de la nación. Considero, especialmente, la proyección alegórica que esta lectura tiene en la reformulación ética de los paradigmas democráticos del compañero en este espacio de apertura. Es, por otro lado, un retrato admirable del estado de la nación frente a lo que significó la visibilidad y expresión de un discurso que hablase de oposición y expusiera las consecuencias traumáticas de la dictadura. En este sentido, percibo el cuerpo del compañero como una convergencia de los discursos de estas dos generaciones de padres e hijos, maestros y discípulos.

En efecto, en este cuerpo simbólico sobreviven, censurados y silenciados, los paradigmas institucionales del pasado militante, en particular, aquellos valores absolutos que definían la personalidad ideológica del compromiso social que entrañaban. En la novela, estos atributos y/o valores aparecen encarnados en los perfiles de personajes tales como el profesor de inglés, Paredes, y el profesor de Filosofía, Santos. El primero se destaca y define por su capacidad desmesurada de solidaridad y liderazgo – ‘los dos metros que mide Paredes están llenos de solidaridad’ (107) – especialmente para con aquellos que han sucumbido a manos del régimen. Para Nico, el profesor de inglés es profundamente carismático e inteligente,

⁶¹ Cabe destacar que Skármeta pone directamente en boca del joven parte de la célebre frase que utilizara Aylwin en su discurso de fin de año al que presidió la publicación del Informe Retting. Así lo resumía la prensa española en *El país* del lunes 2 de Enero de 1991 (la cursiva es mía). “El presidente chileno, Patricio Aylwin, en su primer mensaje de fin de año, aseguró que ninguna presión ni amenaza, abierta o encubierta, le apartará del camino de la búsqueda de la verdad. Se refería así al informe que entregará el 15 de enero la comisión Verdad y Reconciliación, presidida por el ex senador Raúl Retting. Esta comisión fue creada en abril pasado para investigar las denuncias sobre violaciones de los derechos humanos bajo los 17 años de régimen del general Augusto Pinochet: de septiembre de 1973 a marzo de 1990. Aylwin, en un mensaje leído la noche de fin de año por radio y televisión, manifestó que se debe proseguir “*la tarea ineludible de esclarecer la verdad y hacer justicia, en la medida de lo posible*, respecto a situaciones del pasado aún pendientes, o que constituyen heridas abiertas en el alma nacional”. El presidente chileno afirmó que se equivocaban quienes temen “que este empeño se oriente a dañar el honor o la fama de determinadas personas o instituciones”, en alusión a quejas de portavoces de las Fuerzas Armadas y de los partidos políticos conservadores sobre el uso que se hará del informe de la Comisión Retting’ (sp) http://elpais.com/diario/1991/01/02/internacional/662770810_850215.html

pues sabe cómo manejarse dentro del protocolo interventor que la dictadura ha impuesto en los colegios secundarios:

Él es un gran partidario de que los alumnos tomemos parte en actividades teatrales y literarias extracurriculares pues así los alumnos se mantienen lejos de los desórdenes políticos. Lo que el teniente Bruna no sabe es que, cuando el portero se retira y nos deja la llave, *La cueva de salamanca* baja del escenario y aparecen dos actores profesionales que están ensayando con el profesor Paredes una obra muy puntuda de Tato Pavlosky que se llama *El señor Galíndez*. Esta sí que es otra cosa. Se trata de dos torturadores que mientras esperan a sus víctimas políticas torturan a dos putas que les manda su jefe, el señor Galíndez. (108-9)

La maestría de Paredes consiste en hacer resistencia de una manera inteligente para exponer, vocear y denunciar las atrocidades de la dictadura; para él, la causa llama a la denuncia y concienciación de lo que realmente se está viviendo en la realidad social del país. Así, no es de extrañar que el profesor Paredes tenga una voz imponente y sea popular con sus estudiantes, cautive y proyecte un modelo de masculinidad que implica una lucha que reclama justicia y verdad. Es más, esta denuncia se hace a través de la palabra creativa y actividades culturales, contrastando, de esta manera, con la brutalidad silenciadora que representa la mano de la dictadura. Paredes es como el padre de Nico y las canciones de Los Prisioneros: son ‘puntudos’, es decir, ‘que no le va a gustar a los milicos’ (77). En efecto, estos hombres disidentes son modelos de masculinidades, varones que se atreven a desafiar la censura impuesta por el autoritarismo y denunciar los atropellos y los crímenes que el régimen ha cometido y sigue cometiendo impunemente. Está claro que la misión de estas masculinidades ‘puntudas’ es conseguir alzar la voz desde la clandestinidad, manifestarse como disidencia y conseguir, por último, que la ciudadanía reaccione frente a la política amnésica que consume al país.

Más importantemente, Paredes y Santos mantienen con sus alumnos una relación de empatía que re-significa la tradición clásica entre maestros y discípulos, ya que se trata de iluminar y clarificar las ideas a través de las artes y la filosofía, ciertamente, es una vía pedagógica que

ambos hombres representan con el objetivo de reeducar a la generación emergente. Así, se trata de guiar a los jóvenes mediante una motivación que va más allá de la militancia ideológica y que, además, se adscribe a facilitar un pensamiento independiente basado en los derechos básicos del hombre. No es de extrañar entonces que Nico vea en ellos a sus mentores y modelos de masculinidades

Mi viejo y el profe de inglés son íntimos. Solo que tienen una disputa interminable. No se ponen de acuerdo sobre quién es el más grande hombre de la historia. Mi papi vota por Aristóteles – en quien nace y termina todo, asegura – y Paredes por Shakespeare. En el fundillo de mi corazón yo estoy más cerca de mi profesor Paredes, pero cómo voy a enfrentarme al papi.

Claro que los dos son puntudos.

Mi viejo se nota menos. Es más reposado. Paredes proyecta su presencia como cantante de ópera. (76)

Ambos maestros completan la formación de Nico y lo preparan para enfrentar y superar la prueba más difícil de su vida, una experiencia límite en la que tendrá que recurrir y poner en práctica aquellas lecciones y enseñanzas entregadas por sus maestros. Como ya se había señalado anteriormente, el inicio de esta prueba está marcado por el arresto y desaparición de su padre/maestro con paradero desconocido. Nico ha de seguir las instrucciones de su maestro/padre para evitar poner en peligro su propia vida, además de gestionar hábilmente el plan Baroco y conseguir una vía efectiva de rescate a la manera ‘reposada’ y ética que se ajusta a la personalidad de su padre: ‘Según el plan «Baroco», cuando agarren preso al papá, yo tengo que hacer dos llamadas por teléfono a unos números que me sé de memoria, pero no conozco el nombre de las personas. Después tengo que llevar una vida absolutamente normal [...] papá me ha dicho cien veces que él no le teme a nada, salvo que me pase algo a mí’ (16). Está claro que el maestro y el padre fluyen en un silogismo que garantiza y protege la existencia del hijo y del discípulo, de manera que sobreviva un legado y testimonio de lo sucedido. Se trata, por lo demás, de actuar sigilosamente y responder con mesura y consistencia, sin utilizar la violencia para dar cuenta de los crímenes de la dictadura. En última instancia, se trata de aplicar los principios reveladores del mito de la caverna para

levantar las sombras de las apariencias y acceder a la verdad. Indudablemente, esta es la educación ética que los alumnos del profesor Santos aprenden para leer la verdad, detrás de la manipulación pública que acomete la dictadura, tal como reza en los apuntes de uno de los compañeros de Nico:

Así se puede decir que los chilenos en la dictadura de Pinochet somos como los prisioneros de la caverna de Platón. Mirando solo sombras de la realidad, engañados por una televisión envilecida, mientras que los hombres luminosos son encerrados en calabozos oscuros. (53)

Por lo mismo, como hombres luminosos, Paredes y Santos son singularizados por el aparato represor de la dictadura, de modo que al arresto y desaparición del padre de Nico le sigue el secuestro del carismático profesor de inglés. Este último secuestro y desaparición terminan por impulsar al joven a alzar la voz para exponer la criminalidad de esta acción; así, Nico recupera el espacio arrebatado de sus maestros para ser la voz que denuncie el atropello que ha causado su ausencia. Este es el joven que antes se abstenía de la política y de las manifestaciones de sus compañeros y quien, ahora, rompe el silencio ante la audiencia del colegio para hablar con tacto, valentía e inteligencia locuaz:

el estreno lo teníamos pensado para la próxima semana, pero considerando las angustiosas circunstancias que envuelven al profesor Paredes, director de esta obra, hemos adelantado el estreno como un modo de llamar la atención de ustedes, compañeros, y de las autoridades del colegio, sobre el rapto, quien hoy es un – tragó saliva – «detenido desaparecido». (128)

Está claro que Nico se proyecta como un discípulo ejemplar haciendo un uso efectivo de las artes escénicas y la elocuencia dialógica; de esta manera consigue concienciar abiertamente a su audiencia, especialmente a las autoridades del colegio. Nico desafía las reglas del juego impuestas en el contexto público del colegio, excede su rol de estudiante y se transforma en la voz que denuncia. En este arranque febril de lucidez y locuacidad, el joven contesta el orden hegemónico a través de un doble desafío que implica, por un lado, usar términos tabú como ‘detenido desaparecido’ y, por otro, dirigirse abiertamente a la autoridad militar del colegio con una oratoria y tacto que acredita la formación que le han dado sus maestros:

—En especial me dirijo a usted, teniente Bruna, para pedirle que con su alto rango e influencia en el ejército actúe para que nos devuelvan a nuestro querido profesor de inglés y director de esta pieza.

—Se hará todo lo posible – aseveró Bruna con una seca sacudida del mentón. (129).

