



UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE GRADUADOS

**LOS MECANISMOS DISRUPTIVOS FANTÁSTICOS Y PARATEXTUALES COMO UN
UMBRAL AL SENTIDO POLÍTICO CONTESTATARIO EN LOS CUENTOS DE
HÉCTOR PINOCHET**

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura Hispanoamericana Contemporánea

Profesor Patrocinante: Sr. Pedro Araya Riquelme

Alumno: Diego Concha Quintrileo

VALDIVIA, enero de 2018

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
METODOLOGÍA.....	6
MARCO REFERENCIAL	8
Definiciones del relato fantástico: discusiones y posturas.....	8
Raíces europeas y puntos clave en la evolución de la literatura fantástica hispanoamericana.....	9
Literatura fantástica Hispanoamericana: siglo XX.....	13
Literatura fantástica chilena.....	17
Literatura fantástica: Héctor Pinochet Ciudad.....	18
JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO.....	21
HIPÓTESIS DE TRABAJO.....	23
OBJETIVOS.....	23
Objetivos específicos:.....	23
MARCO TEÓRICO	24
Funcionamiento de la representación de la realidad en la literatura.....	24
Estudio del relato fantástico: una mirada hacia el extratexto	25
Contexto político de la obra: traumas vividos por los personajes.....	25
La verosimilitud en el relato fantástico hispanoamericano.....	30
El fantástico como transgresión a la realidad.....	33
Rol del lector en la literatura fantástica hispanoamericana.....	34
Estudio intratextual del relato fantástico.....	38
Modelo de análisis del cuento fantástico.....	38
Ambigüedad y vacíos del texto fantástico.....	39
El tipo de narrador en los relatos fantásticos.....	41
Motivos de la literatura fantástica presentes en el corpus de estudio	43
El doble en la literatura fantástica.....	43
Confusión vigilia/ sueño.....	48
Presencia del sueño durante la vigilia.....	50
Construcción de la metalepsis en un relato fantástico.....	51
Los paratextos como umbrales entre el texto y el lector.....	53

Peritexto	55
Epitexto	58
ANÁLISIS	60
Los paratextos como umbrales de acercamiento a la denuncia política en los cuentos de Héctor Pinochet.....	60
Peritexto	60
Paratextos exteriores a la materialidad del libro	62
El motivo del doble en los cuentos de Héctor Pinochet Ciudad como umbral a los traumas de la dictadura chilena.....	66
Motivo de la confusión vigilia/ sueño.....	79
CONCLUSIONES.....	103
REFERENCIAS	105

INTRODUCCIÓN

Desde épocas muy remotas, el ser humano ha buscado dar solución a las diversas interrogantes que escapan a explicaciones proporcionadas por lo concreto, evidente y racional. Estas búsquedas de conexión con lo que ocurre en las dimensiones inasibles por los sentidos tienen su vía no en lo mitológico o lo religioso –que explican lo inexplicable– sino en lo paranormal. Muchas prácticas que tenían este objetivo fueron castigadas o cuestionadas duramente a lo largo de los siglos, llegando a una época en que los intelectuales se hicieron cargo de alcanzar la meta de saber qué hay más allá de lo evidente, o al menos plantearlo y cuestionarlo. Es así como nace la literatura fantástica, un proyecto de escritura que está basado en una relación conflictiva entre la realidad y lo extraño, cuyo resultado es un efecto producido en el lector. Este efecto se traduce en una perturbación en la visión racionalista de la realidad quebrantada por el ser o hecho fantásticos. El relato fantástico ha tenido un desarrollo en las letras europeas desde fines del siglo XVIII, con un tratamiento particular en los acontecimientos, personajes y espacios que se han erigido como motivos clásicos no solo en la literatura, sino en otras áreas del arte y la cultura en general: el cine, el teatro, la pintura, el cómic, la música popular, entre otros.

Considerando los siglos de escritura en torno al fantástico, se convierte en una arista desafiante para los autores más contemporáneos, teniendo en cuenta que se trata de un tipo de texto que se enfoca en los efectos de un receptor al que hay que sorprender, pero que al mismo tiempo tiene una enciclopedia no solo literaria, sino también cultural con respecto al tratamiento de los motivos fantásticos. Es así como los escritores hispanoamericanos tienen como objetivo desestabilizar las nociones lógicas de la realidad, pero a partir de elementos propios de la historia y realidad de América Latina, con resultados artísticos de innegable valor literario. La literatura fantástica hispanoamericana ha logrado erigirse como un conjunto de obras cuya originalidad, profundidad e impacto las convierte en un símbolo característico de esta región del continente.

Si bien la literatura argentina es la que en términos canónicos representa la propuesta fantástica en Hispanoamérica, existen otros exponentes que aportan de manera significativa al desarrollo de este mecanismo desestabilizador de la realidad, como es el caso del escritor chileno Héctor Pinochet Ciudad. Autor político que a pesar de no ser prolífico, es prácticamente el único que se posiciona explícitamente como escritor de obras fantásticas dentro de la literatura chilena. En esta tesis se defenderá la idea de cómo los mecanismos fantásticos y paratextuales preparan y conducen al lector hacia el sentido político de un corpus de cuentos de Héctor Pinochet, los cuales aparentemente pretenden desestabilizar la realidad criticando la cosmovisión racional al igual que los precursores del fantástico.

Sin embargo, como podrá evidenciarse en el análisis, en los cuentos subyace una crítica a los traumas que la dictadura produce en los seres humanos, lo que es tratado de manera alegórica por este escritor chileno, quien hace una equivalencia entre las repercusiones del golpe de estado y las de una transgresión fantástica.

METODOLOGÍA

Esta investigación tuvo como punto de partida la lectura de la obra “El hipódromo de Alicante y otros cuentos fantásticos” de Héctor Pinochet Ciudad, correspondiente a la versión publicada en 1986, en España. Luego de su lectura, se formuló la siguiente hipótesis: “Si bien los cuentos de Héctor Pinochet son declarados explícitamente como fantásticos, el contexto político en que fueron producidos, más sus paratextos, hacen que la naturaleza transgresora de la literatura fantástica la conviertan en un umbral idóneo para acceder al sentido político contestatario de los relatos, gracias a la compatibilidad entre la naturaleza infractora fantástica y el carácter irruptor de la dictadura chilena, cuyos efectos psicológicos son alegorizados en los relatos a través de los mecanismos de la narrativa fantástica.” De acuerdo con Hernández Sampieri (2006), esta investigación sigue una metodología de tipo cualitativa, porque sigue un orden inductivo, ya que a partir de un elemento particular (obra literaria) se llegó a una observación más general. Por otra parte, la naturaleza de los datos no es numérica ni estadística, sino narrativa, la que el autor denomina directamente como cualitativa.

En primer lugar, se llevará a cabo un trabajo de tipo exploratorio con respecto a los textos fantásticos representativos de Hispanoamérica y Chile, para corroborar lo inusual que es el tratamiento de una dictadura por medio del fantástico. Se trabajará con textos virtuales y reales, de modo que se pueda contar con los antecedentes de la obra de Héctor Pinochet.

El objetivo general de la investigación es demostrar que los cuentos de Héctor Pinochet representan alegóricamente los efectos psicológicos de la dictadura chilena en los personajes de su obra por medio de los recursos internos y paratextuales de la literatura fantástica. Para lograr este objetivo, se desprenderán tres objetivos específicos. El primero es analizar los paratextos externos e internos como umbrales al sentido político fantástico de los relatos. El segundo es describir los temas, estructura y componentes de la literatura fantástica hispanoamericana en la que se enmarcan las narraciones de Héctor Pinochet. La metodología a utilizar será realizar una recopilación de las visiones y estudios que se han hecho sobre literatura fantástica escrita en lengua castellana y que den cuenta de las visiones que hay en torno al fantástico y que revelen lo inusual que resulta la obra de Pinochet. El tercer objetivo específico es analizar el funcionamiento de los recursos fantásticos en la obra de este autor. Para conseguir esto, primero se seleccionará un corpus de análisis de acuerdo a los paratextos externos e internos como umbrales al sentido político fantástico de los cuentos; las confusiones del yo de los protagonistas que reflejan el resurgimiento de los traumas políticos ocultos y el recurso de la confusión sueño/ vigilia como representación de la paranoia en exiliados políticos.

El análisis del corpus será ordenado en base a estos motivos y el enfoque teórico será el de la teoría de la recepción, donde el rol del lector es fundamental. De acuerdo con Jauss (2008), el sentido no está en el texto, sino que aparece cuando es leído por un receptor que interviene en la construcción de significados, rellenando los espacios vacíos de la obra. Los cuentos del corpus están constituidos por una dinámica donde nada está resuelto, dejando al lector la tarea de completar los silencios del texto, pero respetando a este como un sistema a su vez creado por un autor. El análisis asimismo contemplará aspectos intratextuales de los planos sintácticos, semánticos y pragmáticos en la medida en que vayan orientados en el tratamiento que se hace de la dictadura. Finalmente, el tercer objetivo específico es desarrollar el concepto de trauma y paranoia sufridos por los personajes como efectos producidos por la dictadura. En este caso, se realizará una indagación con respecto a investigaciones del campo psicológico con respecto a la dictadura en Chile, poniendo en diálogo el estudio literario con otra disciplina que enriquecerá el análisis descrito en el objetivo específico anterior.

MARCO REFERENCIAL

Definiciones del relato fantástico: discusiones y posturas

Para muchos autores, el término fantástico ha generado conflictos en tres aspectos: su definición, categorización y relaciones con otros conceptos literarios. Para Alazraki (2001), definir una forma literaria es sumamente importante, porque facilita su estudio en la comprensión de sus alcances y fronteras y así se pueden establecer poéticas. Teniendo en cuenta la etimología de la palabra “fantástico”¹, se han propuesto muchas definiciones que enfatizan distintos aspectos de esta palabra, impidiendo una definición universal. Caillois (1968) estableció que lo fantástico “manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real” (p.10). Se puede afirmar entonces que introduce la noción de quiebre como aspecto esencial.

Asimismo, Vax (1971) incluye el concepto de transgresión al considerar el fantástico como lo que “se deleita en presentarnos a hombres como nosotros situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro del mundo real”. Las definiciones anteriores consideran diversos aspectos como lo medular para establecer qué es lo fantástico: sus efectos y la transgresión. De esta manera, resulta muy importante la distinción que realiza Arán (2007) entre lo fantástico (categoría epistemológica inspiradora del folklore, religión, magia, etc.) y el fantástico (clave literaria con un verosímil distinto al del realismo). En adelante, se adoptará esta última posición.

Siguiendo con las categorizaciones que buscan establecer si el fantástico es un género o no, existen distintas visiones discordantes entre sí. Herrero Cecilia (2000) señala que el relato fantástico es un género, porque implica un pacto de lectura/ escritura que regula el funcionamiento textual. Por otra parte, considerando que cada obra crea su propio género en su reelaboración de antiguas tradiciones, Arán (2007) afirma que el fantástico es una variante estilística de la narrativa moderna que seculariza los imaginarios colectivos sobrenaturales. Todorov (1980) se refiere en reiteradas ocasiones al “género fantástico” para luego definirlo como el instante de vacilación para explicar racionalmente o no un acontecimiento sobrenatural.

El relato fantástico ha sido relacionado y confundido con territorios vecinos que tienen estéticas diferentes y convenciones genéricas propias. Morales (2000) señala que la ciencia ficción, generalmente asumida como fantástica, no lo es, porque presupone un avance tecnológico que no viola las leyes naturales. La ciencia ficción genera un campo de verosimilitud propia que, si bien no se corresponde con la cotidianidad del receptor,

¹ Proviene del adjetivo latino “phantasticus”, que a su vez tiene su origen en el griego “phantasein”, que significa “producir ilusión” (Herrero Cecilia, 2000).

constantemente se justifica tecnológicamente, de modo que no implica una transgresión a las leyes lógicas de la realidad. Con respecto al surrealismo, Roas (2011) lo diferencia del fantástico, porque corresponde a un mundo narrativo independiente donde se extienden los parámetros de la realidad. Luego, en la supuesta relación del relato fantástico y el maravilloso, Reisz (1979) indica que el posible feérico corresponde a un inverosímil marcado y codificado, cuyas fórmulas permiten el alejamiento con respecto a la realidad del lector. Todo lo que acontece en los cuentos de hadas es aceptado como natural dentro de lo construido en dicho mundo ficcional.

Además, Alazraki (2001) propone el concepto “neofantástico” para explicar su visión sobre el relato fantástico. Señala que el fantástico clásico presupone un mundo cotidiano, que por medio de una maquinaria gradual, es devastada por lo sobrenatural. En cambio, lo neofantástico asume que la realidad es una máscara que encubre a su vez otra realidad. El efecto no es el miedo, sino “una perplejidad por lo insólito de las situaciones narradas” (p.227), ya que los relatos neofantásticos serían “metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación” (p.227). Para el autor, lo neofantástico es una metáfora de lo innombrable.

Finalmente, resta por hacer mención de lo defendido por Nandorfy (2001), quien señala que toda definición es solamente una aproximación, porque lo que se conoce como literatura fantástica designa realidades que requieren constante redefinición. Sin embargo, el concepto de quiebre o transgresión es transversal a cualquier noción postulada con respecto a la definición del relato fantástico. Es la que se adoptará en esta tesis, la cual se especificará en el apartado que sigue.

Raíces europeas y puntos clave en la evolución de la literatura fantástica hispanoamericana

Considerando que la historia del género fantástico se remonta a la tradición inglesa del siglo XVIII, no significa que el ser humano no produjera literatura que representara la relación de la realidad y lo inusual antes de esa fecha. En el caso de Europa, antes del siglo XVIII el intercambio entre lo “realista” y lo “mágico” se encontraba mediado por la Iglesia Católica, dentro de lo que Reisz (2001) denomina “la leyenda cristiana”. En las hagiografías, se producen acontecimientos que están fuera de las causas que conocemos, porque las justifica la obra de Dios. Todas las demás creencias son relegadas al ámbito de lo que se conoce actualmente por folklore, ya que en esa época eran asociadas a la ignorancia o a la brujería. Por esta razón, es posible identificar momentos esenciales en el desarrollo del relato fantástico europeo y luego hispanoamericano: Ilustración, siglo XIX y mediados del siglo XX.

En el siglo XVIII, el periodo de la Ilustración consagra el pensamiento racional como el único válido para explicar la realidad. Todo lo relacionado con la fe, tradiciones ancestrales o supersticiones carecen del rigor objetivo de la ciencia, que puede explicarlo todo de acuerdo a la razón. De acuerdo con Horckmeier & Adorno (1994), “la lógica formal ha sido la gran escuela de la unificación. Ella ofreció a los ilustrados el esquema de la calculabilidad del mundo” (p.63). Asimismo, señalan la crítica de la Ilustración a los mitos como una contradicción, puesto que al erigirse como la única visión válida, ella cae en la misma postura que tuvo el mito como una explicación impositiva sobre la creación. Como lo que no es calculable es sospechoso para la Ilustración, “El hombre cree estar libre del terror cuando ya no existe nada desconocido” (p.70). Así, la Ilustración emprende un proceso de desmitologización, diferenciando claramente lo viviente con lo no viviente para así generar tranquilidad ante lo inconmensurable e ignoto.

Por lo tanto, la novela gótica surge como una instancia de expresión y equilibrio en un contexto donde el intelecto pretende vencer la superstición. Según López (2010), su principal constituyente es el miedo, anteriormente reducido ante la imposición de conceptos universales por parte de la Ilustración. Por eso, los relatos fundacionales góticos como *El castillo de Otranto* (1764) y *El diablo enamorado* (1772) proponen coordenadas espacio-temporales específicas (castillos, cementerios, épocas remotas) que contribuyen al misterio y el terror, elemento principal de este proyecto de escritura.

El parentesco de la novela gótica con el género detectivesco es identificada por Cerqueiro (2010) cuando estudia su origen en lo gótico, debido al suspenso, terror y misterio que caracterizan dichas manifestaciones literarias. Ambas giran en torno a un enigma que debe resolverse en el desenlace. Sin embargo, en el género detectivesco este rasgo es mucho más acusado al contar con personajes tipo como el detective o el criminal. Posteriormente, es el romanticismo, como movimiento reivindicativo de las tradiciones originarias nacionales, el que retomará los escenarios góticos como ambientaciones para representar las conflictivas relaciones entre lo normal y lo anormal. Según Roas (2011), para los románticos, el conocimiento intuitivo es igual de válido que la ciencia para entender la realidad.

El parentesco de lo fantástico con la literatura gótica, detectivesca y romántica revela una evolución que va a la par con los acontecimientos y modos de ver la realidad del viejo continente. No obstante, ¿cómo es esa relación en Latinoamérica? Según Olea Franco (2004), los pioneros del relato fantástico en Hispanoamérica como Leopoldo Lugones o Rubén Darío, están indudablemente influidos por la tradición europea. Sin embargo, las generaciones siguientes han sido capaces de producir un vasto campo de literatura fantástica con características muy peculiares y que ha llegado incluso a ser referencia obligada para autores y estudiosos de otros continentes.

Llopis (1963) señala que “la base de la literatura fantástica –como la de la magia, como la de los mitos-es el terror” (p.16). En la cita anterior subyace la frecuente confusión entre relato fantástico y de terror, relación que Roas (2011) atribuye al rol de la novela gótica en Europa como un compendio de los horrores de la época (fantasmas, demonios y muertos) y al relato fantástico como la evolución de dichos terrores hacia una expresión del psicoanálisis (gracias a los aportes de Sigmund Freud). Es decir, los temas de terror clásicos pasan a representarse de una manera más realista en el cuento fantástico como vía de expresión de miedos (políticos, infantiles, sexuales) reprimidos en algún periodo de la vida.

De acuerdo con lo postulado por Nájera (2014) y Hahn (1998), existen momentos clave en la evolución del relato fantástico en Hispanoamérica, los cuales corresponden a la época de simbiosis cultural del descubrimiento de América, el modernismo, la *Antología de la literatura fantástica* (1940) y el desarrollo del realismo mágico.

En el caso de Hispanoamérica, la relación entre literatura y realidad difiere de Europa porque es aquí donde se produce el primer encuentro entre indígenas y europeos. Si bien esto es antes de la Ilustración, es muy importante porque explica la razón de una literatura fantástica propia de Latinoamérica. Según Hahn (1998), los europeos se encontraron con un continente de carácter prodigioso, por lo que las descripciones eran muy cercanas a lo maravilloso. Por otra parte, ya existía un acervo legendario autóctono, que sumado a lo portentoso, además de la influencia católica, creó una relación con lo mágico muy particular en el nuevo continente. Por esa razón, el relato fantástico se encuentra “disimulado” durante los siglos XVI, XVII y XVIII bajo las manifestaciones legendarias y hagiográficas.

La literatura fantástica hispanoamericana cuenta con producciones que se remontan al siglo XIX con relatos como *Gaspar Blondín*² (1858) o *El canto de la sirena*³ (1876), textos que revelan de acuerdo con Hahn (1998) cómo lo maravilloso se refugió en América: en leyendas tradicionales o literarias. Es en estas últimas donde va a encontrar fuente de inspiración el romanticismo hispanoamericano. Al respecto señala: “Esto prueba que ni siquiera la literatura fantástica, considerada por muchos teóricos como prototipo de la ficción autónoma, puede desligarse de la realidad en la que fue creada” (p.14). Es decir, el riquísimo acervo mitológico y legendario de América.

Es así como se gesta una literatura fantástica distinta de la del viejo continente, que como se mencionó anteriormente, fue una reacción al pensamiento totalizador de la Ilustración. Al ser América una región llena de relatos orales ancestrales, no es de extrañar que los románticos hispanoamericanos buscaran inspiración en lo primitivo-local, tal como lo hicieron sus antecesores en Europa. Pero al tratarse de una fuente de inspiración tan original, sus métodos de construcción de lo verosímil se fundamentaron en algo que no

² Juan Montalvo, Ecuador (1832-1899).

³ Miguel Cané, Argentina (1851 - 1905).

estuvo presente en Europa. En palabras de Ramos (1987): “Es indubitable, que el Romanticismo acogió entre sus temas predilectos aquellos que emanaban de la cultura popular: supersticiones y creencias” (p.9).

Posteriormente, el Modernismo tuvo profundas afinidades con lo fantástico en sus preocupaciones trascendentes. Su principal exponente fue Rubén Darío, que si bien fue esencialmente poeta, produjo relatos fantásticos considerados por Hahn (1998) como elementos fundacionales del texto fantástico en Hispanoamérica. Así, se consolida una visión con respecto al fantástico: una manifestación literaria cuyo objeto de representación es la relación única e irrepetible entre el hombre americano y sus tradiciones esotéricas, que en palabras del autor, fueron incluso enriquecidas por el catolicismo. Según Olea Franco (2004), Lugones constituye una influencia innegable en autores como Darío o Borges, afirmando que “Las fuerzas extrañas” (1906) inauguró el género fantástico en Río de la Plata.

Por esa razón, la *Antología de la literatura fantástica* (1940), a cargo de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, es un hito en la evolución del relato fantástico hispanoamericano (Nájera, 2014). La elección de ese corpus asentó el modelo del fantástico y con ello consolidó un género en y fuera de Hispanoamérica. De acuerdo a Sardiñas (2007), los principales aportes de esta antología son exponer las leyes del cuento fantástico hispanoamericano y describirlo como tal. Es por esta razón que Hahn (1998) identifica esta década como una época “de oro” en el desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano.

En el prólogo, Bioy Casares (1940) da a conocer algunas observaciones generales comunes a este tipo de relato. Primero, la atmósfera, donde señala que se ha abusado de ciertas ambientaciones (ruidos, la noche, etc.) para luego recurrir a espacios realistas para lograr un efecto más fuerte. Segundo, la sorpresa, que puede estar preparada o también ser abrupta. Por otra parte, dentro de los argumentos presentes en la antología, menciona: Personajes soñados, acciones paralelas, metamorfosis, viajes por el tiempo, la inmortalidad, etc. Dentro del catálogo de temas fantásticos que propone el autor, subyace una noción general: la idea de la transgresión a las leyes racionales que rigen la realidad.

Por otra parte, el autor lleva a cabo una clasificación del relato fantástico (aplicada a la heterogeneidad de los cuentos antologados) de acuerdo a tres tipos de explicación para los hechos presentados. La primera es por medio de un personaje o acontecimiento sobrenatural, la segunda por medio de una explicación lógica pero forzosa y la tercera por medio de un ser o hecho sobrenatural que insinúa una posibilidad lógica. Si bien el criterio de selección es de carácter “hedónico” como señala explícitamente al final del prólogo, Bioy Casares realiza una poética del relato fantástico, lo cual es muy importante, porque permite delimitar el campo de su estudio y análisis no solo de los textos incluidos en la antología, sino de todos los textos fantásticos hispanoamericanos.

Finalmente, no se puede dejar de lado el realismo mágico, como el otro modo de representar la relación entre la sociedad y lo sobrenatural en la literatura hispanoamericana. De acuerdo con Fernández (2001), así como la Europa decadente encontró lo maravilloso en el surrealismo, América fue capaz de producirlo gracias a su débil frontera entre mito y realidad. Mitos que fueron considerados como “primitivos”, fueron la cuna para los cuentos “mágicos” de Hispanoamérica. Y es en lo maravilloso en donde hay que buscar el origen del fantástico, siguiendo lo señalado por Bessiere (2001). Por eso su relación no se puede pasar por alto.

El realismo mágico, en palabras de Fernández (2001), corresponde a “una respuesta literaria a una concepción sobre América” (p.292). Así, muestra que existe una visión distinta de la racionalista defendida y difundida por los europeos antes de los procesos de Independencia, al representar eventos mágicos en la cotidianidad de los mundos ficticios narrados. Y ese es el punto en que se plantea la diferencia con el mundo fantástico: ambos muestran el lado oculto que el racionalismo pasa por alto. Pero mientras el realismo mágico no problematiza la convivencia entre lo cotidiano y lo “sobrenatural”, el fantástico sí lo hace. De esta forma, es factible diferenciar por completo ambas producciones literarias, en cuanto al tratamiento que se hace a la transgresión de los parámetros lógicos de la realidad: mientras que el realismo mágico erige un tipo de mundo con códigos propios (al igual que la poética feérica), donde dicho quiebre no se produce, el fantástico gira en torno a éste, gracias a que el mundo ficcional que construye es idéntico al del lector.

Literatura fantástica Hispanoamericana: siglo XX

Las nuevas concepciones en torno al relato fantástico hispanoamericano nacen a partir de las visiones que críticos y autores comienzan a establecer gracias a la mayor publicación de obras fantásticas. De acuerdo con Cortázar (1982), el cuento sería el hogar de lo fantástico, señalando además que la presencia de lo fantástico tendría preponderancia en América por sobre Europa. En palabras del autor, lo fantástico o “ese extrañamiento, está ahí, a cada paso, vuelvo a decirlo, en cualquier momento y consiste sobre todo en el hecho de que las pautas de la lógica, de la causalidad del tiempo, del espacio, todo lo que nuestra inteligencia acepta desde Aristóteles como inamovible, seguro y tranquilizado se ve bruscamente sacudido”. Como se puede apreciar, el efecto no es el miedo o el terror en sí mismos, sino el cuestionamiento a lo seguro.

Luego de la publicación de la *Antología de la literatura fantástica* (1940), es notable el desarrollo del relato fantástico en Río de la Plata. Según Verdevoye (1980), esto se explica gracias a “la influencia de las culturas inglesa, francesa, alemana, sin olvidar la judía, reivindicada con razón por Borges, y cuyas filigranas ha evidenciado Saúl Sosnowski en un libro lleno de sugerencias: Borges y la cábala, la búsqueda del verbo” (p.2). Asimismo, este autor hace un listado de aproximadamente cincuenta autores adscritos a la corriente

fantástica, entre los que destaca los más emblemáticos del siglo XX, que precisamente corresponden a esta zona geográfica: Gorriti, Holmberg, Quiroga, Lugones, Hernández, Fernández, Bioy Casares, Borges y Cortázar. Concluye afirmando lo siguiente: “Además de reflejar, sin duda, una problemática local, la literatura fantástica argentina, gracias al talento de sus representantes más modernos, propone, pues, graves cuestiones que conmueven al hombre universal (p.302).

Yurkievich (1980) concuerda en que la literatura fantástica se aclimató mejor en Río de la Plata debido al aporte de diversas culturas en el seno de una metrópoli sofisticada, ya que que no hay presencia de relatos fantásticos en zonas de fuerte raigambre española o indígena. Para este autor, dos son los escritores de literatura fantástica más notables de dicha región: Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Al respecto afirma lo siguiente:

Si ambos nos proyectan hacia las fronteras de la empiria y de la gnoseología de lo real razonable, hacia los límites de la conciencia posible, hacia las afueras del dominio semántico establecido por el hombre en el seno de un universo críptico, inescrutable, reacio a las falibles estrategias del conocimiento; si ambos muestran la precariedad de nuestro asentamiento mental sobre la realidad, si ambos desrealizan lo real y realizan lo irreal, los dos operan con sistemas simbólicos diferentes (p.155).

Ambos escritores abordan el relato fantástico desde perspectivas muy particulares, pero en conjunto, son el punto de referencia obligado en lo que concierne a temas, motivos y estructura.

Siguiendo a Yurkievich (1980), Borges representa el fantástico ecuménico o ancestral. El tratamiento que hace de los motivos es orientado al mundo de lo sagrado, el poder ritual, el anacronismo, el ucronismo y lo histórico. Para Bastida (2014), “La búsqueda metafísica de Borges no es un intento de racionalización del misterio que lo rodea, sino un claro ejemplo de la imposibilidad de entender o comprender un escenario perturbador” (p.18). Esto se evidencia en el motivo del doble como crisis de la identidad que aborda en textos como “Borges y yo” (1960) y “El otro” (1975), y la relación entre vigilia y sueño en “Las ruinas circulares” (1940) y “Un milagro secreto” (1943). Por esa razón, Borges es el fundador de los temas metafísicos del relato fantástico, por medio de un uso erudito y sofisticado del lenguaje.

Cortázar, en cambio, emplea el método mimético interior, donde “El protagonista aparece como un *alter ego* del emisor y del receptor del texto; ejecuta acciones comunes a la experiencia posible de ambos dentro de un mismo horizonte de conciencia” (Yurkievich, 1980, p.155). La ubicación espacio-temporal es coetánea y cotidiana, muy cercana a la del lector y lejos de la erudición histórica de Borges. Así, pone en funcionamiento una serie de estrategias para establecer una confianza psicológica por parte del receptor hacia una representación de realidad casi costumbrista. Su propuesta literaria puede caracterizarse de la siguiente manera:

La poética de lo fantástico que Cortázar define a partir de su primera publicación tiene ciertas características que se mantienen en su escritura dándole una identidad propia [...] En primera instancia aparece el mundo ordinario o cotidiano para luego ser perturbado. La realidad, para Cortázar, es la nuestra, solo que sus límites deben ser estirados” (Ledesma, 2009, p.2)

Cortázar trata el motivo del doble en textos como “Lejana” (1951) y “La isla a mediodía” (1966) y la confusión entre vigilia/ sueño en “La noche boca arriba” (1956). Lo peculiar en este autor es que todas las transgresiones fantásticas que involucran dichos motivos se ambientan en *hábitats* completamente familiares al del receptor.

Como puede apreciarse, Hispanoamérica cuenta con dos grandes exponentes del relato fantástico, estableciendo así parámetros de construcción del cuento fantástico. A esto se suman las percepciones y visiones de estudiosos del relato fantástico. En primer lugar, Campra (2008) distingue entre el fantástico del siglo XIX y el fantástico contemporáneo. Mientras que el primero fortaleció el aspecto semántico (temas clásicos), el segundo se caracteriza por la infracción sintáctica, es decir, una verosimilitud realista puesta en entredicho por la transgresión fantástica. Además, señala que la peculiaridad del quiebre fantástico radica en que su tensión se detona gracias a “la elisión, el silencio en torno a la causa, intención o finalidad de un fenómeno” (p.125).

En segundo lugar, Barrenechea (1972) establece un concepto del fantástico basado en la subversión del orden racional propuesto por la cultura con un modo problemático. Las obras fantásticas serían aquellas cuyo centro sería la violación del orden terreno natural mediante la confrontación explícita o implícita de órdenes irreconciliables. Difiere de la visión propuesta por Todorov (1970), quien señaló que la vacilación en el lector es la marca de lo fantástico. La autora propone que la conmoción intelectual y emocional ante dicho orden transgredido deja sus rastros en la obra misma, por lo que el efecto no dependería totalmente de la interpretación del receptor.

Y en tercer lugar, Roas (2001) tiene una concepción contextual de la literatura fantástica contemporánea. Señala que el discurso fantástico está en un diálogo intertextual con la realidad. Le otorga gran relevancia al rol del lector en la decodificación de la transgresión fantástica, pues es el agente extratextual que contrasta el fenómeno sobrenatural con sus propias concepciones sobre la realidad. Concuere con Reisz (2001), quien indica que es muy importante considerar el horizonte cultural en que se sitúan las obras. Esto, porque lo fantástico, más que otras ficciones, problematiza las verdades de una cultura para elaborar un modelo interior.

Considerando la importancia del extratexto en una obra fantástica, Duncan (1990) realiza una defensa del fantástico frente a un prejuicio de “literatura escapista”. La autora reivindica la literatura fantástica como un agente subversivo que cuestiona la noción de

realidad. Postula que si bien, los temas políticos y sociales son más recurrentes y explícitos en la literatura realista, esta realiza un proceso mimético de obediencia con respecto a la realidad, al representarla respetando sus propias leyes. En cambio, la literatura fantástica, al revelar sus mecanismos de enunciación, altera el equilibrio en que se encuentran los lectores con respecto a la realidad, provocando un efecto de incertidumbre con respecto a ésta, haciendo que la cuestionen de manera crítica.

Coincide en la visión política del relato fantástico Filer (1995), al señalar que los narradores rioplatenses del período 1973-1993 han asimilado la herencia de los maestros: Borges y Cortázar. Afirma que la fantasía para Luisa Valenzuela y Mario Levrero “no es una forma de evasión, sino un modo de profundizar y de evocar libremente las vivencias de una generación traumatizada por la represión y el exilio” (p.1). Los escritores que se estudian en este artículo presentan lo irreal o lo insólito con un sustrato alegórico, cuya base es una ideología no explicitada en sus textos. Sin embargo, ha sido posible demostrar que en obras como “Nuestro iglú en el Ártico” (1967) y “Donde viven las águilas” (1983) se han incorporado experiencias individuales y colectivas de dictadura, relacionadas con los gobiernos militares de Jorge Videla y Juan María Bordaberry. Por lo tanto, concluye que las formas de expresión fantásticas han sido tan eficaces como las realistas para representar las experiencias de dictadura.

Lecturas políticas de relatos fantásticos hispanoamericanos son frecuentes sobre todo cuando son obras producidas en contextos de dictaduras. Twardy (2008), en un estudio que realiza sobre el texto “Segunda vez” de Cortázar (1974), propone un análisis basado en una óptica política de denuncia ante detenidos desaparecidos bajo la gestión de una organización terrorista de ultraderecha denominada Alianza Anticomunista Argentina. El tema fantástico del relato es que un personaje entra en una habitación, pero no se le ve salir, desafiando las leyes lógicas de la realidad para un narrador protagonista que presencia una transgresión fantástica. Sin embargo, es posible afirmar que la situación extraña que se presenta en este relato corresponde a una alegoría de una situación histórica que mucha gente conocía, pero de la cual no se podía hablar. Así, la autora plantea que este relato fantástico corresponde a una expresión colectiva de lo que estaba prohibido manifestar públicamente, porque reflejaba una actitud contestataria por parte de del autor y de sus lectores ideales.

Por lo tanto, para abordar los motivos del doble y confusión de vigilia/ sueño en los cuentos de Héctor Pinochet Ciudad, se adoptará una perspectiva de literatura fantástica basada en los postulados de Campra, Barrenechea y Roas, quienes establecen una visión del relato fantástico como toda construcción ficcional breve cuyo eje es la transgresión de una realidad cultural y política con la cual el lector puede identificarse. Dicha irrupción es provocada por un acontecimiento o ser de carácter inexplicable que pone en juego la estabilidad aparente que percibe el lector con respecto a lo que lo rodea. Por esa razón, la

poética de la transgresión convierte al fantástico en una herramienta de expresión política, cuya lectura alegórica conecta profundamente los relatos fantásticos con el contexto político en que son producidos y recibidos.

Literatura fantástica chilena

Si se hace una comparación con el auge del fantástico que se produjo en torno al Río de la Plata, en Chile se trata de una literatura muy poco cultivada y estudiada. Paradójicamente, es el criollismo el que da un impulso a lo fantástico en nuestro país, ya que a través de los personajes y espacios arquetípicos de los temas costumbristas (el huaso, la china y el latifundio), autores como Joaquín Díaz Garcés (1877-1921) o Juan Marino (1920-2007) plasman las cosmovisiones folclóricas de un país que es la suma de creencias españolas y aborígenes. Esto lo sintetiza Valdés (2015): “el choque entre lo posible y lo imposible se produce gracias a la representación metafórica de los miedos ante un territorio vasto y heterogéneo (p.22)”.

