



LA CIUDAD AMBIVALENTE

**Análisis de los cuentos “Addio alla mamma” y “El huevo de Dios o la
maquinilla prodigiosa” de Hernán Castellano Girón**

María Cristina Huerta Fuentes

Informe final de Seminario de Grado para optar al grado de Licenciatura en
Lengua y Literatura Hispánica con Mención en Literatura

Profesor Guía:

Cristian Cisternas Ampuero

Santiago de Chile

Noviembre del 2018

A todes les desaparecides, torturades
y abusades en Dictadura.

Al movimiento feminista
y todas a las mujeres oprimidas.

ÍNDICE

RESUMEN _____	iv
INTRODUCCIÓN _____	1
CAPÍTULO 1: LA AMBIVALENCIA CRONOTÓPICA _____	9
CAPÍTULO 2: LA ENCICLOPEDIA CULTURAL _____	20
2.1. “Addio alla mamma” _____	24
2.1.a. Intertextos de la infancia _____	24
2.1.b. Intertextos del exilio _____	31
2.1.c. Intertextos en torno al Golpe de Estado _____	37
2.2. “El huevo de Dios o la maquinilla prodigiosa” _____	40
2.2.a. La música _____	40
2.2.b. El cine y la televisión _____	45
2.2.c. La literatura _____	50
2.2.d. Miscelánea _____	60
CONCLUSIONES _____	66
BIBLIOGRAFÍA _____	72

RESUMEN

Este texto se propone estudiar el fenómeno de la ambivalencia cronotópica en dos cuentos de Hernán Castellano Girón, “Addio alla mamma” y “El huevo de Dios o la maquinilla prodigiosa”, a fin de interpretar críticamente la representación de la ciudad. La narrativa de ambos cuentos oscilará entre dos cronotopos, la ciudad del pasado y la ciudad del presente, por causa de la crisis del habitar o la fragmentación de la experiencia que sufre el sujeto en el exilio. Estos cronotopos estarán determinados por una enciclopedia cultural que se recopilará de cada cuento con el fin de crear un listado temático de competencias que, según Umberto Eco, el Lector Modelo debe actualizar. Estos intertextos serán reactualizaciones de la tradición, incluyendo así las referencias extratextuales dentro del universo literario. Como hipótesis de lectura, planteamos que el tratamiento de los intertextos es carnavalesco, es decir, la representación urbana se ha sometido a procedimientos de ironía, sátira o parodia que la transforman y sobredeterminan. Afirmamos que existe una interrogación a la ciudad del pasado y a la del futuro desde un presente ambivalente, en el cual el sujeto enunciante sufre una crisis del habitar dentro de la contradictoria experiencia moderna. En un contexto capitalista adverso ideológicamente al sujeto, este tiene como principal expresión la ambivalencia o coexistencia crítica de significados.

INTRODUCCIÓN

La literatura chilena en Dictadura sufrió grandes censuras. Su desconocimiento exilió cierta literatura al olvido o a la mera anécdota de lectores “busquillas”. Es por ello que este trabajo tiene por primera iniciativa difundir una obra narrativa que, en una primera lectura, sorprende por la agilidad crítica sobre nuestra sociedad y nuestros espacios. De los exiliados chilenos que empezaron a escribir antes, durante y después de la Dictadura, Hernán Castellano Girón es uno de los autores más desconocidos y dueño de una vasta propuesta literaria. Aún no existe un numeroso corpus crítico sobre sus obras, a excepción de dos tesis sobre la novela *Calducho o Las serpientes de calle Ahumada* (1998)¹. Estos estudios fueron escritos en el marco de este mismo Seminario de Grado, titulado “El imaginario urbano en la narrativa hispanoamericana contemporánea” a principios de los 2000, e indagan sobre el tópico de la ciudad presente en esta novela.

Hernán Castellano Girón (Coquimbo, 1937 – Isla Negra, 2016), al cual llamaremos de ahora en adelante HCG por preferencia de él mismo², partió al

¹ Refiero a las tesis de VIDAL V., M. 2003. La ciudad como Polis y la búsqueda mítica del héroe en “Calducho” y a la de INZA R., A. 2004. Ciudad y memoria en “Calducho o Las serpientes de calle Ahumada”. Ambas tesis a cargo del profesor Cristian Cisternas para optar al grado de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánica de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.