Efectivamente, Nico ha abierto el camino a la disputa del espacio público, puesto que su intención es invocar la verdad existente detrás de la manipulación y el miedo que impulsa las políticas educacionales de la dictadura. Es más, la petición/denuncia del joven resulta en una catarsis discursiva que tiene como objetivo recuperar la fuerza de las palabras en el ámbito público y, así, anticipar el clima de debate y apertura que debería tener la nueva democracia. No cabe duda alguna que esta demostración de valentía, elocuencia y lucidez forman parte de los atributos que evocan el perfil del compañero. Estas son características que evocan otros jóvenes en otros contextos históricos que sirvieron de antecedente a la causa que se disputa en el presente de Nico. Me refiero en particular al Guatón y a los jóvenes de la pensión en *Soñé que la nieve ardía*. Asimismo, retomar la palabra y el discurso del espacio público simboliza la reivindicación del espíritu de revolución social que agitaba el alma de la juventud, aquella que fue protagonista de la transición hacia el socialismo y que hacía de Chile ‘un modelo democrático, pluralista y libertario’ (Allende 27). Los jóvenes de ese entonces son los predecesores, mentores, padres y maestros de los que, como Nico, demandan democracia y justicia, reencarnando una nueva generación de masculinidades alrededor del modelo del compañero.

En este sentido considero vital concebir los procesos históricos desde una dinámica de relaciones de poder, tal como señala Connell, ya que habría que tener presente que ‘the patriarchal state can be seen [...] as the centre of a reverberating set of power relations and political processes in which patriarchy is both constructed and contested’ (1987: 130). Asimismo, pienso que en el momento histórico representado en la novela, las relaciones de poder se articulan alrededor de la “verdad” y de la memoria histórica estructurada por el

discurso democrático. Luego, se trata de una batalla por alcanzar su hegemonía para poder establecer o reestablecer los paradigmas que ambos bandos contestan y reclaman como “verdad histórica”.

Al respecto, se ha discutido con anterioridad que la dictadura preparó estratégicamente este campo para la consolidación de un gobierno autoritario, puesto que debilitó el sistema legislativo de la nación anulando la representatividad política de los partidos, además de implantar un régimen violento y represivo que tenía por objetivo diezmar o eliminar completamente gran parte de una posible o futura oposición. Efectivamente, Connell señala que el uso de la violencia es un claro ejemplo de cómo mantener vigente el dominio de una hegemonía, aunque ‘a thoroughly legitimate hierarchy would have less need to intimidate’ (1995: 84). Por lo mismo, en el contexto sociopolítico chileno, la dictadura buscó consolidar su autoridad a través de los parámetros legislativos fundacionales de la nación y, en este sentido, “blanquear” su imagen implicó transformar los términos. En estos se lee y concibe no solo la memoria histórica, sino también la reelaboración del golpe de Estado como un acto heroico fundacional de esta nueva democracia “protegida”, es decir, una reescritura de los últimos cuarenta años de historia oficial.

Frente a este aparato de estrategia, manejo y control de discursos públicos, se ha de medir una oposición compuesta por más de una decena de partidos políticos, unidos todos, por el deseo de derrocar al dictador. Skármeta califica como ‘postmodern phenomenon’ (46) la acción que tomó en ese entonces la diezmada oposición, especialmente los intelectuales y artistas que habían sido perseguidos y coaccionados por sus tendencias políticas. Así describe la situación que se vivió entonces:

The writers who had been fired from their jobs at the university, the film makers who had survived the concentration camps, the graphic designers who had been prosecuted

because of their political ideas, had sold their talents to advertising agencies, the only business in which they could work and survive without going into exile. These commercial artists knew quite well a market where anything could be sold, and where in Chile was celebrated as a consumer's paradise. No for the first time, they could market a product that did not belong to the prosperous entrepreneurs, but had to do with their deepest emotions: NO to Pinochet. (1996: 46-47)

Efectivamente, Bettini representa y es parte de este contingente de artistas e intelectuales marginalizados. A diferencia del profesor Paredes y Santo, este es un publicista que tendrá que librar un batalla interna para crear una imagen tangible de una frágil democracia y, de este modo, motivar a la ciudadanía para que rechace con su voto al dictador. En Bettini, el autor se acerca al retrato íntimo del individuo para dar cuenta del cuestionamiento interno en el que se debate el publicista. Por un lado, está el temor y la amenaza que la dictadura ejerce en él y su familia tras el recuerdo constante de la tortura y, por el otro, está en juego su integridad como persona y artista. Sin duda alguna, el deber cívico de Bettini es un compromiso ético, además de ser puramente ideológico y, en este sentido, sigue la misma línea parabólica que trasunta el argumento de Nico, aunque, para el publicista como adulto, adquiere otro tipo de significación. En estas circunstancias, el compromiso ético significa e implica volver a recuperar el espíritu creativo que alimentaba la militancia en el pasado y que formaba parte de su proyecto artístico. En otras palabras, un horizonte estético que le hacía sobresalir entre los mejores y más exitosos de su clase en pos de construir una sociedad igualitaria, fruto de la vía chilena al socialismo.

Sin embargo, Bettini, así como muchos otros compañeros, son hombres quebrantados y vencidos por la dictadura – ‘todos sus amigos cineastas, hoy cesantes, hacían cameos con un nombre falso en las empresas de publicidad’ (72). El régimen había maniatado el espíritu y el genio creativo que los habitaba, los había moldeado dentro del aparato represor y reducido a ser parte de la cadena de la larga producción del marketing consumista. Por lo mismo, Bettini pone en duda su propia capacidad para “vender” un producto que produce tanta apatía

en la ciudadanía. Asimismo, su escepticismo lo lleva a cuestionar su idoneidad como hombre y artista, puesto que ‘sentía aversión hacia la apatía política de los chilenos que se preguntó si el suicidio del presidente Allende había tenido sentido en un país tan pusilánime. ¿Qué quedaba de ese nervio de los años setenta? Toneladas de escepticismo, lastre gris que impedía volar’ (71).

A ciencia cierta, el autor recupera en Bettini el poder creativo detrás de la exitosa campaña del NO; principalmente, pone al descubierto lo que significó vencer el miedo y encontrar entre los estragos de la dictadura la fuerza para crear e inspirar esperanza, en última instancia, motivar a la ciudadanía a votar y a volver a creer en la posibilidad de una democracia, sin el dictador. Es más, en el compañero Bettini, aflora y revive el espíritu del compromiso político de la última democracia enfrentándose a un poder consolidado por la dictadura. En otras palabras, en el publicista se reactiva una energía que evoca las grandes campañas del pasado, aquéllas en las que se percibía un entusiasmo y una espontaneidad por alcanzar grandes empresas de cambios sociales. Al mismo tiempo, Adrián Bettini es consciente que el país ha sido brutalmente marcado por la dictadura y que aquel espíritu que habitaba en las campañas presidenciales es solo un recuerdo nostálgico, una evocación triste y dolorosa en el marco de la situación límite a la que se somete en el presente. Como hombre y ciudadano, el publicista ha de sopesar su propia historia personal para enfrentar la encrucijada ética en la que se encuentra, así recurre a la ironía para expresar su desconcierto:

—¡Qué curioso país que es Chile! A pesar de que soy el mejor publicista, estoy cesante en un país en que todo es publicidad. Por buen publicista, me amenazan, me meten preso, me torturan, me tiran de vuelta a la calle marcado con fuego. Cuando me ofrecen un trabajo que no puedo aceptar, es el mejor sueldo del mundo. Cuando me ofrecen una campaña que debería aceptar, el sueldo es ad honórem. (48)

Ciertamente, Bettini es un claro ejemplo de cómo la dictadura aplica su aparato represivo con efectividad, ya que esta ha coartado exitosamente su existencia, minado su carrera profesional

y constreñido su genio creativo. Luego, estar ‘marcado con fuego’ es un estigma que lo marginaliza como hombre y artista. Sin embargo, lo que más apremia y afecta al publicista es la capacidad de poder volver a creer en la posibilidad que se permita un acto democrático dentro de una dictadura y que, además, se levante la censura de los partidos políticos para que así exista una oposición. Pero, sobre todo, lo que más le angustia es cómo motivar a la ciudadanía para que reaccione, rompa con su apatía, participe, ejerza su derecho ciudadano y vote NO al dictador. Es tal la desconfianza y el peso del recuerdo del referéndum de 1980 que el mismo ex-senador Oylwin,⁶² observa y lee, en el desconcierto de Bettini, la extensión de la ironía que representa el proceso mismo en la historia del país: ‘Su cuadro privado calza muy bien con el cuadro público’ (48). De esta manera, la duda y ansiedad que proyecta Bettini es el reflejo del espejo público ya que ‘una feroz dictadura que agarró el poder a cañonazos, bombardeos aéreos, torturas, prisión, terror, exilio, decide perpetuarse en el poder no por las armas, sino con el gesto versallesco de someter la continuidad del régimen a un plebiscito’ (Ibidem). Sin embargo, lo fundamental detrás de este ‘gesto versallesco’ radica, justamente, en saber utilizar inteligentemente esta posibilidad que, por mínima que sea, permita asir la pequeña brecha a través de la cual, una censurada oposición retome la voz y posea una representación legítima en el espacio público. A saber, tanto Bettini como Oylwin son conscientes que el desafío está en las condiciones mediante las cuales esta apertura del espacio público se presenta, además de las circunstancias que la preceden: ‘y como coronación de la ironía nos ofrece a los opositores quince minutos en la televisión por primera vez en quince años de censura total para que convenzamos al pueblo de que vote contra el dictador’ (48-49).

⁶² Se refiere al líder de la oposición y ex-senador Patricio Aylwin que luego pasó a ser el primer presidente de la concertación después de 17 años de dictadura.