Dicho impulso anterior queda relegado a la tradición oral-popular de corte fantasmagórico que algunos autores como Manuel Rojas o Baldomero Lillo plasman en algunos de sus relatos, pero sin llegar a conformar un cuerpo de literatura fantástica chilena. Más bien se trata de encontrar elementos de la literatura fantástica en lo que se ha producido en el país, por lo que es posible notar una discontinuidad de la literatura fantástica en relación al canon realista. Como lo señala Novoa en el prólogo a la *antología cuentos chilenos de terror, misterio y fantasía* (2015), los autores antologados pertenecen al modernismo, naturalismo, realismo, criollismo, pero no al fantástico propiamente tal.

Sin embargo, sí es posible identificar obras adscritas al fantástico. “El socio”⁴ (1929) gira en torno al motivo fantástico del doble desde el punto de vista metafísico, de acuerdo a la tipología de Herrero Cecilia (2000). Posteriormente, en la novela vanguardista “Cagliostro” (1934) de Vicente Huidobro, se presentan temas cercanos a lo esotérico y misterioso. “Viento verde” (1940) de Hernán del Solar, conocido como autor infantil, reúne motivos como el doble y alteraciones espacio-temporales. Posteriormente, “La taberna del perro que llora” (1945) de Jacobo Danke, problematiza la concepción convencional de lo real por medio de las transgresiones fantásticas. Por otra parte, es importante mencionar la obra “Cuentos fantásticos” (1951) de Alberto Edwards, ya que no corresponden a una estética fantástica en estricto rigor, sino que abarca lo maravilloso y la ciencia ficción, pese a titularse como lo hace.

De esta misma forma, Fritz (2014) realiza un catastro de obras fantásticas, mencionando textos escritos por José Victorino Lastarria, Juan Marín, Ernesto Silva Román y Braulio

⁴ Jenaro Prieto, Chile (1889-1946).

Arenas. Por lo tanto, no es posible reconocer la existencia de una corriente fantástica propiamente tal en la que Héctor Pinochet pueda situarse. Dicha inexistencia está avalada por Ferrero (1991), Rivas (1993), Muñoz (1990), Muñoz Valenzuela (1993), Varas (1989) y Oviedo (1988), quien señala que “en nuestra lengua, esta clase de narrativa -que requiere de una capacidad imaginativa desbordante -ha sido escasa, y en Chile, casi inexistente”.

Existe consenso en el aporte del surrealismo en la construcción de lo fantástico en la literatura chilena, tratándose de autores adscritos a lo onírico, que también han producido obras fantásticas. Juan Emar, con relatos como “El Hotel Mac Quice” (1937), “merecen un lugar especial entre los sitios fantásticos latinoamericanos” (Wong: 1995). Concuerta Hahn (1990) cuando señala que textos como “El pájaro verde” (1937) “pueden incorporarse también al manual de zoología fantástica” (p. 23). En este sentido, se puede afirmar que la conexión entre ambos tipos de relatos está dada por un motivo en común: la conflictiva relación entre la vigilia y el sueño. Si bien la problematización es diferente, no es casualidad que autores surrealistas escribieran textos fantásticos con temas oníricos.

María Luisa Bombal es una escritora surrealista, cuya obra cumbre “La última niebla” (1934), “marcó un hito importante en la literatura chilena, pues tomó el riesgo de combinar la escritura realista con elementos surrealistas y fantásticos” (Memoria Chilena: 2016). El tratamiento de la realidad en la obra de esta escritora pasa de lo extraño y confuso del plano de los sueños hasta la transgresión fantástica plena en “Las islas nuevas” (1939), cuento incluido en la “Antología de la literatura fantástica”⁵ (1940), según su representación de la inmortalidad. De acuerdo con Novoa (2015), este último cuento se clasifica como un texto “inquietante” y además, afirma que esta autora está presente en cualquier selección del fantástico.

Literatura fantástica: Héctor Pinochet Ciudad

La obra de Héctor Pinochet Ciudad abarca dos géneros literarios: narrativa y poesía, siendo esta última el punto de partida de su producción literaria. Su primer texto es “Poemas de amor” (1969), seguido del poemario “Alrededor de todo” (1970), ambos publicados en Chile. Luego del exilio, publica en Italia “Poesía del exilio” (1982) y “Parliamo de poesie, di vita e di speranza” (1988). Si bien sus escritos poéticos no constituyen un gran número, sí fueron altamente considerados en el momento de su recepción: Segundo Premio en el Concurso Nacional de Poesía (1969) y primer premio de poesía en el concurso literario Gabriela Mistral (1970). No es casual que en una entrevista dada a María Elena Aguirre afirmara: “Yo soy poeta. Me siento poeta” (El Mercurio).

⁵ Adolfo Bioy Casares (1914-1999), Jorge Luis Borges (1899-1986) y Silvina Ocampo (1903-1993).

La crítica a su obra poética ha sido muy positiva, destacando la favorable reseña de Matte (1973), quien señaló a propósito de sus “Poemas de amor” que se revelaba un “temperamento poético”. Coincide Julio Flores (1969), afirmando que en dicha obra “la fibra lírica brota con exquisita sensibilidad”, agregando que se puede apreciar la influencia de Neruda, pero depurada mediante un estilo muy personal. Lamentablemente, dos factores han entorpecido la circulación y valoración de su obra: sus textos líricos fueron quemados durante la dictadura y los que fueron salvados se tradujeron a otros idiomas, por lo que es muy difícil disponer de sus poemas en lengua castellana.

Su narrativa tuvo sus inicios en el extranjero. “El hipódromo de Alicante y otros cuentos fantásticos” se publicó primero en 1986 en España y en 1992 en Chile. El exilio lo puso en contacto con otra realidad, por lo que es un valioso aporte en un país como Chile, donde el fuerte ha sido el realismo y sus variantes. Según Diego Muñoz, “constituye una pieza singular, casi única me atrevería a decir, en nuestra narrativa chilena” (1993). Señala que esta obra se corresponde con “las mejores características del género gótico”, enfatizando cómo hace funcionar el mecanismo fantástico gracias a un excelente uso del lenguaje y la calidad de sus argumentos.

Concuerda con la clasificación anterior Emilio Oviedo (1988), dentro del género gótico, ya que según él, “El Hipódromo de Alicante y otros cuentos fantásticos” (1986) contiene reminiscencias de autores como Horace Walpole, Matthew G. Lewis y Edgar Allan Poe. En su crítica, asevera que en un contexto de invisibilidad del género fantástico (Chile), los relatos de Pinochet están provistos de “todas las mágicas virtudes de la literatura fantástica: el suspenso alucinante, la pesadilla terrorífica y el horror que linda con lo macabro”. Alaba al autor en su condición de narrador evolucionado que maneja la técnica dando como resultado final diez relatos “maestros”.

Varas (1990) confirma la clasificación de Héctor Pinochet como un cuentista de “horror gótico”, reiterando la fuerte conexión entre la obra del autor con los sucesos acaecidos en Chile a partir del golpe militar de 1973, al igual que Moncada (2015), quien puntualiza el carácter metafórico político de sus textos. Varas agrega además que son “escasos los parentescos de esta escritura con la que han cultivado los escritores chilenos”, haciendo hincapié en la capacidad de este escritor para articular la narración, de modo que decanta en un efecto fantástico de gran calidad estética.

Diversos autores especulan en torno a los antepasados literarios chilenos de Pinochet, donde Rojo (1990) concuerda con Varas (1990) y Ferrero (1991) con respecto a Juan Emar y María Luisa Bombal, por sus problemáticos modos de tratar la relación entre los personajes y sus cotidianidades, es decir, como precursores del relato fantástico en Chile. No obstante, al no tratarse de escritores asimilados explícitamente a la corriente fantástica (que es prácticamente inexistente en el contexto de producción y recepción del “Hipódromo de Alicante”), es difícil identificar una influencia nacional. Maldonado (2015) identifica sus

influencias extranjeras en Allan Poe, Maupassant, Lovecraft y Balzac, así como Vidal (1992) lo identifica como heredero de E.T.A. Hoffman e incluso de Dostoievski.

Con todo lo anterior concuerda Ignacio Valente (1990), quien afirma que el género fantástico o de horror ha sido casi exclusivamente anglosajón y que en muy contadas ocasiones ha sido la opción para los autores nacionales. De acuerdo a lo anterior, sostiene que “hay que celebrar la aparición de un cultor chileno del género” que tiene por desafío situar dicha corriente en Chile. Lo identifica con el género de lo macabro y si bien, califica como “desigual” la calidad de los cuentos de “El hipódromo de Alicante”, reconoce en Héctor Pinochet un talento literario que promete mucho más.

Finalmente, es importante hacer hincapié en cómo Héctor Pinochet es un autor inusual en dos sentidos: en primer lugar, al recurrir al fantástico para representar los efectos de una dictadura política, pero mediante la equivalencia transgresora-ominosa que esta literatura y este tipo de gobierno tienen en común. Esta relación, como puede apreciarse en el tratamiento que le han dado los autores canónicos, es efectivamente peculiar en el ámbito de los cuentos fantásticos y en la literatura política de exilio. Y, en segundo lugar, por los pocos exponentes chilenos de este género, quienes se han abocado a desarrollar de forma reconocida otras corrientes, como el realismo, el naturalismo, el surrealismo, entre otras. De esta manera, Héctor Pinochet constituye una pieza fundamental dentro de una contextualización de la narrativa chilena contemporánea, al representar un tema político tan complejo como la dictadura chilena y sus repercusiones mediante un género tan alejado del contrato mimético como lo es el fantástico.

JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO

De acuerdo con Memoria Chilena (2016), a raíz de los sucesos acaecidos en 1973, la literatura chilena experimentó un quiebre que abrió dos polos de producción: la literatura del interior y la literatura del exterior. Así, la urgencia de los autores por representar la dura realidad de la época se enfocó en la creación de textos que obedecían al contrato mimético, dado que la denuncia directa era lo más relevante. Se da a conocer un listado de lo que serían las obras canónicas del periodo, donde sobresalen: “El libro negro de la intervención norteamericana en Chile” de Armando Uribe (México, 1974), “Diario del doble exilio” de Osvaldo Rodríguez (Praga, 1974) y “Una especie de memoria” de Fernando Alegría (México, 1983). Entre otras que se mencionan, no hay lugar para la literatura fantástica y menos como modo de representar la dictadura chilena.

Las características generales de esta literatura, según Memoria Chilena, se corresponden en primer lugar, a una organización total con respecto al tema y motivación de escritura: “las experiencias de la tortura, el exterminio, y la no menos traumática experiencia de integrarse en países donde tanto la idiosincrasia como la lengua son otras” (“Literatura chilena en el exilio”). Por otra parte, se menciona que muchos autores desarrollaron un análisis en torno al antes y después de la dictadura. Además, se agrega que “lo más importante es dar cuenta de los sucesos ocurridos durante la represión y sus consecuencias inmediatas, en un lenguaje transparente, más cercano a la crónica que a la ficción” (“Literatura chilena en el exilio”). Así, la literatura de testimonio se convierte en el medio ideal para narrar la dictadura y aparentemente la literatura fantástica sería todo lo contrario.

Teresa Calderón (1992) complementa lo anterior, señalando que en 1973 la mayoría de los escritores e intelectuales estaba involucrado en política. Los procesos de exilio, autoexilio, prisión, etc., produjeron primero un periodo de silencio literario que pronto las autoediciones y fotocopias se encargaron de equilibrar. Concuenda en que se produce las denominadas “literatura de adentro” y “literatura de afuera”. No obstante, cuando realiza un catastro general de las obras publicadas en el periodo, predominan las novelas de tipo realista-denuncia, como “Soñé que la nieve ardía” (Barcelona, 1975) de Antonio Skármeta, “Frente a un hombre armado” (Barcelona, 1981) de Mauricio Wacquez y “De amor y de sombra” de Isabel Allende (Caracas, 1984). Cabe hacer mención de las obras “Casa de campo” (Barcelona, 1978) de José Donoso, al igual que “La casa de los espíritus” (Barcelona, 1982) de Isabel Allende, que presentan alegorías de dictadura por medio de sucesos extraños o maravillosos. Sin embargo, se tratarían de novelas y no adscritas al género fantástico.

Considerando el gran acervo de textos narrativos chilenos que abordan el exilio y la dictadura, la obra aquí analizada constituye un tratamiento de dichos temas completamente inusual y poco explorado, tanto por los escritores como por parte de la crítica chilenos. La

presencia del fantástico en la literatura chilena no es nula, pero sí escasa, como se explicó anteriormente. Por lo tanto, el estudio de la obra narrativa de Héctor Pinochet es un aporte a la variedad del canon nacional, que si bien es amplio (criollismo, naturalismo, realismo, ciencia ficción, realismo mágico, entre otros), no cuenta con una corriente fantástica establecida que permita el desarrollo de este tipo de literatura, tan abundante en países cercanos (Argentina y Uruguay), pero no en Chile, cuyos elementos particulares (geografía, leyendas, creencias, etc.) son un potencial significativo para un rebrote del fantástico chileno.

Por otra parte, el estudio de la obra narrativa de Héctor Pinochet se transforma en una solución al vacío epistemológico que existe en torno al rescate de la literatura de exilio denunciado por Garay (2013), aspecto que según la autora sería un gran aporte para el rescate de la memoria, lo que a su vez permitiría sanar las fracturas producidas por la dictadura. Si bien abordar la literatura de exilio contempla dificultades de tipo geográfico, lingüístico, editorial, más los obstáculos directos de la censura política del periodo (como la quema de libros), el hecho de analizar el fantástico en los cuentos de Héctor Pinochet como umbral a lo político propone un diálogo crítico con respecto a la dictadura por medio de la literatura, lo que agrega un elemento adicional a los que ya se han abordado desde lo testimonial o realista.

“El hipódromo de Alicante y otros cuentos fantásticos” es un texto que presenta los motivos fantásticos desde una óptica pesadillesca y nefasta para sus protagonistas, quienes son personas que se encuentran fuera de su país de origen y que en su cotidianidad se ven sometidos a fenómenos extraños y macabros. Éstos irrumpen en la forma en que los personajes consideran lo que es real o no, instalándolos en situaciones complejas que no pueden manejar ni comprender. El corpus de análisis seleccionado está integrado por los siguientes cuentos: “El visitante”, “El hombre del sillón”, “Beatrice” y “Los dos círculos”. Estos relatos fueron seleccionados de acuerdo a un punto en común, que corresponde al fantástico como eje desestabilizador de la visión racional de la realidad. Dentro de esta homogeneidad fantástica, los cuentos giran en torno a distintos motivos de esta literatura: confusión entre vigilia y sueño, metamorfosis y dobles. Cabe destacar que en todos los casos se trata de personajes masculinos que se encuentran en situación de exilio, cuyas vidas se ven marcadas por estas experiencias únicas, extrañas y terribles. Ninguno de los cuentos escogidos presenta una solución o posibilidad de escape para sus protagonistas, pues las transgresiones fantásticas siempre los conducirán a la angustia, el dolor o la muerte.

HIPÓTESIS DE TRABAJO

Si bien los cuentos de Héctor Pinochet son declarados explícitamente como fantásticos, el contexto político en que fueron producidos, más sus paratextos, hacen que la naturaleza transgresora de la literatura fantástica la conviertan en un umbral idóneo para acceder al sentido político contestatario de los relatos, gracias a la compatibilidad entre la naturaleza infractora fantástica y el carácter irruptor de la dictadura chilena, cuyos efectos psicológicos son alegorizados en los relatos a través de los mecanismos de la narrativa fantástica.

OBJETIVOS

Objetivo general: Demostrar que los cuentos de Héctor Pinochet representan alegóricamente los efectos de la dictadura chilena en los personajes de su obra por medio de los recursos internos y paratextuales de la literatura fantástica.

Objetivos específicos:

- 1) Describir los temas, estructura y componentes de la literatura fantástica hispanoamericana en la que se enmarcan los cuentos de Héctor Pinochet.
- 2) Analizar el funcionamiento de los mecanismos narrativos en el corpus seleccionado de acuerdo a:
 - a) Los paratextos externos e internos como umbrales al sentido político fantástico de los cuentos.
 - b) Las confusiones del yo de los protagonistas que reflejan el resurgimiento de los traumas políticos ocultos.
 - c) El recurso de la confusión sueño/ vigilia como representación de la paranoia en exiliados.
- 3) Desarrollar el concepto de trauma político sufrido por los personajes como efecto producido por la dictadura.

MARCO TEÓRICO

Funcionamiento de la representación de la realidad en la literatura

La mimesis, como proceso de representación, no tiene que cumplir con la condición de veracidad, sino de verosimilitud. Esta última, para Pozuelo (1993), consiste en un pacto de credulidad asumido por el receptor y que constituye el límite de toda ficción representada: ser creíble para el espectador/ lector. Indica que la verosimilitud debe estar presente en la obra literaria para conformar una mimesis, por medio de las siguientes características: sucesos bien contruidos (causales como diría Aristóteles), armonía en la ejecución de la estructura textual, una eficacia catártica y lograr el pacto de credulidad con el lector. Para que la poética ficcional sea operativa, se necesita de este acuerdo pragmático. Así lo señaló Aristóteles: “Una imposibilidad probable es preferible a una posibilidad improbable” (Aristóteles, s.f., p.27). La verosimilitud es de índole pragmática, pero tiene condiciones de poeticidad, que son las enunciadas anteriormente. Una obra es creíble si es capaz de construir coherentemente un mundo ficcional propio.

Para que el lector acepte un mundo ficcional, debe “creer” en sus componentes a través de un pacto que firma con el texto. De lo contrario, solo se enfrentaría a una imagen vacía, lo que constituiría una situación de percepción interior o autoconciencia, no de mimesis. Por lo tanto, en el caso de los cuentos de Héctor Pinochet, el pacto de verosimilitud es posible porque hasta antes de la transgresión fantástica, son las leyes lógicas las que ordenan el mundo ficcional planteado. Luego de la transgresión, aspecto fundamental de la poética del relato fantástico, el receptor cuestiona los parámetros lógicos que supuestamente explican la realidad en que se encuentra inserto.

La construcción de dicha poética en el género fantástico se enmarca en la paradoja ficcional de Aristóteles citada anteriormente, donde es preferible lo imposible verosímil a lo posible increíble para que el lector acepte el pacto de ficcionalidad. De acuerdo con García Ramos (1987), la complejidad radica en un tipo de literatura que aparentemente no depende de un referente para poder representar. Por lo tanto, surge el problema del funcionamiento mimético, ¿cómo opera en este tipo de literatura? ¿Cómo se puede llegar a establecer un pacto de verosimilitud con una literatura que supuestamente no cumple con los parámetros de lo creíble? ¿Cómo es que entonces el lector cree verosímil lo que lee en un texto donde se duplica el yo o los sueños se confunden con la realidad?

Pozuelo (1993) identifica la fábula con la ordenación de hechos y la verosimilitud con la posibilidad de que éstos sean ciertos. Al mismo tiempo, entre fábula y verosimilitud debe existir una relación de interdependencia y coherencia necesarias para que se ordenen los hechos y se genere una adecuada gramática de verosimilitud, que constituye la ordenación artística que modela el mundo de ficción. Y como se indicó anteriormente, dicha

ordenación debe responder a una necesidad de hechos (no deben ocurrir sin razón alguna) y a una credibilidad hecha por los lectores.

Así, la ficción queda subordinada a la eficacia de la construcción poética de un mundo literario, cuyas reglas de funcionamiento son creadas por la misma ficción. Si la ficción está bien ejecutada, se resuelve su estatuto de realidad. Por lo tanto, la disyuntiva entre lo verdadero/ falso y lo creíble/ increíble se resuelve en una gramática de la ficcionalidad. Esto lo hace la mimesis, en una actividad representadora basada en la construcción verosímil y necesaria de una disposición de hechos. Por esa razón, la mimesis es un proceso dinámico, no un mero reflejo de la realidad (Ricoeur, 1995)

Estudio del relato fantástico: una mirada hacia el extratexto

Contexto político de la obra: traumas vividos por los personajes

Los cuentos de Héctor Pinochet Ciudad fueron publicados en 1986 dentro del libro llamado “El hipódromo de Alicante y otros cuentos fantásticos”. Este texto fue publicado en Madrid en 1986 y en Chile solamente a partir de 1992, en los inicios de la democracia. El autor vivió en el exilio desde el año 1974 en Italia, lugar donde se desarrolló como escritor y volvió en 1987 a Chile. El contexto político chileno de dictadura marcó un antes y un después en la actividad literaria de Héctor Pinochet, por lo que el fantástico es un umbral de acercamiento para acceder al sentido político de sus cuentos.

El 11 de septiembre de 1973, el gobierno del presidente electo en 1970, Salvador Allende, es derrocado por las fuerzas militares encabezadas por Augusto Pinochet. Aproximadamente a las once de la mañana, Salvador Allende dirigió su último discurso desde la Moneda vía radio. Posteriormente, al mediodía, la casa de gobierno comenzó a ser bombardeada por tanques y aviones, lo que tuvo como resultado la caída de la Moneda y la muerte del líder de gobierno de la Unidad Popular. Según Iglesias (2005), ese día “se produjo el peor quiebre político en la historia de la República” (p.170). Se cerró el Congreso, los partidos relacionados con la Unidad Popular fueron prohibidos y se impuso un toque de queda que se extendió hasta 1987⁶. La censura impidió la libre expresión por parte de los medios de izquierda y los rectores de las universidades fueron reemplazados por militares.

De esta manera, se dio inicio a un gobierno de carácter dictatorial, que según Peris (2009), se concretó en un sistema de represión apoyado por campos de concentración y de tortura. Se ejerció la vigilancia, tortura, desaparición y muerte de civiles metódicamente por parte de organizaciones estatales como la DINA (1973-1977) y luego la CNI (1977-1990). En términos teóricos, dichas prácticas fueron planificadas en el contexto de la

⁶ Délano, M. (1987).

Doctrina de Seguridad Nacional, que se originó luego de la Segunda Guerra Mundial y se desarrolló durante la Guerra Fría. Consistió en la política intervencionista de Estados Unidos basada en una crítica al modelo de la Unión Soviética. Al mismo tiempo, era un llamado de atención al enemigo interno que se encontraba en los países latinoamericanos, representado en los partidos simpatizantes de la izquierda. Según Velásquez (2002), “su credo consistió en afirmar la existencia de una guerra permanente entre el occidente cristiano y el oriente comunista” (p.13). Luego de crear la amenaza comunista, los estados implementaron técnicas de contrainsurgencia como los interrogatorios, infiltración y espionaje.

La relación entre la Doctrina de Seguridad Nacional y las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura chilena fue de fundamentación teórica para la ejecución de un golpe de estado y la consiguiente militarización de la sociedad. De acuerdo con Monsálvez (2012), la legitimación del discurso golpista se basa en la Doctrina, por medio de dos elementos esenciales: primero, el carácter mesiánico del nuevo régimen, cuyo patriotismo se manifestó en la restauración del estado y segundo, la crítica al gobierno anterior, mediante el desprestigio de la ideología marxista, como causa principal de la desorganización en que la Junta militar había encontrado a Chile. En esto concuerdan Lira & Castillo (1993), quienes señalan que fueron las justificaciones ideológicas, las razones de estado y la demonización del enemigo lo que quitó el cargo de conciencia a quienes ejercieron la violencia política. Esto se sintetiza en la siguiente cita:

El anticomunismo explícito de Leigh y de los otros miembros de la Junta, reflejado en todos los bandos del día del golpe, junto a los afanes de transformación presentes en los discursos de todos los altos oficiales eran parte de un mismo fenómeno: la centralidad de la seguridad nacional (Valdivia, 2010, p.167).

La aplicación organizada de torturas y exilios forzados tuvo serios efectos psicológicos en quienes presenciaron o experimentaron dichas prácticas. De acuerdo con Faúndez, Brackelaire & Cornejo (2010), el carácter traumático de dichos eventos se manifiestan en consecuencias que se prolongan más allá de las torturas en sí mismas, ya que según Peris (2009), éstas tuvieron como objetivo destruir la identidad política y psicológica de los torturados y exiliados. Iglesias (2005) apoya esta idea, afirmando que el objetivo real de los vejámenes cometidos no era obtener información, sino algo más traumático: “destruir las creencias y convicciones de la víctima a fin de despojarla de la constelación identitaria que la constituye como persona” (p.171). Por lo tanto, la realidad interna de los sujetos torturados y exiliados fue violentada a tal punto, que afectó su posterior relación con la realidad exterior, al igual que la relación problemática entre realidad y ficción en que se basa el género fantástico. Allí radica su pertinencia como umbral al sentido de denuncia política en los cuentos de Héctor Pinochet.

En consecuencia, el miedo y la represión fueron las vías para concretar los objetivos del gobierno militar. Según Lira & Castillo (1993), este terrorismo de estado tuvo una base

específica, que fue el hecho de que la violencia era ejercida de forma intencional por aparatos del estado, lo que provocó un estado de pánico permanente en la población. Al respecto, proponen el concepto de miedo crónico como respuesta social ante los vejámenes ejecutados en este periodo y aclaran la paradoja que involucra: “Hablar de miedo crónico implica que éste deja de ser una reacción específica a situaciones concretas y se transforma prácticamente en un estado permanente en la vida cotidiana” (p.100). Importante es mencionar además que quienes son víctimas de esta patología no son necesariamente las víctimas directas de tortura, sino también quienes se encuentran en una situación de constante alerta por un posible apresamiento.

Dicho estado de amenaza constante provoca distintos niveles de intercambio entre el afectado y la realidad. Siguiendo a Lira & Castillo (1993), se produce una relación peculiar entre la realidad interna del sujeto con la que lo rodea.

La vida cotidiana se vio afectada por completo, porque se naturalizaron acciones como allanamientos, arraigos, alteración del día y la noche (en caso de apresamiento), la transformación de la vida pública (toque de queda), entre otros hechos. El carácter traumático que estos acontecimientos tuvieron en la sociedad hizo que sus efectos se prolongaran más allá del momento en que ocurrieron, trascendiendo al periodo de dictadura y a la realidad externa de los sujetos. Este es el primer vínculo que se puede establecer entre el fantástico y la noción de trauma en los cuentos de Héctor Pinochet, al ser personajes afectados en sus relaciones con la cotidianidad a causa de la dictadura, donde no siempre están claros los límites entre lo real e irreal.

Por lo tanto, el fantástico es el umbral por el que el lector accede a dos conceptos relacionados con los efectos de la dictadura en la población. El primero es el trauma político, término acuñado por Montero (1991) que toma sentido cuando prácticas como las torturas, exilio y desapariciones se conectan a situaciones sociales que les otorgan un significado particular. La autora señala que este trauma tiene como rasgo fundamental el ejercicio de la amenaza política en la relación cotidiana entre un sujeto y el estado, alterándose por completo la comunicación saludable entre estas dos entidades. El contexto que tiene este tipo de trauma es el de la psicología política, cuya metodología para abordar los efectos de la dictadura es explicada a continuación:

El estudio de tales fenómenos no puede descontextualizar los hechos o procesos objeto de análisis, abstrayéndolos del lugar y del tiempo en que se producen, desligándolos a la vez de sus antecedentes y de su propio impacto y repercusiones. El carácter político de un fenómeno está intrínsecamente ligado al devenir de la sociedad en que se produce (p.40).

Si se tiene en cuenta que los cuentos del corpus tematizan los traumas de la dictadura, se reafirma la interpretación de los mismos por medio del umbral de la óptica fantástica, porque según Roas (2001) y Barrenechea (2007), el contexto de producción y recepción de un relato fantástico es fundamental para que el receptor perciba el contraste entre lo real y

lo sobrenatural. Es decir, la transgresión fantástica solo tiene sentido de acuerdo al contraste con el verosímil realista, que en este caso tiene un marcado sesgo político que no se puede pasar por alto.

El segundo concepto es el de trauma psicosocial, término delimitado por Martín-Baró (1988), a raíz de la dictadura en El Salvador (1931-1979). De dicha situación, el autor concluye que los traumas tienen una raíz social y no individual, distinguiéndolos como procesos con raíz fundamentalmente socio-histórica, que afecta de manera particular de acuerdo a la edad y clase social. Esto tiene mucha pertinencia con el umbral del fantástico por medio del cual representa Héctor Pinochet la dictadura chilena, al no enfocarse en actos explícitos de tortura o prisión, sino en situaciones vividas con posteridad por personajes que experimentaron directa o indirectamente las violaciones a los derechos humanos. Al tratarse de un trauma psicosocial, Martín-Baró hace hincapié en el doble fondo de este tipo de heridas: primero, que han sido producidas socialmente y segundo, que su mismo carácter se nutre de las relaciones entre el sujeto traumatado y la sociedad.

El trauma psicosocial tiene tres etapas claramente diferenciadas, en base al contexto de conflicto político en que se origina: en primer lugar, se genera el disturbio o perturbación entre los grupos antagónicos que integran la sociedad, provocando innumerables casos de trauma. En segundo lugar, dicha perturbación no puede ser mediada por agentes pacíficos, por lo que se generan situaciones de dictaduras o guerras civiles y todo lo que estos procesos conllevan y en tercer lugar, se encuentra el espacio de la posguerra, que es donde los traumas siguen su curso y se reafirman en las relaciones que se establecen entre oprimidos y opresores. Así, Madariaga (2002) señala que “el evento traumático encuentra únicamente en el nivel del trauma colectivo su explicación plena, en cuanto recurso de dominación y exterminio social con el fin de afirmar un determinado modelo de sociedad” (p.17), cuya consolidación encontraría lugar en el olvido y en la impunidad de quienes han provocado los traumas.

Bettelheim (1943) concuerda con Martín-Baró (1988) en la relación del trauma con el aspecto social, a raíz de los eventos acaecidos en la Alemania Nazi. Al analizar estos hechos, el autor concluye que es necesario contextualizar los acontecimientos traumáticos, cuyo origen se encuentra en lo que él denomina “situación límite”: ambiente de alta tensión psicológica, debido a la incertidumbre con respecto a la vida y la muerte. En este periodo, es imposible desarrollar métodos de defensa psicológica, debido a la violenta y desigual relación entre oprimidos y opresores. Específicamente, en el aspecto temporal, señala que se produce una distorsión en la percepción de este, a causa de las crudas condiciones en que se encuentran las personas torturadas. Finalmente, todo desemboca en el “estado de traumatización extrema”, donde se produce el deterioro psíquico total y donde la muerte no es el final, sino el “epílogo” de una experiencia traumática. Esto lo representa Héctor

Pinochet en las transgresiones fantásticas que alteran la temporalidad de los mundos narrativos.

Del Solar & Piper (1995) identifican tres secuencias traumáticas producidas en Chile a causa del golpe militar. La primera tiene lugar a partir del 11 de septiembre de 1973 y se identifica como un periodo de gran angustia, temor y desconfianza, debido al clima de terror que se generó. La segunda comienza con la represión violenta específica y termina con la vuelta a la democracia. En esta secuencia, las sensaciones de la primera etapa se agudizan, porque ya hay personas torturadas, exiliadas y desaparecidas. Y la tercera se inicia con el retorno de la democracia, siendo la más compleja de acuerdo a los autores, porque el trauma se agudizará o sanará dependiendo de la reparación que se produzca en la sociedad. Es por eso que la construcción de una memoria sería un método adecuado para cerrar dichas heridas psíquicas. Sin embargo, de acuerdo con Faúndez & Cornejo (2010), “los sobrevivientes debieron reintegrarse a la vida familiar y social, en un entorno afectado por el silencio y la negación de las acciones de violencia política y caracterizado por la impunidad de los agentes del Estado, autores de estos hechos” (p.4).

Juan Carlos Tutté (2004) aborda el estrés postraumático vivido a causa de la dictadura militar chilena como un trastorno de ansiedad, experimentado por quienes hayan sentido amenazadas su integridad física y psicológica, respondiendo con sensaciones cercanas a la angustia y al terror constante, mucho después de haber sufrido el hecho traumático. De esta manera, señala que el síntoma principal es un estado de paranoia, caracterizado por la impresión de revivir los mismos horrores de la dictadura. Al respecto afirma:

...ya sea a través de recuerdos dolorosos, invasivos y recurrentes; durante episodios de ensoñación diurna o en forma de pesadillas. También pueden producirse estados disociativos que duran desde pocos minutos a días. La sintomatología suele acompañarse de embotamiento psíquico o anestesia afectiva y activación del sistema nervioso autónomo (p.7).

Lo que tiene directa relación con lo representado en los cuentos analizados, especialmente dentro del motivo fantástico de confusión sueño/ vigilia, al tratarse de personajes que luego de experiencias incluidas por Tutté como causantes del trauma, son incapaces de diferenciar lo real de lo ficticio.

Por otra parte, el concepto de amenaza política es definido por Lira & Castillo (1993) como un tipo de violencia cuya promesa era la aniquilación de la condición de seres vivientes y sociales de la población chilena disidente. La ruptura del sentido de lo cotidiano creó un contexto social paranoico, porque todos los chilenos eran potenciales víctimas. Así, las relaciones con la realidad también adoptaron el cariz paranoide, porque la amenaza política pasó a ser un elemento ubicuo, pero muchas veces intangible. La autora explica la naturaleza de estas relaciones en los términos que Freud (1976) califica lo siniestro: “La tortura, la desaparición de personas, las ejecuciones o asesinatos, como otras violaciones de derechos humanos son una expresión de lo ominoso en las relaciones sociales, ya que la

realidad sobrepasó los límites que la fantasía más perversa jamás pudo imaginar” (p.8). Este vínculo entre la naturaleza del trauma político y el efecto angustiante de la transgresión fantástica es uno de los fundamentos de esta tesis.

Dentro de la evaluación del trauma psicológico en víctimas de tortura durante la dictadura en Chile, Gómez-Varas, Valdés & Manzanero (2016) hablan de prácticas ejecutadas por militares del siguiente tipo: exposición a mucho calor o luz intensa, estar confinado en un costal o caja pequeña, privación de la visión con vendas, prohibición de dormir, aislamiento, entre otras. La percepción de la realidad por parte de las víctimas se ve fuertemente alterada, dado que no se tiene certeza del paso del tiempo, del espacio físico donde se encuentran (muchas veces las víctimas son vendadas en el trayecto a los centros de tortura) y del estatuto de veracidad de lo que se está viviendo. En el caso de los exiliados políticos, estos se refugian en otros países para precisamente evitar estas experiencias, con la carga traumática que involucra dejar en Chile a seres queridos que podrían ser torturados también. Todo esto empeoró cuando en la tercera etapa de Solar & Piper (1995), se emprendió una política percibida como del “olvido”. Los hechos traumáticos fueron vistos de la siguiente forma: “Aparecían como una percepción subjetiva inventada por las víctimas, quienes además del sufrimiento padecido parecían haber perdido el juicio de realidad. Lo vivido no había existido” (Lira y Castillo, 1993, p.108). La negación de una reparación por medio de la memoria acentuó los traumas políticos y retardó o impidió su cierre normal.