² GALLO, M. 2012. El beatnik chileno que por error vive en Isla Negra. [en línea] The Clinic en Internet. 18 de julio, 2012. <<http://www.theclinic.cl/2012/07/18/el-beatnik-chileno-que-por-error-vive-en-isla-negra/>> [Consulta: 26 de noviembre, 2018].

exilio hacia Italia y luego a Estados Unidos. En el extranjero sustentó su oficio de escritor dando clases de literatura sobre Pablo Neruda y Rosamel del Valle³. De la misma forma que pasó con este último, existe un desconocimiento de su obra por la baja circulación de sus libros en el territorio chileno. En tiempos de Dictadura, el intercambio cultural con cualquier pensamiento que disidiera del hegemónico fue nulo. Esto hizo que varios libros publicados por HCG en Europa y Estados Unidos nunca llegaran a Chile, libros de difícil búsqueda hasta hoy en día. Al regresar a Chile publicó compilaciones de sus cuentos en editoriales alternativas, como *Las llamaradas de Nafta* (2012), y novelas, entre las cuales destacó *Espectros* (2012) y *El invernadero* (2013). Salvo por la compilación de cuentos *El huevo de Dios y otras historias* (2002), publicada por LOM Ediciones, y su novela *Calducho o las serpientes de calle Ahumada* (2012) publicada por la Editorial Planeta, casi todas las publicaciones de este autor no tienen mayor distribución en Chile y hasta ahora ninguna ha sido reimpresa.

No sólo se ha exiliado a HCG del mercado del libro, sino también de la crítica y del reconocimiento dentro de su propio país, por lo que este ensayo se presenta como una introducción a su obra. Desde la primera página de su obra, notamos que la ficción de HCG es compleja y exige atención,

³ HCG fomentó el estudio académico de Rosamel del Valle, destacando los siguientes artículos: a) Fuente de la poética de Rosamel del Valle: la línea simbolista surrealista. 1996. Revista Atenea (473): 53-69. b) El universo significativo en la poesía de Rosamel del Valle. 2004. Revista electrónica Cyber Humanitatis (32) y c) La prosa de Rosamel del Valle. 2012. Revista Anales de la literatura chilena (17): 109-132. También destacamos la antología poética bajo la dirección de HCG sobre la poesía de Rosamel del Valle, titulada: Un orfeo del pacífico. 2000. Santiago, LOM. De la Colección entre mares / Poesía.

participación y, por sobre todo, disposición a sumergirse una narrativa que desestabiliza todo el horizonte de expectativas del lector tradicional.

Durante su exilio, HCG se sumerge en el panorama cultural internacional consciente de su condición de marginado, haciéndose partícipe de múltiples movimientos sociales y culturales. HCG colaboró en distintas lecturas poéticas de escenarios italianos y americanos, publicó en revistas de literatura y ganó concursos literarios, entre los que destaca el primer premio de la *Revista Hispamérica* el año 1978 otorgado a su cuento "Addio alla mamma", donde fue jurado Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa⁴, máximos exponentes del *boom* latinoamericano. En Estados Unidos es conocido como el amigo chileno de Allen Ginsberg; conoce a John Sinclair y a la viuda de Jack Kerouac, moviéndose entre los *beatniks* como uno más durante los años ochenta, como relata en su ensayo "Mi segundo exilio" (2009).

Aunque la literatura chilena del exilio no fue difundida en Chile durante los años de Dictadura, sí fue recopilada en el extranjero. Mabel García, en su tesis titulada *La narrativa chilena del exilio. Ruptura, desarraigo y búsqueda conflictiva de la identidad fracturada* (2002), anota que, cuando se ha estudiado la literatura chilena del exilio, hay dos factores desde los que se puede abordar una obra: en primera instancia, el análisis de la situación de producción, que corresponde al exilio, y segundo, la temática o referente, y de

⁴ "(el de entonces). N.dA" (HCG, 2002, p. 5), afirma HCG en el primer paratexto del cuento.

acuerdo con esto la autora clasifica el corpus de estudio (p. 3-4). En este caso, HCG se presenta en una situación de producción extranjera, pues los cuentos se escriben en Italia los años 1977 y 1979 según indican los paratextos finales⁵. Por otro lado, la temática de los cuentos es el exilio, y explicita un referente claro, el Golpe de Estado en Chile ejecutado por Augusto Pinochet el 11 de septiembre de 1973, el cual desestabilizó la expresión artística y frenó el cambio social desarrollado por la Unidad Popular bajo el mandato de Salvador Allende. En el ámbito de las letras, proliferó la literatura comprometida, la literatura panfletaria, la escapista, y por supuesto, la de los artistas en el exilio, matizando de distintas formas su experiencia⁶ ante un régimen totalitario que violó Derechos Humanos. Ante estos dos grandes tiempos y espacios, el exilio y la Dictadura, podríamos agregar que la situación de recepción no es en el exilio, sino Chile, ya que LOM publica estos relatos en Santiago de Chile el 2002, año en que HCG aun no regresaba al país.