Por tanto, el mayor desafío para el publicista no es solo apoyar y decantarse por principios morales y dirigir la campaña del NO. Él mismo, como individuo, ha de emprender un proceso de concientización de lo que es capaz profesionalmente dadas las circunstancias, y a partir de las cuales habrá de crear y dirigir la campaña. Sorpresivamente, son las mujeres de su familia las que estimulan y facilitan este proceso de concientización, puesto que ponen en perspectiva la realidad existente entre su pasado y el presente. En efecto, la madre y la hija son las visionarias que recogen el pulso del momento histórico que se está desarrollando ante ellos; es más, ambas destacan la trascendencia del compromiso que tiene Bettini como ciudadano. Así, Magdalena, su mujer, le indica lo que realmente significa el NO a la dictadura ya que, esencialmente ‘no es un producto. Es una profunda decisión moral y política. Tienes que convencer a la gente que es su dignidad la que está en juego. Tú siempre mantuviste tu ética. No te prostituyas ahora’ (72). Aparte de ofrecerle su apoyo incondicional, su mujer y compañera le recuerda su dignidad como artista, la impronta ética con la cual creaba exitosamente en el pasado sin comprometer el valor absoluto de lo que se promovía.

Por el contrario, para su hija Patricia, el plebiscito es un fraude puesto que ‘ningún dictador organiza un plebiscito para perderlo’ (57), pero lo peor de todo es que

los políticos que están detrás del «NO» son una bolsa de gatos sin un concepto claro de cómo conducir el país en caso de que ganaran. Porque estoy convencida de que este país no tiene salida. No creo que poniendo papelitos en una urna se derroque a un dictador que tomó el poder disparando balas. (57-58)

Evidentemente, la lucidez del argumento de Patricia es una clara prueba de la realidad que tiene que enfrentar para poder vencer el escepticismo y el desinterés, especialmente en los jóvenes que desconocen o no han tenido la oportunidad de vivir un proceso legítimamente democrático. Patricia representa la otra cara de una generación de jóvenes cuya esperanza por un futuro sin dictadura es inútil y las únicas opciones que se presentan para el futuro

están fuera del país. Por lo mismo, su hija le exhorta y conmina urgentemente a asumir que los tiempos han cambiado y que la lucha ya no es la misma: ‘Los tiempos cambiaron, papá. Hay nuevas reglas del juego. Tu actitud moralista me parece muy simpática pero la encuentro muy ingenua’ (59). El aporte de la joven será crucial, puesto que a través de ella podrá también idear una manera de apelar a aquellos jóvenes ‘indecisos’. Sobre todo, Bettini reconoce y valora la participación de la juventud en su capacidad de ejercer su derecho cívico por primera vez, además de la fuerza y pasión que estos tienen en comunicar sus intereses y demandas por la ‘verdad y justicia’.

Está claro que la madre y la hija juegan un papel fundamental en el proceso de creación. Bettini consigue encontrar un ‘momento luminoso’ entre la ansiedad y el caos mental que le produce la presión del compromiso que ha tomado. Como facilitadoras, Patricia y Magdalena posibilitan y salvaguardan los instantes creativos de la campaña que el padre, publicista y marido, consigue concebir. Ambas le devuelven la confianza que necesita en sí mismo; de esta manera, Bettini es capaz de leer e interpretar el contexto y el concepto que ha de crear para, así, motivar la esperanza y visión de un país sin dictadura.

No hay duda alguna que el énfasis está nuevamente en el cómo y a través de qué medio se ha de lograr un triunfo. Esta línea de razonamiento vuelve a remitir al lector a la cuestión de ética para reforzar lo fundamental del debate que versa sobre cómo los medios justificarían el fin, puesto que para el publicista significaría sacrificar su *ethos* profesional, es decir, encontrar e idear una vía de marketing para vender el NO

—Sé que el «No» no es un producto. Pero para convencer a la gente, Pinochet ha hecho publicidad en la televisión durante quince años. A mí solo me dan quince minutos para seducir a los «indecisos» a que voten contra él. Tengo que excitar a los chilenos a que compren algo que hoy no hay en el mercado.

—¿Qué?

—¡Alegría! (72)

De igual forma, se trata de ser ético teniendo en cuenta que los tiempos han cambiado y que la realidad refiere otro contexto en que las reglas del juego son distintas. Así, en la ‘medida de lo posible’, se trata de conservar una dignidad y una postura ética, pero al mismo tiempo se justificará el medio que se emplee para lograr el fin que se persigue. Consecuentemente, aceptar la idea de vender el NO como producto es asumir la realidad social de los ciudadanos; por lo mismo, concebirllos como consumidores es una manera inteligente de captar al público y comunicar el mensaje que encierra votar por el NO. Principalmente, el propósito de Bettini es hacer uso del mismo lenguaje de mercado pero con el objetivo de alcanzar su destinatario – la ciudadanía – y mostrar el otro lado de la ‘verdad oficial’. Es, en efecto, un intento de humanizar los medios de comunicación, en especial la televisión y, así, motivar a la ciudadanía a tomar conciencia de la responsabilidad existente detrás del voto como derecho cívico. En este sentido, la televisión se transforma en una arena en donde converge el espacio público por excelencia; sin duda, supone un medio de comunicación masivo que hasta este instante histórico había sido utilizado como un instrumento más del aparato represivo de la dictadura. Su programación servía a propósitos inhibidores y reguladores del pensamiento. Según Bettini sus transmisiones amnésicas se caracterizaban por

programas de concursos, estelares de musas revenidas, boleros de afeminadas lentejuelas, noticias con voces engoladas sobre el nuevo asfalto en una calle de Ñuñoa. Y publicidad. Vértigo de propaganda, departamento, *brassières*, *jeans*, lápices labiales [...] Los *spots* publicitarios eran tanto mejores que las telenovelas y los cantantes de moda. (71-72)

Como genio creativo, el compañero publicista tendrá que buscar elementos que le inyecten un poco de *glamour* a la promesa que encierra la campaña del NO, además de utilizar y hablar a través de los parámetros y códigos del lenguaje publicitario para poder comunicarse con sus destinatarios, ya que irremediabilmente ‘la gente estaba acostumbrada a este lenguaje. Es lo que convendría para su *producto* «NO». Presentarlo apetecible como un helado de fresa, como un champagne francés, como una vacación en Punta del Este, como un traje de

Falabella, como un crujiente pollo a lo *spiedo*' (Ibídem). Esto implicaba ajustar y conciliar los principios y pautas que regían su trabajo en el pasado, con el reto que se le presentaba. En cierta manera, observo aquí una reivindicación del compañero artista pero con un nuevo aliento; en él habita el mismo principio democrático de moral ideológica que impulsó su proyecto en el pasado.

Por lo mismo, una parte de las 'nuevas reglas' del juego ha de considerar el código del lenguaje y la sintonía de la ciudadanía, es decir, un destinatario que incluye a jóvenes disidentes e indecisos, así como a una generación de adultos aterrorizados e incrédulos, marcados por la mano de la dictadura y anestesiados por la comodidad material del consumismo. Al propósito Skármeta describe el ambiente que se respiraba en ese espacio creativo y que inspiró esta novela:

Working for the agencies, they had learned the techniques of synthesis, sensual seductions, conceptual concentration, [and] communicability. They only needed to infuse the message with a poetic spirit; they had to perceive what to tell people who were terrified, leery of the whole process of the referendum, apathetic. Script writers [...] jumping from the underground to the foreground of massive public view, had to adopt a clear cut, yet ironic inflection, the favourite tool of the Chilean people to face with laughter the tombstone that alienated them from confidence and fraternity. (1996: 47)

Por lo mismo, Skármeta elabora el proceso de creación alrededor de Bettini utilizando referencias historiográficas reales de la campaña, entre ellas la incorporación de Florcita Motuda y su adaptación del vals de Strauss, el logo del arcoíris, los testimonios de los familiares de los desaparecidos, los artistas callejeros, etc. Por último, es toda una documentación que se construye, como es costumbre en su narrativa de postdictadura, alrededor de la anécdota para dar cuenta de la historia mínima detrás de la gran victoria que significó rechazar y decirle NO al dictador. En la creación de Bettini vienen a coexistir y fluir todos los deseos, frustraciones, dolor, trauma y esperanzas codificadas en un arcoíris, un vals y un NO que promete algo nuevo, una alegría que trae la esperanza de un cambio. Sin

duda, el éxito del genio creativo de Bettini se materializa finalmente gracias a su capacidad de percepción e identificación con los otros, los jóvenes, los compañeros de ayer, los viejos enemigos de diferente partidos políticos, en otras palabras, el alma de la ciudadanía:

En un país donde la entretención principal era ver TV, la aparición del «NO» en los medios rompió la soledad que marcaba la vida de cada persona o grupo familiar. Se matizó la rutina de la desesperanza. Por primera vez – le explicaban los sociólogos a Bettini – la gente sintió que la televisión les estaba hablando a ellos, no pasando de ellos. (194)

Así como el publicista elabora el material de su campaña, también se va tejiendo *in crescendo* el drama y la ansiedad que vive Nico en el colegio, la desaparición de su padre y el asesinato del profesor Paredes. Con la emisión de la campaña del NO, deviene la resolución de la tensión, el padre es liberado, gana el NO y Nico y Patricia hacen el amor por primera vez. Claramente, todos estos acontecimientos componen un proceso de liberación que vuelve a acentuar la importancia que tiene el poder del discurso público. Asimismo, Nico expresa que la democracia es definitivamente ‘erótica’ (212) y el fin, entonces, justificaría los medios, puesto que gracias a Laura y su amante ‘detective militar’, se consigue liberar al profesor Santos, haciendo añicos la estrategia implicada en el plan «Baroco». Aún más, el lenguaje comercial utilizado por el publicista logra vender el NO y convencer a que los chilenos voten y ‘boten’ al dictador, rechazando democráticamente su prolongación en el gobierno.

Considero que en Bettini, Skármeta concentra el espíritu del compañero artista, además de convertirlo en el símbolo del triunfo ‘moral’ sobre Pinochet; este es un triunfo que se logra reactivando la fuerza y el alma de la palabra creativa, la solidaridad y los deseos de justicia, verdad y democracia. La historia personal de Bettini se convierte en la historia de cómo derrocar al tirano inteligentemente utilizando sus propias reglas de juego, pero por sobre todo es un ejemplo de la audacia detrás del genio creativo del grupo de intelectuales y que concibió, según Skármeta una ‘poetic publicity’(47). Esto significó una estrategia que

consistía en trastocar y re-significar el código publicitario al servicio de un producto, sorpresivo e inesperado como es la venta de un NO que incorporaba alegría, color y cambio a los paradigmas que teñían de esperanzas el regreso de la democracia.