Así, puede afirmarse cómo el quiebre en la realidad chilena que afectó a quienes fueron contrarios al régimen militar es representado en el quiebre que el fantástico propone en la realidad cotidiana de personajes que se enfrentan a disrupciones inexplicables. Ambas transgresiones (político y fantástico) tienen un punto en común: tienen una connotación negativa, incluso ominosa, lo que convierte al fantástico en el umbral mediador hacia el sentido político contestatario de los relatos de Héctor Pinochet. En consecuencia, los distintos mecanismos de la literatura fantástica se complementan con los paratextos de la obra en la misma dirección: producir un efecto fantástico desestabilizador de la realidad en términos políticos.

Por lo tanto, el fantástico se presenta como un umbral que mediatiza el sentido político del texto, dada la conflictiva relación con la realidad que tienen tanto los traumas como las transgresiones fantásticas.

La verosimilitud en el relato fantástico hispanoamericano

Todo tipo de relato constituye un cuestionamiento entre la ficción y la realidad. Pero lo particular del cuento fantástico es que exige competencias distintas porque afirma la existencia simultánea de dos realidades contradictorias, por lo que problematiza su credibilidad. De esta manera, debe encontrar una manera de validarse para probar su realidad, pero dentro de una verosimilitud propia. Al respecto, Campra (2008) señala: “el concepto de verosimilitud es doble: lo que se conforma a la opinión pública y lo que se

conforma a las leyes de género” (p.68). Afirma al mismo tiempo que no es la transgresión fantástica la que debe ser verosímil, sino las condiciones en las que esta tiene lugar. Es decir, la ambientación realista que antecede o envuelve el fenómeno fantástico debe ser coherentemente creíble para que el efecto tenga lugar en el lector.

Según Roas (2011), los recursos formales de edificación de la realidad ficcional transgredida por lo imposible orientan al lector para que la encuentre similar a la que él mismo comparte. Debe existir una equivalencia entre la idea que tiene el lector de la realidad extra e intratextual. Así, la verosimilitud es una necesidad constructiva que se edifica sobre una realidad cotidiana que a la vez destruye, porque la idea es leer referencialmente los textos para posteriormente problematizar dicha referencia. Por esa razón, el receptor de un relato fantástico oscila entre la realidad textual y extratextual, lo que conlleva a considerar el contexto de producción político de la obra como una herramienta importante para construir su sentido.

Dentro de lo que Bozetto (2001) denomina una “economía del texto fantástico”, señala que el relato fantástico se convierte en una “máquina” de acondicionar al lector y a los personajes. “En los textos fantásticos, tras haber planteado al estilo de los universos de las novelas miméticas el mundo en el que se desarrollará la historia, descripción, narración y comentarios tienden a romper la trama aseguradora del simulacro” (p.229). La idea de “ilusionar” al lector con un escenario mimético para luego quebrantarlo, es posible solo mediante su adhesión a la suspensión de incredulidad voluntaria⁷, porque tiene que aceptar (a lo menos durante el tiempo de lectura) que lo leído es real.

Reisz (1979) establece que la comunicación ficcional efectiva es aquella donde tanto el emisor como el receptor de una obra concuerdan en la modificación intencional de las modalidades de los constituyentes de la situación comunicativa (se hacen ficticios el emisor, productor o zonas de referencias de la obra). Sin embargo, es necesario especificar de acuerdo a qué parámetros los elementos que se hacen ficticios son “posibles” dentro del mismo mundo ficcional. Así, diferencia el verosímil “absoluto” del verosímil “genérico”. El primero corresponde a “lo que se adecua a los criterios de realidad vigente dentro de una comunidad cultural” (p.127), mientras que el genérico establece los requisitos para lo posible dentro de un género literario en particular.

De esta manera, establece que el verosímil genérico es la instancia normativa o poética de la ficción

que determina qué tipos de modificación intencional-cointencional de las modalidades atribuibles a los componentes del mundo ficcional son los permitidos o esperables dentro de

⁷ Concepto acuñado por Coleridge (1817) en su *Biographia Literaria*, capítulo XIV.

cada género y que es la que regula, además, las posibilidades de combinación de componentes de diferentes modalidades (p.134).

Los géneros y corrientes literarias son capaces de establecer un verosímil genérico (productor de pautas y expectativas) que regula cómo deben articularse las modalidades de lo posible con respecto a lo que ocurre en sus mundos ficcionales correspondientes.

De acuerdo a lo anterior, dentro del mundo ficcional, lo posible (lo exactamente predecible hasta lo impredecible) tiene dos gradaciones en su acercamiento a lo fáctico (acaecido “históricamente”): lo necesario y lo verosímil. Reisz (1979) señala que “lo necesario es lo que no puede ser de otra manera y ocurre siempre; verosímil es lo que puede ser de otra manera pero ocurre frecuentemente de una manera determinada” (p.136). Si lo posible según lo necesario es mayormente probable que pase a lo fáctico que lo verosímil, en el otro extremo se encuentran los eventos poco esperados pero no por eso imposibles, los que corresponden a la modalidad de lo relativamente verosímil, más cercanos a la barrera entre lo posible e imposible (irreal).

Las modalidades anteriormente descritas Reisz (1979) las organiza en un modelo que corresponde a la fig. 1:

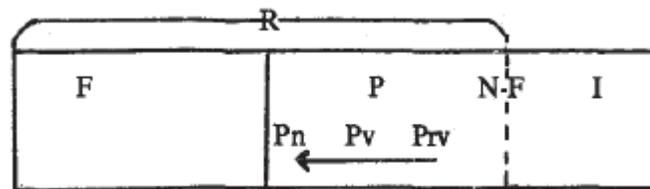


Figura 1: Donde R=real, F=fáctico, N-F: no-fáctico, P=posible, Pn=posible según lo necesario, Pv=posible según lo verosímil, Prv=posible según lo relativamente verosímil, I=imposible, flecha=incremento del grado de posibilidad de tránsito de lo posible a lo fáctico y puntos=frontera desplazable.

Dos aspectos son importantes de mencionar con respecto al modelo: en primer lugar, la frontera entre lo imposible y lo posible es desplazable en la medida en que cada hecho fáctico nuevo representa la concreción de posibilidades remotas o descartadas de la realidad. En segundo lugar, las modificaciones de las modalidades de acuerdo a este esquema explican lo verosímil/ inverosímil de cada género o mundo literario, ya que

es la poética de la ficción operante en cada texto literario la que determina que la combinación sea sentida o no como desviante, que resulte sorprendente o esperable y que sea presentada y recepcionada como problemática o natural (Reisz, 1979, p.141).

De esta forma, es factible comprender el funcionamiento que se desencadena en un mundo ficcional cuando la transgresión fantástica tiene lugar al problematizarse lo *creíble* en cuanto a lo *posible*. La autora señala que, si bien existe una autonomía textual, no puede ser absoluta. Si el mundo ficcional se apartara por completo de la experiencia colectiva de realidad sería inexpresable, porque el lenguaje se ubica en el horizonte de una experiencia posible (p.131). Así, la lectura política de la propuesta del fantástico de Héctor Pinochet toma completa coherencia cuando se produce un cuestionamiento a la realidad racional desde los dos ámbitos fundamentales de esta tesis: Tanto la óptica fantástica como el contexto político abordados en esta investigación se basan en la relación problemática entre lo posible y lo imposible. Desde estas dos perspectivas, tanto los personajes como los sujetos históricos se enfrentan a la subversión de las normas racionales que se supone que gobiernan la realidad. Por esa razón, el fantástico es un umbral político idóneo.

El fantástico como transgresión a la realidad

La literatura fantástica, de acuerdo con Barrenechea (2007), es aquella que propone una relación conflictiva entre hechos a-normales y normales dentro de la realidad representada en una obra narrativa. Al respecto señala: “La mezcla de los dos órdenes produce generalmente, por su mera aparición, un fuerte contraste, y presenta la ruptura del orden habitual como la preocupación primordial del relato” (p.397). De no existir dicho conflicto, implícita o explícitamente, se estaría tratando de obras de carácter maravilloso o folklórico, cuyo objetivo no corresponde al de un texto fantástico, que es cuestionar la mirada racional con respecto a la realidad.

Así, según esta autora, la distinción entre hechos normales y anormales es como sigue: los primeros son aquellos “pensables” en la vida de los seres humanos, desde el ámbito científico hasta lo religioso y/o supersticioso. Los segundos, en cambio, no están sujetos a ningún tipo de esclarecimiento, por lo que son los fenómenos que entran en conflicto con la cotidianidad representada en el texto. Dicha cotidianidad está en estrecho vínculo con los códigos socioculturales de la recepción del relato, cuya función es especificar qué es lo que ocurriría o no en una situación histórico-social. De esta manera, afirma que “no pueden escribirse cuentos fantásticos sin contar con un marco de referencia” (p.71).

Por lo tanto, un relato es capaz de tomar elementos de los códigos extratextuales (socioculturales, tradiciones literarias o genéricas) y reelaborarlos para crear uno en específico: el fantástico. Este código intratextual resultante varía con las épocas, por lo que es factible afirmar que cada obra fantástica crea sus propias categorías de normalidad y anormalidad de acuerdo a la situación comunicativa en que se produce. Estos puntos explican de qué depende el modo de representar la convivencia conflictiva entre lo normal y anormal, ya que según Barrenechea (2007) “Aunque una obra organice su mundo

imaginario con códigos de tiempos y lugares remotos siempre será leída contrastando con los del lugar y tiempo de la lectura” (p.74).

Coincide Roas (2001), señalando que el fantástico es un género que manifiesta un conflicto entre la concepción tradicional de la realidad y la irrupción de lo imposible. Esto se produce mediante la transgresión a las leyes que gobiernan la razón por parte de un hecho imposible, definido por el autor como todo lo que no puede ser, tanto para los personajes como para el lector. Por este motivo, cuando lo imposible no está en una pugna con la realidad convencional, no hay ruptura y el lector se encuentra ante un texto de carácter maravilloso. Así, cuando se analiza el impacto psicológico del golpe de estado y la dictadura, el fantástico resulta ser un umbral capaz de representar la alteración del orden racional del estado de cosas para los chilenos hasta 1973, para quienes muchas cosas que parecían “imposibles” pasaron a ser completamente posibles, luego fácticas y finalmente traumáticas.

Campra (2008) considera que el fantástico supone que la narración es un proceso de “conflicto” entre dos órdenes, con un solo ganador como resultado. Se produce un choque entre dos órdenes irreconciliables, teniendo lugar una transgresión absoluta del concepto de realidad, por lo que se presenta al lector un escándalo racional. Señala que “el relato fantástico, da entonces por sentado que, en el mundo representado en el relato mismo, ciertas cosas no entran en el orden *natural*” (p.29). Lo transgredido son las leyes configuradas por el mundo representado en el relato mismo y no las establecidas en el extratexto, por lo que en este punto se diferencia de los autores anteriores, pero coincide en el concepto de “conflicto”. Concuere con esta visión Nájera (2014), que dentro de la poca delimitación que existe en torno al fantástico, reconoce un elemento esencial asociado a la transgresión, que ella denomina *disrupción*, definido de la siguiente forma: “aparición de un acontecimiento extraordinario (natural o sobrenatural) que afecta lo cotidiano y provoca extrañamiento en el lector” (p.66). Agrega que lo anterior es posible mediante los artificios disruptores, es decir, el mecanismo narrativo que incluye elementos del plano sintáctico, semántico y pragmático. Así, nuevamente es posible establecer la conexión del fantástico con lo político, porque una dictadura también es un elemento disruptor en la sociedad, junto con los efectos psicológicos negativos que trae consigo.

Rol del lector en la literatura fantástica hispanoamericana

Como todo acto ficcional, la literatura fantástica se dirige a un receptor idóneo que está implícito en el texto mismo, considerando también sus peritextos, relación con otras obras (del mismo autor u otros), pertenencia a alguna corriente, opinión de la crítica, etc. (Jauss, 2010). Si el rol de la literatura realista es generar un efecto de verosimilitud con respecto a la realidad, el caso de un relato fantástico implica un desafío mayor, porque consiste hacer parecer que lo inverosímil parezca verosímil. Así, Herrero Cecilia (2000) plantea que “en el

relato fantástico todo está, en efecto, organizado y orientado en función de la recepción o de la interpretación del texto” (p.139). Despistar y confundir al lector a partir de la ambigüedad y los silencios son algunas de las metas principales del entramado fantástico.

Al incluir los efectos que tiene un texto en el lector como uno de los objetivos de la literatura fantástica, es inevitable tener en consideración las contribuciones de la Teoría de la Recepción en dicha discusión. Este enfoque ha sido un importante aporte en el estudio de las obras literarias en un contexto donde se sobrevaloró el análisis literario biográfico y el análisis estructuralista solamente en el texto, dejando de lado la participación del lector.

Lo relevante, según Ingarden (2005), es que el valor artístico subyace a la estructura misma del texto, mientras que el valor estético tiene lugar en el efecto estético, en el proceso de recepción. Es el lector quien otorga sentido a la obra. De acuerdo con Iser (2005), heredero de los postulados de Ingarden, una obra literaria se define como la relación donde convergen texto y lector, es decir, creación y recreación.

Para el adecuado funcionamiento del proceso de lectura, el texto posee estrategias para hacer posible su comprensión, pero es el lector quien pone en funcionamiento dicha estrategia. Para eso, existen los puntos de indeterminación (nomenclatura de Ingarden) o espacios vacíos (nomenclatura de Iser), que corresponden a la “desinformación” de cualquier aspecto de la narración, que en el ámbito de la literatura fantástica corresponden a los silencios establecidos por Campra (2008). Su función es incitar al lector a llenarlos y actualizarlos, incentivando su imaginación y creación, lo que en el caso de los cuentos del corpus resulta fundamental, como se verá en el análisis.

En razón de lo anterior, Iser (2005) realiza una distinción fundamental para el análisis. Señala que la noción de texto corresponde al objeto real fijado por el autor, mientras que el concepto de obra es el concretado por el lector a través del “llenado” de espacios vacíos, instancia donde el lector se transforma en coautor de sentido. Esto tiene lugar durante y después de la lectura, mediante el proceso de protención, que corresponde a las expectativas que el lector se hace con respecto a los enunciados futuros (gracias a los paratextos y al inicio y desarrollo de los textos) y la retención, orientado a modificar los enunciados ya leídos cuando las expectativas se cumplieron o se frustraron.

Por lo tanto, de acuerdo con Iser (2005), el encuentro entre lector y texto posee un doble efecto: En el receptor, porque se le abren posibilidades de concreción de los espacios vacíos y sobre el texto actualizado, que se convierte en obra en la mente del lector. Sin embargo, hay que considerar que el lector no posee una libertad completa para interpretar un texto. La intervención que él puede hacer es gracias a la indeterminación del relato, que es parte de su naturaleza y condiciona las posibilidades interpretativas del lector por medio de una estrategia de creación autorial de espacios vacíos para su potencial concretización.

Al respecto, es necesario referirse a los aportes que Eco (2000) ha realizado en torno al concepto de lector modelo. En la obra *Lector in fabula*, señala que “un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él” (p.75). Es decir, un texto se encuentra incompleto porque debe ser actualizado por el lector, quien es el operario que pone en funcionamiento los códigos necesarios para construir el sentido. En términos concretos y evidentes, esto se pondrá de manifiesto en el apartado de análisis de los cuentos del corpus, especificando además aspectos del lector de relato fantástico, los cuales se desarrollarán en los párrafos que siguen.

Primero, luego de establecer el criterio de la ambigüedad en torno al fantástico, Todorov (1980) sostiene que el lector es un elemento fundamental en la definición de esta literatura: “Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados” (p.23). Pero para que esto se cumpla, afirma que los acontecimientos narrados deben ser “creíbles” para el receptor, de modo que se produzca el efecto que tiene la literatura fantástica: dudar ante los acontecimientos narrados en cuanto a su condición de “maravillosos” o “extraños”, independientemente de que dicha vacilación se tematice en la obra o no.

Mariño (2009) señala que el fantástico cuenta con una técnica de escritura y contenido donde se plantea desde el comienzo la realidad de lo que se está representando, a pesar de lo imposible que resulte. De esta manera, tanto el personaje como el lector experimentan el mismo vértigo y confusión, como lo demuestra la siguiente cita

...la ley que rige la realidad cotidiana del relato fantástico resulta insuficiente para explicar los extraños sucesos acontecidos. Esta situación provoca, de manera inmediata, el replanteamiento de la validez de las normas racionales que venían considerándose inmutables, dando lugar a una crisis y a una considerable duda acerca de lo posible y lo imposible. (p.47)

El efecto estaría dado por la autora en el miedo y la angustia provocados en el lector luego de descubrir el lado oculto y terrible de la realidad que solo la pugna entre lo posible y lo imposible pueden revelar.

La ambivalencia del discurso fantástico según Bozetto (2001) oscila desde el horror hasta el placer. Lo fantástico permite emerger lo ambiguo de la alteridad, porque está presente, pero innombrable; es pensable, pero no figurable (p.239). El efecto se construye mediante la construcción de un “punto ciego” alrededor del cual el relato gira indefinidamente, provocando la ceguera del personaje/ lector ante el encuentro con lo innombrable. Lo anterior implica una estructura de “señuelo”, porque el deseo del lector por encontrar una explicación causal a los acontecimientos no lo conducirá a ninguna solución, sino que, al contrario: se reafirmará la mirada frágil y la ceguera necesaria que la presencia de “lo otro” provoca.

Roas (2011) defiende la noción de miedo como el efecto emocional psicológico fundamental. Sostiene que es la condición necesaria para crear el fantástico, porque siempre provoca inquietud en el lector, distinguiendo dos tipos: el miedo físico, de carácter emocional ante la amenaza física de la muerte o la aparición de lo sobrenatural y el miedo metafísico, de carácter intelectual y relacionado directamente con el receptor. Explica que en los antiguos relatos góticos siempre está presente el miedo físico en los personajes, pero no la inquietud en el lector, que sí se encuentra en los relatos fantásticos contemporáneos. El objetivo del miedo metafísico no es solo “asustar”, sino abolir la concepción segura que se tiene con respecto a lo real, provocando angustia y extrañeza.

No solamente los efectos son el componente dirigido al lector. Barthes (1977), dentro de las unidades integradoras del sistema del relato, identifica el rol de los indicios como un elemento dirigido al receptor: “Los indicios implican una actividad de desciframiento: se trata para el lector de aprender a conocer un carácter, una atmósfera” (p.21). Tienen un carácter implícito y se encuentran en el nivel semántico del texto, porque no remiten a una “operación”, sino a un “significado”, por lo que su manejo implica un alto nivel de cooperación lectora, tal como lo explica a continuación: “la sanción de los Indicios es «más alta», a veces incluso virtual, está fuera del sintagma explícito (el «carácter» de un personaje nunca puede ser designado aunque sin cesar es objeto de indicios)” (p.19). Además, corresponden al ámbito de lo metafórico.

Todorov (1980) defiende la noción de irreversibilidad del tiempo de lectura acusada en el texto fantástico, donde la decodificación de principio a fin es necesaria para asegurar el efecto en el receptor. Además, solo la lectura lineal es lo que permite al lector descubrir las relaciones entre los segmentos particulares del relato fantástico, sobre todo, luego de finalizar el desenlace. Al respecto, Campra (2008) afirma lo siguiente:

Elementos que podían parecer prescindibles entablan conexiones secretas con otra cosa que está más allá: se convierten en indicios, en señales que el texto manda desde distintos niveles y con distinto resplandor, pero que significan de todos modos una determinación *a posteriori* de su funcionalidad. (p.171)

De esta forma, el lector adopta un estatuto “detectivesco” al unir las pistas que se le entregan a lo largo del texto. Todorov (1980) indica las “frases modalizadoras” (adverbios de duda) y el uso del pretérito imperfecto para provocar confusión y Campra (2008) distingue indicios semánticos y sintácticos, como la “adjetivación impropia” típica de Borges, el oxímoron, ambigüedad genérica, superposición de conectores, reiteración, entre otros recursos.

Cuando el lector se enfrenta a un texto literario, además de establecer relaciones internas como las descritas anteriormente, es posible que realice conexiones con textos que aborden campos semánticos similares o relativamente familiares. De esta manera, además de organizar las ideas en torno a una idea principal, también cuenta con un bagaje cultural

cimentado en las diversas lecturas previas a un texto fantástico. Surge así la necesidad de diferenciar las nociones de tema y motivo, que si bien suelen tratarse como sinónimos, no lo son en estricto rigor. Según Segre (1985), el tema corresponde a la materia tratada en un texto, por lo que Martín (2006) lo asocia a un carácter más general y abstracto que los motivos, a los que define de la siguiente forma: “Todo motivo goza de una forma concreta y de una serie de paralelismos e iteraciones que remiten al lector a otras elaboraciones anteriores” (p.15). Por esta razón, concluye que los motivos son ejes del relato cuyo carácter concreto, específico e intertextual está contenido dentro de un tema, lo que implica que un tema puede agrupar varios motivos. En el caso de la obra de Héctor Pinochet, es posible encontrar un tema en común que corresponde al tratamiento de la dictadura por medio de motivos propios de la literatura fantástica, que corresponden al doble y la confusión entre vigilia/ sueño, los cuales funcionan como un umbral entre el lector y el sentido político presente en los cuentos.

Estudio intratextual del relato fantástico

Modelo de análisis del cuento fantástico

Esta tesis tiene como base la consideración de lo extratextual (proceso de dictadura chilena) en el análisis del corpus. Sin embargo, el estudio inmanente de la dinámica fantástica proporciona una visión clarificadora sobre la problemática estructura de los cuentos, vinculable al conflicto que tienen los personajes con la realidad en que están inmersos. Herrero Cecilia (2000), al proponer el modelo de análisis que se explicará a continuación, sostiene que “se trata de poner de relieve el esquema estructural (con sus tipos y variantes) que opera en la configuración sintagmática del universo narrativo que nos ofrece la estética específica del género fantástico” (p.108). Afirmo que este aspecto es muy importante, porque pone de manifiesto la pertinencia y la orientación argumentativa del narrador, de cómo configura las estrategias para que la historia sea “creíble, memorable, atractiva, y significativa” (p.111). Así, es posible estudiar los distintos giros que puede tomar el relato fantástico.

1. Fase de la orientación y de la complicación: La orientación corresponde al trazado de la situación inicial en que se encuentran los personajes, correspondiente a un mundo “ordinario, natural y racional” (p.125). Señala que el protagonista es introducido de manera realista en un contexto con el que pueda identificarse el lector, cuando es abruptamente enfrentado o envuelto por un fenómeno extraño. La fase de la complicación tiene lugar cuando el personaje toma conciencia de que el fenómeno fantástico se está imponiendo en su “realidad cotidiana”, lo que implica la situación de ruptura o quiebre de la visión racional del mundo en un relato fantástico.

2. Fase de la evaluación y de la acción: Luego de que el personaje queda estupefacto ante la transgresión a su realidad, lleva a cabo un proceso de análisis y de evaluación de lo sucedido, con el fin de entender lo que está ocurriendo e intentar darle un tipo de explicación. Al mismo tiempo, la etapa de la acción tiene lugar cuando el protagonista confronta o huye del fenómeno fantástico. Además puede fusionarse o complementarse con el fenómeno, en los casos en que éste suponga una revelación o liberación (como en “La maldición de Hill House”⁸ (1959), en que la protagonista se queda en la casa embrujada para siempre, porque descubre que es descendiente de quien la edificó). Finalmente, el personaje incrédulo puede no evaluar ni actuar, adoptando una actitud “profanadora” y al mismo tiempo contraproducente ante lo sobrenatural (p.126).

3. Fase de la resolución: Dependiendo de la etapa anterior, se puede llegar a cuatro tipos de resoluciones: a) El personaje logra desentrañar el sentido del fenómeno fantástico y recurriendo a las herramientas y acciones idóneas, consigue escapar de la destrucción que implica el fenómeno extraño, b) El personaje no consigue salvarse del fuerte y negativo poder del fenómeno y es aniquilado trágicamente o es condenado a un estado de angustia y dolor, c) El personaje logra armonizar con el fenómeno extraño accediendo a otra dimensión, pero luego su cotidianidad se impondrá y vivirá como hasta antes de la transgresión y d) El personaje decide armonizar con el fenómeno fantástico y accede a un mundo de orden superior y trascendente en relación a su anterior cotidianidad.

Ambigüedad y vacíos del texto fantástico

Los relatos de corte fantástico constituyen un desafío para el receptor, ya que de acuerdo con Herrero Cecilia (2000), esto “da como resultado una lectura problemática que se va enfrentando con equívocos y ambigüedades que hacen más activa y apasionante la cooperación interpretativa del lector” (p.194). Así, el primer tipo de ambigüedad es ontológico, la cual corresponde a la indefinida y extraña identidad del ser o hecho fantástico y que provocará distintas reacciones en el protagonista. El segundo tipo es ambigüedad perceptiva, donde se mediatizan los fenómenos fantásticos por medio de la subjetividad del narrador protagonista o personaje con la que el lector se puede identificar. Aquí, el autor distingue dos subtipos: la ambigüedad perceptiva se puede mantener hasta el desenlace del relato, ofreciendo una explicación doble, mientras que también se puede proponer una explicación racional o sobrenatural al final del cuento.

El tercer tipo es la ambigüedad narrativa, que corresponde al juego de lo silenciado y sugerido en el cuento fantástico como forma de involucrar activamente al lector y distingue tres subtipos. El primero profundiza lo implicado más allá de lo comunicado por los personajes, suscitando inferencias y deducciones. El segundo es más complejo, porque

⁸ Shirley Jackson (1916-1965)

“ahora se trata de ver en el mundo narrado algo nuevo que antes no se había llegado a percibir” (p. 217) y el tercero es la ambigüedad laberíntica, donde se confunden los planos de lo soñado/ vigilia o lo imaginado/ acaecido. Finalmente, el cuarto tipo es la ambigüedad retórica, que pone de manifiesto la necesidad de organizar discursivamente algo inexplicable para producir extrañeza, mediante figuras como la analogía, imagen metafórica y comparación (p.226).

Campra (2008) propone la noción de silencios para designar aquellos espacios en blanco de un texto. Distingue los correspondientes a una novela policial, donde los silencios constituyen una serie de aspectos que se aclaran en el desenlace de la historia. Sin embargo, existen los silencios incolmables, “este es el tipo de silencio que encontramos en el cuento fantástico: un silencio cuya naturaleza y función consiste precisamente en no poder ser llenado” (p.112). Coincide con la idea anterior Bessièrè (2001), quien señala que el relato fantástico tiene características de la adivinanza, ya que el ocultamiento y las lagunas no son traducibles a los códigos racionales. Así, asevera que “la culminación de la paradoja comunicacional la ofrecen los textos que llamamos fantásticos” (p.111).

Si se considera que la sintaxis narrativa es el principio de derivabilidad, acuerdo con las leyes de verosimilitud sintácticas de Kristeva (1972), la poética de los vacíos para Campra constituye la esencia de la transgresión de los relatos fantásticos contemporáneos. Las concatenaciones abiertas, las motivaciones inidentificables, los finales abruptos y las secuencias sin solución responden a una estética del silencio que no permite un encadenamiento lógico y favorece la incertidumbre. En este sentido concuerda con lo señalado por Barceló (2008), quien sostiene que “el fantástico explicado produce en el lector una sensación anticlimática, banaliza la historia y traiciona su intención” (p.23).

Bozetto (2001) afirma que la literatura mimética se basa en la analogía metafórica, cuyo objetivo es reflejar de manera completa y cerrada la realidad, donde lo no dicho es efecto de no poder decirlo todo. Como el discurso fantástico, en cambio, tematiza la imposibilidad de dar forma a la alteridad o lo indecible, está basado en una estrategia de metonimia, pues implica la unión de enunciados heterogéneos mediante relaciones de contigüidad débiles, (al contrario de la metáfora) para manifestar lo inexpresable. “Toda tentativa para dar sentido tiene como efecto hacer aparecer ambigüedades, incongruencias, rasgaduras en el tejido de los enunciados o entre el enunciado o su instancia enunciativa” (p.227). Por lo tanto, la metonimia posibilita la presencia de lo otro, imposible en el relato mimético.

El tipo de narrador en los relatos fantásticos

Teniendo en cuenta la concepción del relato fantástico que propone Todorov (1980), el narrador representado es el que mejor conviene al texto fantástico. Se afirma que el narrador personaje permite la identificación del lector con el personaje. Incluso, “el narrador será un “nombre medio”, en el cual todo (o casi todo) lector pueda reconocerse. Esta es la forma más directa de penetrar en el universo fantástico” (p.61). Por otra parte, hace posible la autenticación de los acontecimientos presenciados por el narrador. En ambos casos, se favorece la vacilación o ambigüedad defendida por este teórico para definir el estatuto del fantástico, ya que un narrador externo no posibilita la duda de lo que está contando, al contrario de los personajes.

Barceló (2008) sostiene que la elección del narrador es fundamental en la creación de un texto fantástico, porque es el elemento que filtra información, decide sobre lo manifiesto y lo omitido y por lo tanto, influye en el efecto provocado en el lector. Por otra parte, si el relato fantástico consiste en mostrar los agujeros de la realidad, es el narrador el que debe delimitar dichos componentes. Concuerd a con que el narrador protagonista es el más indicado para impactar al receptor, puesto que “El lector, que no tiene más fuente de información que su narrador, comparte la sensación de misterio e impotencia con el protagonista.” (p.24). Es ideal para representar trances mentales y si está en tiempo presente aumenta la tensión, porque desconoce el final, al igual que el receptor.

Herrero Cecilia (2000) propone la categoría de relato como testimonio narrado directamente al lector por el protagonista de los hechos. Señala que el narrador dirige su discurso narrativo hacia el lector implícito para hacerle reaccionar emotiva, cognitiva o ideológicamente. La primera modalidad es de narración en pasado desde una perspectiva autorial, frecuente en textos fantásticos, donde se exponen hechos que ya se han vivido. La segunda modalidad es de narración en presente o en pasado que evoluciona hacia el presente desde una perspectiva autorial, donde el acto de narrar es cercano al devenir de la historia, de manera que “el lector percibe entonces los hechos con la misma incertidumbre o perplejidad que el narrador-personaje y con un especial dramatismo” (p.168).

Con respecto a las voces que comunican los hechos en un relato fantástico, Campra (2008) afirma que la más persuasiva es la personal frente a la impersonal. Si todo lo que sucede es lo percibido por “alguien”, implica que un “yo” permite un campo mucho más amplio de interpretación debido a su parcialidad, a que no lo sabe todo, a que puede mentir u omitir. Con respecto a la vacilación propuesta por Todorov (1980), Campra (2008) señala que no solamente es importante quién “duda”, sino también quién “afirma”. En este punto confluyen el personaje, el narrador y el destinatario, dando origen a una red de combinaciones que expresan el conflicto de la “veracidad”, (quién dice la verdad) expresados mediante el cuadro de la fig. 2:

	P	N	D
1)	+	+	-
2)	+	-	+
3)	+	-	-
4)	-	+	+
5)	-	+	-
6)	-	-	+

Figura II. Esquema explicativo propuesto por Campra (2008) entre las relaciones de veracidad en cuanto a lo afirmado por el personaje, el narrador y el destinatario.

El primer caso ilustra la situación en que tanto el personaje como el narrador concuerdan en reconocer el hecho fantástico, lo que se enfatiza cuando se trata de un narrador personaje. Así, se constituye un ejemplo clásico del fantástico, como se demuestra a continuación:

Todo lo que sucede puede referirse al campo de la experiencia sensorial, de la vivencia del sujeto, y todo lo que sucede es verdad, aunque se trate de verdades discrepantes. Esa discrepancia crea el espacio de la duda: ¿es verdad que ha aparecido un fantasma, que el tiempo ha sufrido una reversión, que el yo se ha desdoblado? (Campra, 2008, p. 87).

Las distintas modalidades de aseveración del hecho fantástico conducen no solo a una variedad de relatos fantásticos, sino a otros géneros, como el maravilloso (cuando el destinatario es un niño que “cree” en los cuentos de hadas, resulta la combinación positiva por completo). Campra (2008) aclara que el objetivo del esquema anterior no es proporcionar una lista exhaustiva de temas, sino “señalar algunas formas en que la aseveración de la verdad de lo narrado constituye una caracterización del texto y sugiere al lector concreto su colocación en un sistema” (p.91).

Además, es muy importante la inclusión del narrador autodiegético en el relato fantástico, como un caso de “grado intenso del homodiegético” (Genette, 1989, p.300), dada su interpelación directa al lector implícito. Cuando este narrador provoca un desdoblamiento en el uso de los pronombres personales, produce una ruptura entre los límites ontológicos, donde no es diferenciable lo uno y lo otro, transformándose en un umbral que permite conectar al lector con el mundo de la ficción. Se trata, de acuerdo con Meyer-Minnemann (2010), de una superposición hiperléptica, donde “las formas pronominales de la primera persona no se refieren –como es el caso según las normas de la doxa– a un mismo individuo, diferenciado sólo por el tiempo y el espacio entre la enunciación y el enunciado, sino, paradójicamente, a dos seres distintos” (p.225). Esto tiene lugar en un contexto de narración paradójica, donde confluyen la problemática relación entre personajes, narrador y lector.

Finalmente, el recurso de la polifonía narrativa es otra instancia de transgresión en el nivel lingüístico, considerada por Puig (2004) de la siguiente forma:

El discurso del prosista presenta entonces una construcción híbrida, ambigua, en la que se entremezclan las voces (con las que se identifica o de las que se distancia a las que corresponden diversas maneras de hablar, diferentes perspectivas semánticas y axiológicas. Es, además, un discurso bivocal: estas voces se relacionan dialógicamente entre sí (p.383).

La ambigüedad en esta forma de presentar puntos de vista es compatible con la ambigüedad propia del fantástico, al tratarse de una literatura que dialoga de manera conflictiva con la realidad. Cabe recordar que esta conflictividad se produce en el nivel de los temas (normal/anormal) y en el nivel discursivo, violando límites ontológicos dentro del mundo ficcional (voces narrativas), y entre éste y el mundo real (instancia del lector).

Motivos de la literatura fantástica presentes en el corpus de estudio

El doble en la literatura fantástica

El doble, como motivo de la literatura fantástica, tiene su origen en el término *Doppelgänger*, acuñado por Jean Paul Richter en 1796, en su novela “Siebenkäs”. En esta obra, se trata el desdoblamiento del yo por medio de un personaje que finge su propia muerte y asume la identidad de otra persona. Esto coincide con los inicios de la literatura fantástica, que se encuentran en la novela gótica, cuyos motivos como el abordado en este apartado ha sido y es fuente de innumerables relatos que representan el problema de la identidad y la alteridad, lo que de acuerdo con Andrade (2010) implica una conexión muy fuerte:

...las relaciones entre los dos términos, doble y fantástico, son abundantísimas y estrechas; más aún, el tema del doble es el tema fantástico por excelencia, porque quiebra la distinción fundamental entre el yo y el mundo, el yo y el no-yo, el sujeto y el objeto de la mirada y el conocimiento (p.234).