El académico Grinor Rojo ha estudiado la literatura chilena de Dictadura y Postdictadura desde una perspectiva histórica materialista. Su crítica apunta al concepto generacional que han usado los estudios literarios para la clasificación de autores y corrientes, problematizando este criterio temporal con la organización positivista y capitalista del mercado literario. Aunque esta crítica sea acertada para otros casos, la periodización de Cédomil Goic

⁵ “*Roma, julio de 1977*” (HCG, 2002, p. 16) en “Addio alla mamma” y “*Morlupo, noviembre/diciembre de 1979*” (HCG, 2002, p. 55) de “El huevo de Dios o la maquinilla prodigiosa”.

⁶ Remitimos al concepto de experiencia para resaltar la importancia de la literatura testimonial, que se vuelve masiva en Chile con el fin de evidenciar la violencia dictatorial. Además, estos trabajos de memoria fueron un ejercicio artístico para poder entender por qué no funcionó el modelo utópico del socialismo.

ilumina interpretativamente la literatura de HCG, autor que no aparece nombrado dentro de la generación de 1972, pero que comparte importantes aspectos con ella. Un aspecto fundamental en nuestro análisis es el concepto de superrealismo que Goic define como:

“la asunción adecuada de la tradición literaria en que se integran plena y maduramente conscientes. ... Aptitud creadora, innovadora, polémica, que modifica y destruye la herencia, para recrearla en otro estadio de la eterna metamorfosis” (p. 275).

La generación de 1972 integró una relectura de la tradición dentro de su misma literatura, lo que nos lleva a considerar el aspecto palimpséstico que da cabida a un análisis intertextual. Pero esta asunción, o más bien actualización, de la tradición no será un mero plagio, sino que tendrá un tratamiento más complejo. La re-escritura o transformación de los tópicos literarios⁷ se desarrollará textualmente mediante la ironía, sátira o parodia, que tal como anuncia Linda Hutcheon, carnavalizan la tradición.

El superrealismo que define Goic, se concibe como un nuevo modo de representación: una superación del realismo, que conlleva una actitud lúdica y una conciencia de imaginación extremada sobre la irrealidad del mundo narrado. Aquello se manifiesta en el “asintactismo” que recalca Ana Inza en *Calducho o Las serpientes de calle Ahumada*:

⁷ Entendidos como: “Un tópico es por definición un tema general y común. Si además se repite en una obra es también un motivo de ese corpus. Pero si un tópico no se repite en un corpus determinado, no puede ser considerado motivo. Con respecto al motivo podemos hacer una argumentación paralela. Para ser considerado motivo un tema literario debe repetirse en un corpus determinado y naturalmente cumplir una función integradora en ese corpus; el motivo será además un tópico si se trata de un tema literario común, pero si no cumple ese requisito no podemos considerar que el motivo sea tópico” (Marquez, p.255).

“La yuxtaposición y la inconexión se convierten en norma universal que configura montajes verbales o sintácticos de bruscos cortes y violentas modificaciones insólitas” (p. 22).

En *Espectros*, otra de las novelas de HCG, este “asintactismo” se expresa a través del uso de variaciones tipográficas, tamaños, cursivas y la superposición de diálogos ininterrumpidos y confundidos con la narración, ya que no son referidos de forma directa con guiones o comillas. Esto también ocurre en “Addio alla mamma”, en donde se usa la cursiva para referir a discursos orales. Cabe destacar, a este punto, que este caos narrativo no es sinónimo de desprolijidad, sino que contribuye a la velocidad de lectura que se construye por medio de los recursos estilísticos. Por otro lado, los alargamientos fónicos y deformaciones de palabras se usan para dar un mayor realismo a la situación idiomática que ocurre con la mezcla del español y el italiano:

“Así, ese gallo había cortado por la mitad la maldichione en *maaaaal...* y al agotar su escabroso trayecto se resolvió en *dichioooooone* robándose la mitad de los esfuerzos que correspondían a la Compañía Lírica Nacional” (HCG, 2002, p. 8).