Definitivamente, para el autor ‘fue un tesoro de inspiración que fui modelando en distintos géneros porque vi en él una manera muy precisa de contarle a un mundo, donde la gente parece descreer del poder de la imaginación y la movilización para producir cambios en la sociedad, que una vez esto sucedió en un lejano país llamado Chile’ (Khan sp). Desde luego, la elaboración poética de este suceso ‘luminoso de la historia de Chile’ confirma, una vez más, la premisa de esta lectura a partir del compañero como alegoría masculina de nación. Sin duda alguna, el desarrollo y proceso creativo que se realizan están dados por el quehacer y la mirada del artista historiador como coleccionista benjaminiano, es decir, lo que Skármeta rescata como fragmentos y trozos, son aquellas escenas particularmente elegidas en las que relampaguean el instante y el pulso del momento histórico en que se gestionó el triunfo del NO.

Por lo demás, las historias personales de los protagonistas se tejen y pasan a ser la textura viviente casi anónima que corporeiza la gran historia para rememorar ese instante luminoso, en el que acontece lo que considero una resurrección del compañero como una apología de la democracia tan ansiada por la ciudadanía. En cada protagonista existe una reactivación de los atributos y prácticas de masculinidad que el modelo del compañero invoca. En este sentido, la elaboración de la novela se convierte en un pastiche nostálgico que significó la restauración del espíritu de la democracia después de la brutal dictadura.

El compañero, una memoria para el olvido en *El baile de la victoria*

Esta sección final del análisis completa el periplo histórico del compañero en el que he sustentado su progresión como alegoría de nación. En el contexto de *El baile de la victoria* me dedico a concluir y puntualizar las razones detrás de mi propuesta del compañero como alegoría, especialmente considerando la importancia que tiene la memoria histórica en el marco de la nueva democracia para así recuperar los discursos identitarios que la dictadura ‘borró’.

Por lo mismo, la aproximación metodológica que emplearé para llevar a cabo esta lectura se ha hecho considerando ciertos paradigmas de la alegoría como *allegoresis* que han estado, fuertemente afianzados, en las propuestas de Quilligan, Hunter y, particularmente, en Walter Benjamin. Todas estas líneas de lectura alegóricas me han permitido fundamentar y destacar la importancia que la contextualización histórica tiene en la recuperación de la figura del compañero, en especial para insistir en la distancia y el punto desde donde se escribe. Me refiero, específicamente, a instancias del acto de escritura y enunciación que han sido cruciales para la evolución de la poética del escritor y en las que visualizo al artista como el historiador benjaminiano. Fundamentalmente, insisto en la importancia que tiene el recordar e invocar a la memoria como ‘sitio y espacio’ para traer al presente la historia que se ha olvidado y/o borrado, ya que es en esta dinámica del recuerdo donde sitúo al compañero como alegoría de nación, es decir, configurando una evocación nostálgica de un Chile que se perdió.

Asimismo, me propongo examinar en esta novela la resonancia que la figura del compañero tiene en esta nueva democracia neoliberal después de 17 años de dictadura. Sin embargo, cabe recordar que las condiciones y términos en que se inició la transición hacia la

democracia fueron legitimadas por la misma dictadura a través de la Constitución de 1980. Como se ha señalado en la sección anterior, el gobierno autoritario reescribió los discursos institucionales para modificar el sistema legislativo que le permitiera estar aún al mando de la nación. Si bien el general no ganó las elecciones, siguió aún en la jefatura de las Fuerzas Armadas y se proclamó senador vitalicio. Además, tanto él como sus colaboradores gozaban de una inmunidad judicial avalada por la constitución que los protegía de ser llevados a los tribunales, ya que habían estado al “servicio de la patria”. Michael Lazzara analiza y examina el impacto y consecuencias que esta estrategia trajo para la implementación de la democracia y el proceso de reconciliación. Al respecto, señala las dificultades a las que se tuvo que enfrentar el primer gobierno democrático:

The transition governments’ impetus toward reconciliation and their limitations in the area of human rights were undoubtedly related to the difficult conditions under which the transition was organized. When Aylwin came to power, the courts and many public service positions were packed with Pinochet supporters [...]. Moreover, the so called *amarras* [ties to the past] that shackled the new Chile to the old would not allow Chilean democracy to be consolidated easily. (19)

En este escenario de frágil democracia, retomo la visibilidad y resonancia del compañero en este Chile de éxito neoliberal, en particular a la hora de ‘hablar’ del pasado en términos de trauma, tortura y muerte como parte de la historia reciente de la que fuera protagonista el compañero.⁶³

La novela se adentra en un país que ‘todavía no está en condiciones de curar las heridas’ (Obiols sp) de la dictadura. Sin embargo, Skármeta señala que, aun así, es ‘una historia de amor, amistad y humor’ (Télam sp) entreverada alrededor de sus protagonistas. Ángel Santiago y Vergara Rey, ambos ladrones procesados, quedan en libertad gracias a una amnistía otorgada por el primer gobierno de la Concertación. No obstante, en esta liberación

⁶³ Lazzara agrega que también ‘the destruction of important archives detailing the whereabouts of the disappeared, the 1978 Amnesty Law that made virtually impossible to bring perpetrators to justice, the extremely conservative nature of the press, a new liberal business class loyal to Pinochet, and a citizenry used to living in fear were all the factors that made it difficult for Aylwin to forge the reconciliation he so desired’ (19).

pesa un pasado con el que ambos tienen una cuenta pendiente; por un lado, Ángel, víctima de una condena desproporcionada, busca venganza en el ultraje que recibe por parte del alcaide. Y por otro, Vergara Grey, ladrón profesional busca desesperadamente recuperar a su familia después de una larga condena. En vías de acometer estos planes pendientes con el pasado, Ángel conoce a Victoria, y Vergara Grey se encuentra con una familia – la suya – que le rechaza y desconoce. Pero es Ángel, principalmente, el que enlaza la trama que dará continuidad a la historia y lo plasmará como el héroe de la misma.

No obstante, este heroísmo no está expresado en una empresa ideológica que Ángel pudiera enarbolar, defender o restaurar como lo hicieron El Gordo y el Negro en *Soñé que la nieve ardía* o Nico en *Los días del arcoíris*. La empresa que emprende el joven es la de recuperar el control de su vida y, de este modo, construirse una nueva posibilidad futura de ser en este espacio abierto que le entrega de vuelta la libertad. Antes que nada, Ángel tendrá que ‘saldar cuentas’ con el pasado, procesar, a través de la venganza, la experiencia traumática que lo ha marcado como hombre e individuo. Sin haber procesado y ordenado el pasado, Ángel no podrá disfrutar de las posibilidades que la libertad le otorga, ni tampoco podrá reconstruirse como hombre. Por lo que existe en el joven una imperiosa necesidad de limpiar su nombre y reclamar la identidad robada durante su estadía en la cárcel:

Odiaba el apodo “el Querubín”, que antes que exaltar su belleza, lo ponía en las leyendas del ambiente como alguien que se hubiera dejado sodomizar con placer. [...] Tenía una cuenta pendiente, pero también con su país de oro y mierda, que no se atrevía a castigar a los asesinos y a los violadores, y que, sin embargo, le había condenado a él, un niño de diecisiete años entonces, una condena larga por haberse robado por amor, por simple y enloquecido amor de aventurero, el caballo azabache de un ricachón feudal. (138)

En la cárcel, Ángel es víctima de su inmadurez imberbe y presa fácil dentro de la jerarquía de poder que se establece entre las masculinidades dentro de un espacio cerrado como el recinto penitenciario. Rodrigo Parrini examina el simbolismo y significado de la violación en los

espacios penales mediante el análisis de casos de estudio. En su artículo expone que este tipo de incidente se utiliza como una declaración y reafirmación de la sexualidad de los internos, además de una manifestación concreta de poder y jerarquía de la identidad masculina. En este sentido, la víctima de la violación posee un valor ritual, puesto que a través de ella se expía y apañan las tensiones y conflictos que se crean entre los hombres durante su confinamiento. De allí que concluya especificando que ‘la masculinidad no se tiene sino que se ejerce y el poder es el eje central en su constitución y ejercicio’ (2011: 91). De esta manera, interpreto la violación de Ángel como una manifestación y abuso de poder a través del cual los otros hombres van reafirmando su jerarquía; así, es sodomizado y humillado, primero por el alcaide y, luego, por el resto de los prisioneros. Luego, bautizarlo como ‘El Querubín’ conlleva un sentido contradictorio, casi un oxímoron entre lo pulcro e inocente que designa el apodo como eje semántico, mientras que es usado como desahogo sexual de los ‘otros’. Ciertamente, esta es una cruel ironía para enmarcar la denigración que sufre en su integridad e identidad masculinas, puesto que, últimamente, como Ángel – su nombre de hombre libre – no puede ejercer dentro de la prisión.

Por otro lado, la desmesurada sentencia que recibe el joven deja entrever la fuerza del autoritarismo y el abuso del poder de este frente a la sanción por crímenes menores. En el caso de Ángel, se le informa al lector que fue un crimen menor, producto de una rebeldía típicamente juvenil, que la intransigencia de la dictadura no toleró. Más relevante aún, esta “injusticia” demuestra la incapacidad del sistema judicial para distinguir y tratar a los verdaderos criminales, a los que ‘no se atrevía a castigar’, es decir, los autores de los crímenes de la dictadura que hoy caminaban impunemente por las calles de Santiago. En la percepción de Ángel, los espacios están trastocados y los verdaderos culpables gozan de la libertad que le han robado a otros, injustamente encarcelados. De ahí que el joven sienta que

tenía ‘enormes ganas de reparar las injusticias cometidas contra él y los vejámenes infringidos a seres vulnerables’ (138).