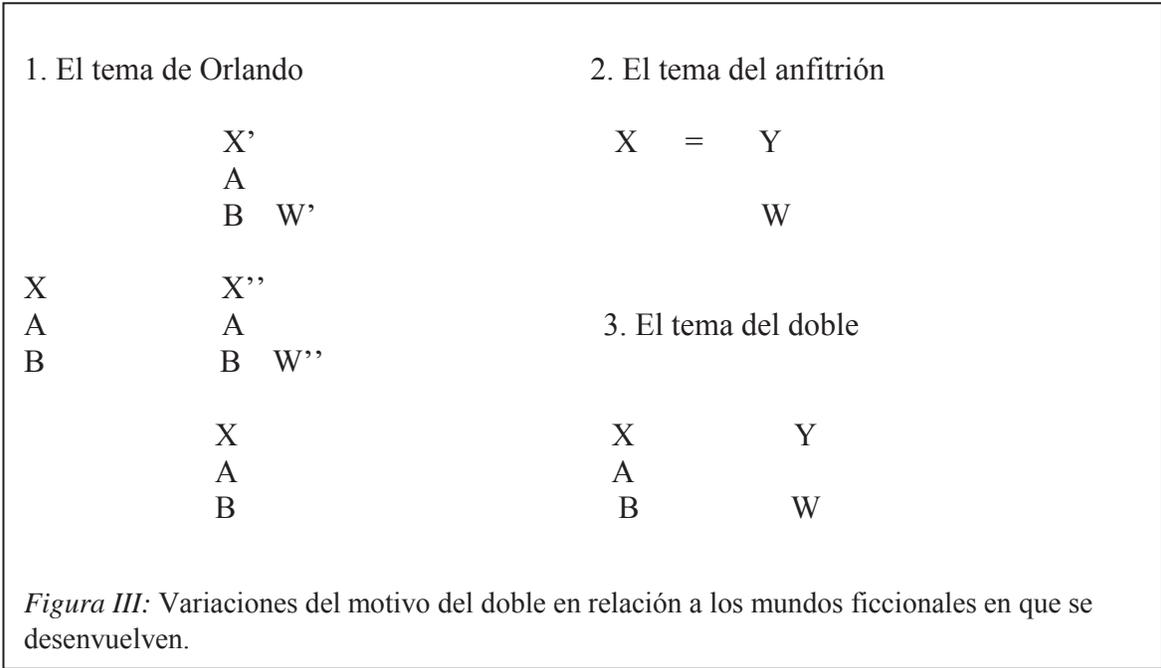
En este sentido, Campra (2008) señala que la presencia del doble en la literatura fantástica está fuertemente asentada, pues “es éste tal vez el eje más explotado por la literatura fantástica de la segunda mitad del siglo, en la que proliferan usurpaciones del yo, paradojas espaciales, fluctuaciones del tiempo” (p.34). Martín (2006) defiende el vínculo entre lo fantástico y el motivo del doble según dos aspectos: en primer lugar, la pugna entre lo real (el primer yo o personaje original) y lo sobrenatural (su duplicado o segundo yo). En segundo lugar, el quiebre producido a las leyes racionales y físicas presenta una imposibilidad de explicar científicamente el desdoblamiento. Además, aclara que la vinculación no es solo en términos de construcción textual, sino que también por la irrupción de lo extraño en una situación familiar.

Según Verdeoye (1980), Holmberg es el autor que introduce el motivo del doble en la literatura hispanoamericana, con el relato “Horacio Kalibang y los autómatas” (1879). Siguiendo la dinámica del doble como motivo, se pueden citar además relatos anteriores a los de Héctor Pinochet, como por ejemplo “Aura” de Carlos Fuentes (1962). Por otra parte, Borges recurre al motivo del doble en el texto “El otro” (1975) ya mencionado en este trabajo, “El tema del traidor y el héroe” (1944) y “El sur” (1953). Con respecto al tratamiento que este escritor da al motivo del doble, Vivanco (2000) sostiene lo siguiente: “La imagen del doble aparece como un simulacro hostil, perverso, que ambigua la realidad escindiéndola y enmascarado de su referente le hurta la identidad” (p.10).

Rabí señala que el doble es uno de los lugares más recurrentes de la literatura occidental (2006). En el caso de la literatura hispanoamericana, cita como ejemplo a Cortázar con textos como “Lejana” (1951) y “La isla a mediodía” (1966), donde los protagonistas se ven enfrentados a situaciones confusas mediante la aparición del “otro yo”. Si se suman otros textos del mismo autor, como “Las armas secretas” (1959) que sugiere una reencarnación, es acertada la visión que sostienen Bolaños, Cerda & Martínez (2013) al respecto: “el doble cortazariano es una identidad presa de la angustia y nace como una superrealidad de su poseedor. Hay en todos una extraña inclinación hacia ese lado ominoso del hombre que busca fusionarse con la realidad externa de su ser” (p.55).

De acuerdo con Herrero Cecilia (2011), la autoescopia consiste en el acto mediante el cual un sujeto es capaz de verse a sí mismo. La particularidad de este doble fantástico es que tiene una marcada connotación ominosa, que produce desequilibrio en el personaje que lo enfrenta, ya que es una figura que rompe con el sentido “normal” de lo que tanto el lector como el personaje tienen con respecto a la realidad. En palabras de Estañol (2012), “El otro puede ser una alimaña persecutoria a quien tratamos de enterrar o puede ser aquél que fuimos y odiamos, o el que nos gustaría haber sido, con aquellas virtudes que nadie tiene” (p.270). Concuera además Bravo (1988), quien define la presencia del doble como “la puesta en escena del mal”, como forma de destrucción del yo” (p.130).

Doležel (1999) distingue tres variantes de acuerdo a la relación con el mundo ficcional y a la identidad personal: el tema del doble cuando dos entradas distintas del mismo sujeto tienen lugar en el mismo mundo ficcional; el tema del anfitrión existe cuando coexisten dos personajes con personalidades distintas, pero con propiedades homomórficas similares en un mundo ficcional común y el tema de Orlando, cuando un sujeto existe en más de un mundo ficcional, mediante la reencarnación. De esta manera, se establece el siguiente esquema:



En todos los casos del doble, la componibilidad de los personajes corresponde a su “relación de presencia de facto dentro de los límites de un texto dado” (p.14). Así, aun cuando no compartan el mismo mundo ficcional (como en el caso de las reencarnaciones o metamorfosis), todos los personajes tienen una potencial interacción y relación solo por pertenecer al mismo texto. En ese sentido, Doležel (1999) distingue las relaciones paradigmáticas, que corresponden a la semejanza y la relación de interacción que los dobles pueden tener, que en su mayoría son de antagonismo. Y las relaciones sintagmáticas, que ocurren en la simultaneidad espacial/ temporal del original y su doble o la exclusividad, cuando la espacialidad/ temporal no es compartida⁹.

Jourde & Tortonese (1996) señalan que el motivo del doble pone de manifiesto la confrontación de un sujeto con el misterio de su identidad, o la confusión de otro sujeto y un individuo similar. Además, concuerdan en la idea de una duplicación como el anuncio de una perturbación de carácter siniestro en la realidad, a partir de la perspectiva de un personaje observador. Andrade (2010) reafirma esta idea: “su presencia, como de costumbre, no es bienvenida porque pone en cuestión la autenticidad del sujeto, su realidad” (p.252). A partir de esta aciaga percepción del doble, Jourde & Tortonese proponen una tipología del doble como motivo tratado en la literatura fantástica. Bolaño (2014) habla de un monólogo que se transforma en diálogo, en la búsqueda del reconocimiento del yo por parte del otro.

⁹ Un caso de “marginalidad” de las metamorfosis, ya que la confrontación cara a cara explota la belleza del significado del tema del doble. Doležel (1999).

De esta manera, dichos autores establecen que el doble subjetivo es aquel que “plantea la desintegración de la instancia unificadora de la conciencia del yo individual, tanto como sujeto (frente a sí mismo) que como objeto (frente a los demás)” (p.25). El personaje, en este caso, experimenta una extraña situación de desintegración o división en dos partes opuestas. El doble subjetivo puede ser interno cuando el mismo personaje está fragmentado en dos personalidades contrarias y puede ser externo cuando el “yo” se desdobra en un elemento externo (metamorfosis). Asimismo, el doble subjetivo puede ser físico, cuando se trata de una réplica corporal del personaje y psicológico cuando el doble es percibido solo por el ser original.

Para Martín (2006) es fundamental el rasgo fundacional del motivo del doble, correspondiente a la similitud física entre el primer y el segundo yo. Además, hace hincapié en la tensión que se produce entre el sujeto y su doble, que puede resolverse en términos positivos o negativos. Sin embargo, en razón de la carga semántica del doble, la interacción la mayoría de las veces resulta siniestra. De acuerdo con la autora, esto ocurre así porque en el motivo fantástico del doble subyace un miedo ancestral a lo desconocido, en tanto manifestación en la cotidianidad, como lo demuestra a continuación:

Por lo general, la estupefacción inicial y la simpatía ceden paso al aborrecimiento: el primer yo, aterrorizado ante la presencia de un ser que ha quebrado su percepción de la realidad, intuye que ha de salvaguardar su integridad física y mental de la amenaza. (p.46).

Desde una perspectiva psicoanalítica, Freud (1976) estudia el motivo del doble a partir de un concepto clave en la literatura fantástica: “Das Unheimliche”, siniestro u ominoso. Esta sensación tiene lugar cuando un fenómeno ocurrido en la cotidianidad familiar provoca un efecto angustiante, porque hace aflorar miedos que se creían completamente olvidados o superados, pero que estaban reprimidos en el inconsciente. Como se pasa de lo “familiar” a lo “siniestro”, Freud sostiene que la literatura fantástica produce el efecto de “inquietante extrañeza”, tal como se explica a continuación:

Pero en este caso el poeta puede exaltar y multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo que jamás o raramente acaecería en la realidad. En cierta manera, nos libra entonces a nuestra superstición, que habíamos creído superada; nos engaña al prometernos la realidad vulgar, para salirse luego de ella (p.13).

Lo que se vincula con la noción del “señuelo” de Bozetto (2001), porque lo familiar constituye el eje seductor, que luego estremece con la producción de lo ominoso que subyace en él. De esta manera, la literatura fantástica representa a la perfección el surgimiento de lo siniestro, primero porque ese es su efecto y segundo, porque contempla los dos elementos base: lo familiar (ambientación realista) y lo extraño (la transgresión en sí misma), sobre todo ante las repeticiones “casuales” (como cuando aparece un mismo número en distintas situaciones), tal como se demuestra a continuación:

Muy distinto es, en cambio, si el poeta aparenta situarse en el terreno de la realidad común. Adopta entonces todas las condiciones que en la vida real rigen la aparición de lo siniestro, y cuanto en las vivencias tenga este carácter también lo tendrá en la ficción (Freud, 1976, p.13).

Muy por el contrario, según Reisz (1979), en la literatura maravillosa se dilatan sus convenciones poéticas, provocando que lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la ficción, de acuerdo a sus leyes de verosimilitud genérica que todo lo permiten.

De acuerdo con Freud (1976), el cuerpo es el espacio familiar, conocido por el sujeto, y su doble constituye lo extraño e inexplicable. El efecto de inquietante extrañeza se incrementa cuando lo que se suponía como lo más familiar se transforma en lo siniestro. De esta manera, según Martín (2006), “el doble materializa el lado oscuro del ser humano, los aspectos sombríos que el individuo destierra (o pretende desterrar) al olvido, en su vida cotidiana” (p.32). Así, lo ominoso, de acuerdo con Freud, se puede organizar en dos aspectos: Primero, cualquier impulso emocional se convierte angustia cuando se reprime y segundo, cuando se pasa desde lo familiar a lo ominoso se produce el efecto de “inquietante extrañeza”. Lo ominoso es todo lo que sale a la luz luego de haber permanecido oculto durante mucho tiempo.

El doble es siniestro porque constituye el encuentro del yo con lo más íntimo y guardado dentro del inconsciente, por lo que es un umbral que permite acceder al encuentro con algo “monstruoso” en palabras de Roas (2011), lo que en los cuentos de Héctor Pinochet corresponde a lo traumático de la dictadura y el exilio. Esto se corresponde con lo señalado por Freud (1976), quien otorga diversos sentidos al doble (temores reprimidos de la infancia, anunciador de la muerte, aspiraciones insatisfechas del yo etc.). Por otra parte, es enfático en señalar que el tipo de narrador protagonista es clave para acentuar el efecto de lo siniestro. Conuerdan con esta idea Todorov (1980), Barceló (2008), y Campra (2008). Lo ejemplifica de la siguiente forma:

Nos preguntábamos hace poco por qué la mano cercenada en “El tesoro de Rhampsenit” no produce la impresión de lo siniestro que despierta “La historia de la mano cortada”, de Hauff. Ahora que conocemos la mayor tenacidad de lo siniestro emanado de los complejos reprimidos, dicha pregunta nos parece más plena de significación. La respuesta puede ser formulada sin dificultades: en la primera de estas narraciones no estamos tan adaptados a las emociones de la princesa, como a la astucia soberana del magistral ladrón (p.11).

Afirma entonces que la experimentación de lo ominoso es favorecida cuando el receptor conoce lo que siente el personaje, lo que es posible gracias al relato en primera persona, ideal para la identificación entre lector y personaje, además de la posibilidad de crear ambigüedades que pueden perturbar al nivel de lo siniestro.

Confusión vigilia/ sueño

La irrupción del sueño en el plano de la vigilia es otro de los motivos presentes en la literatura fantástica. Consiste en un “derramamiento” de un ámbito en uno distinto, donde el sueño y la vigilia ya no son vistos por el receptor como espacios independientes, sino que uno empieza a ser el producto del otro. Sin embargo, dicha invasión no tiene un objetivo complementario, sino destructivo. De esta manera, el sueño se constituye como otra realidad que se encuentra en acecho y latente para encontrar un lugar en la vigilia, revelando monstruosidades, horrores o pesadillas (Bravo, 1988). Así, la confusión de estos dos planos puede funcionar como umbral hacia un sentido político literario, porque a partir del golpe de estado en Chile (1973) hubo efectivamente un derramamiento de un ámbito de realidad en otro distinto, de manera problemática, disruptiva y ominosa, tal como se identifica una transgresión fantástica.

La confusión entre los estados mencionados constituye para Hahn (2006) un binomio contradictorio destinado a revelar que la realidad no es tan plana ni inmóvil como aparentemente se cree. Señala que relatos emblemáticos como “Mencía” (1917) de Amado Nervo, “El síncope blanco” (1924) de Horacio Quiroga, o “El dinosaurio” (1959) de Augusto Monterroso revelan que incluso el sueño posee un anverso angustiante. Y si se considera que Héctor Pinochet aborda problemáticamente la relación entre la vigilia y el sueño, se trata de un motivo literario que alude a la cultura literaria esbozada aquí, pero específicamente a dos autores representativos de la literatura fantástica hispanoamericana: Jorge Luis Borges (1899-1986) y Julio Cortázar (1914-1984).

El primer texto es “Las ruinas circulares” (1940) y está basado en una circularidad inherente al proceso de soñar y despertar. Dicha circularidad implica que el estatuto ontológico de los personajes se ponga en entredicho, lo que a su vez involucra un cuestionamiento a la realidad completa, haciendo alusión a una interrogante muy antigua planteada por Calderón de la Barca en “La vida es sueño (1635). El sentido de este cuento es explicado por Arango (1973) de la siguiente forma: “El tema que subyace latente en el relato es el de la vida o el mundo como sueño; la existencia aparece como operación exclusiva de la mente y del sueño” (p.251). La paradoja que presenta el cuento corresponde entonces a la ambigüedad entre lo existente y lo soñado, lo que en los cuentos de Héctor Pinochet se traduce en la confusión entre lo real y lo pesadillesco como un umbral de acercamiento a un sentido político, al que solo se puede acceder gracias a esta mediatización.

El segundo relato al que hace alusión el motivo desarrollado por Héctor Pinochet es “La noche boca arriba” de Julio Cortázar (1956), cuya estructura es definida de la siguiente manera:

El discurso aparece ordenado en una estructura paralela mediante secuencias complejas que se alternan y finalmente se funden conformando la característica esencial del texto: la unión de los dos planos, realidad y sueño. La estructura del texto podemos definirla como estructura enlazada, en la medida en que van alternando fragmentos pertenecientes al sueño y fragmentos pertenecientes a la realidad a través de una serie de nexos (González & Morales, 2011).

El cuento de Cortázar presenta dos secuencias narrativas al igual que “Los dos círculos”, transformándose en una influencia directa en el tratamiento ambiguo que se le da al motivo de la confusión entre sueño y la vigilia. Amícola (1997) es más gráfico al situar este cuento en la paradoja de la cinta de Moebius, donde se está representando la inseguridad del ser humano ubicado sobre una cinta inasible. La imposibilidad de establecer qué es lo real o lo soñado se manifiesta entonces mediante lo contradictorio, paralelo e imposible. Aquí radica además el rasgo “revolucionario” en términos literarios del fantástico, en comparación con el contrato mimético del realismo. Y a su vez, esto tiene coherencia con el tono contestatario de la obra de Héctor Pinochet.

La “fantasticidad”, en términos de Luna (2002), se produce cuando se elimina la frontera entre el “mundo marco” y el “mundo enmarcado”. En este tipo de relatos se configura un simulacro de realidad que incluye el plano onírico de un personaje, para posteriormente, por medio de indicios, quebrantar las barreras espacio-temporales que las separan. El objetivo de dicha transgresión es revelar “la perturbadora posibilidad de que nosotros seamos también ficción de alguna mente” (p.80). Esto trae consigo la idea de una tematización de lo débil que resulta separar la ficción de la realidad, por lo que de acuerdo a esta autora, el motivo de la confusión vigilia/ sueño es un caso donde la literatura habla sobre su problemática relación con la realidad.

Cuando se elimina la frontera entre vigilia y sueño, tiene lugar la alucinación, que según Lenzi (1998), corresponde a un sueño en la vigilia, muy cercano a la locura. Al respecto señala que “la realidad se suspende y figuras engañosas toman apariencias que semejan ser reales, y los que, sin poder conciliar el sueño, vagabundean de noche en busca de misterios, comparten el errar nocturno con las apariciones, los fantasmas” (p.385). Es decir, este espacio cargado de ambigüedad (porque no es ni sueño ni vigilia) es potencial portador de experiencias con seres que desvirtúan por completo la noción de realidad de quien padece dichas alucinaciones, especialmente al tratarse de personas que han vivido hechos traumáticos como la tortura o el exilio.

El motivo de la confusión vigilia/ sueño puede así tomar dos direcciones claramente diferenciables: en primer lugar, como una revelación que tienen los personajes durante un proceso de incierta vigilia de temores y traumas previos a la transgresión fantástica. Además, esta transgresión se fortalece gracias al tipo de narrador protagonista que va relatando una sola serie de acontecimientos vividos por él mismo. Y en segundo lugar, como un tipo de narración paradójica, porque es un narrador protagonista que se mueve en dos historias simultáneas que representan un sueño y su correlato de vigilia, pero es la

construcción misma del cuento la que se ve seriamente transgredida, pues los límites entre vigilia y sueño expresados en las dos líneas argumentales paralelas no son claramente diferenciables.

Presencia del sueño durante la vigilia

Según Freud (1976), los sueños corresponden a los restos de la vigilia, donde muchos elementos de la vida humana son reprimidos o censurados y solo tienen su expresión durante el sueño. De esta manera, distingue tres tipos de sueños: aquellos que muestran deseos no reprimidos, los que expresan a través de un “disfraz” un deseo reprimido y aquellos que muestran deseos censurados con un disfraz. Son los segundos los que requieren de una interpretación y análisis, porque se ocultan en diversas simbologías y representaciones. Señala además que muchas de las manifestaciones que pueda tener el inconsciente han sido reprimidas durante la vigilia o el sueño para encontrar su vía de escape en estos disfraces que es necesario analizar.

Sin embargo, los sueños no solo tienen lugar mientras las personas están durmiendo, sino que existen otros fenómenos relacionados con imágenes o escenas que la mente puede proyectar. González (1993) se refiere a los fenómenos visuales simples y frecuentes denominados alucinaciones, que pueden ser de dos tipos: hipnagógicas, cuando se producen al dormirse e hipnopómpicas, cuando ocurren al despertar. Dichos procesos están presentes en la literatura fantástica como una proyección de traumas u horrores que durante la vigilia no son exteriorizados intencionalmente, sino que la invaden de manera enfermiza y confusa.

Evans (1989) señala la importancia del paso del sueño a la vigilia y viceversa como un estado susceptible de toda clase de experiencias inexplicables. Las visiones que una persona pueda vivenciar en estado de poca claridad intelectual son involuntarias, desconocidas y generalmente poco agradables. Afirma al respecto: “Puede ser una forma de comunicación o de expresión empleada por la mente inconsciente con alguna finalidad biológica” (p.53). A diferencia de la experiencia onírica, la alucinación ocurre en un estado de vigilia y se presenta como un hecho lógico en la realidad espacio/ temporal inmediata a quien la vive, lo que es profundamente alterado en el mundo de los sueños.

Con respecto a la irrupción de la alucinación en la vigilia, Evans (1989) asevera lo siguiente: “los perceptores de alucinaciones, en su mayoría, son tomados de sorpresa por sus visitantes, y las circunstancias son dictadas por la entidad, la que con frecuencia parece actuar muy autónomamente” (p.55). Agrega además que estos seres dan la impresión de conocer a fondo los pensamientos de quienes los observan, por medio del siguiente proceso: son iniciados por la mente inconsciente y se manifiestan a la mente consciente mediante la percepción sensorial, acentuando la impresión de “realidad” que parecen tener. Así se reafirma su independencia y el carácter ominoso que otorgan a su visualización, lo que en los cuentos del corpus constituyen un umbral a la paranoia que sufren los personajes

a raíz de lo vivido en el periodo de dictadura en Chile, provocando que éstos no puedan distinguir lo que es real o no en el contacto con seres y fenómenos fantásticos.

Construcción de la metalepsis en un relato fantástico

De acuerdo a la verosimilitud del relato realista, debe existir una clara distinción entre las identidades de los seres, espacios y acciones que se están narrando. A nivel narratológico, esto implica la clara diferenciación entre la enunciación narradora y el enunciado de la narración, es decir, la delimitación clara de los distintos planos narrativos. Cuando esto no es así, según Meyer-Minnemann (2010), se produce la narración paradójica. Define paradoja como “lo uno y lo otro a la vez” o como “ni lo uno ni lo otro” (p.219), estableciendo drásticas contradicciones con el fin de revelar verdades trascendentales. Dentro de los principales recursos transgresores, incluye la metalepsis, de tipo *in verbis*, pues es el discurso narrativo mismo el que sufre las contradicciones.

Meyer-Minnemann (2010) señala que no todos los relatos fantásticos acuden al recurso de la narración paradójica. Pero en el caso de un personaje que pasa de un estado de ser a otro se trata de metalepsis ontológica, donde “la inversión de los términos de realidad y sueño permanece inexplicable con base en las leyes de funcionamiento del mundo de ficción que el cuento construye” (p.237). El efecto de lo anterior es lo fantástico del relato, ya que según lo afirmado por Lang (2006), gracias a la paradoja es posible que se violen los límites entre lo que es permitido o no en un texto narrativo. Por lo tanto, la metalepsis es un recurso paradójico debido a la transgresión de límites de dos mundos que deberían estar ontológicamente separados (mundo del narrador y mundo narrado).

Cuando un relato segundo está incluido dentro de un relato primero, se produce una relación entre distintos niveles narrativos o metadiégesis. Genette (1971) define dicha interacción como sigue: “todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato (p.284)”. Es decir, está el relato en primer grado o “marco” y el relato en segundo grado (diégesis), cuya relación el autor la ejemplifica en la siguiente tabla:

NIVEL RELACIÓN	Extradiegético	Intradiegético
Heterodiegético	Homero	Scheherazade C.
Homodiegético	Gil Blas Marvel	Ulises

Figura IV: Tabla que relaciona las voces narradoras entre los distintos niveles de narración.

En primer lugar, la variante Heterodiegético/ Extradiegético corresponde al narrador externo que se encuentra en la historia de primer grado, como el caso de Homero que pide inspiración a las musas para narrar “La Ilíada”. En segundo lugar, está la variante Homodiegético/ Extradiegético, donde narrador interno de la historia de primer grado que cuenta sus propias vivencias, al estilo de Gil de Blas. En tercer lugar, el narrador Intradiegético/ Heterodiegético, donde un narrador en segundo grado cuenta una historia de la que está ausente y finalmente, la variante Homodiegético/ Intradiegético, donde el narrador en segundo grado cuenta una historia donde está inserto. Es importante señalar que los niveles no siempre van a tener un funcionamiento exento de problematizaciones, como es el caso de la metalepsis.

Para Genette (1971), el paso “normal” de un nivel narrativo a uno distinto es permitido a través de una narración de una situación que a su vez introduzca a otra. De lo contrario, solo es posible por medio de un desplazamiento transgresor. Así, define la metalepsis como: “toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.) o inversamente” (p.244). Es decir, cualquier elemento de lo “contado”, “soñado” o “recordado” mediante el relato en segundo grado puede intervenir en el desarrollo del relato en primer grado, especialmente en su desarrollo o su desenlace, contribuyendo a la ambigüedad y produciendo un desconcierto en el lector empírico.

Lagos (2011), además de la transgresión establecida por Genette, señala que “la metalepsis es 'cambio', 'sustitución', transposición', 'salto', 'traslación', 'desplazamiento' en un nivel léxico-semántico, donde toda traslación y desplazamiento implica el paso de un estado a otro” (p.85). Afirma también que esta figura representa una “rebeldía” por parte del narrador en la construcción tradicional del relato, por medio de juegos donde se pone en entredicho la relación convencional entre los límites entre dos mundos supuestamente separados: aquel en que se cuenta y aquel que se cuenta. Por otra parte, la metalepsis refleja el tipo de realidad que Héctor Pinochet presenta, que en este caso corresponde a lo siguiente: la arbitrariedad entre lo que es real y lo que es ficticio en términos fantásticos, la que a su vez funciona como umbral a la desestabilización que los traumas políticos producen en los personajes exiliados.

Genette (2004) afirma que la aparición del sueño en un relato no trae consigo necesariamente una alteración entre los niveles de narración, puesto que simplemente un personaje puede comentar, recordar o contar lo que soñó, respetándose de esta manera la instancia temporal/ espacial del sueño y la vigilia. El relato deja huellas específicas que demarcan el paso no problemático de un nivel a otro. No obstante, se pronuncia sobre los textos fantásticos, “al menos paradójicos o sofisticos, en que la identidad de un personaje se ve desmentida in extremis por un cambio de rol narrativo” (p.133). En este caso, la confusión entre el personaje que sueña y el personaje soñado se erige como un motivo de la

literatura fantástica, posibilitado por el paso conflictivo de un nivel a otro, cuyo resultado final suele ser un efecto de ambigüedad con respecto al estatuto de la vigilia y el sueño.

Lutas (2015) concuerda con las nociones hasta aquí presentadas sobre la metalepsis, pero agrega el criterio de su horizontalidad o verticalidad. En el primer caso, discutido por Meyer-Minnemann (2010), la transgresión se produce entre historias de un mismo nivel, mientras que en el segundo la invasión es entre distintos niveles del relato, en dirección ascendente o descendente con respecto a quién narra. En cualquiera de las dos vías que tome la metalepsis vertical, el autor afirma que la relación entre los niveles es un espejo de la que mantienen la ficción y la realidad, cuya función en la recepción sería la siguiente: “Tal espejo podría, en algunos casos, tener efectos desestabilizadores sobre el lector, dado que quizá haría que el lector cuestione su propio estatus ontológico” (p.141). Concretamente, esto último es posible mediante un narrador autodiegético.

El concepto de transgresión es propio de la metalepsis y eso la convierte en un recurso idóneo para representar la disrupción fantástica que traspone el mundo de la vigilia en el del sueño o viceversa. De esta manera, el fantástico se constituye como una herramienta política que se basa en desarticular la comprensión racional de la realidad. En consecuencia, este género funciona como umbral político a un sentido de denuncia en los textos del corpus, buscando desestabilizar la cosmovisión racional del lector. Considerando que “Los dos círculos” se publicó en un contexto de exilio, es precisamente la literatura fantástica la que tematiza lo político en cuanto a los motivos y arquitectura textual “rebeldes” (en comparación a la literatura testimonial realista) propios de los cuentos que se adscriben a este género.

Los paratextos como umbrales entre el texto y el lector

Dentro de las cinco relaciones transtextuales establecidas por Genette (1982), los paratextos constituyen una importante instancia de mediación entre el lector y la obra. Estos son definidos por el autor de la siguiente forma: “el paratexto, bajo todas sus formas, es un discurso fundamentalmente heterónimo, auxiliar, al servicio de otra cosa que constituye su razón de ser: el texto” (p.16). Esta noción se fundamenta en el hecho en que un texto nunca se presenta solo frente al mundo, sino que se apoya en estructuras menores que contribuyen a aclarar o enriquecer su sentido. Concuerda en esta definición Sabia (2005), quien afirma: “Tal término se refiere a un conjunto de producciones, del orden del discurso y de la imagen, que acompañan al texto, lo introducen, lo presentan, lo comentan y condicionan su recepción¹⁰”

¹⁰ <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero31/paratext.html>

De esta forma, Genette (2001) describe los aspectos fundamentales de este tipo de textos:

a) Umbral o vestíbulo: Corresponde a una zona indecisa que no tiene una frontera cerrada, sino puentes de entrada y salida que constituyen una principal mediatización entre el lector y el texto.

b) Carencia de uniformidad: De acuerdo a las distintas épocas de las ediciones de los libros, la relación del texto con sus títulos, portadas y otros paratextos es completamente inconstante y variable, estando presentes o ausentes los prefacios, dedicatorias, títulos, etc.

c) Estatus esencialmente pragmático: Dada la fuerza ilocutoria del mensaje del paratexto, este puede generar una actividad con el lector. Es el caso de un compromiso o conminación cuando una obra está estructurada en tomos, tiene un índice o propone un contrato mimético mediatizado. En esto concuerda Sabia (2005), quien señala lo siguiente: “Esta mediatización se inscribe en el marco global de la lógica comunicacional y pragmática que subyace a toda obra literaria y se efectúa por medio de una serie de instrumentos y estrategias que se engloban bajo el nombre de “paratexto”.

d) Aspecto funcional: Exceptuando algunos casos puntuales, el paratexto se define como un discurso auxiliar que está al servicio de su texto, le da su razón de ser y se despoja de autonomía al mismo tiempo.

Alvarado (2006) asevera que el paratexto es propio de la comunicación escrita, que por definición es diferida espacial y temporalmente. Como la producción y emisión no son simultáneas, se vuelve indispensable el llenado de espacios vacíos para evitar la ambigüedad. Así, define paratexto de la siguiente forma: “Dispositivo pragmático, que, por una parte, predispone- o condiciona- para la lectura y, por otra, acompaña en el trayecto, cooperando con el lector en su trabajo de construcción- o reconstrucción- del sentido” (p.20). Afirma además que este discurso auxiliar cumple una función de refuerzo cuando el lector y el autor no comparten el mismo contexto. Esto es fundamental en una obra como “El hipódromo de Alicante y otros cuentos fantásticos”, cuyo sentido político es mediatizado por los paratextos que de una forma u otra conducen al significado alegórico-contestatorio de estos relatos. Así, siguiendo a Genette (2001), los elementos paratextuales se dividen en dos: el peritexto, que contiene todos los discursos auxiliares que están alrededor del texto, y el epitexto, integrado por aquellos que están a una distancia mayor del texto. El orden de presentación será el que se acaba de mencionar, complementado con los aportes de otros teóricos.

Peritexto

Peritexto editorial

Corresponde al espacio material más exterior de un libro. En palabras de Genette (2001), es “toda esa zona del peritexto que se encuentra bajo la responsabilidad directa y principal (pero no exclusiva) del editor, o quizás, de manera más abstracta pero más exacta, de la edición” (p.19). Considerando que es la parte más externa del texto, Alvarado (2006) considera que el paratexto editorial es el que otorga el estatus de mercancía al libro, teniendo en cuenta que las solapas, tapas y contratapas son umbrales estratégicos entre el texto y el público, cuya confección dependen, como se mencionó, del editor, además de la ejecución del imprentero. De esta forma, se puede hacer una distinción entre paratextos editoriales icónicos y verbales, los que se detallarán a continuación:

Paratextos icónicos

a) La ilustración: Es definida por Alvarado (2006) como “la imagen que ancla el texto, dando volumen o jerarquizando ciertos pasajes” (p.35). Tiene la función de embellecer el texto, además de un sentido comercial, que es atraer la atención del público hacia el libro. González (2013) afirma que es uno de los paratextos más importantes en el proceso de comprensión de una obra, porque “permite al lector, vivir la historia a partir de la imagen, tener otras lecturas del texto y ampliar su visión del mundo posible en la narración” (p.188).

b) El diseño: En este apartado, se considera el diseño tipográfico, el cual es definido como “la elección y distribución de los tipos de letras a lo largo del libro” (Alvarado, 2006, p.37). Se incluyen las diferencias entre caracteres considerando cuerpo, tamaño, grosor y estilo.

Paratextos verbales

La tapa impresa contiene tres elementos esenciales: nombre del autor, el título de la obra y el sello editorial. Además de la tapa, se incluye en este apartado las primeras y últimas páginas más la contratapa, cuya característica principal es servir de prólogo mediante la brevedad, de manera que los libreros puedan orientar a los lectores. Estos paratextos concentran la función apelativa, porque se dirigen al público para captar la atención inmediata. Genette (2001) incluye los siguientes elementos:

a) Página de cubierta (portada): Nombre o seudónimo del autor, título de la obra e indicación genérica.

b) Página de cubierta (contraportada): Una fecha de impresión, mención del impresor de la portada, referencia de la ilustración de la portada, el número de ISBN.

c) El lomo: Considerado como de “importancia estratégica” (Genette, 2001, p.28), lleva comúnmente el nombre del autor, el sello del editor y el título de la obra, de manera horizontal o vertical, dependiendo de la visión del editor de cómo se guardan los libros.

d) El nombre del autor: Según Genette (2001), son dos los aspectos fundamentales en torno a este paratexto. Es errático, porque circula tanto en el peritexto como el peritexto, y el circunscrito, pues su lugar oficial es en la cubierta y portada del texto. Señala también que la ubicación del nombre nunca es casual, dado el nivel de éxito o popularidad de un autor, aparecerá en una zona determinada y con una tipografía específica.