Como ocurre en la anterior cita, la separación de una palabra y el alargamiento de sus sílabas contribuye a una pausa del tiempo de la historia y a la captación de un momento que puede haber durado cinco segundos, pero que, en el relato es más extenso. Con el fin de describir el momento de forma más cercana a lo real, de la mano del narrador nos trasladamos a ese instante y nos sumergimos en la pausa, donde el narrador entrega más información. Esta narrativa tensa y destensa a los lectores por medio del uso de distintos recursos gráficos, pero los cuentos analizados también incitan a

la risa, proceso de distención, junto con la alusión a temas serios, por lo que nos vemos en medio de dos sentimientos opuestos.

Otra característica de la narrativa de HCG, es el uso de palabras populares que han caído en desuso hoy en día, tal como ocurre con “piñén”⁸ en la siguiente cita del cuento “El huevo de Dios o la maquinilla prodigiosa”:

“Nos habíamos dado cita todos los parias de Italia –los falsos que se disfrazan con harapos y piñén auténtico, y los verdaderos como nosotros: latinoamericanos de la Costa Pacífica o negros que después quemán vivos en las plazas debajo de los mármoles barrocos–” (HCG, 2002, p. 25).

Estos recursos acompañarían la representación exilio, cuya descripción contribuye a la construcción de un “nosotros” en medio de un festival a campo abierto, donde ocurre la proliferación del estado de decadencia. En *Calducho o las serpientes de calle Ahumada* (1998) es aún más patente el uso de palabras populares o garabatos para llegar a, incluso, idealizar un estado de decadencia, como ocurre en: “*se veía la pura mano de ella que tenía agarrada una flor ¡putas qué poético era! Y de repente la mano empezaba a estrujar la flor y a dejarla como pebre de ají con cilantro: era ahí que se la estaban culeando...*” (HCG, 1998, p. 149). HCG al incluir estos recursos variados desacraliza el arte y lo lleva al encuentro con lo cotidiano y popular.

El superrealismo crea en la narración un “mundo eminentemente inestable” (Goic, p. 276), representación que “imprime en la narración una rara movilidad, inestabilidad y sorpresa” (p. 276). Esto puede ligarse al concepto

⁸ De uso coloquial en Chile para referirse a la suciedad pegada a la piel. Piñen viene del mapuzungún *pignen*, que designa a las enfermedades que producen efectos adversos en la epidermis.

de ambivalencia que se analizará en el Capítulo 1 de este texto. La hipótesis de este trabajo es que la representación de la ciudad ambivalente se textualiza por medio de cronotopías inestables⁹. Esto ocurre por consecuencia de la condición de sujeto exiliado. Este sujeto, marcado por la fragmentación de su experiencia, sufre una crisis del habitar¹⁰, por lo que narra el tiempo y el espacio de manera ambivalente debido a la necesidad de expresar dicha fragmentación.

Contextualizados los relatos en la categoría de literatura chilena del exilio y definido el superrealismo, planteamos el siguiente análisis de dos cuentos contenidos en el libro “El huevo de Dios y otras historias” de Hernán Castellano Girón: “Addio alla mamma” y “El huevo de Dios o la maquinilla prodigiosa”.

⁹ Concepto que será definido en el siguiente capítulo.

¹⁰ Según Heidegger, la crisis del habitar corresponde a la experiencia deshumanizante de la vida moderna luego de la destrucción urbana de la Alemania post Segunda Guerra Mundial. El habitar es una forma integrada de cuidar la tierra para permitir una unión cuaternal de los mortales e inmortales, profesando así la creencia de que la tierra es dada por lo divino y que se debe velar por la paz y la protección de ésta. En el caso del exilio, este habitar no se concretaría y produce una marginalización y precarización del habitar, ya que sólo existe un desplazamiento que produce desarraigo y fragmentación. Todo lo anterior según: HEIDEGGER, M. 2002. Construir, habitar, pensar. Revista Tecnología y Construcción 18 (1): 54-59.