En este sentido, considero que existen dos tipos de correlaciones entre los espacios físicos: la cárcel y la ciudad de Santiago, y la geografía humana que los habita. A partir de la percepción de los personajes se establece la primera correlación, los que son liberados – Ángel y Vergara Grey – han mantenido sus vidas en suspensión, atrapados en un limbo cercados por los recuerdos y los deseos de libertad. Luego, una segunda correlación se establece en la percepción que se tiene de la ciudad como espacio de la libertad y, en este sentido, la ciudad entraña silencios y secretos sombríos. Al igual que ellos, la ciudad guarda sus propias cuentas pendientes con el pasado; asimismo se yergue como un espacio engañoso en el que sus habitantes están aún cercados por los recuerdos de una historia que no se quiere recordar. Esta visión está magistralmente lograda en la percepción que se hace de la ciudad de Santiago a través del recorrido del río Mapocho:

El río acumulaba su tono barroso de las escorias de la ciudad. En él fluían neumáticos reventados, trozos de chozas, astillas de las construcciones [...] Tras el golpe militar, los transeúntes se asomaban por los puentes y con sus dedos apuntaban a los muertos que flotaban con los pechos y los cráneos demolidos por las balas militares. Hubo días en que los parientes de los detenidos se sentaron en los bordes del Mapocho con la esperanza de que los cuerpos que no encontraban en las comisarías ni en los cuarteles navegaran en esas aguas. (113)

En el río, claramente, fluye el pasado traumático de la ciudad; en su recorrido, también se lavan simbólicamente la escoria de las injusticias que se guardan aún en secreto. Más aún, sobre esta historia sin resolver, maniatada y silenciada como el río, la ciudad se alza orgullosamente moderna, limpia y luminosa, amnésica:

Ahora la ciudad se había modernizado. El Mapocho se hizo dócil a los designios de los ingenieros, que desviaban el curso de las aguas a su amañó para construir rasantes autopistas por donde los ricos bajarían raudos a los bancos del centro. [...] Cuatro o cinco edificios altos y cromados fingían ser rascacielos, y el humor de los chilenos había bautizado esa zona arrogante con un juego de palabras: *Sanhattan*. (114)

Por tanto, el tono y el motivo de la novela se establecen alrededor de este ‘saldar cuentas’ con el pasado, enmendar injusticias y recuperar la memoria. En este sentido, Ángel no solo consigue acometer sus planes, sino que también facilita el proceso de otros personajes. El joven ladrón consolida, así, un heroísmo utópico que no tendrá ninguna relación con la visión solidaria del compañero, puesto que no existe en sus acciones ni en su espíritu una ideología que lo impulse y apoye a conseguir una visión de una sociedad igualitaria. No obstante, lo importante aquí es exponer ‘el peso’ que la dictadura tiene sobre los protagonistas, ya que por personales que sean sus planes de vida, siempre aparecerán acotados fuertemente por la herencia del autoritarismo, así como lo será para el resto de la nación.

Desde luego, es Ángel quien, con su altruismo y pasión, consigue sacar a Victoria de su mutismo y trauma psicológico para hacerla comunicar y expresar, a través de la danza, su duelo por el padre asesinado durante la dictadura. Es el joven ladrón quien sirve de instrumento facilitador de esta hazaña y, como tal, Ángel actúa en todos los sentidos figurativos que encierra su nombre: le devuelve la ilusión y la esperanza no solo a Victoria, sino también a Vergara Grey, la profesora de danza, y al enano, genio detrás del gran golpe. Ángel, inclusive, llega a perdonarle la vida a su flagelador, el alcaide Santoro; sin embargo, el fatídico destino no le salva a él, Ángel redentor, de la mano del asesino. Ciertamente, su muerte termina por simbolizar un sacrificio necesario para completar su mistificación heroica, la que no necesariamente refiere el alegorismo del compañero en los términos en que se ha considerado hasta ahora.

Está claro que el heroísmo del joven radica en ser un agente facilitador y redentor en las vidas de Vergara Grey y Victoria; gracias a su gestión ambos personajes logran proyectarse en un futuro que los libera del pasado y les permite contemplar nuevas fronteras más allá de la

realidad histórica que los contextualizan como individuos. En este sentido, el futuro no está marcado por la promesa de un estado socialista o la liberación de una dictadura a través de una vuelta a la democracia, por el contrario, la marca que pesa sobre ellos es la dictadura misma. Así, Ángel encarna una utopía redentora de causas imposibles frente a la realidad amnésica que ha dejado como herencia la dictadura. De esta manera, las cuentas que se saldan son las de las historias personales de los protagonistas, precisamente gracias al ímpetu y sacrificio prácticamente místico del joven. No obstante, esto sirve de motivo para enmarcar, justamente, las ‘cuentas’ que tiene la nación aún pendiente, las más importantes por acometer.

Por lo mismo, más allá de la importancia que tenga el protagonismo de Ángel, me interesa el estado de la nación que transpira desde la novela, específicamente el peso que tiene la dictadura en cada uno de los habitantes y, sobre todo, la relación de estos con el pasado y ‘las cuentas pendientes’ que parecen gravitar sombríamente a lo largo de todo el país. Luego, el mérito de *El baile de la victoria* radica, precisamente, en esta percepción de la nación y su relación con un pasado sin resolver. Asimismo, considero que Skármeta propone a través de los protagonistas, especialmente Victoria y Ángel – ¿el ángel de la victoria? – una solución que entraña un romanticismo utópico, puesto que para él, Chile es ‘un país en que oficialmente se tiende a buscar medidas pragmáticas de reparación, falta una gran cantidad de amor, de composición, de afecto que sane el alma de estas personas [...] el país debe avanzar hacia el futuro sin olvidar este pasado, porque el país está herido’ (Télam sp). En rigor, considero que la resonancia del compañero en los protagonistas se plasma alrededor de estas ‘cuentas pendientes’. En este sentido, su ausencia y desaparición no han sido del todo rescatadas desde el olvido, ya que, hasta que se reconozca la criminalidad del que fue

víctima, no se dará un verdadero clima de reconciliación que permita que se consolide una auténtica democracia.

Conclusiones: un compañero para la memoria

En este contexto de postdictadura y nueva democracia, el compañero pasa a significar el cuerpo doliente de los desaparecidos y asesinados por la dictadura, aquellas víctimas que evidencian los abusos cometidos por el régimen autoritario y que la justicia de la nueva democracia es incapaz de imputar. Asimismo, concibo al compañero como un discurso doliente del pasado que se articula en este presente democrático y, en este sentido, alegoriza la nación. Como tal, la figura alegórica del compañero reconviene en el presente e insiste con su presencia, recordar la historia olvidada, la de ‘los vencidos’. Benjamin insiste que, en este sentido: ‘articular el pasado históricamente no significa reconocerlo «tal y como ha sido» [...]’. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en un instante de peligro’ (2008 [1940] 30). Por lo mismo, como cuerpo discursivo el compañero referirá el peso traumático de la historia reciente, aquélla que se disputa desde los espacios de la memoria histórica y en la que se contienen paradigmas de verdad, justicia y democracia.

Igualmente, Richard explica la importancia y el papel que tiene el recurrir a la memoria para rescatar lo escindido, materializar y denunciar lo que se calla como respuesta a la política de olvido y blanqueo:

the dictatorship erased the signs of its criminality, making it so that the act of disappearance would leave no trace of the regime’s well perfected terrorist tactics of suppressing bodies and names. Under such circumstances, where horror and terror have been eclipsed, any gesture that forces the accusatory remains of homicidal violence to inscribe themselves in some medium (monument, document or testimony), challenges the strategies of memory obliteration through which the military dictatorship sought to whitewash its chapter of annihilation. (2009: 17)

En torno a este estado de la nación, retomo e insisto en la importancia que tiene para el autor el lugar desde donde se escribe. De ahí que se haya venido contextualizando cada una de las instancias históricas del compañero a partir de las novelas; en especial, para finalizar con esta última novela como el punto desde donde el autor proyecta su mirada para reinventar la historia y recuperar, precisamente, al país que se perdió con la dictadura. Me refiero, más exactamente, a la instancia que motiva al artista a moverse dentro de los paradigmas del historiador benjaminiano y, de este modo, activar los mecanismos del pasado para traer al presente el espíritu de la nación ‘que el palo de la dictadura mató’. Asimismo, el artista busca motivar y ‘despertar’ el recuerdo, interrogando la memoria, reconfigurando fragmentos y extractos en las anécdotas e historias personales de los protagonistas para, de este modo, hacer revivir la ‘temperatura histórica’ del proceso histórico de los últimos cuarenta años. Más aun, es en este preciso punto donde, a mi parecer, tiene comienzo el proceso de alegorización que sustenta mi estudio, ya que considera los efectos que la represión y las políticas del olvido y blanqueo han tenido sobre la memoria histórica del país.

En este contexto, resucitar el espíritu del compañero implica reconectar efectivamente y afectivamente con ese pasado olvidado, inyectarlo de vuelta con esa energía perdida y hacerlo visiblemente en el presente una vez más –‘by moving progressively backward, forward, and upward on a three dimensional continuum’ (179) tal como lo concibe la progresión espiral establecida por Honig. Esta implicaría un movimiento en progresión que apela al lector, a su experiencia entreverada en los pliegues de esta dinámica implícita en la imagen del compañero, puesto que lo vincula a sus propios parámetros espacio-temporales como ciudadano chileno. Son los mismos parámetros que, esencialmente, comparten artista y lector, en este acto comunitario que los define e identifica como parte de la comunidad imaginada/nación. Asimismo, para Skármeta ‘la memoria es la posibilidad de producir en un

presente perpetuo la totalidad de la experiencia humana' (Zerán 217) y la fantasía, a través de la imaginación, facilita esta producción desde un realismo poético puesto que, para el autor, su literatura recoge la historia a 'la manera que un escritor lo hace, es decir, reinventándola' (García Corales 2007: 86).