Los efectos del nombre del autor en el lector son muy importantes, pues a partir de esta marca es posible obtener información sobre su sexo, clase, nacionalidad o un parentesco con una persona conocida (siendo esto provechoso o no, como el caso de Héctor Pinochet). Este paratexto es fundamental dentro de la línea de separación entre texto y extratexto, pues contiene muchas alternativas y variaciones en torno a la historia del texto.

e) El título: Según Sabia (2005), “puede ser definido como un micro-texto, una *"unidad discursiva restringida"* de forma y dimensiones variables (puede ser una sola palabra, un sintagma o una frase) que desempeña la función de designar”¹¹. Actualmente, según Genette (2001), son cuatro los lugares casi obligatorios para el título: cubierta, lomo, portadilla y anteportadilla. Puede ser fruto de un consenso entre el autor y el editor, debido al fuerte componente apelativo y designativo que tiene, además de ser la primera clave del contenido del libro. Eco (1980) afirma que un narrador no debe proporcionar a los lectores pistas para interpretar la obra, pero lamentablemente el título ya contiene una fuerte carga simbólica y significativa. Álamo (2013), dentro de la teoría de la recepción, concuerda con la idea del título como la “primera conjura narrativa” y afirma que puede ser una de las llaves interpretativas del relato.

A continuación, se describen las funciones que Genette (2001) asigna a los títulos:

Identificación: Es el nombre del libro, por lo que sirve en un acto nominativo.

Designación: En este caso, hace una clasificación entre dos tipos de títulos. El primero es el título temático, que es aquel que comprende el contenido del texto que antecede. Añade a este paratexto el subtítulo, que sirve frecuentemente para indicar más literalmente el tema evocado simbólicamente en el título. Según Álamo (2013), el subtítulo tiene una intencionalidad semántica (descriptiva) y pragmática (clasificatoria y seductora). Y el segundo tipo de título es el remático, que hace una designación genérica, proponiendo más expectativas al lector. Finalmente, están los títulos mixtos que contienen elementos temáticos y remáticos.

¹¹ <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero31/paratext.html>

Connotación: Es un efecto semántico secundario que puede sumarse al carácter temático o remático del título y corresponde a la manera en que éste ejerce su denotación.

Seducción: es la función que “incita la compra y/o a la lectura” (p.81) y es la que provoca más desconfianza en Genette, pues si bien el título es la primera clave de lectura, no hay que perder de vista que es un micro texto auxiliar, por lo que no debe cobrar importancia por sí mismo en desmedro de su texto.

Asimismo, Spang (2005) agrega dos importantes funciones a los títulos:

Aproximadora: Es la capacidad del título de acercar a los lectores por medio de la intensificación de sus emociones, considerando que la obra literaria es un artefacto que afecta la sensibilidad.

Ficcionalizadora: cumple una función de umbral en estricto rigor, puesto que lleva al lector desde el plano de la realidad al plano del mundo ficcional de la obra literaria.

Por otra parte, Sabia (2005) propone tres perspectivas de análisis de los títulos:

Sintáctico: Se concentra en la construcción del paratexto, además de la extensión y de los elementos constitutivos (nominales en desmedro de los verbales).

Semántico: Es la dimensión representativo-simbólica que tiene un título.

Pragmático: Corresponde a los efectos que este paratexto tenga o no en un grupo de lectores determinado, lo que se enmarca en la estética de la recepción.

f) La dedicatoria: Según Genette (2001), es una práctica que consiste en “hacer el homenaje de una obra a una persona, a un grupo real o ideal, o a alguna entidad de otro orden” (p.101). Este paratexto se produce bajo la responsabilidad del autor, cuyo emplazamiento espacial es al principio del libro, específicamente sobre la primera página después de la portadilla. El momento de la dedicatoria es generalmente el mismo de la edición original y asumida por el escritor hacia un destinatario privado o público. Este último es definido de la siguiente manera: “es una persona más o menos conocida con quien el autor manifiesta tener, por su dedicatoria, una relación de orden público: intelectual, artístico, político u otros” (p.113). Asimismo, señala que siempre hay una ambigüedad en torno a la destinación, pues siempre hay dos destinatarios: uno es obviamente el destinatario, pero el otro también es el lector, pues este paratexto es una instancia pública donde se toma al lector como testigo, porque se le está diciendo a él que se está dedicando la obra a otra entidad. Por otra parte, Álamo (2013) indica que este paratexto es de suma importancia en textos de denuncia política, porque hace efectiva su dimensión extradiegética y sociocultural, lo que es complementado por Alvarado (2006), cuando afirma que es la primera ventana hacia la intimidad del autor.

g) El índice: corresponde a la tabla de contenidos del texto, presentados al lector con su página correspondiente. Según Alvarado (2006), cumple una función organizadora de la lectura, dando oportunidad al lector de anticipar el contenido del texto antes de comprarlo o incluso leerlo.

h) Íncipit: Álamo (2013) lo incluye dentro de las categorías de la paratextualidad en el diseño editorial de una obra. Según Olarte (2006), corresponde a las oraciones iniciales de un texto donde nada es casual: tanto lo emitido como lo omitido tienen una intención que será revelada en el transcurso de la lectura, las que en vez de funcionar como una frontera, lo hace como un umbral, con límites abiertos desde y hacia el texto. Cuando Amoretti (1983) se refiere a la noción de “espacio estratégico” del íncipit, cita a Duchet (1980), debido a una retórica de la apertura que pretende responder las interrogantes básicas de todo cuento: ¿Quién? ¿Dónde? ¿Cuándo?

Los teóricos no establecen una cantidad específica de oraciones para este paratexto, pero sí concuerdan en su función principal, que de acuerdo con Amoretti (1983) está presente en la siguiente cita: “El íncipit orienta, en fin, la lectura del relato, su legibilidad, concatenando sus elementos primordiales” (p.146). Dichos elementos son denominados como “materiales de partida” (objetos, lugares, seres, etc.) que este paratexto selecciona. Con ellos, se direccionará “el espacio, el trayecto y la lectura de un texto” (p.145). Considerando lo hasta aquí mencionado, Olarte (2006) establece las características del íncipit:

- Determina el estilo, tema y voz del narrador.
- Ofrece elementos del contexto espacio-temporal.
- Presenta indicios que se revelan en el curso de la lectura.
- Puede contribuir a la ambigüedad.
- Puerta de entrada para el lector hacia mundo ficcional.

Epitexto

Esta parte del paratexto es definida por Genette (2001) de la siguiente manera: “Es epitexto todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexado al texto en el mismo volumen, sino que circula en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado” (p.295). En términos temporales, puede ser: anterior, (testimonios sobre la génesis del texto), original, (entrevistas o comentarios al momento de la publicación) o ulterior (conversaciones o coloquios de toda índole). El destinador es casi siempre el autor y en algunas ocasiones el editor o un albacea, y el destinatario es el universo de los lectores más el público, que no es necesariamente lector. Queda por mencionar finalmente que el epitexto no tiene límites definidos, cuya intención biográfica o

crítica hacia la obra puede llegar a ser indirecta y en el último de los casos, indiscernible (p.297). Dentro del epitexto público mediatizado, Genette (2001) identifica la entrevista. Ésta puede actuar como prefacio a la obra del autor que al mismo tiempo funciona como “juego social”, porque un libro se publicó y es necesario hacer saber esto, además de su contenido. Por esta razón, el escritor no responde realmente al periodista, sino que por medio de éste, al público.

Para finalizar el marco teórico, es importante reiterar que el estudio de los motivos del doble, la confusión entre vigilia y sueño, más los paratextos, constituyen la vía de acceso al sentido que encierran los cuentos incluidos en el corpus de análisis de esta tesis. Estos tres elementos funcionan como umbral al trasfondo político de estos relatos, el cual se deja vislumbrar a partir de los paratextos más externos como las entrevistas, pasando por aquellos propios de la materialidad y textualidad del libro hasta los motivos aquí presentados. La noción de umbral es transversal al análisis de los textos, pues la óptica fantástica y todo el mecanismo narrativo que ésta implica, apoyada en los textos auxiliares que la obra tiene, hacen posible que el lector realice la decodificación de lo político en una obra que manifiesta de manera tan particular e inusual los efectos psicológicos de la dictadura chilena.

ANÁLISIS

Los paratextos como umbrales de acercamiento a la denuncia política en los cuentos de Héctor Pinochet

El estudio de los paratextos como clave de lectura es propuesta por Genette (2001) desde un punto de vista estructuralista, donde no se produce el diálogo entre texto y contexto, aspecto esencial en esta tesis. Sin embargo, al considerar el fantástico como umbral al sentido político de los cuentos de Héctor Pinochet, se demuestra que los umbrales efectivamente son espacios de transición de un plano exterior a uno interior. En el caso de este corpus de análisis, constituyen otro puente de acceso al sentido político de los cuentos, haciendo necesariamente una conexión con el contexto de producción de la obra literaria. De esta forma, las categorías paratextuales establecidas por Genette (2001) constituyen una importante herramienta de análisis que permite enriquecer la relación del fantástico con lo político.

El análisis paratextual de “El hipódromo de Alicante” incluirá tanto los aspectos textuales como los relacionados con el objeto libro y se abordará de la siguiente forma: en primer lugar, se analizará el paratexto que circula de manera paralela, pero conectada a la obra literaria, es decir, el peritexto (entrevistas). Posteriormente, se abordará el epitexto externo relacionado con la materialidad del libro y con la inmediatez comunicativa. Esto responde al orden de decodificación que hace un lector, quien construye y reconstruye expectativas desde los comentarios, la lectura de la tapa hasta la finalización del texto. Los demás paratextos serán incluidos en los otros dos apartados del análisis para su mejor desarrollo.

Peritexto

A partir de dos entrevistas concedidas por el escritor, la primera en 1990 y la segunda en 1995, se desprenden importantes ejes complementarios para la configuración del sentido de los cuentos del corpus y de su obra narrativa en general: aspectos biográficos, su posición política y su visión de la literatura fantástica. Estos paratextos mediatizan el fantástico hacia lo político, siendo un importante umbral al que el lector puede acceder antes o después de la lectura de los cuentos y que refuerzan la tesis de esta investigación: Los mecanismos disruptivos fantásticos y paratextuales como un umbral al sentido político contestatario en los cuentos de Héctor Pinochet.

Los elementos biográficos del escritor son incluidos en la introducción a la entrevista realizada por Aguirre (1990), los que cuentan el origen del autor, en términos sociales y políticos: Su padre era maquinista de ferrocarriles y su madre dueña de casa, quienes conformaron un matrimonio que tuvo once hijos, entre los cuales se encuentra Héctor

Pinochet. Esta información es muy importante, porque permite al autor comunicar abiertamente su conciencia de clase, plano fundamental en su vida. “Yo tuve que dejar el colegio en sexto de humanidades, porque se necesitaba mi ayuda en la casa [...] Lo que aprendí en mi hogar fue el valor del esfuerzo” (Pinochet, 1990, p.2). Además de describir la admiración hacia sus padres, quienes hacían lo imposible por superar los obstáculos económicos, señala dos aspectos esenciales de su entorno que lo orientaron a adoptar una postura política: primero, la pobreza propia y la de su barrio y segundo, las obras a las que accedió cuando se iniciaba como lector, orientado por su padre. Con respecto a dichas lecturas, afirma lo siguiente: “El materialismo histórico, de la Academia de Ciencias de la URSS y todos los textos ideológicos que había en mi casa” (Pinochet, 1990, p.1). Esto lo condujo concretamente, en su adultez, a participar de las Juventudes Comunistas y posteriormente integró la Comisión de Cultura de la Presidencia de la República de Salvador Allende. Así, dentro del campo literario chileno, Héctor Pinochet se posiciona como un escritor político, de izquierda y participante activo de un proyecto de país que orientaba a Chile hacia el socialismo. Luego, narra cómo el golpe de estado lo obligó a abandonar sus funciones y buscar asilo en la embajada de Italia, país en que estuvo exiliado desde 1973 hasta 1986. En este caso, nuevamente se ubica en el campo literario de la literatura de exilio, aunque en un lugar distante, debido a la inusual perspectiva (fantástica) utilizada para representar la dictadura y el destierro. Tanto su situación previa como posterior al golpe de estado son para el lector fuente de expectativas para asignar un componente político a la obra, lo que se verá complementado con otros paratextos que en conjunto direccionan la interpretación en la misma vía.

Héctor Pinochet se identifica de forma abierta y explícita con una visión determinada, que lo enfrentó a una experiencia que marcó un antes y un después en su vida: el exilio. Sobre esta compleja vivencia, señala lo siguiente: “En el exilio uno se siente arrancado de sus raíces y trasladado a un mundo que, aunque solidario, no es su mundo” (Pinochet, 1990, p.3). De esta forma, se puede afirmar que hay una noción traumática de lo que significa el destierro para un ser humano, de carácter político en el caso del autor. Si bien pudo desarrollarse como escritor en el extranjero (considerando que la mayoría de su obra se publicó allí), su vuelta a Chile no estuvo exenta de dificultades de todo tipo, lo que se demuestra en la siguiente aseveración: “Después de volver a Chile, mi país no me ofreció más que hambre, desolación y olvido” (Pinochet, 1995, p.12). Por esa razón, cuando retornó del exilio instaló una pizzería, un rubro incompatible con su faceta de escritor. Esto se demuestra en la escasez de textos publicados luego de su retorno¹² y el estado inacabado de varias de sus obras en las que estaba trabajando hasta que murió caminando por un cerro de Pichilemu, en 1998. La poca difusión de sus textos y su paulatino desaparecimiento del campo literario chileno hacen que el exilio fuera una fuente de inspiración, pero también un

¹² Un ejemplo es su puntual participación en la antología de cuentos chilenos “De pícaros y atrevidos” (1994), con autores como Virginia Vidal, Walter Garib, Jaime Hales, entre otros.

obstáculo para su circulación, dada su poca notoriedad como escritor desde el periodo de democracia en Chile.

Con respecto a su visión de la literatura fantástica, el autor la define de la siguiente forma: “Se requiere que un elemento extraño haga un quiebre en la realidad. Entonces ese elemento crea una atmósfera especial y, todo lo que para uno es cotidiano, real, tangible, lo transforma en algo insólito” (Pinochet, 1995, p.12). Se puede afirmar que hay una coincidencia con los postulados de Roas (2001), Barrenechea (2007) y Campra (2008), en cuanto a la relación conflictiva que la realidad tiene con lo extraño, presente en los cuentos del corpus de análisis. Por otra parte, incluye las nociones de verosimilitud del lector como parámetro comparativo para diferenciar el fantástico y lo cotidiano, concordando con los teóricos mencionados en este párrafo. El aporte de este escritor en el tratamiento de los efectos de la dictadura radica, por lo tanto, en recurrir principalmente a la óptica fantástica como medio para presentarlos, contrario a la corriente mimética tan frecuente: “Yo veía que los escritores exiliados escribían horrores, vivencias personales, casi toda literatura de testimonio. A mí eso me aburría enormemente, porque muchos escribían testimonio por lo que habían leído y no por lo que habían pasado” (Pinochet, 1995, p.12).

Así, gracias a la información proporcionada por estos dos paratextos, es posible hacer una conexión entre dos elementos clave en Héctor Pinochet: su experiencia política marcada por el exilio, y su visión de la literatura fantástica, la que comenzó a producir precisamente cuando vivió en Italia. Son los dos polos que están presentes en un autor que recurrió al fantástico como umbral para acceder a lo pesadillesco de la experiencia de la dictadura militar, algo completamente inusual y peculiar en la narrativa chilena, dado el abundante corpus de textos realistas de corte testimonial que abordaron la misma situación política (Lazzara, 2002).

Paratextos exteriores a la materialidad del libro

La tapa del libro es de color blanco, donde lo temático del título aparece con letra de mayor tamaño y en mayúsculas: “EL HIPÓDROMO DE ALICANTE”, seguido del aspecto remático de este paratexto, en letras minúsculas y de menor tamaño: “y otros cuentos fantásticos”. Las expectativas que genera este paratexto se orientan hacia la enciclopedia de literatura fantástica, porque explícitamente se incluyen los relatos en una categoría textual. Así, se plantea previamente el tipo de conflicto que estará presente en los cuentos, que de acuerdo a lo manifestado por el mismo autor en el peritexto, es entre lo cotidiano y lo insólito.

Debajo del título de la obra, aparece el nombre del autor: Héctor Pinochet, con letra minúscula, con un tamaño mayor que el título remático, pero menor al temático, sin el apellido materno. Hay que tener en cuenta que el autor estaba consciente de la connotación política de su patronímico, a pesar de no estar emparentado con Augusto Pinochet Ugarte.

A continuación, se citarán las obras que escribió omitiendo su verdadero nombre, durante su exilio en Italia, bajo el seudónimo de “José Ramírez”: “Detengamos la Muerte” (s.f.), “Hablemos de Poesía de Vida y Esperanza” (s.f.), “Poema de Amor” (s.f.) y “Poesía dell'esilio. Circolo G.Dozza” (1980). Considerando la época de publicación de “El Hipódromo de Alicante y otros cuentos fantásticos” (1986), el ocultamiento inicial del apellido en Europa hace mucho sentido, teniendo en cuenta que el viejo continente fue asilo de muchas víctimas de la dictadura chilena. Esto demuestra la variedad de expectativas que puede generar este paratexto, sobre todo si se trata de una obra política. Al respecto, Orellana (1994) señala: “que en esos años huía del bochorno que le producía su apellido haciéndose llamar José Ramírez” (p.12). Sin embargo, dentro el círculo de escritores chilenos, era conocida dicha paradoja. Un ejemplo de esto es lo señalado por Stella Díaz, quien lo identificó de la siguiente forma: “fino narrador exiliado, con el apellido del torturador” (2016). En un artículo publicado por La Nación, cuyo título es “Viviendo con Pinochet”¹³, se hace un catastro de quienes ostentan un apellido que “se ha convertido en sinónimo de Mussolini u otros peores”. Se hace hincapié en lo “variado” que es este apellido en términos políticos, antes de proceder a una breve reseña sobre la vida de Héctor Pinochet y un fragmento de un poema dedicado a Lenin, además de su opción por la literatura fantástica. Dicha paradoja es considerada como “Otro toque de realismo trágico”, conocida en el círculo de escritores chilenos, pero no por el público de Chile, ni menos del extranjero.

Genette (2001) asigna dos propiedades fundamentales al nombre del autor en el sentido paratextual: errático y circunscrito. En el primer caso, se trata de un paratexto que circula independientemente de la obra, generando expectativas de toda índole. El nombre de Héctor Pinochet, como fue señalado anteriormente, sitúa al autor empírico en una paradoja política en razón de la coincidencia con el representante de la dictadura chilena: Augusto Pinochet. Este es un aspecto que no depende del editor o del autor de la obra, y si bien existe la posibilidad de escoger un seudónimo (como el de “José Ramírez”), en este texto no es así. Esto se puede corresponder con una intención de reivindicar el apellido Pinochet, ya que en la entrevista concedida en 1995, el autor señala que su segundo nombre de pila es en honor a un tío suyo, el conocido periodista chileno Tancredo Pinochet Le-Brun (1879-1957), cuya relación con el militar es completamente nula. Y en el segundo caso, el nombre del autor se ubica preferentemente en la tapa y en las primeras páginas, y su notoriedad (tamaño y visibilidad) depende en gran medida de la celebridad del autor. Si éste se trata de una personalidad muy importante y activa en el campo literario, lo más probable es que se decida resaltar el nombre del autor antes que el título, pero no es el caso de la obra aquí estudiada. El título toma preponderancia, y el hecho de incluir una ciudad española y estar

¹³ <http://www.nacion.com/dominical/2000/febrero/13/dominical6.html>

seguido de una obra pictórica como la que tiene la ilustración de este libro, enriquece el rango de expectativas en torno a este polémico y simbólico apellido.

Debajo del nombre del autor, se puede observar la ilustración, que es una reproducción de una obra del pintor chileno Gastón Orellana (1933-). La obra que aparece en la tapa corresponde a la fase en que el artista integró el grupo Hondo, cuya principal característica es responder figurativamente frente al arte abstracto¹⁴. La pintura acentúa el umbral del fantástico con una portada que tiene más de enigma que de explicación. Está integrada por cinco extrañas figuras: Un monolito metálico, una especie de tubo enrollado que está suspendido en el aire, un extraño ser humano con cabeza animal que está de rodillas ante el monolito, cuatro cilindros que parecen pegados y una apertura redonda. Todas estas figuras se encuentran sobre una plataforma, iluminada desde la derecha, según la orientación de las sombras. La ambientación de la pintura está embargada por una atmósfera onírica y absurda que no se corresponde en absoluto con una representación lógica y racional de la realidad, sino que todo lo contrario: se muestra como una puerta de entrada a los cuentos, que reflejan lo inquietante que lo extraño es capaz de generar en el lector. La variedad de colores es bastante uniforme, donde predominan el púrpura, blanco y negro, otorgando una tonalidad de melancolía y soledad a las figuras que yacen sobre la plataforma.

Luego, el lomo del libro concentra los tres elementos esenciales de la obra: el sello de la editorial (Bogavante), el título temático del texto y el nombre del autor. No se fomentan mayores expectativas, porque constituye un resumen de la portada. Posteriormente, la contraportada presenta una reseña que a su vez incluye una cita indirecta del autor, sobre el carácter de los cuentos: “No se busque en estos cuentos- pide su autor- sino lo que hay en ellos: la pesadilla y su universo de horrores y fantasmas”. Luego, se clasifican los cuentos de acuerdo al tema que desarrollan: “El hombre del sillón” y “Los dos círculos” como lo espeluznante, “El visitante” y “La noche que presté mi sueño” como fantaciencia y poesía y “Arcel” y “El hipódromo de Alicante” como lo gótico. Pero al final, en un grupo aparte, se califican “La rata” y “La última huida” como una respuesta del autor hacia quienes lo exiliaron. Este es el primer paratexto que de manera indirecta asoma lo fantástico, lo onírico y lo político en cuanto a temas, pero no en cuanto a mecanismos de mediación. Finalmente, se da a conocer la fecha de nacimiento del autor, algunas obras publicadas y su situación de exilio en el momento de aparición del texto. Este es el segundo paratexto que incluye lo político en una obra que aparentemente propone solamente una lectura fantástica.

¹⁴ De acuerdo con Marchán (1986), se trata de una corriente pictórica española que abandona la métrica euclidiana, donde la interacción entre los elementos representados se torna problemática en términos de referencias realistas, privilegiando el sistema primitivo de organización, como la contigüidad o la sucesión (p. 26).

Luego de la portadilla, que reproduce los mismos elementos de la tapa, aparece la página que presenta una breve dedicatoria, cuyo receptor ideal es un dedicatario público. Este paratexto se cita a continuación:

Dedico este libro
al Movimiento Cooperativo
a la solidaridad con mi pueblo
a los buenos amigos

Además de las entrevistas, este es el primer paratexto donde el autor si posiciona políticamente, lo que acentúa la paradoja existente acerca de su apellido, ante un público que no sea el círculo de escritores chilenos. Si se toman en cuenta los elementos biográficos que el mismo Héctor Pinochet narra en las entrevistas aquí analizadas, como sus lecturas iniciales, el cargo que desempeñó bajo el gobierno de Salvador Allende y su situación de exilio, hay que sumar que a los dieciséis años ingresó a la Juventudes Comunistas, lo que él considera uno de los grandes hitos en su vida. Además, es muy importante que el dedicador se muestre en primera persona, por medio de las marcas “dedico” y “mi pueblo”. Esto le da un carácter muy personal e íntimo al paratexto, afirmando inicialmente el sentido político de la obra. El dedicatario público Movimiento Cooperativo y la alusión al pueblo otorgan un estatus explícitamente ideológico al escritor, lo que puede estar también presente en los cuentos. Finalmente, el sintagma “a los buenos amigos”, completa un ciclo donde lo ideológico y lo personal están muy unidos en la vida de Héctor Pinochet, considerando que los tres elementos de la dedicatoria no están separados por signos de puntuación, lo que se interpreta como una interconexión que se extiende hasta los mismos cuentos como umbral al fantástico, al no contar este paratexto tampoco con un punto final que lo cierre y separe del texto al que antecede. Por lo tanto, el paratexto político funciona como umbral al fantástico de los cuentos, lo que a su vez es mecanismo de umbral para el sentido de trauma político que se denuncia en ellos.

El motivo del doble en los cuentos de Héctor Pinochet Ciudad como umbral a los traumas de la dictadura chilena

El título del relato “El hombre del sillón” es de categoría temática (Genette, 2001), porque alude al contenido del cuento. En términos pragmáticos, las expectativas que genera en el lector son de diversa índole, considerando o no el sentido político que las dedicatorias proporcionan al inicio del libro:

- a) Ubicación de elementos primordiales del cuento: personaje y espacio. Queda claro que la historia tendrá como protagonista (o a lo menos como personaje relevante) a un ser masculino, sentado en un sillón, posiblemente en una escena de lectura.
- b) Relación con otros textos: Al tratarse de cuentos fantásticos, la enciclopedia del lector remite al autor emblemático del fantástico, Julio Cortázar. Dentro de su obra “Final de juego” (1964), se incluye el célebre relato “Continuidad de los parques”, cuyo protagonista está leyendo un libro en un sillón.

La estructura sintáctica del título está dada en la secuencia de un artículo definido, sustantivo común, preposición y otro sustantivo común. De esto se deduce la intención del emisor de no especificar ningún aspecto puntual de la trama, solo lo justo y necesario, lo que tiene coherencia con la preparación gradual del hecho fantástico que ocurre en el texto.

El análisis comienza con este cuento porque el elemento disruptor tiene lugar después de su título e introducción, por lo que la historia gira completamente en torno al motivo del doble. Además, es uno de los más representativos de este motivo como reflejo ominoso del otro yo, que se erige frente al personaje original para confrontarlo con sus miedos y traumas causados por el contexto político que se sugiere a partir de los paratextos. Por lo tanto, los recursos estilísticos considerados a continuación, se enmarcan en el concepto polémico de la literatura fantástica en cuanto a manifestación literaria que está en contra de una representación mimética de la realidad. El tratamiento del doble se constituye como un umbral al sentido contestatario de los textos, porque así como desestabiliza la noción de realidad lógica de los personajes, también lo hace en la del lector. Esto se traduce en el cuestionamiento a lo qué es real o no en el contexto de una realidad quebrantada por un golpe militar, con las mismas características ominosas de una transgresión fantástica.

Luego de haber considerado el título, se citará el incipit del cuento para su análisis respectivo:

Días después obtuve progresos definitivos. Por ejemplo, pude alzarme del sillón. Contrariamente a lo que pensaba, no me sentí débil ni tullido. Una agradable sensación de ligereza me liberaba el cuerpo, y ese estado producía en mí tanto alborozo que me sorprendí silbando. Intenté varios pasos por la habitación, hice flexiones, respiración, di dos o tres saltos elásticos (p.181).

A partir de este paratexto, es posible inferir que el punto de vista del narrador es interno y considerando la relación con el título, queda en evidencia que hace referencia al protagonista, que al parecer ha estado mucho tiempo en el sillón. Teniendo en cuenta la primera oración del incipit, el texto se presenta al lector en un orden de *in medias res*, pues no comienza por el inicio de la historia. En términos de expectativas, sugiere un hecho fantástico relacionado con el acto de permanecer tanto tiempo en un sillón, pero no hay indicios de un doble ominoso, que es lo que se irá revelando más adelante. Por otra parte, este incipit tiene un ritmo dinámico, porque no se detiene en una descripción del ambiente físico ni psicológico, sino en las acciones que realiza el personaje principal y los efectos que en él tienen, por lo que se trata de un paratexto que funciona como un umbral muy flexible y que no parece dirigir explícitamente la interpretación.

De acuerdo con las descripciones que el narrador esboza en el desarrollo del relato, se puede afirmar que el protagonista es un hombre de familia tradicional que se encuentra solo, en un estado de higiene deplorable, que lo motiva a cortar su pelo, rasurar su barba y cambiarse de ropa antes de que su cónyuge y los hijos lleguen. Sin embargo, las constantes alusiones directas al lector implícito permiten identificar a un narrador autodiegético que apela a su comprensión y atención: "...aquel detalle iría a tener tanta importancia futura como solo usted podrá ir comprobando a través de mi relato" (p.191). De esto se deduce un carácter testimonial en lo que el personaje está comunicando, muy usual en la literatura de dictadura (Lazzara, 2002).

Gracias a que el texto cuenta con una narración de tipo autorial, el lector puede identificarse o comprometerse con la angustia y desesperación de alguien que no tiene escapatoria al extraño sortilegio de un doble que cobra más poder, aspecto que no sería posible a partir de un narrador de perspectiva externa: "Un grito salvaje, involuntario, escapó como un rugido desde el fondo de mis vísceras" (p.194). Además, la parcialidad de quien narra amplía la ambigüedad y el nivel de intriga de la historia, porque el personaje no puede explicar el fantástico fenómeno al que se ve sometido, pero sí puede ir "dosificando" la disposición de los acontecimientos, de modo que el lector implícito puede realizar conjeturas, pero no certezas.

Como este narrador personaje está contando sus vivencias a partir de un presente, es capaz de proporcionar una serie de indicios que anuncian la interrupción fantástica del doble. Estos son los siguientes:

- a) "Pero, ¡ánimo!, me dije" (p.181): el narrador habla hacia su reflejo (su otro yo) en el espejo del baño, cuando está dispuesto a cortar sus largos cabellos y su inmensa barba.
- b) "Vaya, qué lindo es sentirse nuevo, ¿eh?", le dije a ese otro yo que admiraba tras la luna" (p.182): el narrador se dirige a su reflejo en el espejo del baño para expresar lo bien que se siente tener el pelo corto y estar correctamente afeitado.

c) “...en el espejo de la cómoda había un caballero, qué va a decir mi mujer cuando me vea” (p.183): nuevamente, el protagonista se regocija de lo bien que se ve, pero frente a otro espejo.

d) “...invidualicé la lámpara, los libros, el cuadro de los gemelos” (p.183): el protagonista describe la habitación a la que entra, donde hay una pintura donde está explícitamente el motivo del doble.

e) “A dos pasos me detuve” (p.185): el número dos es una alusión directa a la duplicidad que está a punto de experimentar el protagonista.

Estas “señales” dan cuenta de un artificio disruptor diseñado para preparar una transgresión fantástica, que desequilibrará la visión tradicional de lo uno y lo otro por parte del lector, tal como lo hace una dictadura en las víctimas que posteriormente desarrollarán traumas. El receptor, por medio de una actividad “detectivesca”, unirá estas alusiones que tomarán sentido gracias a la irreversibilidad del tiempo de lectura de un relato fantástico, que dispone las pistas necesarias para explicar su sentido total luego del desenlace del relato. Es importante mencionar que los quiebres fantásticos de Héctor Pinochet no siempre van precedidos de indicios, porque son elementos que otorgan originalidad y peculiaridad al texto que los incluye.

Como se indicó al comienzo, el elemento disruptor del relato se encuentra luego de la introducción o preparación de la transgresión fantástica, y se condensa en el encuentro del protagonista con su doble. Esto se produce cuando entra a la habitación donde hay un sillón ocupado por alguien, punto en que el lector nuevamente hace la conexión con el paratexto (título). Esto genera un alto grado de tensión en el personaje, cuyo clímax es el encuentro con su otro yo: “Ante mí, con todo el bagaje de ropas sebiasas, con esa barba descomunal y la enorme chasca estafalaria, estaba de nuevo yo, es decir, el que hasta hacía poco había sido yo” (p.186). La apariencia desaseada del doble es clave para comprender su sentido: simboliza el daño moral sufrido por el protagonista a causa de la dictadura, y por más que se esfuerce en borrarlo (afeitándose y cambiándose de ropa), fracasará, porque los traumas emergerán inevitablemente en cualquier momento de su vida.

Según la tipología de Jourde y Tortonesse (1996), este doble corresponde a uno de tipo subjetivo físico, pues el protagonista se enfrenta a una duplicación física de sí mismo, a pesar de presentar una apariencia desaseada, producto del tiempo que el doble lleva esperándolo allí. Concuerda en su clasificación de las alteraciones de la personalidad Doležel (1999), pudiéndose aplicar esta transgresión directamente al motivo del doble, porque son dos versiones distintas del mismo sujeto que coexisten en el mismo espacio ficcional. Si bien el carácter psicológico del doble se puede inferir a partir de las impresiones que realiza el protagonista, es indudable que físicamente se trata de una nueva versión del sujeto que narra los acontecimientos.

Lo siniestro del encuentro del protagonista con su doble está claramente explicitado en sus impresiones, como por ejemplo: “Yo no sé si existe precedente, si alguien ha podido vivir el horror de su desdoble en la tierra” (p.186)/ “Y entre más temor sentía, más me entraba la curiosidad” (p.187). Además, la relación que se establece entre ellos es claramente de víctima y victimario, como se demuestra a continuación: “De lo único que puedo dar fe es que vislumbé, desde el hondo vértigo, el recíproco destino de la araña y la mosca” (p.188). En ningún punto del relato se explicita o sugiere una naturaleza de complementariedad o revelación positiva de la autoescopia que vive el personaje-narrador, porque es la manifestación de los aspectos oscuros de su vida que hasta el momento no había asumido.

Lo ominoso, según lo señalado por Freud (1976), ocurre cuando lo inquietante emerge de la cotidianidad, que aparentemente no encierra ninguna amenaza. El protagonista se encuentra en su casa, dada las descripciones “familiares” que hace de su entorno y está inserto en un espacio que le proporciona la seguridad necesaria para asearse, lo que es una de las acciones más banales de una persona. A pesar de encontrarse solo, la sensación de bienestar es suscitada mayormente por el efecto de sorpresa que producirá en su familia cuando lo vean correctamente aseado. “Si ella no se desmaya, va a pasar raspando” (p.183). El nivel de confianza es logrado solo gracias al desenvolvimiento en un lugar común y habitual.

Por lo tanto, el carácter ominoso de la experiencia que tiene el personaje principal con su doble radica en que ocurre en el espacio familiar y cotidiano. Esto no es posible en un ambiente legendario o mitológico, por lo que el asentamiento de un verosímil realista es fundamental para que se produzca el efecto de la “inquietante extrañeza”. Esto tiene lugar en la primera fase del modelo de análisis de Herrero Cecilia (2000) denominada “Orientación”, donde es fundamental una ambientación realista coincidente con la del lector. Mediante un acusado contraste, se pasa a la fase de “Complicación”, que es donde el personaje se ve enfrentado abruptamente a la transgresión fantástica del doble. Esta etapa se constituye entonces como una vivencia de alto nivel de desesperación y miedo, porque surge en el momento menos esperado para el protagonista, lo que es incrementado cuando es “absorbido” e inmovilizado dentro de otro cuerpo que le impide tomar el control de la situación. Así, queda completamente sometido a la perplejidad y ansiedad que se ocultaba dentro de él y que ahora toma la forma del doble ominoso que lo domina.

En términos discursivos, la transgresión fantástica se evidencia en marcas donde confluyen la identidad del narrador y su doble al mismo tiempo, produciéndose la problematización de lo uno y lo otro, característicos del motivo del doble: “-Oiga, ¿me escucha?-*le me dije*” (p.186)/ “*Le-me* toqué el pelo”, “*le-me* tomé el hombro” (p.187). Esto es posible solo gracias a que es el personaje protagonista el que narra sus vivencias, quien se encuentra ante lo “innombrable” o “incalificable”, frente a lo cual el lenguaje se vuelve

completamente insuficiente. La correcta utilización de los deícticos se torna confusa y conflictiva, lo que acentúa lo complejo que es una experiencia de esta índole.