CAPÍTULO 1: La ambivalencia cronotópica

Lo ambivalente es definido en el *Diccionario de la Lengua Española* como: “*adj.* Que presenta dos interpretaciones o dos valores, frecuentemente opuestos” (RAE). Lo anterior se sustenta en una duplicidad o polarización entre dos fuerzas, que en el pensamiento de Zygmunt Bauman oscila entre lo subjetivo y lo objetivo: “Experimentamos «ambivalencia» cuando nos debatimos en medio de impulsos contradictorios” (Bauman, p. 12). En su obra *Ambivalencia y Modernidad*, se define la ambivalencia como un rasgo de la sociedad contemporánea, advirtiendo que el afán del hombre por el orden fracasa en el ocultamiento de lo ambivalente, lo que abre paso a contradicciones. La contradicción concierne principalmente al oxímoron o paradoja en aplicación textual; pero planteamos la ambivalencia también puede expresarse mediante tiempos y espacios inestables, no solo como figuras literarias.

En los estudios literarios se ha estudiado el concepto de ambivalencia, en primer lugar, como noción general asociado a cierta literatura:

“[Paul] White¹¹ ve la ambivalencia como un rasgo sintomático del migrante y la cultura del migrante: ambivalencia hacia el pasado, el presente y el futuro, ambivalencia hacia la propia comunidad y hacia la sociedad dominante” (Reverte, p. 1120).

¹¹ WHITE, P. 1995. *Geography, Literature and Migration*. En: KING, R., CONNELL, J. y WHITE, P. (Eds.). *Writing Across Worlds: Literature and migration*. London, Routledge. 304p.

Lo anterior puede relacionarse directamente con lo que llamamos literatura del exilio y los movimientos migratorios que producen una marginalización, en primer lugar, y luego a una asimilación del extraño. Iván Carrasco, por otro lado, analiza la literatura chilena en base a una “ambivalencia [que] se produce en relación con los cambios históricos de un país” (Carrasco, p. 10), distinguiendo entre la postura nacionalista, la internacionalista y la híbrida. Estas dos últimas definiciones son relevantes por la importancia del tiempo y espacio para la definición del concepto. La continuidad tiempo-espacio para la configuración de una realidad, es fundamental para el planteamiento de nuestra hipótesis y nos abren paso a la noción de cronotopo bajtiniano.

Aplicada en la representación de la ciudad, la ambivalencia se expresa en la coexistencia de distintos cronotopos que constituyen la ciudad ambivalente. El cronotopo es definido por Mijaíl Bajtín como “intervinculación esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín, 1986, p. 98). He aquí la diferencia entre la ambivalencia y sus sinónimos: ambigüedad, binaridad o hibridismo. La ambivalencia es esencialmente cronotópica, ligada a dos tiempos y espacios que oscilan y se polarizan entre sí. Roland Barthes nos ilumina en el capítulo “Semiología y urbanismo” de *La aventura semiológica* al citar a Víctor Hugo para plantear que la ciudad es escritura, “una inscripción del hombre en el espacio” (p. 259), donde el caminar lo convierte en lector de vanguardia “que, según sus obligaciones y sus desplazamientos, aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos” (p. 264). La semiología de Barthes plantea correlaciones o

cadena de significaciones en la lectura de la ciudad, aunque el significado de ésta en sí sea indomable e inagotable. Es importante recalcar que, en concordancia con la lectura de Barthes sobre la ciudad, el concepto de ambivalencia es la coexistencia de múltiples significados y no postula un significado definitivo.

Julia Kristeva, en su libro *Semiótica*, advierte que existe un espacio ambivalente en la novela ligado al dialogismo bajtiniano, que “designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad, o, para expresarlo mejor, como intertextualidad” (Kristeva, p. 195). Es decir, Bajtín plantea una translingüística aplicada a la novela polifónica que lee al corpus literario, en sintonía con la transtextualidad genettiana, ya que “todo texto es un mosaico de citas, absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, p. 188). La autora, incluso, liga este aspecto a la modernidad:

“El dialogismo, más que el binarismo, sería quizás base de la estructura intelectual de nuestra época. El predominio de la novela y de las estructuras literarias ambivalentes confirman esta hipótesis” (p. 225).