Como los artistas de su generación, el autor recurre a la memoria para reactivar el recuerdo de lo olvidado; así, el mecanismo que encierra esta dinámica es esencial para que el proceso de alegorización tome lugar. Más aún, es la melancolía el elemento clave que determina la creación del artista, puesto que, según Benjamin, es la que 'ilumina el significado de las imágenes' para presentarlas en un nuevo orden, 'así que las desliga de su entorno, mientras que deja [...] a su melancolía iluminar su significado' (2004 [1927]: 3). De esta manera, el quehacer alegórico se vincula directamente con lo histórico, justamente en la percepción con la cual el artista reconviene el sujeto de su contemplación para convertirlo en un artefacto artístico. En el contexto de mi lectura, activar la memoria implica hacer visible al compañero como sujeto de esta particular percepción artística, ya que esta supone posicionarlo en una dinámica que difiere de la continuidad histórica tradicional. Este quehacer implica una mirada hacia el pasado a la manera en que Benjamin concibe la progresión de la historia, puesto que para él 'articular el pasado históricamente no significa reconocerlo "tal y como ha sido" [en palabras de Ranke]. Ello significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en un instante de peligro' (2008 [1928]: 30), es decir, un relampagueo que ilumina esa imagen en especial y cuya resonancia escapa del historicismo tradicional que se suele construir a partir de una causalidad cronológica. Así, Benjamin propone un materialismo histórico basado en una experiencia con el acontecer y el transcurso del tiempo, en otras palabras, en un espacio desde donde el artista se relaciona con el sujeto de su creación; en el caso de Skármeta, este espacio sería aquel país que se perdió con la dictadura y cuyo espíritu

considero que ‘relampaguea’ en el compañero. De esta manera, ‘la tarea del materialismo histórico es llevar a cabo con la historia la experiencia que es originaria para cada presente. El materialismo histórico se dirige hacia una consciencia del presente que hace saltar por los aires el supuesto continuo de la historia’ (2009 [1937]: 72). Asimismo, re-convenir al compañero a través de las historias personales de los protagonistas devolverá las imágenes del momento histórico, imágenes a través de las cuales se estimulará e interrogará la memoria por la ausencia de aquello que el blanqueo ha barrido del discurso e historia oficial.

Ahora bien, la valoración del presente es capital para entender el quehacer del historiador benjaminiano, puesto que para él, la historia es una continuidad temporal, una posibilidad abierta que no comprende un pasado acabado; es decir, la historia no se ha terminado de escribir. De allí que la imagen y su “relampagueo” apela a la sensibilidad del artista como algo vivo y presente, ya que estos objetos e imágenes aún “nos dicen cosas”; es más, conviven con el presente y forman parte activa de él. Así, estas imágenes actúan como referentes diseminadas en la realidad inmediata del artista. Por tanto, la instancia y el momento desde ‘donde se escribe’ es un proceso abierto en que el autor convive con los recuerdos. En este sentido, activar la memoria será un ejercicio que principalmente estará orientado a materializar el pasado en el presente. Además, se trata de completar los vacíos y “borraduras” que la historia oficial no recoge, especialmente en un presente en que ‘las cuentas’ con el pasado aún están pendientes. Consecuentemente, Skármeta explica que:

Memoria e imaginación son casi como las dos piernas del escritor maratonista. La memoria es mucho más, por cierto, que lo que hemos retenido en nuestra vida o de nuestro breve periodo histórico. La memoria es la posibilidad de producir en un presente perpetuo la totalidad de la experiencia humana. (Zerán 218)

En otras palabras, considero que la materialidad benjaminiana del pasado resuena en el objeto estético y la experiencia humana que define el pensamiento skarmetiano. En síntesis, pensar el tiempo como abierto y presente implica que la tarea de la historia sea urgente y necesaria.

Y es esta la misma urgencia con la que Skármeta define la literatura de su generación – la del golpe – ya que la inmediatez de los sucesos y la emergencia del proceso socio-histórico que desencadenó el golpe de estado de 1973 le exigía un compromiso como hombre y artista, esencialmente necesario para enfrentar esta experiencia humana.

Posteriormente, habiendo superado el exilio y habiendo asumido un “des-exilio”, el acto de la escritura juega un rol crucial para recuperar las experiencias que comprenden ese Chile perdido con la dictadura. Por lo tanto, recontarlo y revivirlo se hará desde lo que Benjamin llama una ‘consciencia del presente’, es decir, las historias, retazos y fragmentos que conforman una historia no contada y que pertenece a la voz de los olvidados, la que no se escribió porque la oficial, pertenece a los vencedores (2008 [1940]: 42). A lo largo de estos parámetros leo también, la narrativa de Skármeta, puesto que esta es la historia perfilada por los relatos que recoge en sus novelas. En esta misma línea el autor asevera, por un lado, que ‘los grandes hechos y sus interpretaciones no están solo en los archivos y en los anaqueles, están en todo lo que canta y llora, en la gente y la naturaleza’ (Zerán 218) y, por otro, – como ya he citado de antemano – explica que ‘me interesa contar pequeñas historias que ayuden a esta gran historia’ (García-Corales 89). Entonces, activar la memoria en un sentido último comporta un proceso de recordar en el que rememorar significa despertar el pasado y hacerlo efectivo en el presente con toda la materialidad real que denota. Benjamin agrega y explica que:

El nuevo método dialéctico del historiador se nos presenta como el arte de experimentar el presente como ese mundo de la vigilia con el cual se conecta ese sueño que llamamos sido. ¡Atravesar lo sido en el recuerdo del sueño! De ahí que recordar y despertar sean afines del modo más estrecho. El despertar es pues especialmente aquel giro dialéctico, copernicano, de un hacer presente. (2004 [1927]: 3)

Conectar con el pasado lleva consigo un despertar ‘a los sueños’ para hacer efectivo el pasado, aquél de las posibilidades en los que estos sueños no se realizaron. Es más, traer el

pasado al presente implicaría a su vez devolver a los sueños la energía y la posibilidad de volver a vivir en el presente y otorgarle una continuidad material. De esta manera, el proceso de recuperar el Chile perdido se cristaliza en la resurrección del compañero y el sueño de la democracia ideal. Y, en este sentido, este proceso implicaría lo que Benjamin propone como ‘el sueño cuya mirada estremecida cae sobre el fragmento que sostiene en su mano viene a transformarse en alegórico’ (2004 [1927]: 3).

De ahí que la memoria se transforma en un espacio discursivo donde convergen, se cruzan y contrastan las narrativas nacionales que conforman el imaginario cultural; entre ellas se establece un permanente diálogo con el presente desde donde se vuelven a materializar renovadas y reconfiguradas en el artefacto artístico. Así, la memoria como ‘práctica discursiva, personal y colectiva, ‘episódica y emblemática’ [es] capaz de hacer proliferar identidades en un mapa cambiante de relaciones de poder’ (Oyarzún 21). A saber, es de este ‘sitio’ convergente de narrativas desde donde la imagen del compañero se va componiendo y perfilando, permeándose a través de estos ‘pequeños e íntimos’ relatos retratados en las novelas. Es más, en tanto imagen identitaria, el compañero se alza como un paradigma contestatario en el ‘mapa cambiante de las relaciones de poder’, específicamente durante su periplo de vigencia, clímax y abolición, articulándose como masculinidad hegemónica e ideal de la vía chilena al socialismo.

En definitiva, señalo que en el contexto de la nueva democracia, el compañero no solo sobrevive en la memoria histórica como una víctima de la dictadura, sino que, además, constituye un discurso que evidencia la criminalidad de la dictadura a pesar de las campañas de blanqueo y olvido implementadas por el gobierno autoritario. De esta forma, en estas líneas de cuerpo discursivo doliente, considero al compañero articulándose como una alegoría

del duelo en el contexto de la postdictadura, puesto que en este caso, tal como lo postulaba Avelar, ‘la alegoría remite antiguos símbolos a totalidades ahora quebrantadas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico’ (22). En ese sentido, el compañero en la narrativa de Skármeta representa y articula un montaje doliente, utópico y nostálgico de lo que fue la vía chilena al socialismo; en él se revive lo que se perdió y aún no se ha podido recuperar.

Asimismo, recordar en el Chile de hoy significa reiterar la distancia que ha producido el olvido y la injusticia. Igualmente, se puede decir que si bien se ha recuperado una democracia, en ella solo existe el recuerdo pero no el espíritu de la anterior (la vía chilena al socialismo); es evidente que la realidad de la sociedad chilena ha cambiado y, con ella, ‘las reglas del juego’, tal como se lo recordaba Patricia a su padre en *Los días del arcoíris*. La dictadura ha sabido jugar las cartas a su favor haciendo uso del éxito económico que trajo el neoliberalismo; tal como se ha demostrado anteriormente, el régimen capitalizó y re-escribió ciertos paradigmas nacionales para implementar el control de la ciudadanía. Asimismo, la aserción del ‘proletariado’ por el de ‘propietarios’ ejemplifica este tipo de estrategia basada en una política económica de mercado y consumo más que en una ideología política.⁶⁴ De esta manera, se pierde para siempre la esencia del *comunitas* e igualdad que encerraba el ideal del estado socialista y se establecen las bases de una democracia sostenida por una economía de libre mercado. En esta, el ciudadano tiene como derecho la opción de ‘elegir’ y ‘comprar’, en cuotas si es necesario, todo lo que sea necesario para mejorar su bienestar personal. El sociólogo Tomás Moulian examina y estudia los impactos que tuvo este tipo de políticas públicas y económicas sobre el concepto tradicional de identidad chilena, además de

⁶⁴ Recojo nuevamente la frase célebre de Pinochet que citara en la tercera sección, página 12

comparar y sopesar los cambios en la conducta de la ciudadanía en el marco de la nueva democracia. Señala que:

Esta sociedad, el Chile actual, se concibe como un gigantesco mercado donde la integración social se realiza en el nivel de los intercambios más que en nivel de lo político. Esto es, no se realiza a través de la ciudadanía convencional, de la participación, de la adhesión a ideologías. La figura del hombre político, orientado hacia la vida pública, es reemplazada por la figura predominante del individuo burgués, atomizado, que ya no vive en la comunidad de la civitas, ya no vive por la causa (el sindicato; la población, el partido). Vive para sí y sus metas. Para el trabajo, [...] que permitan realizar las «oportunidades» laborales, por ejemplo un ascenso. Y con esa herramienta abrirse paso hacia nuevas oportunidades de consumo: cambiar el living, conseguir la casa propia, el automóvil, la educación de los hijos («para que ellos sean otra cosa») ir de vacaciones con la familia. (121)

Dentro del marco de esta descripción, es posible señalar que la dictadura facilitó y promulgó en el ‘individuo burgués’, es decir, un nuevo tipo de práctica de masculinidades fuertemente afianzado en esta sociedad neoliberal de la nueva democracia, sumiendo, así, en el olvido y la indiferencia, la figura del hombre político en la que resuena el recuerdo del compañero. En este entorno, pensar al compañero como una alegoría de nación implica traer una memoria obliterada del pasado, abrir la ‘caja de Pandora’ y volver a enfrentar aquellas ‘cuentas pendientes’, además de entrañar el espíritu utópico que lo señaló como protagonista del cambio y la revolución social.