La fase de “Evaluación” comienza con la auscultación anterior, seguida del estado de vegetación en que es sumido el protagonista, quien, desde el sillón, afirma lo siguiente: “Y para no volverme loco, para no caer en la desesperación, para que no tornaran a mí los estados depresivos, me puse a jugar con los pensamientos” (p.189). Como es incapaz de moverse, concluye que es lo único que puede hacer al verse imposibilitado de escapar al sortilegio del doble, que en esta escena alude al trauma provocado por las situaciones de tortura política.

La fase de “Acción” corresponde a los intentos que emprende el protagonista por escapar del doble, realizando las mismas acciones: afeitarse, lavarse, cambiarse de ropa, reencontrarse con su doble, tocar su mano y repetir el ciclo de la fusión que lo ubica en el sillón para permanecer en estado vegetal . No obstante, llega a un punto en que decide luchar consigo mismo y salir de la casa, exclamando lo siguiente: “-¡No!- me dije recobrándome- ¡esta vez no! ¡No volveré donde el hombre del sillón!...” (p.194). Dicho conflicto tiene una simbología que será abordada en el párrafo siguiente.

El motivo del doble confronta al protagonista con su crisis de identidad latente. En primer lugar, carece de un nombre y por lo tanto su doble tampoco tiene una identidad clara. En segundo lugar, hay un autodescubrimiento que el personaje realiza cuando se ve frente al espejo, deducible a partir de expresiones como las siguientes: “¡Cáspita! ¡Parecía un ermitaño! Apenas podía verme los ojos...”(p.181)/ “...mi barba era tan colosal que tuve que abrir con los dedos un espacio para encontrar la boca. ¡Qué lástima sentí de mí mismo” (p.181)”. Así, se expresa el conflicto identitario: “para saber quién era yo puesto que ya no lo era, no podía serlo si lo era aquél, y si aquél era yo, quién era yo entonces...”(p.186). En estos fragmentos se pone de manifiesto además lo ominoso que resulta el encuentro con el doble, porque el propio cuerpo también constituye un espacio familiar, que el protagonista está reconstruyendo y deconstruyendo a lo largo del texto.

Posterior a la lectura del cuento, en términos semánticos, el título toma el sentido de umbral a lo fantástico cuando hace referencia al ser ominoso del relato, condenado a vegetar en el artefacto anunciado en el título una y otra vez, sugiriendo una secuencia infinita. Dicha circularidad funesta a la que está condenado el protagonista innominado (coherencia con el título) se puede relacionar con “La continuidad de los parques”, pero con un sentido de conflicto identitario provocado por procesos políticos anunciados en los otros paratextos (dedicatoria y entrevistas). Esto permite afirmar que dicha crisis de identidad tiene lugar en un contexto de exilio político, donde uno de los efectos buscados con las torturas y persecuciones no era solamente obtener información, sino destruir la identidad política, social y cultural de las víctimas. Considerando el contexto de producción y recepción del cuento, esto se infiere a partir de marcas textuales específicas. Para empezar,

el protagonista es latinoamericano, ya que utiliza un americanismo propio de Chile: “los tijeterazos sonaban como *huinchas*¹⁵” (p.181) y tararea una canción de su juventud, de procedencia mexicana: “María Bonita¹⁶”. Por otra parte, hay dos alusiones a su amigo Julián. Primero, está el jabón que éste le envió desde Italia (“dopo barba”), país que marca un antes y un después en el autor real, porque es el lugar donde estuvo en exilio por muchos años. Y segundo, cuando descarta a este amigo como autor de una broma, porque “anda de nuevo en Europa” (p.184). La última marca textual es la siguiente afirmación que hace sobre sus amistades: “¡Ni pensarlo!; ¡qué van a venir los amigos, hace tanto tiempo que no veo a uno!” (p.185), lo que representa la soledad del exiliado tanto en el destierro como cuando vuelve a su país de origen. Todos los lazos familiares que conforman la identidad del sujeto se ven quebrantados a causa de la dictadura.

La transgresión fantástica de este relato tiene como objetivo confrontar al protagonista con los miedos y traumas que todo exiliado político padece no solo durante el destierro, sino que también a la vuelta del país extranjero. Si el protagonista nunca puede comunicarse con su esposa e hijos es porque existe una barrera infranqueable entre ellos, que son sus propios traumas, incomprendidos por su entorno familiar, porque ni siquiera él los había asumido. Se llega así a la fase final de “Resolución”, que dependiendo de la fase de la “Acción”, conduce al personaje principal a la victoria o derrota ante la transgresión fantástica. El protagonista efectivamente logra huir de la casa, pero en su largo peregrinar nadie presta atención a su conflicto, tal como señalan Faúndez & Cornejo (2010) con respecto al silencio y negación de las torturas que tuvieron que enfrentar los exiliados, lo que a su vez se enmarca en la tercera etapa de la secuencia traumática del Solar y Piper (1995). La excepción es el lector mismo, a quien se está dirigiendo el protagonista, mediante la apelación directa: “Ha tenido usted la paciencia y gentileza del hombre sensible que esperaba, y me ha oído” (p.197). Luego, mediante el recurso de la polifonía narrativa, un narrador externo finaliza el relato con el siguiente párrafo:

El hombre fugitivo alzó la vista y se encontró con la de su interlocutor. Al principio no comprendió su gesto, el filo de su brillo. Después quiso retroceder, pero ya no tenía fuerzas. Resignado, empezó a alargar sus manos hacia las de aquél...(p.197)

Mediante este importante giro narrativo, la fase de la “Resolución” se orienta a la aniquilación del protagonista por parte del ser fantástico, a través de la transgresión metaléptica entre los niveles narrativos, esto es, entre el personaje (mundo ficcional) y el lector, (interlocutor), quien es el doble del que el personaje principal ha escapado infructuosamente. Este umbral que conecta la ficción y la instancia real de lectura también

¹⁵ Palabra que proviene del quechua que significa “cinta para medir”, introducida en Chile gracias a los colonos incas (mitimaes) que sometieron a los pueblos aborígenes del norte. (Gangas, Millar y Vargas, 1985).

¹⁶ Canción compuesta por el mexicano Agustín Lara (1897-1970) en 1943, inspirada en la actriz también mexicana María Félix (Lilach, 2010).

evoca el funcionamiento metaléptico de “La continuidad de los parques”, pero en un grado más problemático, porque el lector es incluido directamente como un agente negativo-resolutivo en el destino del protagonista.

El personaje principal y su doble representan la inevitabilidad de todo trauma político, porque se apodera del cuerpo, mente y entorno del sujeto, es decir, está presente en las dimensiones fundamentales de un ser humano. Si el motivo del doble ha sido considerado por los estudiosos como una manifestación de lo oscuro que toda persona carga consigo misma, dicha idea se reafirma en la simbolización que le otorga Héctor Pinochet en este texto: un umbral hacia la circularidad que condena al protagonista una y otra vez a fusionarse con un ente ominoso. Asimismo, la transgresión metaléptica puede interpretarse también como la apelación por parte del personaje en búsqueda de empatía y comprensión, sin ningún resultado positivo.

De esta forma, es posible afirmar que el fantástico funciona como umbral ideal para el sentido contestario de los cuentos de Héctor Pinochet. La desestabilización de la lógica del verosímil realista provocada por el desafío propio del fantástico se corresponde con la desestabilización provocada por la irrupción de una dictadura militar en la cotidianidad de la población civil. Los miedos ocultos alegorizados en el motivo del doble cumplen la función de denuncia que subyace al relato, lo que es apoyado por una literatura (fantástica) que está basada en problematizar lo racional.

El siguiente relato del corpus se titula “Beatrice”. Nuevamente corresponde a un paratexto temático, único del corpus que hace alusión directa a un personaje femenino, incluyendo su nombre propio. En términos de expectativas, lo que genera este paratexto es la posibilidad de un protagonismo femenino, que se sugiere a partir del íncipit que se cita a continuación:

Yo no conocía los Belices, no tenía por qué conocerlos. Se arracimaban por la cintura del gomero (cintura le llamaba Beatrice) y de allí existían con su extremada pulcritud de ausencia. Cuando noté esa extraña manera de hacerse sentir no pensé nunca que fueran los Belices. Todos estábamos sumamente tristes por lo acaecido, cada mueble, cada cosa, cada rincón era un vacío y me parecía ver lágrimas por todos lados (p.131).

La tonalidad del relato nuevamente es desde la primera persona, quien se dispone a narrar algo relacionado con una familia de apellido español o italiano. En este paratexto, “lo acaecido” no se especifica, salvo los efectos en el resto de los personajes (lenguaje hiperbólico), por lo que se deduce que es un hecho dramático, trágico o al menos penoso. Este íncipit es un puente que acerca al lector a un mundo ficcional de manera más dirigida que el cuento anterior, pero no proporciona indicios o adelantos sobre el texto, excepto que la estructura temporal es de *in medias res*, pues no se explicita que el narrador esté situado en el desenlace y mucho menos al inicio de la historia, dado el carácter testimonial de la apertura de este texto.

Sin embargo, a lo largo de la lectura, este cuento asigna una especial importancia a los indicios para anunciar la disrupción fantástica del doble. Esto es muy relevante, porque la transgresión tiene lugar en el desenlace, así lo disruptivo fantástico se corresponde con lo disruptivo político como un umbral a los traumas políticos, enriqueciéndose con todos los elementos previos al quiebre fantástico. Si bien esta historia está narrada desde el punto de vista del protagonista, es enriquecida con la técnica de la polifonía de voces. El comienzo del cuento sitúa a un padre de familia profundamente dolido por el accidente trágico de su pequeña vecina, Beatrice, paseándose por la terraza de su departamento. Dicha introducción es narrada en primer lugar a través de la voz del protagonista: “contemplé el contorno de noviembre, los edificios sumidos en la tristeza de un por qué” (p.132). Luego, el relato se traslada a la focalización de su hija, Berta: “Mi padre salió a la terraza” (p.132). Después, el cuento continúa con el punto de vista de este padre de familia dolido por la muerte de la niña, lo que funciona como un indicio de la transformación que experimentará este hombre en la disrupción fantástica del texto.

La pluralidad de voces anterior es complementada por los distintos estilos directos que tienen lugar en el cuento y que corresponden a los diversos testimonios del día del accidente de Beatrice. “Fue como a eso de las once” (p.133) dice el frutero cuando la vio pasar en moto; “El sábado se levantó junto conmigo” (p.138) señala Pamela, la madre de la muchacha accidentada y “Ojalá ya estén levantados” (p.139) afirma la misma Beatrice, con respecto a sus vecinos el día de su muerte. Estas marcas textuales muestran al lector los distintos puntos de vista de quienes estuvieron principalmente afectados por el accidente de tránsito que quitó la vida a Beatrice.

Los indicios de la transgresión fantástica tienen asidero en la pluralidad de voces porque remiten al desdoblamiento de la personalidad del protagonista, quien se encarna en su hija para finalmente transformarse en su vecina muerta. En segundo lugar, el personaje principal hace la siguiente reflexión al inicio del cuento: “Me fui haciendo a la idea por pura inconsistencia, llevado a la conclusión por la velocidad de sus vectores, indefinibles y ajenos, tal como pudiera repetirlo mil veces: planos ajenos incluso a la realidad misma” (p.136). Este indicio encontrará su confirmación cuando el protagonista descubra que el tiempo ha retrocedido inexplicablemente hasta el día de la muerte de Beatrice (otro plano de la realidad), y tiene solo dos horas para encontrarla y evitar que se suba a la moto en la que sufrirá el accidente.

Otro indicio muy importante es la constante alusión a lo que vestía Beatrice (con mayúscula inicial) el día del accidente: “Pasó por la tienda El Argot y se compró esos “Panties” celestes” (p.133) / “Con los Panties en la mano la vi entrar a la frutería” (p.134) / “Llevaba puestos sus Panties celestes” (p.135) / “...yo miraba a Beatrice [...] sus Panties celestes” (p.138). Luego, muy próximo al desenlace del relato, el personaje principal busca desesperadamente a Beatrice en el bar de Silvino, “cuya hija, Renata, era su gran amiga y

casi *sosia*” (p.142), con lo que se anuncia el motivo del doble entre padre e hija como correspondencia de lo que ocurrirá entre el protagonista y Beatrice. Finalmente, cuando él se suba a la moto y se dé cuenta de que está viviendo la reencarnación, pensará lo siguiente: “¿cómo, mi pelo rubio? Y esos Panties celestes...” (p.146). Se sugiere la posibilidad de una conexión paternal tan profunda que se compara con una situación de “doble”. Es la identificación que un exiliado realiza con una niña extranjera, cuya muerte solo puede comprender a través de una reencarnación mediante un viaje espacio temporal.

Es importante señalar que el estatus de indicio de los mismos se levanta tras la irrupción fantástica, ya que antes de eso puede tratarse solo de recursos estilísticos que buscan embellecer el lenguaje. Si se tiene en cuenta que hasta la disrupción fantástica (que es al final del desenlace del cuento) la verosimilitud del relato concuerda con la del lector, se confirma lo señalado por Bozetto (2001) con respecto a la economía del texto fantástico, que imitando los relatos realistas, utiliza todos los recursos narrativos para lograr el efecto de quiebre luego de la transgresión. Asimismo, se manifiesta lo afirmado por Todorov (1980) y Campra (2008) con respecto a la irreversibilidad del tiempo de lectura de un cuento fantástico, cuya linealidad es esencial para producir el efecto de extrañeza en el receptor.

La variedad de narradores y puntos de vista utilizada en este texto es una prueba de lo fundamental que es la elección de un narrador en un texto fantástico. Estas distintas voces filtran la información, de manera que lo omitido y lo expreso varía y se gradúa según quién narra, por lo que no existe un consenso claro de lo ocurrido esa trágica noche de sábado. El hecho clave es que una niña que iba en una moto sujeta a un joven conductor, sufre un choque del que no sale con vida. Sin embargo, todas estas versiones no se acercarán en nada hasta el desenlace del relato, donde el narrador protagonista (vecino adulto) se encarnará en la niña que había muerto antes y solo se dará cuenta de aquello cuando se empiece a describir a sí mismo con el aspecto físico de la muchacha: “¿cómo, mi pelo rubio?” (p.146).

La transgresión fantástica citada anteriormente ocurre al final del desenlace, por lo que el inicio y desarrollo del relato se sustentan en una construcción del verosímil lógico que si bien, podría verse amenazado por las expectativas generadas por el paratexto de la portada del libro, es capaz de presentar abruptamente la irrupción del doble. Dicha construcción del verosímil realista se esquematiza a continuación:

Realidad		No fáctico	
Fáctico	Posible	Imposible	
1. Familia que vive en Italia en situación de exilio. 2. Beatrice murió en un accidente automovilístico. 3. Impacto emocional del accidente en los personajes.	Pn: 1. Dilucidar las causas específicas del accidente en que murió Beatrice. 2. Saber por qué Beatrice se subió a la moto. Pv: 1. Negligencia por parte del conductor de la moto. 2. Beatrice se subió a la moto porque quería llegar rápido al centro. Prv: 1. Beatrice perdió la razón y por eso se fugó. 2. Su madre la vendió mediante un proceso de “trata de blancas”.	Transgresión fantástica: el protagonista retrocede en el tiempo hasta darse cuenta de que él es la niña que muere en el accidente, justo en el momento en que va sobre la moto.	

En el cuadro anterior se estructura la relación entre lo fáctico, lo posible e imposible según las modalidades establecidas por Reisz (1979), con las posibilidades de lo real que el mundo ficcional propone y deconstruye en las últimas líneas del texto, desequilibrando la noción de realidad objetiva que supuestamente se planteó en el inicio y el desarrollo. Esto es una representación de lo ocurrido en Chile luego del golpe de estado (1973), donde se amplió la línea de lo posible y lo imposible. Hechos como las torturas y el exilio se transforman en algo más que verosímil y probable, es decir, fáctico. En este caso, se vuelve a comprobar la similitud disruptiva que tienen la transgresión fantástica y el golpe militar: ambos quebrantan las leyes de lo racional y producen efectos ominosos en quienes los experimentan.

De acuerdo al conflicto de veracidad planteado por Campra (2008), este relato representa el más bajo nivel, pues el evento fantástico es afirmado por el narrador (N) y el personaje (P), produciendo un efecto de veracidad en (D) de lo fantástico ocurrido dentro del mundo ficcional. El quiebre de la realidad planteada en la construcción del verosímil cotidiano es percibido por parte del destinatario como un acontecimiento realmente acaecido, y en consecuencia, sí produce el efecto que un cuento con el tema del doble persigue: desestabilizar las nociones de identidad y realidad que el receptor lógico defiende,

que en este caso corresponde al desequilibrio de un exiliado que no tiene claridad respecto a su individualidad e identidad.

En términos de tipologías, el caso de doble en “Beatrice” según Doležel (1999), corresponde al caso de Orlando, pues un sujeto vive en dos mundos ficcionales gracias a la reencarnación (relación sintagmática con el doble), tal como se demuestra en el esquema:

Padre

Mundo Ficcional 1

Vecino

Mundo Ficcional 1

Beatrice

Mundo Ficcional.2

Donde el vecino pertenece a un mundo ficcional 1 que corresponde al espacio y tiempo donde los personajes sufren por la muerte de Beatrice. Sin embargo, cuando el vecino se transforma en Beatrice al final del texto, se da cuenta de que el tiempo se repite, pero desde la perspectiva de la niña. Esto quiere decir que el mundo en que vive el hombre es ahora el que vivió la niña, es decir, un mundo ficcional 2. Se trata de un personaje que ha pasado abruptamente de un mundo ficcional a otro, plenamente consciente de dicha transición, lo que simboliza el paso entre dos mundos que debe atravesar todo exiliado político.

Jourde y Tortonesi (1996) señalan que un doble subjetivo puede ser externo cuando un “yo” se desdobra en un elemento externo, que es lo que caracteriza la relación entre el vecino y Beatrice. Nuevamente, en este cuento se aborda la problematización fantástica de la identidad como una situación aciaga y nefasta para un personaje, porque el protagonista toma conciencia de su reencarnación en la niña cuando se percata de que lleva trenzas y una blusita que se le infla por la rapidez con que el motociclista lo lleva directo a la muerte: “...sin poderlo aceptar aullé ¿¡cómo, yo Beatrice?!” (p.146). El elemento disruptor se encuentra en el desenlace del texto, quedando completamente abierto, por lo que se sugiere al receptor que el conflicto de identidad queda sin resolver.

Es importante indicar que solamente el protagonista carece de nombre, a diferencia de los demás personajes: Amanda (esposa del protagonista), Jaime y Bertita (hijos del protagonista), Beatrice (niña que muere en el accidente), Pamela (madre de Beatrice) y Aroldo (el frutero que presencia el accidente). Por eso es válido colegir que el protagonista carece de una identidad definida y su metamorfosis en Beatrice corresponde a la única forma de dar escape a un duelo provocado por una muerte repentina y sin explicación. Lo anterior se suma a que el protagonista es un exiliado que ha logrado una compenetración

con una niña extranjera, lo que simboliza una identificación plena con una cultura ajena, pero quebrantada por la muerte. Esto se demuestra cuando se dirige explícitamente a Beatrice por medio de un narrador autodiegético: “no te busqué allí, pequeña mía” (p.143), concretando dicha conexión.

En el ámbito paratextual, no es casualidad entonces que el personaje testigo carezca de nombre y que el título nomine al personaje cuya muerte desencadena la secuencia narrativa. La relación del título y el texto al que acompaña es la misma que existe entre el protagonista y Beatrice: apoyo y complementariedad, teniendo en cuenta que el hombre tiene su rol conyugal, paternal y fraternal muy claros, pero aun así no tiene una identificación, al contrario de la niña. El título propone antes de la lectura la importancia simbólica de un nombre propio.

La situación política del protagonista se revela en la siguiente cita: “La hora de onces (ritual que nunca pudimos olvidar en el exilio)” (p.136). Gracias al chilenismo “onces”¹⁷, se desprende de lo anterior que corresponde a una familia chilena que se encuentra en un país extranjero para refugiarse de los avatares de la dictadura encabezada por Augusto Pinochet Ugarte (1973-1990). De esta forma, se trata de un personaje con traumas tan profundos que le impiden atenerse a la racionalidad para comprender la realidad. El desequilibrio en que permanece luego de la muerte de Beatrice es el equivalente a la inestabilidad identitaria en que se encuentra, ya que está en un país extranjero donde se resiste a dejar sus rituales chilenos, lo que a su vez tiene eco en el desequilibrio que produce toda transgresión fantástica. Es un personaje que ha sido apartado de su lugar de origen porque sus ideas políticas son castigadas mediante la tortura o la muerte. Un exiliado es un individuo fuertemente comprometido con su entorno, por lo que el destierro constituye un estado de tortura psicológica permanente, debido a la incertidumbre con respecto a quienes permanecen en Chile y a la impotencia por no poder defender *in situ* la libertad de su pensamiento político (Tutté, 2004).

Otro aspecto importante es que gracias a las marcas de verosimilitud como “Piazza Maggiore” (p.142) o “estatua de Neptuno” (p.143) o a jóvenes “fumando su furtivo spinello” (p.143), es posible situar específicamente las vivencias de este hombre en la ciudad italiana de Bolonia, lugar de exilio del autor empírico del texto, Héctor Pinochet. No es casualidad que la narración se ambiente justamente en Italia, considerando que el país europeo que recibió más exiliados chilenos fue Suecia, grupo que bordeó las 15000 personas¹⁸. Por lo tanto, Italia conforma un espacio emblemático para el autor empírico, cuya experiencia de exilio, si bien fue de tipo realista, no es posible asegurar que fue menos

¹⁷ Chilenismo que hace alusión a las once letras del “aguardiente” que los chilenos agregaban al té que consumían entre las cinco y seis de la tarde desde la época de la Colonia (Del Solar, 1875).

¹⁸ <http://www.memoriaviva.com/exilio/suecia.htm>

traumática. Si hay un espacio físico constante en el corpus y en el resto de su obra (“La noche que presté mi sueño” (1986), “La casa de Abadatti” (1989), “Un día Pietro Tarquino” (1989), etc.) es Italia, país que es difícil de resignificar para los personajes porque es un lugar de confrontación con traumas muy arraigados. Por lo tanto, es evidente la relación que se establece entre el escritor del relato y su protagonista: ambos son hombres que buscan y encuentran en Italia dos elementos: primero, un espacio de salvación de las torturas e interrogatorios que se estaban llevando a cabo en Chile en el período de dictadura militar y segundo, una instancia reveladora de los traumas ante las situaciones límite de las cuales pudieron escapar en términos físicos, pero no mentales. Al igual que el fantástico, estas situaciones estuvieron basadas en la irrupción a las leyes racionales de la cosmovisión realista a partir de un hecho transgresor, en este caso el golpe de estado. Y cuando el fantástico funciona como umbral de acceso al sentido de denuncia que tiene este cuento, su efecto en el lector es que éste a su vez cuestione de manera crítica los parámetros de realidad del contexto de producción de esta obra, que fue en plena época del gobierno militar (1986).

Motivo de la confusión vigilia/ sueño

“El visitante” es un relato con un título temático, compuesto por un artículo definido y un sustantivo común, cuyo marco de expectativas es muy amplio, salvo que se refiere a un ente masculino en singular, no a un grupo. Sin embargo, como el título del volumen hace mención de “otros textos fantásticos”, es posible conjeturar la categoría sobrenatural del ser que visita al protagonista, quien se manifiesta en el incipit que se cita a continuación:

Qué hombre casado con una mujer joven y bella, tierna y dulce como mi Laura, no se despierta a veces a deshora, cuando no son pocas las pausas ni muchos los desvelos y en la desesperación de la soledad, de esa soledad que es más parca y brutal que todas las ausencias, esa que emerge del mundo adormecido, resollante, palpitante aunque gris, casi muerto, de ese mundo ajeno como el recordar, o como una estrella apagada en el decurso de milenios, y observa su semblante, el encanto de su respirar pausado, la rosada palidez de sus mejillas, sus ojos que se comparan a cofres ineludiblemente sellados por la incógnita...(p.69)

Se trata de un paratexto de apertura caracterizado por la pausa, porque no hay secuencia de acciones que movilizan el relato, sino que se detiene en un estado que inquieta gravemente al protagonista: la soledad. Este sustantivo se duplica, acompañado de otros términos que intensifican las repercusiones negativas en el sueño del narrador: “parca”, “brutal”, “adormecido”, “resollante”, “gris”, “casi muerto”, “ajeno”, “apagada”. Asimismo, este incipit se divide en dos partes: La angustia vivida por el hombre en contraste con la placidez del sueño de su esposa, cuyas causas se develarán en el análisis que se desarrollará en los siguientes párrafos.

Este cuento es muy representativo del motivo de la confusión entre la vigilia y el sueño porque está basado en la ambigüedad fantástica. Las distintas estrategias que el narrador dispone entre el inicio y el desarrollo tienen como fin confundir la solución del desenlace, que puede estar resuelto o no dependiendo de cómo se interprete el texto. Es importante introducir este apartado caracterizando al protagonista como un exiliado chileno que se encuentra en Italia, víctima de frecuentes estados nerviosos que pueden dar sentido a la disrupción fantástica a la que se ve enfrentado.

El conflicto de veracidad, de acuerdo con lo establecido por Campra (2008), se soluciona cuando el narrador es protagonista o a lo menos testigo de la transgresión fantástica. Sin embargo, según Herrero Cecilia (2000), un narrador protagonista está sujeto a la ambigüedad perceptiva, es decir, a lo engañoso que pueden resultar sus sentidos al momento de vivenciar el quiebre de las leyes racionales. Esto se evidencia en el texto cuando Guillermo, el protagonista, se desvela a la medianoche, porque “es notorio que a esas horas, ante cualquier suceso extraño, por inofensivo que sea, todo parece confluír, enredarse, envolverse de misterio” (p.71). Esta descripción es previa a la narración de la extraña llegada de la criatura, por lo que se prepara al receptor para leer algo que quizás

nunca ocurrió. De esta manera, la ambigüedad se presenta en el inicio del relato con marcas que denuncian una paranoia latente en el protagonista:

Estado de paranoia bajo una aparente tranquilidad.	Análisis
“... y observa su semblante, el encanto de su respirar pausado, la rosada palidez de sus mejillas, sus ojos que se comparan a cofres ineludiblemente sellados por la incógnita...” (p.69).	Guillermo observa a Laura (su esposa) dormida, cuyo proceso de sueño se desarrolla plácidamente. Sin embargo, él percibe que hay un misterio en el estado en que se encuentra ella, primer atisbo de la incógnita de lo onírico.
“...y reconoce los objetos, los vértices, las sombras, cosas todas que parecen reír en su inmovilidad como si fueran realmente la única vida que se reclama para sí” (p.69).	Antes de intentar quedarse dormido, Guillermo observa la habitación. Mediante una descripción realista, deja ver que la realidad no es como parece, ya que los objetos denuncian dimensiones desconocidas para el protagonista.
“Las cortinas se aquietaron. El cuarto recuperó su aspecto apacible. Tanta tranquilidad parecía negar descaradamente los hechos” (p.72).	Es el momento previo a la visita fantástica de la criatura. Es el punto en que Guillermo se da cuenta de que la realidad puede revelar aspectos nefastos que no siempre se pueden percibir.

Hasta este punto del relato, los acontecimientos, si bien son cercanos a lo inusual, no alteran el contrato de mimético inherente a una obra realista, que según Roas (2011), debe ser identificable con la realidad del lector. Todas las descripciones que anuncian la disrupción fantástica son fruto de un estado nervioso que produce sensaciones agobiantes posibles en el mundo referencial, porque no quebrantan su sintaxis lógico racional.

Al inicio del texto, además, tiene lugar la aparición de dos tipos de indicios: aquellos que preparan una transgresión fantástica y los que predisponen al lector a considerar al narrador personaje como víctima de una paranoia latente, cuyo clímax es la visita. En el primer caso, cuando Guillermo hace una observación panorámica de la habitación, afirma lo siguiente: “y las cortinas del ventanal que semejan impertérritas bambalinas de un escenario de que de pronto abrirá su fiebre hacia el abismo” (p.70). Mediante esta prolepsis, el narrador anuncia que ese será el umbral de la transgresión fantástica, e incluso adelanta el carácter que tendrá: pesadillesco y vertiginoso.

En el segundo caso, cuando Guillermo se dispone a narrar lo que le pasó, afirma lo siguiente: “Muchos dirán que es causa del exilio, que nos estamos volviendo locos, que sin la tierra nuestra somos puras calamidades” (p.70). Existe un consenso en torno a la inestabilidad mental de Guillermo por quienes lo rodean, debido a la compleja experiencia del exilio. Este estilo indirecto tiene lugar al inicio del relato, y si bien es una explicación descartada por el protagonista, no es casual la inclusión de esta percepción psicológica del destierro.

Luego de preparar al lector mediante una confusa percepción de la realidad, Guillermo narra la transgresión fantástica, la cual revela dos propiedades que apuntan a una confusión entre vigilia y sueño:

a) Extraño estado de parálisis del personaje principal: Justo antes de presenciar la visita del extraño ser, Guillermo señala que empieza a perder el control de sus movimientos, debido a un estado de extremo sopor: “Era como si de mí se estuviese apropiando un bálsamo de serenidad, una especie de goce y dejadez, de sabrosa desidia” (p.72). Comienza una fase característica de la parálisis del sueño, definida como “...una incapacidad para moverse durante varios segundos o minutos. Es una experiencia que puede ser atemorizante ya que la persona se encuentra despierta y no puede moverse voluntariamente” (Torres y Monteghirfo, 2011). Así, se sugiere que el protagonista pierde todo control de la experiencia fantástica debido a este desorden del sueño.

b) El visitante: En la ventana (que se había asegurado de cerrar adecuadamente), Guillermo observa a un ser pequeño y oscuro, cuyo rostro de pájaro tiene grandes ojos negros y una boca córnea similar a la de un pez. Tiene brazos y piernas cortas, una joroba y una cola retráctil similar a un cuernecillo de caracol, de la cual se cuelga y descuelga tranquilamente. Posteriormente, se dirige a los pies de la cama y lo observa atentamente, sin decir ni expresar absolutamente nada.

Siguiendo a Evans (1989), esta vivencia fantástica podría tratarse de una alucinación. Primero, debido a la diversidad conjetural acerca del origen del visitante: “Si fuera un fauno- me decía-, o un sátiro caído desde el tiempo, o un pequeño demonio o un ser de otro planeta, si fuera un...” (p.75). Y en segundo lugar, debido a la sospecha fantástica sobre el visitante: su capacidad de leer los pensamientos ajenos, que se corroboran de la siguiente manera: “Y reforzando esta tesis, recordé su bajada del alféizar y cómo yo antes estuve pensando en esa posibilidad e imaginando la forma en que lo haría ¡y ese ser había bajado tal como lo imaginé!” (p.75). Por lo tanto, se entabla una lucha mental entre ambos, porque, si bien Guillermo ha perdido el control de sus músculos, no es así con sus pensamientos, los cuales dirige a múltiples temas para confundir a este ominoso visitante.

Así, la transgresión fantástica del relato está directamente relacionada con los fenómenos del sueño, especialmente en el problemático paso del sueño a la vigilia, porque es el mismo narrador quien cuenta como testimonio la extraña experiencia que tiene en su cama, la que puede ser una alucinación hipnagógica o hipnopómpica (González, 1993). No obstante, en todas las alusiones que se hacen a la acción de dormir subyace una intranquilidad latente, producto de los traumas provocados por su situación de exilio y que se manifestarán en la figura del visitante. Al comienzo del relato, Guillermo señala lo siguiente:

Qué hombre casado con una mujer joven y bella [...] no se despierta a veces a deshora, cuando no son pocas las pausas ni muchos los desvelos y en la desesperación de la soledad, de esa soledad que es más parca y brutal que todas las soledades (p.69).

Con esto queda evidenciado que hay algo que perturba al personaje y está conectado con la soledad que probablemente siente en una cultura ajena, de la que no se siente parte porque es chileno y ha tenido que abandonar su tierra por razones forzadas, tal como lo deja entrever Héctor Pinochet en el peritexto analizado al comienzo de este análisis. Esta idea tiene asidero en la siguiente reflexión que hace cuando se desvela: “La soledad, el tiempo inerte, ese vacío que se produce en todo” (p.71). Hasta antes de la visita, el protagonista deja claro que dormía plácidamente, “me transporta a ese abismo sutil y algodónado donde me dejo hundir por varias horas, sustrayéndome del acontecer como gota de agua” (p.70). Luego, afirma: “Aquel martes, aquel ciclo se rompió” (p.70), haciendo alusión a los desvelos que le impiden seguir durmiendo, porque hay algo nefasto que está despertando en él.

En cambio, hay numerosas marcas que hacen referencia al buen sueño que goza su esposa Laura, una mujer italiana con quien ha contraído matrimonio en el exilio: “Como siempre, Laura dormía cara al cielo, con los brazos abiertos” (p.70). Cuando expresa su manía de cerrar bien las puertas, “mientras duerme, es inmune a toda interrupción y sorda a cada ruido” (p.71). Durante la visita, describe: “Laura continuaba en su sueño displicente” (p.73) y a la noche siguiente, cuando está esperando que la criatura vuelva, señala: “Ya Laura vagaba por quien sabe qué regiones del sueño” (p.84). Esta reiteración de lo saludable que es el sueño de Laura enfatiza el estado de constante sobresalto en que se encuentra el narrador, hasta el punto de no tener claro qué es lo soñado y qué es lo vivido realmente, lo que se concreta al día siguiente de la visita.