Pampa Olga Arán en *La herencia de Bajtín: Reflexiones y migraciones* plantea que el dialogismo es la forma de ambivalencia expresada en lo carnavalesco. Arán afirma que Kristeva se diferencia de Bajtín en el sentido de que “hace de la ambivalencia un rasgo estructural” (Arán, p. 28): para Kristeva, el autor muere y la noción de la palabra bajtiniana se reemplaza por la escritura, en lo que concordamos con la autora. Esto no significa que la escritura no pueda tener connotaciones orales, como ocurre en “El huevo de Dios o la maquinilla prodigiosa” con el caso del “itañolo” (HCG, 2002, p. 27),

idiolecto creado por los exiliados chilenos en Italia, una mezcla entre italiano y español. De hecho, la oralidad inserta en la escritura del HCG, genera el efecto de un artificio superrealista, que aunque pueda ser analizado desde un plano biográfico, aporta elementos enciclopédicos extratextuales provechosos de interpretar.

Lo anterior parece iluminar una vía de nuestro análisis, dando paso a una discusión architextual. Sin embargo, nos encontramos con la dificultad de aplicar una herramienta de análisis novelístico a los cuentos. Para ello es necesario plantearnos la siguiente pregunta: ¿Cuáles son las diferencias entre novela y cuento? Con la superación de la noción de géneros literarios como norma y la certeza de que éstos no son más que consensos de ciertas sociedades en cierto tiempo, planteamos que no existe tal diferencia. Un ejemplo arquetípico sería “La metamorfosis” de Franz Kafka, narración que ha sido clasificada en ambos géneros, como micro novela o cuento largo, confirmando que no podemos confiarnos en la extensión para tal clasificación. Si recordamos a Julio Cortázar, la diferencia radica principalmente en que el cuento debía ganar por *knock-out*¹², mientras que la novela debía ganar por puntos. En “El huevo de Dios o la maquinilla prodigiosa” el factor sorpresa finaliza la narración con excelencia. De pronto, entra su compañero Rossi “—Permiso compañero... permiso... ¡ah puta, sembra que pisé un güeo!” (HCG, 2002, p. 52). Y así, sin más, el huevo maravilloso se quiebra bajo la bota de

¹² CORTÁZAR, J. 1970. Algunos aspectos del cuento. Revista Casa de las Américas (60): 178-186.

su compañero, quien venía a invitar al protagonista a que se uniera a la reunión de chilenos. En “Addio alla mamma” se narra, en la última línea, que el protagonista tiene una relación sexual con una mujer, deseada desde su infancia, de una manera sorpresiva y cercana al clímax: “entonces, volviéndome las nalgas me dijo *córrete chinche...*” (p. 16).

La novela moderna ha proliferado desde *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes, forma literaria que ha sido estudiada como representativa de la urbe mundial y la vida moderna. Afirmamos que el cuento también es afín con la experiencia contemporánea, ya que responde a la fugacidad temporal y a la sobreestimulación. La brevedad y el impacto dramático del cual hablamos anteriormente (*knock-out*), hacen al cuento más accesible para el lector histórico-real de la contemporaneidad. Además, la clasificación genérica o architextual que un texto dice sobre su propia estructura, crea el horizonte de expectativas del receptor, pero también puede confundir a propósito, como lo hace Miguel de Unamuno con *Niebla* (1914), al denominarla nivola. Los cruces entre géneros conllevan un enriquecimiento tanto en la creación literaria como en la crítica, ya que herramientas de análisis, por ejemplo, el análisis de tópicos desde la retórica, no han encontrado mayor problema en aplicarse a lo escrito. Ahora, daremos paso al análisis de los cuentos de nuestro corpus:

En el cuento “Addio allá mamma” se presentan dos ciudades lejanas en tiempo y lugar: la del recuerdo y la del presente, instaurando dos polos

ambivalentes que se intercalan continuamente. El cronotopo del pasado está marcado por la infancia del protagonista en Chile, mientras el cronotopo del presente corresponde a una ciudad italiana en procesos de arruinamiento. Es interesante el diálogo que se establece entre los cronotopos en este cuento, ya que se narra desde el pasado una experiencia ligada a la cultura italiana por medio de óperas que se representan en el teatro Cariola, mientras en el presente se muestra la cultura latinoamericana por medio de la reunión de exiliados provenientes de distintos países sudamericanos, quienes se juntan en un festival de jazz en Italia. El concepto de hibridismo cultural planteado por Néstor García Canclini es provechoso para este caso: “Mijaíl Bajtín lo usó para caracterizar la coexistencia, desde el comienzo de la modernidad, de lenguajes cultos y populares” (Canclini, p. 13), lo que sin duda marca la narración a través de la superposición de versos italianos y la jerga de los estudiantes chilenos. Además, los estudios culturales abolen la concepción entre alta y baja cultura debido a la connotación despreciativa y normativa que ésta oposición contiene, planteando una hibridación que “no es sinónimo de fusión sin contradicciones” (Canclini, p. 14). En concordancia con los cuentos analizados, ningún registro se superpone al otro, por lo que también nuestro análisis intertextual no responderá a la tajante separación que ha establecido el canon literario con respecto a lo que no pertenece a la tradición.