Por lo mismo, Skármeta señala que, por encima de todo, lo que permanece y subyace detrás de la tragedia de lo que significó la dictadura es la profundidad a la que alcanza la dimensión de lo humano en este tipo de experiencias, especialmente cuando la vida está en pos de una constante lucha por la realización de una utopía. Y es, justamente, el espíritu que mueve a esta utopía – la vía chilena/pacífica al socialismo –, la que observo encarnada en el discurso alegórico que representa el compañero. Al respecto el autor señala:

El proceso de la Unidad Popular desató una energía caótica que era contagiosa. Ése fue el rasgo más positivo que recuerdo de aquellos momentos. El otro hecho significativo fue que esa energía era colectiva. Es decir, era muy fácil entenderse con la gente. Sentía que un proyecto así de cambios – utópico, si se quiere – era

visualizado por tantos, dispuestos a poner su inteligencia y su cuerpo tras ese cambio.
(Piña 176)

En virtud de este retrato, el autor recrea los cuadros anecdóticos de sus novelas para dar cuenta, así, de lo que fue el Chile de la pre-dictadura y rescatar, con ello, la ‘energía’, la ingenuidad, la espontaneidad y la solidaridad que hacían de la nación un pueblo.

De esta manera, he visualizado y leído al compañero en todas las expresiones y práctica de masculinidades, desde la colectividad populista de los jóvenes proletarios, estudiantes, trabajadores, obreros, artistas e intelectuales hasta las historias personales e individuales de padres e hijos, maestros y discípulos. Estas representaciones demuestran la intención y motivación detrás del autor por recuperar el espíritu de la nación que avaló el impulso utópico de la vía chilena al socialismo.

Bibliografía

Allende, Salvador. *Nuestro camino al socialismo. La vía chilena*. Buenos Aires: Ediciones Papiro, 1971.

Álvarez Rubio, Pilar. *Metáforas de la casa en la construcción de identidad nacional: cinco miradas a Donoso, Eltit, Skármeta y Allende*. Santiago: Cuarto Propio, 2007.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.

Avelar, Idelber. *Alegoría de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuerpo Propio, 2000.

Bhabha, Homi K. "Introduction: narrating the nation". *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. New York: Routledge, 1990. 1-8.

Bando N° 5 de la Junta Militar y del Gobierno de Chile. 11 de septiembre de 1973.

Documentos en 'Archivo Chile'.

http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/doc_jm_gob_pino8/DMdocjm0023.pdf

Benjamin, Walter. [1927] *El libro de los pasajes*. Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2004.

---. [1940] "Sobre el concepto de historia". *Obras I*, 2. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2008. 303-18.

---. [1937] "Eduard Fuchs, coleccionista e historiador". *Obras II*, 2. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 2009. 68-108.

---. [1928] *The Origins of German Tragic Drama*. Trans. John Osborne. London: Verso 1998.

Carrasco-Marchessi, Maritza. (2002) *La mujer: rito de paso en la cuentística de Antonio Skármeta*. (Tesis de M.Phil. sin publicar). Manchester Metropolitan University, Manchester. Reino Unido.

Cartens, Iscorti. "El cuerpo y las palabras: génesis de una literatura". *Del cuerpo a las palabras: la narrativa de Antonio Skármeta*. Ed. Raúl Silva Caceres. Madrid: Literatura Americana Reunida, 1983. 119-30.

Coleman, Daniel. *Masculine Migrations: Reading the Postcolonial Male in New Canadian Narratives*. Toronto: Toronto UP, 1998.

Connell, R.W. *Masculinities*. Cambridge: Polity, 1995.

--- and James W. Messerschmidt. "Hegemonic Masculinity. Rethinking the concept". *Gender and Society* 19,6 (2005): 829-59.

--- "Masculinities". *Raewyn Connell*. 2010. Np.
http://www.raewynconnell.net/p/masculinities_20.html

Cortínez, Verónica. *Albricia: La novela chilena de fin de siglo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.

Donoso, Karen. "Discursos y políticas culturales de la dictadura cívico militar chilena, 1973-1988". *Programa Buenos Aires de historia política del siglo XX*. historiapolítica.com
http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/chile_donosofritz.pdf

Copeland, Rita and Peter T. Struck. "Introduction". *The Cambridge Companion to Allegory*. Eds. Rita Copeland and Peter T. Struck. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 1-15.

Dorfman, Ariel. "Yo no soy un exiliado, soy un expatriado". *Los años del silencio. Conversaciones con autores chilenos que escribieron bajo la dictadura*. Ed. Michael Lazzara. Santiago: Cuarto Propio, 2002. 71-109.

Epple, Juan Armando. "El contexto histórico-generacional de la literatura de Antonio Skármeta". *Del cuerpo a las palabras: la narrativa de Antonio Skármeta*. Ed. Raúl Silva Cáceres. Madrid: Literatura Americana Reunida, 1983. 101-15.

Foucault, Michel. "The Subject and Power". *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Eds. Hubert L. Dreyfus and Paul Rabinow. Chicago: University of Chicago Press, 1983. 208-29.

Fletcher, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1964.

Fuentes Saavedra, Claudio. *El Fraude*. Santiago: Editorial Herder, 2013.

Gallardo, Viviana, José Luis Martínez y Nelson Martínez. "Indios y rotos: el surgimiento de nuevos sujetos en los procesos de construcción identitaria latinoamericana". *Revista Universum* 17 (2010): 171-78.

Gallaudet, Patrick y Pierre Mousterde. *Los movimientos sociales en Chile. 1973-1993*. Santiago: Lom, 1998.

García-Corales, Guillermo. "De *El Entusiasmo* a *El baile de la victoria*: Antonio Skármeta y la Generación de 1960". *El debate cultural y la literatura chilena actual. Un diálogo con cinco generaciones de escritores*. Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press, 2007. 77-91.

---. "Entrevista con Antonio Skármeta: De *El entusiasmo* a *Match Ball*". *Chasqui - Revista de literatura latinoamericana* 2, 22 (1993): 114-19.

García-García, Luis Ignacio. "Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin". *Constelaciones. Revista de teoría crítica* 2 (2010): 158-85.

Garretón, Manuel Antonio et al. *Por la fuerza son la razón: análisis y textos de los bandos de la dictadura militar*. Santiago: Lom, 1998.

---. *Panorama del miedo en los regímenes militares. Un esquema general*. Santiago: FLASCO, 1987.

Gil Calvo, Enrique. *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona: Anagrama, 2006.

González Calleja, Eduardo. "Sobre el concepto de represión". *Hispania Nova* 6 (2006): sp. <http://hispanianova.rediris.es/6/dossier/6d022.pdf>

Gutiérrez, Horacio. "Exaltación del mestizo: la invención del roto chileno". *Revista Universum* 25 (2010): 171-78.

Honig, Edwin. *Dark Conceit. The Making of Allegory*. London: Faber and Faber, 1959.

Hunter, Lynette. "Allegory happens: allegory and the arts post-1960". *The Cambridge Companion to Allegory*. Eds. Rita Copeland and Peter T. Struck. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 266-81.

---. *Modern Allegory and Fantasy. Rhetorical Stances of Contemporary Writing*. London: Macmillan Press, 1989.

"Instituto Nacional". <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-651.html>

Lambert, Peter. "Myth, Manipulation, and Violence: Relationships between National Identity and Political Violence". *Political Violence and the Construction of National Identity in Latin American*. Eds. Will Fowler and Peter Lambert. New York: Palgrave Macmillan, 2006. 18-35.

Landaeta Sepúlveda, Romané. "Desde los espectros de Pinochet: Los jóvenes y la movilización política en Chile". *Authoritarian Legacy in post-Pinochet Chile*. Ed. Fernando Camacho Padilla. Stockholm: University of Stockholm, 2009. 55-67.

Lazzara, Michael J. "Introduction". *Chile in Transition. The Poetics and Politics of Memory*. Tampa: Florida University Press, 2011. 11-37.

Lemaitre, Mónica. *Skármeta, una narrativa de la liberación*. Santiago: Pehuén, 1991.

Lira, Constanza. *Skármeta: la inteligencia de los sentidos*. Santiago: Editorial Dante, 1985.

Kelly, Theresa. *Reinventing Allegory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Kimmel, Michael. "Masculinity as homophobia". *Reconstructing Gender. A multicultural anthology*. Ed. Estelle Disch. Boston: McGraw Hill, 1994. 147-51.

---. "Masculinidades globales: restauración y resistencia". Trans. Carolina Sánchez-Palencia. *Masculino plural: Construcciones de la masculinidad*. Eds. Carolina Sánchez-Palencia y Juan Carlos Hidalgo. Lleida: Universitat de Lleida ediciones, 2011. 47-79.