El narrador deja varias nociones de la relación entre sueño y realidad, las que irán pasando por distintas etapas, tal como se demuestra a continuación:

a): “En el dormir normal soy de sueño tranquilo. La campanilla del despertador señala exactamente el otro extremo del ciclo que comienza cuando Laura y yo dejamos la lectura, [...] y apagamos las respectivas lámparas” (p.70). Al inicio del relato, si bien el narrador especifica que hay razones claras para desvelarse, también establece que el sueño es un

ciclo completamente cerrado, que tiene sus horas propias con un límite muy marcado: el despertador.

b): "...ubicándolo en un campo ajeno [cualquier reproche], distante de la realidad y el sentido común, cristalizando en parámetros metafísicos otra lógica y transformando la verdadera en disoluta ridiculez de pesadilla" (p.74). Cuando Guillermo entra en el estado de extrema abulia, reflexiona sobre cómo las recriminaciones racionales son abandonadas por completo cuando la realidad cotidiana pasa a ser comprendida de acuerdo con un paradigma onírico. Así, esta nueva percepción de la realidad es caracterizada de acuerdo a lo que Freud (1976) denomina ominoso, pues es mediante lo pesadillesco que tiene lugar la aparición de lo latente-reprimido en el personaje principal: el impacto emocional del exilio.

c): "Desde ya con su comportamiento demostraba conocer bien poco del accionar en este mundo (si es que pertenecía a otro, o al sub-mundo de este mundo)" (p.76). Con esta aseveración, se puede establecer una relación con lo señalado por Doležel (1997), con respecto a los mundos posibles, donde cada mundo tiene su propio orden general. En el relato, entran en juego el mundo de la vigilia, del sueño y otro incierto que Guillermo desconoce. Lo importante es que en cada mundo posible subyacen una serie de normas que regulan lo verosímil y lo necesario. Lo problemático del texto es que no hay una separación de los tipos de mundos, por lo que el protagonista no entiende qué lógica adoptar para entender lo que ocurrió.

d) "Las cortinas se estremecieron, luego se aquietaron y como por encanto dejó de sentirse esa atmósfera rara y de percibirse el abanico de esa luz de pesadilla" (p.78). Este punto de entrada de lo pesadillesco a la realidad cotidiana es lo que Casas (2007) denomina umbral. Es la puerta de entrada de un ser de otro mundo (desconocido) al mundo cotidiano. Por esa razón, Guillermo, en su lógica de los límites (como en el caso del despertador que separa vigilia y sueño), quedará en un estado de profunda perplejidad.

e) "La gran duda la constituía la existencia o no de aquel estado, esa semi-penumbra y ese vaho, la circular función del duermevela" (p.78). Términos ambiguos como el prefijo "semi" y "vaho" caracterizan la primera y permanente visión que tiene el protagonista de la visita. Carece de una seguridad completa y es lo que le impide actuar razonablemente.

f) "Apenas descendía por ese tobogán nebuloso que precede al sueño, un impulso de pez me enderezaba en la cama, me hacía abrir los ojos y sorprenderme hablando" (p.82). Al día siguiente de la visita, el protagonista no tiene un buen desempeño laboral porque ha pasado la noche en vela. Al retirarse más temprano para dormir una siesta y esperar al visitante con más energía, vuelve a despertarse en el supuesto límite entre sueño y vigilia por algo que lo inquieta. Este hecho es fundamental en la configuración de la ambigüedad del texto, porque el lector accede a una serie de acontecimientos narrados por un personaje que no está en sus cinco sentidos y por lo tanto, la veracidad del hecho fantástico queda en entredicho.

Todo el desorden del sueño analizado anteriormente alude a un desorden mental provocado por experiencias traumáticas durante la dictadura en Chile. Esto constituye la base para un sentido político bipartito de la transgresión fantástica, el que se organizará en dos partes interconectadas, que a su vez giran en torno a la confusión entre lo que se percibe durante la vigilia y el sueño:

a) Situación política del personaje principal: el narrador constantemente deja marcas que aluden a un posible padecimiento psicológico causado por su condición de exiliado. Él se encuentra en Italia en busca de refugio, al igual que el protagonista de “Beatrice”. Al comienzo del texto, cuando se dispone a narrar su experiencia fantástica, señala: “Muchos dirán que es causa del exilio, que nos estamos volviendo locos” (p.70). Con esto, trata de explicar lo que ha visto, mas no llega a una ninguna conclusión satisfactoria. Luego, cuando revisa por segunda vez las cerraduras y fallebas, afirma: “Son precauciones, puras precauciones, como esta mía de hacerlo todo en puntillas, con suma delicadeza, recurriendo al tanteo y al suspiro” (p.71). Es evidente cómo el protagonista ha vivido un proceso de clandestinidad política marcado por el ocultamiento y el miedo a causa de la amenaza política descrita por Lira & Castillo (1993), cuyas repercusiones se manifiestan en las acciones más triviales. Luego, justo antes del quiebre, asevera: “Estaba a punto de achcarlo todo a mis tensiones” (p.72). Con esto, Guillermo quiere decir que el constante estado de ansiedad nunca lo ha abandonado, aún lejos de su país de origen dominado por la dictadura de Augusto Pinochet Ugarte (1973-1990).

Es muy importante, además, cuando se encuentra invadido por el visitante, reitera su condición en términos enfermizos: “Olvidándome de cuanta locura achacan a los exiliados, me puse a pensar en cosas fantásticas” (p.75). En esta cita confluyen los dos elementos primordiales de esta tesis, que es el fantástico en relación a la situación política chilena del contexto de producción de los relatos de Héctor Pinochet. Luego de haber sido visitado, el narrador realiza una serie de conjeturas, como la siguiente: “Porque pudiese ser que sólo yo, la inicua soledad, el mal del exilio.... ¿Has dicho mal del exilio?” (p.78). Nuevamente se enfatiza la soledad (además de hablarse a sí mismo), pero ahora en íntima conexión con la situación de destierro, por lo que se reafirma la idea de lo traumático que resultó para Guillermo refugiarse en Italia debido a su ideología política. El exilio es planteado como posible explicación a un padecimiento psicológico, expresado a través de una visita fantástica.

b) Por otra parte, hay un punto en común con “El hombre del sillón”, que es cuando los personajes traumatizados no encuentran comprensión en las personas que los rodean. Cuando Guillermo regresa a su casa luego de una fallida jornada laboral, percibe a las personas de la siguiente forma: “La gente se me apareció como un río horroroso y agresivo, insensible a mis preocupaciones, casi cómplice del pequeño ser a quien ocultaba” (p.82). Con esto se acrecienta la sensación traumática de soledad que sufre Guillermo, pues nadie más (ni

siquiera Laura, quien siempre duerme plácidamente) comprende la magnitud de lo que él ha vivido en Chile y sigue sufriendo en Italia.

Por lo tanto, es factible afirmar que el protagonista demuestra un padecimiento psicológico paranoico asociado a los traumas vividos en Chile y que lo asedian en Italia. A continuación, se explicarán las tres aristas desde las cuales la paranoia se apodera del protagonista:

a) Poderes telepáticos del visitante: De acuerdo a Evans (1989), es muy usual que a los seres que se perciben en el estado de ensueño se les atribuya la propiedad de leer los pensamientos del afectado. En el relato, la criatura solo se detiene a observar a Guillermo, de quien afirma que “sus ojos, grandes, oscuros y serenos, también me atravesaban, buscaban algo, eran púas, cucharas que raspaban mi alma, el cerebro” (p.74). Guillermo está paralizado y solo puede sentirse auscultado por la intensa mirada del visitante, hasta que se da cuenta de sus propiedades telepáticas: “Este pequeño monstruo es capaz de leer el pensamiento” (p.75). Esta es una de las consecuencias de haber vivido en un régimen militar de alta vigilancia y control, primero a cargo de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional), entre 1974 y 1977, dirigida por Manuel Contreras. Luego de la presión internacional, se suprimió dicha organización y se creó la CNI (Central Nacional de Informaciones), que funcionó desde 1977 hasta 1990¹⁹. La persecución política alcanzó intensos niveles de tensión y riesgo, provocando que el protagonista desarrolle un delirio de persecución, que llega hasta tal punto de sentir que “alguien” puede saber lo que él está pensando. Por eso, a lo largo del desarrollo del cuento, no es aventurado destacar la similitud entre el paratexto “el visitante” y el concepto “vigilante”, considerando el modus operandi de la criatura.

Por la razón anterior, Guillermo decide no proporcionar material que lo involucre en una situación de peligro, así que toma la siguiente determinación: “Desde ya, no pensar; es decir, no comprometedoramente” (p.76). En dicha época, el pensamiento político de izquierda implicaba torturas, desapariciones o exilios, por lo que el ocultamiento era la acción más usual. Decide “despistar” al visitante con pensamientos triviales, como rondas de infancia y antiguas canciones. Sin embargo, “él parecía entenderlo todo, hasta mis vacilaciones” (p.77). Así, se entabla una contienda mental entre ambos, donde la pugna consiste en evitar que la criatura controle la mente del protagonista, porque “comprendí que entre los dos se había entablado una lucha tácita y que yo partía en manifiesta desventaja. Sin quitarle la vista me apresté al ataque” (p.74). Esta confrontación mental simboliza el descontrol que Guillermo tiene de sus propias emociones y fundamentalmente, de los traumas que trae consigo de su país natal.

¹⁹ Velásquez (2002).

b) Tema²⁰ del doble: Antes de que la criatura se desapareciera, aparece un rasgo de gran relevancia y que no había sido notado por el protagonista al principio: “creí notarle ciertas manos con dedos y una nariz que se estaba pareciendo extrañamente a la mía” (p.78). Con este episodio, es evidente que el visitante es una proyección que tiene el protagonista de sí mismo. Como señalan Bravo (1988) y Estañol (2012), el doble tiene una connotación negativa, porque simboliza el lado oscuro del ser humano que es evadido en la cotidianidad. En consecuencia, el trauma irrumpe en dicha cotidianidad para impactar al personaje principal y producirle un vértigo existencial. Y no solo durante la visita, sino también cuando al día siguiente, afirma que le parece estar viendo a la criatura detrás de las ventanas, acechándolo.

Lo ominoso del relato, siguiendo a Freud (1976), radica en los dos componentes básicos: el primero es la construcción del verosímil en el relato, mediante acuciosas descripciones del espacio físico. Posteriormente, el segundo elemento (lo extraño) irrumpe en el espacio familiar (habitación y el cuerpo del protagonista) mediante la aparición de una criatura que provoca el efecto de la inquietante extrañeza en Guillermo, porque simboliza el encuentro del yo con lo más oculto y guardado en el inconsciente. Dada la abrupta interacción con el otro yo, resulta casi imposible controlarlo o comprenderlo.

c) Ansiedad por lo secreto: El único personaje que conoce lo ocurrido con el visitante es el protagonista. Todo se reduce al clásico problema del hecho paranormal: “Contarle a alguien resultaba imposible. ¿Quién me iba a creer?” (p.80). La paranoia se incrementa gracias a que no puede desahogarse con nadie más, ni siquiera con su esposa, porque está consciente de que las personas que lo rodean van a dudar de su sanidad mental, más aún si se trata de un exiliado político. Esto traerá efectos en su psiquismo, tal como lo describe posteriormente: “Y, sin embargo, ocultando ese secreto ¡cuán solo e infeliz, cuán triste me sentía! A cada momento me asaltaba la necesidad de comunicarme, de pedir consejos...” (p.80). Este enclaustramiento en sus propias emociones incrementará la sensación de angustia provocada por la experiencia del doble y lo llevarán a confundir aún más la realidad y el sueño, tanto en el trabajo como después de dormir.

El desenlace del texto corresponde a un final abierto enriquecido por la ambigüedad laberíntica del relato, pues Guillermo (y en consecuencia el receptor del cuento) no tiene una certeza absoluta de lo vivido, excepto del miedo de que haya ocurrido efectivamente: “Hubiera sido feliz incluso si alguno me hubiese persuadido de que no hubo tal, que todo no fue más que un íncubo de la sinrazón, un torcido engendro de la noche, y que mi soledad, la imaginación, tal vez el cerebro cansado...” (p.80). No cuenta con testigos

²⁰ De acuerdo con lo establecido por Martín (2006), en este relato el doble es un tema y no un motivo, porque es la confusión entre sueño y vigilia la que dialoga de manera abstracta con la tradición literaria, mientras que el doble aparece como un elemento puntual y específico, cuyo sentido se afirma de manera concreta dentro del relato.

porque Laura, su novia, duerme plácidamente durante ambas visitas. Luego de que Guillermo, armado, observa a su esposa, termina su testimonio de la siguiente manera: “La pistola rodó de mis manos. Y el movimiento, como de pajarillos, se produjo detrás de la cortina” (p.87). Jamás se logra una claridad total con respecto al conflicto entre los dos órdenes irreconciliables del relato descrito por Campra (2008), ya que está basado en la ambigüedad.

Todos los aspectos fantásticos hasta aquí analizados en “El visitante” permiten afirmar que constituyen un umbral al sentido de denuncia política del cuento. Esto es posible porque nuevamente se evidencia la pertinencia del fantástico para conducir los procesos políticos aquí señalados: el impacto entre lo normal/ anormal inherente al fantástico es un equivalente al impacto acaecido en Chile en 1973, lo que repercutió directamente en la salud mental de quienes tuvieron que abandonar el país para resguardar sus vidas. Las transgresiones fantásticas no tienen una connotación positiva y de acuerdo al sentido contestatario del relato las dictaduras tampoco, por lo que allí radica la intención del autor: denunciar los padecimientos psicológicos de quienes vivieron el exilio por medio de la literatura fantástica. A su vez, la naturaleza polémica del fantástico tiene también el rol de desestabilizar las nociones de qué es real en el lector, quien, luego de considerar a qué aluden los acontecimientos narrados en el texto, puede cuestionar críticamente la dictadura chilena gracias a cómo el fantástico la mediatiza: a través del pánico, la confusión y la paranoia.

La ambigüedad entre vigilia y sueño también puede manifestarse a nivel de construcción textual y no solo como motivo. Es el caso de la narración paradójica, donde no se diferencia lo uno de lo otro, desconcertando enormemente a los personajes porque no saben si producen un discurso o si un discurso los produce a ellos. Es el caso del relato “Los dos círculos”, el texto más directo y cruento en el tratamiento de la dictadura dentro del corpus de este trabajo. Es el texto que refleja de manera más cruda el impacto del gobierno militar chileno en sus víctimas, porque se enfoca en la tortura física y psicológica.

Si bien varios cuentos del libro son presentados con un dibujo, el único relato del corpus en estas condiciones es “Los dos círculos”. Es un paratexto que está en la página precedente al cuento y es el primer umbral de acceso al texto con el que se encuentra el lector. Es en blanco y negro y corresponde a una figura surrealista, acorde con el conflicto entre sueño y vigilia que se desarrolla en la narración. Al igual que el paratexto iconográfico de la tapa del libro, este dibujo cumple con la función de generar expectativas en torno a lo extraño, irracional e inexplicable propios de la literatura fantástica. Sin embargo, luego de la lectura del relato, llaman la atención dos elementos que se pueden percibir en la ilustración. El primero es un ojo, con su pupila y ceja correspondientes, que si bien aparece al revés, está en un lugar estratégico (en el medio de la obra). Como podrá evidenciarse en el análisis de este relato, los ojos y la expresión facial cumplirán un rol trascendental en la configuración

de su sentido global. Por otra parte, este ojo está inserto dentro de un enigmático artefacto que luego de la lectura del texto toma la forma de una bota, que se encuentra sobre unas pequeñas líneas intermitentes que sugieren una superficie terrestre. Este símbolo de la presencia militar está fuertemente marcado por la intensa mirada de los centinelas que causan el trauma político en el narrador de la historia, por lo que este paratexto funciona como un umbral fantástico hacia los traumas políticos que representará el protagonista en su problemático testimonio.

El título del texto está compuesto por un artículo definido, un adjetivo numeral y un sustantivo común. Las expectativas se orientan en dos planos semánticos: uno de tipo literal y otro figurado, considerando los sentidos que puede adoptar una figura geométrica. Esto se acentúa cuando no se especifica en la primera página de qué círculos se tratan, tal como se demuestra en el incipit del relato:

Lo mejor sería advertir a Susan que es inútil, que la situación es ésa, que el canto del gorrión no es tal y tampoco la sombra, pero no me atrevo. El día (lo sé) será perenne, o reventará, se partirá como melón, de un tajo, todo depende. Ella se entretiene con una taza de café de la que no ha bebido un sorbo, y yo, frente a ella, sin saber qué camino emprender, qué resolución tomar. He pasado y repasado los instantes vividos, me he asustado y extrañado a veces, casi desesperado (p.89).

El tipo de narrador es protagonista (masculino), quien introduce la historia con vaticinios nefastos por medio de enigmáticas metáforas (el hecho de que el día sea perenne o reviente no tiene un cariz positivo) que hacen referencia a una experiencia al parecer fantástica, en razón de los efectos de terror y perplejidad producidos en el hombre. No hay descripción detallada del ambiente físico, y nuevamente la posición temporal del narrador es *in medias res*, quien se dispone a narrar “los instantes vividos” que tanto lo han impactado. Menciona la presencia de otro personaje, quien aparentemente está al margen de las zozobras emocionales que el protagonista está viviendo y de un ave que jugará un papel clave como indicio, lo que se demostrará en el desenlace del texto.

La peculiaridad de este cuento, dentro del corpus de análisis, es que trata la dictadura y sus efectos mediante una caótica relación entre lo soñado y lo vivido, dadas la presentación del narrador en relación a la extraña experiencia que narra. Así, es posible identificar dos relatos dentro del mismo texto: El primero se ambienta en un cerro ubicado en Chile, cuyo protagonista es José Miguel y el segundo se sitúa en el barrio latino de Nueva York, con un personaje principal llamado José Miguel Mateluna. La presencia de los traumas provocados por la dictadura es por medio de la confusión entre una pesadilla y la vida real, hasta llegar a un punto crítico donde no se conoce el límite entre ellas. De esta manera, la dualidad anunciada en el título tiene su correlato en la macroestructura del texto y los dos círculos, además de la función literal que desempeñan, hacen alusión a las dos esferas cerradas constitutivas de los dos mundos (sueño y vigilia) que se entrecruzan a través de la transgresión fantástica.

El relato 1 comienza en un apacible lugar natural, ambientado en un cerro, donde el protagonista se encuentra de paseo y otras personas portan implementos de picnic. José Miguel nunca especifica que todo transcurre en Chile, pero gracias a la siguiente alusión es posible saber que así es: “Como andaba solo, tampoco llevaba *cocavi*” (p.90). El término en cursiva es un americanismo muy utilizado en Chile, que hace referencia a los alimentos que se llevan de viaje²¹. Por otra parte, afirma lo siguiente: “vi los eternos *jotes* que se recogían girando” (p.90). Esta especie de pájaros carroñeros es típica de Chile²², lo que al mismo tiempo se transforma en un indicio de los sangrientos sucesos que tendrán lugar más adelante. La primera irrupción de los centinelas provocó emociones premonitorias en el narrador: “fue así, de improviso. Y comprendí. Y tuve miedo” (p.91).

Los centinelas son rápidamente sustituidos por el calificativo “los de las armas” en el resto de la historia, por lo que se hace una equivalencia evidente con la milicia y específicamente, con el rol que tuvieron las fuerzas armadas en el golpe de estado en Chile en 1973. Este relato se estructura alegóricamente de acuerdo a lo ocurrido en dicho pronunciamiento militar, por medio de las vivencias de un personaje que mira hacia un pasado traumático causado por el miedo crónico acuñado por Lira & Castillo (1993), imposible de borrar. Es muy importante señalar, además, que todo esto tiene lugar cuando termina el día y va a comenzar la noche, aludiendo a la ambigüedad en torno a la cual funcionará la metalepsis del cuento.

Por otra parte, el relato comunica una noción de dictadura fríamente planificada. Así se puede interpretar a partir de lo expresado por el narrador con respecto a la fogata que encienden los centinelas: “Al parecer la leña estaba allí desde antes y ese detalle me hizo pensar en la preparación del hecho, y no en la espontaneidad o simple casualidad que era mi creencia y conformidad” (p.92). Se trata de la fogata donde los centinelas pondrán a asar los cuerpos de quienes salgan sorteados en la “rifa” organizada también por ellos. De esta manera, se representa una visión del golpe de estado acaecido en Chile en septiembre de 1973 como una estrategia militar que contempló diversos ámbitos para preparar un gobierno militar que duró hasta 1990.

Así como José Miguel critica el exacerbado individualismo de quienes serán más tarde sometidos a torturas físicas y psicológicas, también manifiesta que los martirios fueron un hecho completamente evitable. Esto se evidencia cuando afirma lo siguiente: “Me había puesto a pensar (inútilmente, me lo repito ahora) en que si yo hubiera reaccionado a tiempo posiblemente no me encontraría allí porque las oportunidades para escapar existieron” (p.93). Por lo tanto, se describe una sociedad pasiva y desarticulada, muy susceptible de ser dominada por agentes tiránicos y violentos. No existe empatía ni conciencia social que contrarreste los antivalores asumidos por los centinelas, y por eso hay muchas alusiones a

²¹ Lira (1973).

²² Araya, Holman y Bernal (1986).

un “encierro” sufrido por las futuras víctimas: “Los de las armas ya nos habían rodeado” (p.91) / “y el resplandor del fuego, en vez de obnubilar a los armados, nos encerraba en un espacio de luz” (p.93). Cabe señalar que este encierro es paulatino, porque los de las armas imponen su presencia en primer lugar, haciéndose notar y organizando más tarde el “yantar dantesco” (p.98).

El suplicio psicológico comienza con la rifa, mediante la entrega de papelitos y la instrucción expresa de no leer su contenido antes de tiempo. Al respecto, José Miguel narra: “para el resto, pero no para mí que soy curioso y lo soy aún al límite del riesgo, así que lo abrí y leí “Usted por Ahora No” (p.94). En ese momento, los personajes aún no saben a qué se verán enfrentados, por lo que la tensión aumenta considerablemente cuando ya se sabe que los “premiados” son asesinados con una daga y luego “asados” en un caballete. “Ocho veces habíamos extraído el papelito y las ocho eludido la sentencia perentoria. Estábamos jugando una ruleta rusa donde ineludiblemente la bala escaparía” (p.100). De esta forma, se llega al punto crítico del texto, donde los centinelas organizan una rifa antropofágica en que los “premiados” son asesinados, asados y degustados por la concurrencia. La tortura tiene tres etapas bien diferenciadas que contribuirán en sellar los traumas políticos en el personaje que está viviendo la pesadilla.

La primera, corresponde a lo que Bettelheim (1981) denomina “situación límite”: estado en que un ser humano vive un episodio de angustia extrema debido al control que otros agentes tiene sobre la muerte. En el relato, los de las armas comienzan con una rifa donde cada uno de los participantes-prisioneros debe sacar un papelito y esperar a la instrucción de abrirlo. En este sentido, la situación límite se produce porque la vida de José Miguel depende completamente de un juego de azar que puede salvarlo o transformarlo en comida para quienes lo rodean. Ese nivel de tensión y terror son los elementos detonadores del trauma que aqueja al protagonista en el segundo relato, que si bien se encuentra lejos del lugar de los hechos, tiene pesadillas que son reflejo de sus propios traumas. Como señala el protagonista torturado, “Los sorteos se prolongaron a través de la noche” (p.100), la situación límite es demasiado extensa como para sobrevivir a ella sin ningún tipo de repercusión psicológica, por lo que la vivencia pesadillesca fantástica que tiene José Miguel es un efecto inevitable de dicha experiencia.

La segunda etapa de tortura corresponde al acto obligatorio de observar cómo otros seres humanos son sometidos a una matanza lenta y dolorosa. El protagonista es testigo de las atrocidades cometidas por los militares: primero los seleccionan, después los inspeccionan, para luego marcarlos con los dos círculos y enterrarles la daga hasta desangrarlos, destriparlos y finalmente ponerlos a asar. Además, estos hechos inhumanos tienen una cuota de humor macabra, pues los centinelas ponen una papa en la boca de los torturados: “Una sola convulsión recorrió el cuerpo de la víctima. Su rostro se contrajo en muecas increíbles y sus dientes se hincaron en la papa” (p.96). La culminación de este terrible ritual

es tener que mirar cómo los militares utilizan los trozos de cuerpos de las víctimas: “lo iban arrojando en esos tiestos que pronto estuvieron rebalsantes, pletóricos de un vaho excitante, atrayente, terriblemente apetitoso [...] Primero comieron los de las armas” (p.99). El hecho de que José Miguel contemple un acto de antropofagia donde eventualmente podría ser víctima, acentúa la situación límite y asienta las bases de un trauma de índole política.

La tercera etapa de tortura es la acción vejatoria de comer carne humana asada con verduras. Luego de que los militares clavan la daga en las víctimas, aprovechan la sangre para preparar el tradicional plato de origen mapuche conocido como “ñachi”²³: “Con inusitada rapidez se acercaron otros llevando cebollas y verduras y las iban cortando y distribuyendo sobre la sangre lacre” (p.96). Posteriormente, los cuerpos son preparados como si se tratara de una práctica culinaria habitual: “Otros traían más verduras, zanahorias y condimentos, y los iban metiendo con manos avezadas en la gran cavidad dejada por las vísceras” (p.96). Todo el procedimiento se desarrolla con toda tranquilidad por parte de los centinelas, porque tienen el control absoluto de los acontecimientos.

La intensidad del trauma político tiene lugar cuando los militares comienzan a repartir cubos de ñachi, cuyo efecto en el resto de las víctimas se describe en la siguiente cita:

No sé si por pavor o disimulo, por defección moral o simple cobardía, lo cierto es que cada uno iba sacando lo suyo y echándoselo a la boca y gustándolo y hasta moviendo de arriba a abajo la cabeza en señal de experta aprobación” (p.98)

La situación narrada anteriormente retrata a una población dominada por el terror y que solo puede ser cómplice de las torturas que se están realizando. Hasta aquí, todos los personajes violentados, incluyendo a José Miguel, no manifiestan resistencia porque simplemente no pueden: los centinelas están armados y vigilan constantemente a las potenciales víctimas.

El clímax de esta etapa de tortura es cuando el protagonista es forzado a comer carne humana. Hasta el momento, había tenido la suerte de que se terminaran las porciones cuando le tocaba a él, pero muchos sujetos han sacado el papelillo premiado, por lo que la oportunidad no se hace esperar: “Comprendí: estaba obligado a participar en el festín. Con resignación, concentrándome en un punto ajeno [...] levanté la presa y le di un mordisco: Tenía hambre” (p.100). El reiterado uso de los dos puntos otorga la solemnidad a una sentencia de gran impacto en José Miguel, quien no solo ha comido carne humana, sino que además ha consentido en la muerte agónica de muchas personas. Esto dejará huellas imborrables que se manifestarán en la pesadilla que el protagonista no sabe si tuvo o si está viviendo.

²³ Hernández, Ramos y Cárcamo (2002).

El tipo de sociedad que se refleja en el cuento es aquella dominada por una dictadura, cuyo carácter coercitivo se extiende a todas las áreas de una comunidad. Según Lira (1991), el gobierno militar chileno causó una permanente sensación de miedo en la población, porque “al producirse simultáneamente en miles de personas en una sociedad, adquiere una relevancia insospechada en la conducta social y política” (p.137). No obstante, el narrador establece tres momentos (antes, durante y después) representativos de la sociedad chilena, en relación a las violaciones a los derechos humanos perpetrados por el gobierno de Augusto Pinochet Ugarte.

El primer momento es antes de la irrupción de los militares, cuando el protagonista se presenta a sí mismo y a las personas que andan de paseo en el cerro como un grupo de sujetos individualistas y sin cohesión. La crítica inmediata que hace el narrador es con respecto al estado de la sociedad en el momento del golpe: “El error consistió en la dispersión, lo sensato hubiera sido el grupo [...] Era un paseo de solipsistas, de ermitaños, de individuos que aunque alegres se repelían o, al menos, no se complementaban” (p.90). Queda claro que los centinelas irrumpieron en un grupo humano desconectado entre sí, incapaz de defenderse y mucho menos criticar la imposición de la fuerza mediante el uso de las armas. Esto se enfatiza cuando un personaje cercano a José Miguel necesita fósforos para encender un cigarro, ante lo cual el protagonista demuestra la siguiente actitud: “Yo tenía fósforos, pero como yo también era un solipsista, no le ofrecí, no puedo decir que porque no pude o porque no tuve coraje; tampoco que porque me faltó flema o simpatías; no, simplemente no quise, no le ofrecí” (p.91).

El segundo momento es durante el transcurso de las violaciones a los derechos humanos, cuando la sociedad individualista y sin cohesión descrita anteriormente involuciona hacia la apatía y la delación. Dada una situación tan riesgosa como la que están viviendo los personajes, ya no es necesaria la supervisión de los centinelas en el desarrollo de la rifa, tal como se demuestra a continuación:

No era necesario. Éramos nosotros, los compañeros de las víctimas, los que nos encargábamos de denunciar al nuevo sorteado. Y funcionaba con tanta efectividad que a veces nos dábamos el trabajo de llevar al elegido hasta la misma presencia del de la barba” (p.100).

Se trata entonces de un grupo humano sometido a una presión tan intensa, que pierde la noción del valor por la vida, exceptuando la propia. Si bien las causas son extremas, no hay siquiera un conato de rebeldía en la representación de este momento de la sociedad. Esto puede relacionarse con el *modus operandi* de la DINA y la CNI durante la dictadura chilena, cuyo sistema de vigilancia se nutría de acusaciones hacia quienes profesaban una ideología distinta a la del gobierno militar. Por lo tanto, en el cuento se representa el tipo de sociedad que una dictadura moldea por medio de su vigilancia: delatora y atemorizada.

El tercer momento corresponde al después, que es cuando José Miguel adopta una conciencia política frente al plato de carne humana que debe comer: “no veía más que tormento, cuerpos horriblemente lacerados, mi cuerpo, el tuyo, el de todos...” (p.99). El tipo de narrador autodiegético revela una empatía por parte del personaje no solo hacia quienes lo rodean, sino que hacia la humanidad en general. Es un llamado a la concientización dirigido al lector implícito del texto, quien es conminado a adoptar una postura activa ante una situación como la que se construye en este mundo ficcional. Luego de que el protagonista come carne humana y delata a quienes salen premiados, evoluciona moralmente y realiza la siguiente reflexión: “aunque aterrado, había decidido intentar como fuera la huida, la mía y la del grupo. La idea de sublevar a los míos me había estado dando vueltas en la cabeza desde el principio” (p.100). De esta forma, José Miguel se transformará en un adalid de los derechos humanos, hecho decisivo en la experiencia fantástica que tendrá en el momento culminante del primer relato de este cuento.

El proceso de concientización del protagonista decanta en una actitud arriesgada y temeraria. Todo comienza cuando José Miguel, en voz baja, busca complicidad en el hombre a quien dio los fósforos para que encendiera su cigarro. Nunca se imagina que será delatado de la siguiente manera: “¡es él el que trata de sobornarme!, ¡yo no he pensado, yo no quiero escapar!, ¡es él, es él!” (p.101). Cuando los centinelas y las víctimas dirigen sus miradas hacia él, en medio de un silencio sepulcral, dirige hacia todos una arenga política, contestataria y radical que finaliza con la siguiente exhortación: “¡Rebelión, compañeros! ¡Es la única y última posibilidad! ¡Rebelión, rebelión!...”(p.102). El efecto es difícil de inferir en el resto de las personas, puesto que la apatía no se diferencia del pánico por la situación límite en que se encuentran. Solo una mujer llamada Marisa, valientemente, grita su adhesión a la causa del protagonista, cuyo resultado es el mismo para los dos rebeldes: el apresamiento e inminente tortura.

El punto límite del primer relato es cuando los centinelas ponen la papa en las bocas a ambos personajes y les van a pintar los dos círculos rojos que servirán de blanco para la daga. En ese momento, el protagonista se da cuenta de que todo es un sueño y solo atina a gritar a Marisa que se muerda la lengua para despertar. Aquí finaliza el primer relato y separado por un espacio en blanco comienza el segundo relato, donde el protagonista despierta de la pesadilla afirmando lo siguiente: “Miré la hora. Eran las tres de la madrugada. El sueño se me había espantado y ¡por Judas, aunque hubiera tenido, caray, si lo hubiese continuado!” (p.104). La barrera entre sueño y vigilia está claramente delimitada por el acto de despertar, incluyendo la acción de prender la luz y contemplar con tranquilidad y gozo el dormitorio, lugar lejano al cerro de la pesadilla.

Un elemento importante es la presentación que hace de sí mismo el protagonista en el segundo relato: “Recordé que era José Miguel, José Miguel Mateluna [...] y que vivía en los barrios latinos de Nueva York” (p.104). El narrador hace hincapié en su nombre y

apellido españoles, junto con el sector donde vive. Por lo tanto, la constante de un personaje fuera de su país de origen y víctima de traumas de la dictadura tiene lugar en este texto. No hay afirmaciones o alusiones a una condición de exilio, pero sí una intención de enfatizar su condición de extranjero.

El acontecimiento central del relato dos es cuando José Miguel, luego despertar de la pesadilla, sale a buscar diversiones en las calles de Manhattan. Y escoge un casino, donde conoce a una mujer llamada Susan, a quien invita a tomar una copa. Es importante señalar que el personaje principal no manifiesta un interés amoroso o sexual en ella, sino que simplemente desea socializar con alguien. En este segundo relato tienen lugar tres elementos decisivos para su sentido: indicios, traumas y la metalepsis fantástica, los que se analizarán a continuación.

El primer indicio es el concepto de azar como motor narrativo en ambos relatos. Esto se manifiesta en la equivalencia que se puede establecer entre la rifa organizada por los centinelas y la mesa de juego donde José Miguel y Susan se encuentran por primera vez. En la pesadilla, José Miguel conoce a Marisa en la situación límite del sorteo y en la supuesta vigilia lo hace con Susan en una mesa de apuestas. Si bien ambas mujeres tienen nombres diferentes, tienen algo importante en común: un sentido explícito de la justicia. En la pesadilla, luego de que José Miguel expresa su defensa de la vida, Marisa exclama: “¡Él tiene razón!”, “¡yo me sumo a sus palabras!” (p.102) y en la vigilia, cuando Susan le cuenta a José Miguel que proviene de Virginia, aclara: “pero no antinegros” (p.106). Por lo tanto, existe una coincidencia valórica entre las dos mujeres, lo que es sumamente relevante, sobre todo cuando no hay más personajes cercanos al protagonista. Así, al repetirse ambos elementos (conexión con un personaje femenino en un contexto de azar), es posible deducir que la pesadilla está cargada de simbologías que el personaje irá descubriendo solo de a poco.

El siguiente indicio se manifiesta en la actitud hedonista frente a la vida que defiende Susan, cuando José Miguel da un giro más personal a la conversación que tienen en el casino. Al respecto, ella señala muy directamente: “Comprenda, he venido aquí para ahuyentar lo malo de la existencia; no quisiera entrar en detalles desagradables” (p.107), a lo que José Miguel responde que sus razones son similares. Esta motivación puede tener innumerables causas, pero se conectan con lo fantástico político del relato cuando ella es más específica: “En mi caso, se trata sólo de insomnio, o de simples pesadillas agoreras...” (p.107). Ante esta respuesta, el protagonista señala que queda boquiabierto, pues obviamente es una conexión con la pesadilla que tuvo anteriormente, produciéndole un efecto de gran perplejidad: “no lograba reponerme de la sorpresa. Algo se me revolvió en el estómago; algo giró en mi mente” (p.107). De esta forma, los traumas que permanecían en estado latente en José Miguel, se revelan primero en la pesadilla y luego empiezan a marcar su nefasta presencia en la vigilia, confirmando lo señalado por Faúndez, Brackelaire y

Cornejo (2010), en cuanto a las consecuencias perdurables de la tortura más allá de su vivencia directa. Pero también, lo nefasto para el personaje es encontrar a alguien que también está evitando traumas políticos, como se demostrará al final del relato.