Klubock, Thomas Miller. "Writing the history of woman and gender in twentieth-century Chile". *Hispanic American Historical Review* 8, 3-4 (2001): 493-518.

Mallon, Florencia E. "Barbudos, Warriors, and Rotos: The MIR, Masculinity and Power in the Chilean Agrarian Reform, 1965-74". *Changing Men and Masculinities in Latin America*. Ed. Matthew Gutmann. Durham: Duke University Press, 2003. 179-215.

Montecino, Sonia. *Madres y huachos. Alegoría del mestizaje chileno*. Santiago: Catalonia, 2007.

Millington, Mark. *Hombres in/visibles. La representación de la masculinidad en la ficción latinoamericana, 1920-1980*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Moulian, Tomás. *Chile Actual: Anatomía de un mito*. Santiago: Lom, 1998.

Mullins, Martin. "The effects of state violence on national identity: the fate of Chilean historical narratives post 1973". *Political Violence and the Construction of National Identity in Latin American*. Eds. Will Fowler and Peter Lambert. New York: Palgrave Macmillan, 2006. 167-85.

Nagel, Joanna. "Masculinity and nationalism: gender and sexuality in the making of nations". *Ethnic and Racial Studies* 2 (1998): 242-69.

Nelson Alice A. *Political Bodies. Gender, History, and Struggle for the Narrative Power in Recent Chilean Literature*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2002.

Nobb, Jade M. "Bildungsroman". *International Encyclopedia of Men and Masculinities*. Eds. Micheal Flood et al. London: Routledge, 2006. 35-36.

Norambuena, Carmen. "Exilio y retorno. Chile 1973-1994". *Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del Siglo XX*. Eds. Mario Garcés Durán et al. Santiago: Lom, 2000. 173-87.

Olavarría, José y Rodrigo Parrini. *Masculinidad/es. Identidad, sexualidad y familia*. FLACSO-Chile. Santiago: Lom, 2000.

Olea, Raquel. "Brevísima relación de la literatura actual". *La cultura chilena en transición: 1990-1994*. Eds. Ana María Foxley y Eugenio Tironi. Santiago: Secretaría de comunicación y cultura. Ministerio y Secretaría General del Gobierno, 1994. 141-43.

Oyarzún, Kemy. "Construcciones identitarias en discursos literarios: una mirada desde los Estudios Culturales. Chile 2000-2004". *Estéticas y marcas identitarias*. Ed. Kemy Oyarzún. Santiago: Cuarto Propio, 2005. 7-25.

Padilla, Amado y Lilian Comas Díaz. "Miedo y represión política en Chile". *Revista Latinoamericana de Psicología* 2 (1987): 135-46.

Paletscheck, Sylvia and Sylvia Schraut. "Introduction: gender and memory culture in Europe. Female representation in historical perspective". *The gender of memory. Cultures of*

remembrances in nineteenth- and twentieth-Century Europe. Eds. Sylvia Paetscheck and Sylvia Schraut. Frankfurt: Campus Verlag, 2008. 7-28.

Parrini, Rodrigo. "Los poderes del padre: paternidad y subjetividad masculina". *Masculinidad/es. Identidad, sexualidad y familia*. Eds. José Olavarría y Rodrigo Parrini. Santiago: FLASCO, 2000. 69-77.

---. "Sexualidad entre los hombres encarcelados: los orígenes sacrificiales de la identidad masculina". *Masculino plural: Construcciones de la masculinidad*. Eds. Carolina Sánchez-Palencia y Juan Carlos Hidalgo. Lleida: Universitat de Lleida Ediciones, 2011. 91-101.

Pérez Silva, Enrique. "El régimen autoritario y la transición a la democracia en Chile: una aproximación". *Cuadernos del Instituto de Ciencia Política* 6. Santiago: Universidad Católica, 1987. 1-36.

Piña, Juan Andrés. "Antonio Skármeta: Literatura, política y vitalidad". *Conversaciones con la narrativa chilena*. Santiago: Editorial de Los Andes, 1991. 153-84.

Pope, Randolph D. "Antonio Skármeta's Uniqueness". *A Contra corriente* 10,1 (2012): 124-46.

Quilligan, Maureen. *The Language of Allegory. Defining the genre*. Ithaca: Cornell University Press, 1979.

Richard, Nelly, "Notas sobre *La memoria obstinada* (1996) de Patricio Guzmán". *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Eds. Elizabeth Jelin y Ana Longoni. Madrid: Siglo XXI, 2003. 120-25.

---. *La insubordinación de los signos. Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.

--. "El signo heterodoxo". *Nueva Sociedad* 166 (1991): 102-11.

Rojo, Grínor. "Una novela del proceso chileno: *Soñé que la nieve ardía*". *Del cuerpo a las palabras: la narrativa de Antonio Skármeta*. Ed. Raúl Silva Cáceres. Madrid: Literatura Americana Reunida, 1983. 47-69.

---. "El tema del viaje y del aprendizaje en *No pasó nada*". *Del cuerpo a las palabras: la narrativa de Antonio Skármeta*. Ed. Raúl Silva Cáceres. Madrid: Literatura Americana Reunida, 1983. 69-99.

Salgado, Daniel. "Mandar un escritor al exilio es mojarle la pólvora". Entrevista con Antonio Skármeta. *El País* (2006): sp.18 de diciembre.
http://elpais.com/diario/2006/12/18/galicia/1166440705_850215.html

Salazar, Gabriel. "The history of Popular Culture in Chile: Different Paths". *Popular Culture in Chile. Resistance and Survival*. Eds. Kenneth Aman and Cristián Parker. Oxford: Westview Press, 1991. 13-39.

Silva Cáceres, Raúl. "Elementos para una poética de lo cotidiano en la obra de Antonio Skármeta". *Del cuerpo a las palabras: La narrativa de Antonio Skármeta*. Ed. Raúl Silva Cáceres. Madrid: Literatura Americana Reunida, 1983. 11-21.

Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Cátedra: Madrid, 1999.

---. "Skármeta and sexuality". *Paunch* 65,6 (1991): 11-29.

Skármeta, Antonio y Alfonso [1978] *La Composición*. Madrid: Ediciones Ekaré, 1998. (Publicado como cuento en la *Revista Araucaria* en 1978 y luego como libro en 1998)

---. [1975] *Soñé que la nieve ardía*. Barcelona: De Bolsillo, 1985.

---. *No pasó nada*. Barcelona, Plaza y Janés: 1996.

---. *La chica del trombón*. Barcelona: Debate, 2001.

---. *El baile de la victoria*. Barcelona: Planeta, 2003.

---. *Los días del arcoíris*. Barcelona: Planeta, 2011.

---. "Cuando la ficción nace del infierno". *La Nación* domingo 8 de Abril de 2001, edición impresa. 8.

---. "Antonio Skármeta. "The book show". *The Writer in Politics*. Eds. William H. Gass and Lorin Couco. Illinois: Southern Illinois University Press, 1996. 39-51.

---. "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano". *Más allá del boom: Literatura y mercado*. Eds. Ángel Rama y David Viñas. México: Marcha Editores, 1981. 263-85.

Stirling, Kirsten. "Introduction: Engendering the nation". *Bella Caledonia. Woman, nation and text*. Amsterdam: Rodopi, 2008.

Subercaseaux, Bernardo, "Nación e íconos identitarios". *Sepiensa.net* (2013) sp.
<http://www.sepiensa.net/edicion/index.php?option=content&task=view&id=188&Itemid=40>

---. "Identidad y destino: El caso de Chile". *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Eds. Karl Kohut y José Morales Saravia. Frankfurt: Vervuert, 2002. 37-55.

---. "Raza y nación: el caso de Chile". *A Contra corriente* 5,1 (2007): 29-63.

Tambling, Jeremy. *Allegory*. London: Routledge, 2010.

Tierney-Tello, Mary Beth. *Allegories of transgression and transformation. Experimental fiction by women writing under dictatorship*. Albany: SUNY Press, 1996.

Tironi, Eugenio. "Las políticas de comunicación en la transición y la transición en los medios de comunicación: Cuatro reflexiones". *Cultura, Autoritarismo y Redemocratización en Chile*. Eds. Manuel Garretón et al. Fondo de Cultura Económica: Santiago, 1993. 235-70.

Thomas, Gwynn. *Contesting Legitimacy in Chile. Familial Ideals, Citizenship and Political Struggle, 1970-1990*. University Park: Penn State UP, 2011.

Torres, Rodrigo. “Juventud, resistencia y cambio social: El movimiento de estudiantes secundarios como un “actor político” en la sociedad chilena post-Pinochet (1986-2006)”. Archivo abierto *Sciences de l’Homme y la Société*. <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00498869>

Tubert, Silvia. “El nombre del padre”. *Figuras del padre*. Ed. Silvia Tubert. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997. 31-61.

Valdés, Ximena. “Masculinidades en el mundo rural: Realidades que cambian, símbolos que permanecen”. *Masculinidad/es. Identidad, sexualidad y familia*. Eds. José Olavarría y Rodrigo Parrini. Santiago: Lom, 2000. 29-42.

Vilches, Patricia. “De Violeta Parra a Víctor Jara y Los Prisioneros: Recuperación de la memoria colectiva e identidad cultural a través de la música comprometida”. *Latin American Music Review* 2 (2004): 195-215.

Warner, Marina. *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1985.

Whitman, Jon. *Allegory. The dynamics of an Ancient and Medieval Technique*. Oxford: Clarendon, 1987.

Xaubet, Horacio. “Antonio Skármeta y la generación hiperrealista”. *Revista de Estudios Hispánicos* 23 (1989): 75-99.

Zerán, Faride. “Antonio Skármeta: La calumnia es el festín de los imbéciles”. *Las cartas sobre la mesa. Entrevistas de Rocinante*. Santiago: Lom, 2009. 214-20.