Cuando abandonan las salas de juego, se van a tomar un café en otra parte del casino. Ella va al baño y José Miguel nuevamente siente cómo sus traumas afloran para atormentarlo: “Como oleada fugaz cruzó por mi recuerdo parte de la horrible pesadilla, pero al instante la aventé contraponiendo a esa oscuridad la alegría luminosa de este encuentro” (p.108). Por lo tanto, tiene lugar el trauma psicosocial definido por Martín-Baró (1988), cuya causa es la violencia política que deja un residuo permanente en una sociedad. Ambos corresponden a personajes con vivencias traumáticas que por más que se empeñen en evadir, son invadidos por miedos y angustias que no pueden esclarecer. Esto tiene su explicación también en un pensamiento del protagonista durante la pesadilla, cuando ve los asesinatos: “y que el cuadro, terriblemente insólito y brutal, me produciría la sensación de estarme volviendo loco...” (p.95). Lo pesadillesco como representación del pánico vivido por los personajes se materializa en una obsesión que tiene el protagonista por los ojos y le expresión facial de los centinelas y de las víctimas, hecho que se perpetúa posteriormente en la vigilia, tal como se esquematiza a continuación:

Marca textual	Parte del texto	Interpretación
“Venían empuñando sus armas, y fumaban, y tenían rostros sombríos” (p.91).	Relato 1	Es el momento en que la presencia militar se impone en el cerro. Además de estar cargados de un símbolo de violencia y vicio, sus caras reflejan el estado espiritual oscuro que demostrarán más adelante.
“...y por las sonrisas de nieve que atravesaban esos rostros sombríos” (p.91).	Relato 1	La frialdad que se desprende del símil con la nieve permite deducir la carencia de emociones en los militares, que se suma a la reiteración del adjetivo “sombrió”.
“...macizo como un oso pero de ojos serenos y bonachones” (p.93).	Relato 1	Esta caracterización del centinela de la barba roja se estructura mediante una oración adversativa: a una apariencia tosca y animal se le opone una mirada tranquilizadora, que como se verá posteriormente, está lejos de reflejar sus verdaderas intenciones.

“...exhibiendo signos de interrogación en el entorno de los ojos y una incipiente palidez” (p.94).	Relato 1	Es el primer “premiado” de la rifa de los centinelas. Corresponde a un indicio de su inminente muerte, que el protagonista puede percibir gracias a su fijación en la mirada de las personas.
“...examinaba con ojos curiosos y calculadores” (p.94).	Relato 1	Es el momento previo a la primera tortura. José Miguel siente la frialdad y la maldad con que el centinela estudia a su próxima víctima.
“...volvió a mirarlo con sus ojos bonachones” (p.95).	Relato 1	Nuevamente aparece este adjetivo, que a estas alturas del relato tiene como función simbolizar la hipocresía y la doble moral de los militares, quienes por una causa patriótica, torturaron a más de cuarenta mil chilenos ²⁴ .
“...sin quitar la vista del torso desnudo del elegido la desenvainó suavemente [...] y la llevó a nivel de sus ojos para hacer los puntos” (p.95).	Relato 1	La forma en que los ojos del centinela observan a la primera víctima equivale a la manera en que un cocinero estudia una presa de carne para prepararla, lo que tiene coherencia con los hechos que se desarrollan más adelante.
“El de la barba lo miraba impasiblemente” (p.96).	Relato 1	La tranquilidad que irradia la mirada del centinela refleja la convicción patriótica que justifica un atropello a los derechos humanos, como el ocurrido en Chile durante el gobierno militar.
“...cuyos ojos algunas horas atrás con ingenuidad de hombre tranquilo habían contemplado” (p.97).	Relato 1	La mirada de la cabeza que los vigilantes lanzan para amedrentar simboliza, para el personaje, una vida extinguida que sigue presente después de la muerte.

²⁴ Cifra establecida por la comisión Valech (2011).

<p>“Quitó los ojos de la espeluznante escena” (p.97).</p>	<p>Relato 1</p>	<p>Desde el punto de vista del protagonista, el acto de mirar hace alusión implícita al acto de estar durmiendo o estar despierto, es decir, la diferencia entre lo imaginario y lo real. Esto se representará en el desenlace ambiguo del texto.</p>
<p>“Busqué la mirada de los de mi grupo pero todos estaban paralogizados. Algunos apenas abrían los ojos...” (p.97).</p>	<p>Relato 1</p>	<p>Los ojos se constituyen para José Miguel en un importante código de comunicación furtiva, característica de una dictadura. En estos casos, la población teme expresarse libre y claramente, a causa del estado de terror instaurado por las fuerzas dominantes.</p>
<p>“De pronto me topé con los ojos alerta del centinela” (p.98).</p>	<p>Relato 1</p>	<p>Énfasis evidente en el rol del vigilante, que corresponde a controlar una posible réplica o rebelión.</p>
<p>“Saqué la vista del plato y traté de ponerla en otro lugar, pero me topé con las aceradas pupilas del centinela. Era tan dura y amenazadora esa mirada, que me paralogicé” (p.100).</p>	<p>Relato 1</p>	<p>El militar no permite que los torturados evadan la realidad a la que están sometidos. Por otra parte, la mirada bonachona descrita anteriormente es reemplazada por la instauración del terror de una dictadura que impide a la población reaccionar o responder de cualquier manera.</p>
<p>“Los ojos de los centinelas y del resto del grupo se dirigieron como agujas hacia donde yo estaba” (p.101).</p>	<p>Relato 1</p>	<p>Es el momento en que José Miguel es delatado como traidor. El símil con las agujas transmite la sensación del dolor punzante y multiplicado de un ser humano que es traicionado en su lucha por el derecho a la vida.</p>

“...en vano mi voz iba y venía entre esos rostros [...] Muchos ni siquiera me miraban” (p.101).	Relato 1	Se pueden proponer dos interpretaciones: puede ser una representación del segundo momento de la sociedad chilena descrito anteriormente (apática e individualista) o el efecto del terror y la censura, cuyo producto es la inhibición de la libre expresión en un contexto de tortura política.
“Mientras avanzábamos a tropezones, nos dimos miradas de aliento” (p.102)	Relato 1	Cuando Marisa y José Miguel son conducidos por los centinelas a la tortura física, pierden el poder sobre su motricidad, pero no por sobre el sentido de empatía y justicia que los caracteriza.
“Lo miré con odio y desprecio, pero él tenía unos ojos tranquilos y bonachones” (p.103).	Relato 1	La pasión con que el protagonista expresa su superioridad moral es contrastada con la tranquilidad del militar que justifica sus actos con un fin positivo para la sociedad: mantener el orden y el control.
“A todo Susan respondía brillando los ojos” (p.107).	Relato 2	Nuevamente la mirada constituye para el protagonista una fuente de comunicación reveladora y elocuente, aun cuando no exista una verbalización.
“...ella me observaba intrigada, con inquietas pupilas sorprendida” (p.109).	Relato 2	El relato se encuentra en el clímax, que es cuando los personajes se dan cuenta de que tienen una historia en común, que corresponde a la pesadilla de José Miguel. Los límites entre la realidad y la ficción no están claros y los personajes lo están descubriendo paulatinamente.
“El mozo que nos traía el café hizo una venia y sonrió, y sus ojos eran fríos y dulzones” (p.109).	Relato 2	Esta descripción conforma un quiebre y una reminiscencia: El mozo interrumpe la revelación que están descubriendo los personajes, pero al mismo tiempo con una mirada que recuerda a la de los centinelas (calculadora y bonachona).

<p>“A Susan, que no dejaba de observarme, de pronto se le agrandaron los ojos, se le aguzaron, se le brillantaron de terror” (p.110).</p>	<p>Relato 2</p>	<p>El pánico se apodera de Susan (o más bien Marisa), quien no entiende su propio estatuto de realidad. Su perplejidad es accesible gracias a la pesadilla de José Miguel, que gracias al círculo que ella tiene, descubre que lo soñado es lo real.</p>
<p>“Nos miramos a los ojos. Ella los mantenía horriblemente abiertos; tan abiertos y fijos como quizás los míos” (p.110).</p>	<p>Relato 2</p>	<p>En el desenlace del texto, los ojos simbolizan la necesidad de diferenciar entre estar durmiendo o estar despiertos, lo que se torna conflictivo en la revelación del cuento, porque los personajes se dan cuenta de que son sus pesadillas la cruenta realidad y el casino un mero juego onírico del que tendrán que despertar.</p>

Luego de un análisis a las múltiples alusiones al sentido de la vista en el relato, es posible concluir que es un elemento definitorio para el significado global del texto. En primer lugar, son el foco traumático del protagonista, manifestado en su fijación particular por los ojos de los centinelas, quienes comunican muy poco verbalmente pero mucho con sus miradas y expresiones faciales. Esto tendrá una presencia durante la supuesta vigilia, cuando el garzón que sirve el café lo mira de la misma forma, provocándole angustia y tensión. En segundo lugar, las miradas de las víctimas reflejan estados de pánico, dolor o indiferencia forzada en contextos de tortura política, donde es muy complejo adoptar una postura explícita a causa de los tormentos que infligen las fuerzas militares. Y en tercer lugar, los ojos implican lo confuso que pueden resultar los sentidos para percibir la realidad, sobre todo en personas que han sido torturadas y que cargan consigo todo tipo de traumas. Se produce un desequilibrio mental que impide diferenciar claramente lo macabro que tienen el sueño y la vigilia, provocando que las pesadillas superen la barrera del sueño y se presenten con toda su carga traumática en la vigilia de los torturados.

La transgresión fantástica del texto tiene lugar al final del segundo relato, produciéndose una metalepsis de tipo ontológica, que de acuerdo con Meyer-Minnemann (2010), confunde las instancias narrativas. Es decir, no hay un paso expedito entre el relato marco y el relato enmarcado, sino una relación problemática entre ambos, produciéndose la “fantasticidad” descrita por Luna (2002). La organización discursiva del cuento se fundamenta en la relación paradójico fantástica entre dos espacios narrativos, el cerro y la cafetería, los que a

su vez pertenecen a relatos distintos. Dicha relación se establecerá en etapas, los que darán cuenta de la ambigüedad que da sentido a este texto fantástico.

Etapa 1: El espacio es la cafetería, en un tiempo presente, donde José Miguel se encuentra estupefacto. Comienza afirmando lo siguiente: “Lo mejor sería advertir a Susan que es inútil, que la situación es ésta, que el canto del gorrión no es tal y tampoco la sombra, pero no me atrevo” (p.89). Señala que ha tratado de comprender los hechos vividos, pero no ha llegado a una resolución de cómo explicar a Susan, que está frente a él, dichos acontecimientos: “Tengo que decírselo, pero no sé cómo. No me atrevo” (p.89). Luego se dispone a narrar los hechos pasados, sin que medie más espacio que un punto y aparte entre el relato marco y el relato enmarcado.

Etapa 2: El espacio es el cerro, que José Miguel anda recorriendo sin rumbo específico y donde conoce a Marisa. Es el terreno donde es testigo de horribles violaciones a los derechos humanos por parte de un grupo de centinelas, quienes abruptamente imponen el poder con sus armas. Luego de que el protagonista y Marisa se revelen como contrarios al régimen, son marcados con el círculo rojo que será el blanco para la daga y además “dentro de poco nos meterían a la boca la grosera papa y todo estaría consumado” (p.103). En ese momento, José Miguel se da cuenta de que está soñando, por lo que se muerde la lengua para terminar con la pesadilla.

Etapa 3: El protagonista despierta de un sueño perturbador y sangriento en su habitación. El espacio es Nueva York, el que sale a recorrer de noche buscando esparcimiento, que encuentra finalmente en un casino. Allí conoce a una mujer llamada Susan, quien al igual que él, solo quiere divertirse y olvidar ciertas pesadillas que la atormentan. Cuando se cansan de jugar en las mesas, se dirigen a la cafetería del casino a conversar más cómodamente. Luego de que José Miguel va al baño, descubre horrorizado que tiene un círculo rojo en el pecho, al igual que en su pesadilla. Después de aquel hallazgo, el protagonista señala: “Afuera el día llegaba lentamente. Sentí cantar un gorrión, pasaban vehículos fugaces. Sentados, uno frente al otro, nos tomamos de las manos y ella me observaba intrigada” (p.109). La inclusión del gorrión es fundamental para conectar el desenlace del texto con su incipit, donde se menciona la misma ave y José Miguel reitera su incapacidad para comunicarle a Susan el hecho fantástico, que en la etapa 1 aún no se revelaba. Por lo tanto, en este punto el pájaro se revela como indicio que redirige al lector al paratexto inicial del cuento. Y luego de que ambos personajes muestren sus círculos el uno al otro, el texto finaliza con la metalepsis ontológica que deja en entredicho la conexión entre los dos relatos: “Entonces, José Miguel, el sueño es éste?...”/ “Quise responderle, pero la boca, rígida y dura, se me había llenado de un gusto áspero y secreto” (p.110).

El cierre del texto constituye la transgresión fantástica, ya que es posible inferir que un elemento de la supuesta pesadilla (la papa) se hace presente a partir de la pregunta esencial de “Los dos círculos”: ¿Qué es finalmente lo soñado? Cuando se pasa de la etapa 1 a la 2, la

relación entre el relato marco y el enmarcado está claramente delimitada: el personaje despierta de un sueño. Sin embargo, la última cita del cuento produce una dislocación en la arquitectura global de la narración, pues se basa en la siguiente paradoja: José Miguel, despierto, narra un sueño del que supuestamente despertó, porque finalmente se invierten los estatutos de realidad: el sueño podría ser lo real y la aparente vigilia podría ser un sueño. Gracias al gorrión y la papa, el lector implícito sitúa los mundos posibles del cuento en una dinámica de ambigüedad fantástica, avalada desde dos perspectivas teóricas: Todorov y Traill.

Todorov (1980) afirma que un relato es fantástico cuando su fundamento narrativo es la vacilación entre una explicación racional o irracional frente a los hechos relatados. Si la respuesta se inclina hacia lo racional, el lector se encuentra frente a un relato extraño. Pero si la explicación es sobrenatural, el texto es de tipo maravilloso. Por lo tanto, el momento de la duda es el constituyente fantástico de un cuento, que de acuerdo con Todorov, es evanescente, como todo instante. Esto se representa en “Los dos círculos” con el final anteriormente citado, pues es el desenlace del relato el que hace permanecer la incertidumbre ante la transgresión fantástica: ¿se trata en realidad de la invasión del mundo de los sueños en la vigilia o es la representación de una mente traumatizada a causa de las torturas políticas ocurridas en las mismas pesadillas que alteran la vigilia? Este último punto es muy válido, porque los hechos narrados se muestran a través de la perspectiva del personaje que ha sufrido experiencias traumáticas.

Traill (1996) opone el dominio real al sobrenatural por medio de distintos diagramas, sobresaliendo el modelo ambiguo que es el que corresponde a este cuento, donde ambos mundos resultan imposibles de diferenciar completamente. Al respecto, Lomeña (2013) afirma lo siguiente: “el goce estético de lo fantástico procede, en numerosas ocasiones, de esa falla imposible de cerrar” (p.377). De esta manera, no resulta casual el título del texto, que hace alusión directa a las marcas que los centinelas hacen a sus víctimas con pintura roja. Este elemento es el enlace entre los dos relatos y es lo que provoca la principal duda con respecto a los hechos narrados: el mismo aspecto puntual de un trauma se manifiesta en la pesadilla y en la realidad. Volviendo a la definición de Todorov, en cualquiera de las respuestas que se le quiera dar a la interrogante final, subyace un trauma político padecido por una víctima de una dictadura tan extrema, que lo instala en distintos mundos posibles o lo hace alucinar con dicha situación. En ambos casos, el rasgo fantástico del relato anunciado en el título del libro adopta el rol de umbral mediante el cual el lector decodifica el sentido político del cuento, que corresponde a una representación directa de los efectos traumáticos de la dictadura chilena en una víctima de tortura.

Como se indicó al comienzo del análisis de este cuento, en él se tratan la dictadura y sus efectos de manera más cruda y directa, por lo que el conflicto político que representa es de tal magnitud que se refleja incluso en su arquitectura textual paradójica. El choque entre lo

posible e imposible en este relato es de tal intensidad que trasciende al motivo de la confusión entre vigilia y sueño, hasta desequilibrar la relación narrativa entre las realidades del mundo representadas en el texto. La metalepsis es un aspecto revolucionario en términos textuales, porque altera el paso tradicional de un estado de sueño a vigilia o viceversa. Y si el fantástico se construye mediante un entramado que atenta a las leyes tradicionales de codificación, es factible afirmar que es el umbral idóneo para mediatizar el sentido de denuncia política de un relato. Por estas razones, el receptor de “Los dos círculos” se sitúa en una lectura doblemente contestataria y problemática: en el plano narrativo y político.

CONCLUSIONES

La revisión del estado del arte de los escritores emblemáticos de la literatura fantástica y de las visiones críticas en torno a ella, dan cuenta de las distintas posibilidades que presenta la premisa esencial del fantástico, que es la relación conflictiva entre hechos a-normales y normales dentro de la realidad representada en el relato. Las orientaciones a las que puede llevar un autor dicha relación conflictiva hacen que el fantástico no se trate de una literatura de evasión o solo de emoción, sino que puede ser una significativa instancia de crítica y denuncia social. Esto es gracias a que sus mecanismos de desestabilización de la realidad representada son en sí mismas subversivas en cuanto al pacto de lectura que entabla con el lector, sobre todo si se compara con la literatura realista que respeta plenamente el contrato mimético tradicional de representación.

De esta forma, motivos tan tratados en la literatura fantástica como el doble y la metamorfosis, pueden generar un gran impacto político, de acuerdo con el manejo que un autor pueda hacer de ellos. Gracias al análisis de numerosas pistas y marcas textuales, fue posible comprobar que la crisis de identidad producida por la experiencia del exilio es determinante en la vida de quien vive este proceso. En los cuentos estudiados, el encuentro con el doble o la transformación constituyen una instancia de perplejidad, terror y confusión, porque los personajes se enfrentan a aspectos de su misma personalidad que se revelan abruptamente, alterando por completo la dinámica de hechos posibles o verosímiles de su realidad cotidiana. Por lo tanto, el fantástico funciona como un umbral por el que el lector puede acceder a un sentido político que estaba esbozado en algunos paratextos del libro.

Apoyando la idea anterior, el motivo de la confusión entre la vigilia y el sueño es abordado como un umbral al sentido político del texto de dos formas. Primero, en el impacto producido por el exilio en un personaje que no puede hacer una distinción entre la realidad racional y la transgresión fantástica, lo que es una metáfora de la cotidianidad vivida en Chile quebrantada por un suceso extraño y violento, es decir, el golpe militar. Y en segundo lugar, el sueño como representación de los horrores de la dictadura es situado en una arquitectura paradójica que deja al lector en un estado de alerta ante un hecho fantástico que escapa a la realidad representada en el cuento. Este motivo es anunciado a partir del primer paratexto icónico del libro, una pintura neofigurativa que desafía las leyes más básicas de la lógica, haciendo referencia a la naturaleza literaria subversiva mencionada anteriormente.

La alegoría política a la que el lector accede en los cuentos de Héctor Pinochet, es posible entonces por medio del fantástico como un umbral que presenta una realidad completamente distorsionada ante los ojos de los personajes, quienes narran sus propias vivencias, cuya contradicción con el verosímil realista no proporciona soluciones, sino tan solo interrogantes. Por eso, el rol de los paratextos es fundamental en esta tesis, porque a su vez son otro umbral que conduce al sentido político del fantástico de los cuentos, los que gracias a la dinámica narrativa interna permiten denunciar abiertamente los nefastos traumas políticos provocados por la dictadura dirigida por Augusto Pinochet, desde el punto de vista de quienes sufrieron torturas y exilio.

REFERENCIAS

- Aguirre, E., Chamorro, S. y Correa, C. (s.f.). *Libros y tesis escritos por chilenos desde el exilio. Bibliografía desde el exilio 1973 – 1989*. Recuperado del sitio Web <http://www.abacq.net/imaginaria/frame7.htm>
- Álamo, F. (2013). Paratextualidad y novela: las partes del texto o el diseño editorial. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 31, 7-25.
- Alvarado, M. (2006). La naturaleza del paratexto. En *Paratexto* (pp. 17-28). Buenos Aires: Eudeba.
- Alvarado, M. (2006). Elementos del paratexto. En *Paratexto* (pp. 29-80). Buenos Aires: Eudeba.
- Amícola, J. (1997). *La noche boca arriba como encrucijada literaria*. Recuperado del sitio Web http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/3236/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Amoretti, M. (1983). Comenzar por el comienzo o la teoría de los incipit. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 9 (1), 145-154.
- Andrade P., Gimber A., y Goicochea M. (2010). *Espacios y tiempos de lo fantástico. Una mirada desde el siglo XXI*. Berna: Editorial científica internacional.
- Aristóteles (s.f.) *Poética*. Recuperado de http://sergiomansilla.com/revista/aula/lecturas/imagen/arist_teles__po_tica_001.pdf
- Barceló, E. (2008). Reflexiones en torno a la elección del narrador en los textos fantásticos: estrategias y efectos. En López T. y Moreno F. (Eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica* (pp. 18-39). Madrid: Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid.
- Barthes, R. (1977). Introducción al análisis estructural de los relatos. En Barthes R. (Ed.), *Análisis estructural del relato* (pp.9-43). Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Bolaños, I., Cerdas, G., Ramírez, J. (2013). El doble y tres relatos de Julio Cortázar. *Letras* 54, 51-69.
- Bettelheim, B. (1943). Individual and mass behaviour in extreme situations. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 38(4), 417-452.
- Bravo, V. (1988). La ficción, la realidad y sus correlatos, en *La irrupción y el límite* (pp. 63-167). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Caillois, R. (1972). *Imágenes, imágenes...* Buenos Aires: Editorial Universitaria.

- Calderón, Teresa (1992). La literatura chilena en los últimos veinte años. *Revista de Humanidades*, (2), 103-113.
- Campra, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Cornejo, Marcela y Faúndez, Ximena (2010). Aproximaciones al estudio de la Transmisión Transgeneracional del Trauma Psicosocial. *Revista de Psicología*, 19 (2), 31-54.
- Del Solar, Fidelis (1875). *Reparos al diccionario de chilenismos del señor don Zorabel del Solar*. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0049597.pdf>
- Del Solar, G., Piper, I. (1995). Trauma psicosocial y violencia política. *Revista Chilena de Psicología*, 2 (16), 11-19.
- Doležel, L. (1999). Una semántica para la temática: el caso del doble. En Doležel, L., *Estudios de poética y teoría de la ficción* (pp. 159-174). Murcia: Universidad de Murcia.
- Eco, U. (1980). Apostillas a El nombre de la rosa. En *El nombre de la rosa* (pp. 447-482). Barcelona: Lumen
- Eco, Umberto (2000). “El lector modelo”. En *Lector in fabula* (pp. 73-96). Barcelona: Lumen.
- Escudé González, J. (Sin fecha). *Teoría de la literatura fantástica*. Recuperado de <http://ciudadseva.com/texto/teoria-de-la-literatura-fantastica/>
- Estañol, B. (2012). “El que camina a mi lado”: el tema de El Doble en la psiquiatría y en la cultura. *Salud Mental* 35 (4), 267-271.
- Evans, H. (1989). Las entidades que se ven entre sueño y vigilia. En *Visiones, Apariciones, Visitantes del Espacio. Un estudio comparativo del enigma del ser* (pp. 43-50). Buenos Aires: Kier.
- Evans, H. (1989). Las entidades que se manifiestan como alucinaciones. En *Visiones, Apariciones, Visitantes del Espacio. Un estudio comparativo del enigma del ser* (pp. 50-57). Buenos Aires: Kier.
- Ferrero, M. (20 de enero de 1991). Héctor Pinochet, lo mejor del exilio. *Fortín Mapocho*, pp. 6
- Flores, J. (21 de enero de 1969). Nuevas voces en la poesía chilena. *La estrella*.
- Freud, S. (1976). Lo ominoso. En Freud A., Strachey J (Eds.), *De la historia de una neurosis infantil» (caso del «Hombre de los Lobos»)*, y otras obras (1917-1919) (pp. 219-251). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Garay, Sol (2013). Literatura chilena de exilio, un vacío epistemológico. *Estudios filológicos*, (51), 17-26.

- García, Arturo. (1987). Mímesis y verosimilitud en el cuento fantástico hispanoamericano. *Anales de literatura hispanoamericana*, (16). Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI8787110081A/23964>.
- Genette, G. (2004). *Metalepsis: de la figura a la ficción*. París: Fondo de cultura económica.
- Genette, G. (1971). *Voz*. En Genette G., Figuras III (pp. 270-321). España: Editorial Lumen.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. México D.F.: Siglo veintiuno editores.
- Gómez-Varas, A., Valdés, J. y Manzanero, A. (2016). Evaluación demorada de trauma psicológico en víctimas de tortura durante la dictadura militar en Chile. *Revista de victimología* (4), 105-123.
- González, D. (2013). Importancia de los paratextos en la lectura e interpretación de los textos literarios. *Multiciencias 13* (2), 180-189.
- González, L. (1993). Psicopatología del sueño. *Focus on Psychiatry 4*, 76-87.
- González, M. y Morales, J. (2011). *Análisis narratológico del relato "La noche boca arriba", de Julio Cortázar*. Recuperado de <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/nocheboc.html>
- Herrero Cecilia, J. (2000). *Estética y pragmática del relato fantástico*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Herrero Cecilia, J. (2011). Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas. *Monografías de Çédille 2*, 15-48.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1994). Concepto de Ilustración. En *Dialéctica de la Ilustración* (pp. 59-96). Valladolid: Trotta.
- Iglesias, M. (2005). Trauma social y memoria colectiva. *HAOL* (6), 169-175.
- Jauss, H. (2010). Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria. En Araújo N. y Delgado T. (Eds.), *Textos de teorías y crítica literarias: del formalismo a los estudios postcoloniales* (pp. 137-193). Barcelona: Anthropos
- Jourde, P. y Tortonesi, P. (1996). *Visages du double. un thème littéraire*. París: Nathan.
- Kristeva, J. (1972). La productividad llamada texto. En Verón, E. (Ed.), *Lo verosímil* (pp. 63-95). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- La Nación (1999). *Viviendo con Pinochet*. Recuperado del sitio Web www.nacion.com/dominical/2000/febrero/13/dominical6.html
- Lagos, J. (2011). De la metalepsis a la antimetalepsis: de Quintiliano a Genette. *Estudios Filológicos 47*, 83-91.

- Lang, S. (2006). Prolegómenos para una teoría de la "narración paradójica". En Grabe, N., Lang, S. y Meyer-Minnemann, K. (Eds.). *La narración paradójica: normas narrativas y el principio de la transgresión* (pp. 21-48). España: Iberoamericana.
- Lazzara, M. (2002). *Los años de silencio. Conversaciones con narradores chilenos que escribieron bajo dictadura*. Santiago: Cuarto Propio.
- Ledesma, A. (2009). La otra orilla de lo fantástico en Julio Cortázar. *Actas del II Congreso Internacional 'Cuestiones críticas'*: 1-9.
- Lenzi, M. (1998). De la rêverie a la alucinación. El sueño en la modernidad literaria hispanoamericana (1900-1925). *Milano I*, 369-392.
- Lira, E. y Castillo, M. (1993). Trauma político y memoria social. *Psicología Política* (6), 95-116.
- Lira, E. (1991). *Psicología de la amenaza política y el miedo*. Santiago: Ed. ChileAmérica-CESOC.
- Lira, E. (2013). Algunas Reflexiones a Propósito de los 40 Años del Golpe Militar en Chile y las Condiciones de la Reconciliación Política. *Psyche* 22 (2), 5-18.
- Lomeña, A. (2013). El espacio y lo fantástico en la novela desde la teoría de los mundos posibles: una revisión de las tipologías semánticas de la ficción. *Brumal, I* (2), 373-389.
- Luna, C. (2002). *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos. Literatura onírica y poetización de la realidad*. Santiago de Compostela: Lalia.
- Lutas, L. (2015). Paradoja y metalepsis narrativa en el cuento "El otro", de Jorge Luis Borges. *Tópicos del Seminario* (34), 131-153.
- Llopis, R. (1963). *Cuentos de terror*: Madrid: Editorial Taurus.
- Madariaga, Carlos (2002). *Trauma psicosocial, Trastorno de estrés postraumático y Tortura*. Extraído el 2 de noviembre del sitio Web www.cintras.org/textos/monografias/monog_trauma_psicosocial_espanol.pdf
- Marchán, Simón (1986). La nueva figuración y el retorno de las imágenes. En *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)* (pp. 11-30). Madrid: Ediciones Akal.
- Mariño, A. (2008). Entre lo posible y lo imposible: el relato fantástico. En López T. y Moreno F. (Eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica* (pp. 40-54). Madrid: Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid.
- Martín-Baró, I. (1988). La violencia política y la guerra como causas del trauma psicosocial en El Salvador. *Revista de psicología de El Salvador VII* (28), 123-141.

- Martín L. (2006). *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea* (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona). Recuperada de <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4876/rml1de1.pdf?sequence=1>
- Matte, E. (20 de enero de 1973). Alrededor de todo. *Noticias de última hora*, pp. 6.
- Memoria Chilena (2016). *Literatura chilena en el exilio (1973-1985)*. Recuperado del sitio Web <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3555.html>
- Meyer-Minnemann, K. (enero, 2010). Narración paradójica y construcción de lo fantástico en los cuentos de Julio Cortázar. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 58 (1), 215-240.
- Monsálvez, D. (2012). Discurso y legitimidad: la Doctrina de Seguridad Nacional como argumento legitimatorio del Golpe de Estado de 1973 en Chile. *Revista Derecho y Ciencias Sociales* (7), 111-129.
- Monteghirfo, R. y Torres, V. (2011). Trastornos del sueño. *Prensa Médica Latinoamericana XXXIII* (1), 29-46.
- Montero P. (1991). Una orientación para la psicología política en América Latina. *Psicología política* (3), 27-43.
- Moure, E. (2016). *Colorina de fuego*. Recuperado del sitio Web <http://www.cactuscultural.cl/colorina-de-fuego/>
- Muñoz, D. (1993). El Hipódromo de Alicante. *Simpson Siete*, pp. 224-225.
- Muñoz, M. (28 de junio de 1990). Lecturas del mes. *La prensa austral*, pp. 2.
- Nájera, K. (2014). *Artificios disruptores en el cuento fantástico hispanoamericano del siglo XX*. (Tesis de Magíster, Universidad de San Luis de Potosí). Recuperada de <http://biblio.colsan.edu.mx/tesis/NajeraRamirezKarlaGabriela.pdf>
- Olea, F. (2004). *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México: El Colegio de México.
- Olarte, M. (2006). El incipit como unidad integrativa: coincidencias temáticas y estructurales en los comienzos de los cuentos de *Los amantes de Todos los Santos*, de Juan Gabriel Vásquez. Recuperado del sitio Web https://repository.eafit.edu.co/xmlui/handle/10784/11323#.WXK8f4g1_IU
- Orellana, C. (1994). Bitácora personal de una historia colectiva. En *Araucaria de Chile* (pp. 9-33). Recuperado del sitio Web www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0005451.pdf
- Oviedo, E. (28 de junio de 1988). La narrativa fantástica de Pinochet. *Fortín Mapocho*, pp. 9.
- Peris, J. (2009). Trauma y denuncia en los testimonios del exilio chileno. *Anales de literatura hispanoamericana* 38, 261-278.

- Pinochet, H. (1986). *El hipódromo de Alicante y otros cuentos fantásticos*. Madrid: Ediciones Michay, S.A.
- Pinochet, Héctor. “Después de 45 años, 45 minutos con Héctor Pinochet Ciudad”. Entr. Hugo Meneses. *Foro Comunal* (mayo de 1995).
<<http://www.bncatalogo.cl/htdocs/RC0029152.pdf>>
- Pinochet, Héctor. “La literatura fantástica nació del miedo en el exilio”. Entr. María Helena Aguirre. *El Mercurio* (abril de 1990). 4 de mayo de 2017
<http://www.bncatalogo.cl/htdocs/RC0047640.pdf>
- Pozuelo, José María (1993). “La mirada cervantina sobre la ficción”. En *Poética de la ficción* (pp.15-62). Madrid: Síntesis
- Puig, L. (2004). Polifonía lingüística y polifonía narrativa. *Acta poética* 25 (2), 377-417.
- Rabí, A. (2006). *Dobles e imágenes especulares en Julio Cortázar (a propósito de «Lejana», «La isla a mediodía» y Rayuela)*. Recuperado del sitio Web
http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/san_marcos/n24_2006/a08.pdf
- Reisz, S. (diciembre, 1979). Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria. *Lexis*, 3 (2), 99-170.
- Ricoeur, Paul (1995). La construcción de la trama: Una lectura de la poética de Aristóteles. En *Tiempo y Narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico* (pp. 80-112). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Rivas, R. (5 de septiembre de 1993). El lugar de lo fantástico. *La Época*, pp. 4.
- Roas, D. (Ed.). (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/ Libros.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- Rojo, N. (31 de enero de 1990). La casa de Abadatti y otras ficciones. *La Tercera*, pp. 15.
- Sabia, S. (2005). Paratexto. Títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* (31). Recuperado del sitio Web
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero31/paratext.html>
- Sánchez, A. (2005). *Tercera conferencia: La Estética de la Recepción (II). La estructura apelativa del texto. Ideas fundamentales de la Estética de la Recepción*. Recuperado del sitio Web
http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1844/03_De_la%20Estetica_ASV_2007_3a_Conferencia_49_62.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Sardiñas, J.M. (Ed.). (2007). *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana: Fondo Editorial Casa Las Américas.

Segre, C. (1985). Tema/ Motivo. En *Principios de análisis del texto literario* (pp. 339-367). Barcelona: Crítica.

Todorov, T. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F.: Premio editora de libros S.A.

Tutté, Juan Carlos (2004) El concepto de trauma psíquico: un puente en la interdisciplina. *The International Journal of Psychoanalysis*, 85 (4), 897-921.

Traill, N. (1996). *Possible worlds of the fantastic*. Toronto: University of Toronto Press.

Valdivia, V. (2010). "¡Estamos en guerra, señores!". El régimen militar de Pinochet y el "pueblo", 1973-1980. *Historia (Santiago)*, 43 (1), 163-201.

Valente, I. (22 de abril de 1990). Un autor chileno del género macabro. *El Mercurio*, pp. 2-3.

Varas, J. (11 de enero de 1990). *Comentarios de libros*, recuperado del sitio Web <http://www.escriitores.cl/varios/comentarioslibros.htm>

Vax, L. (1971). *Arte y Literatura fantásticas*. Buenos Aires: Eudeba

Velásquez, E. (2002). Historia de la Doctrina de la seguridad Nacional. *Revista de Ciencias Sociales* 9 (27), 11-39.

Verdevoye, P. (1980). *Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata*. Recuperado del sitio Web <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI8080110283A/24552>

Vidal, V. (19 de abril de 1988). Maestro de la literatura fantástica. *La Época*, pp. 5.

Vivanco, L. (2000). *La duplicidad especular en tres cuentos de Borges*. Recuperado del sitio Web https://www.academia.edu/2007092/La_duplicidad_especular_en_tres_cuentos_de_Borges

Yurkievich, S. (1980). Borges/ Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica. *Iberoamericana*, 46 (110), 153-160.

.