En el relato del pasado, el narrador está en el Teatro Cariola viendo la representación de la *Cavalleria rusticana* (1890), una ópera de Ruggero Leoncavallo. El sujeto se identifica como un estudiante de último año de

enseñanza escolar que se encuentra con sus compañeros presenciando la actuación de grandes voces de la ópera chilena. El relato del presente, en cambio, corresponde al primer año en el exilio del protagonista, alrededor de los años setenta, en Roma. Allí la narración torna desde una melancolía infantil (aún más notoria en *Calducho o Las serpientes de calle Ahumada*) hacia un grotesco realismo: algunas referencias a hedores y genitales nos remiten a un realismo sucio. En el exilio, el protagonista se reencuentra con la Gorda Maravillosa, a quien vio actuar en el relato del pasado protagonizando la ópera *Tosca* (1900) de Giacomo Puccini. El narrador evoca el recuerdo del primer gran amor, descubriendo nuevos sentimientos y emociones físicas. Lo que nace en Chile con la contemplación de la actuación de la cantante, muchos años después, se hace corporal en el exilio en el momento final del cuento, cuando nos enteramos que tiene una relación sexual con la Gorda Maravillosa aún sin llegar al clímax. En el exilio la sensación corporal descrita resulta grotesca, ya que describe a una mujer que se aleja totalmente del ideal de mujer joven. El arruinamiento a causa del tiempo no es tan solo de la mujer, sino también del deseo del sujeto que narra, convirtiéndose lo sublime en grotesco; lo elevado del recuerdo recuperado se iguala al hastío y el desencanto.

En este cuento, el recurso ocupado para intercalar los cronotopos y establecer la ambivalencia es estructural, es decir, la disposición de párrafos en la página es importante para determinar el cronotopo, partiendo por el pasado, luego el presente, para volver al pasado y así continuamente. El uso

del espacio en blanco es relativamente estable, pero ocurre un fenómeno en el antepenúltimo párrafo, el que parece mediar entre el anterior (situado en el pasado) y el último (el cronotopo ambivalente): “Y yo estaba viajando en el tiempo como una pelota absurda hecha de remordimientos y autoconmiseración” (HCG, 2002, p. 14). Podríamos hablar de un no-lugar o no-tiempo (cronotopo cero), definido por Ignacio Padilla en el “Manifiesto Crack” (1996) como: “el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno” asociado a una “estética de dislocación” en donde, incluso, la referencialidad desaparece. El cronotopo cero también marca la narración en

Espectros:

“Presumo que llegaste del futuro como enviada por fuerzas que desconozco, cuando todo estaba ya hecho y me conociste prácticamente volviendo a un pasado y viniendo de un tiempo que aún no había ocurrido –puta la huevá rara!– para encontrar al que amabas mediante esa forma de amor por correspondencia, digámosla intemporal –puta la huevá más rara todavía!–” (HCG, 2012, p. 64).

En esta novela habría que notar un tiempo inverso en los orígenes de los personajes. Mientras el protagonista, un hombre, viene del pasado; la mujer viene del futuro, quien guía al primero por el mundo digital. Este tiempo inverso es un tópico de la literatura fantástica que encontramos en los viajes hacia el tiempo, en donde hay una dislocación de la cronología en cuanto se viaja hacia atrás y no hacia adelante, como ocurre en la línea progresiva de vida. Si en *Espectros* el juego del tiempo se da mediante recursos gráficos como cursivas y tipografías, en el cuento “Addio alla mamma” es interesante notar que sólo ocurre mediante el espacio en blanco, que separa tiempos y espacios distintos.

Edgar Mora advierte que el cronotopo cero es una herramienta que debate la responsabilidad política y social de la obra de arte en la contemporaneidad. El autor explica que la referencialidad a lo extraliterario puede suceder en forma de parodia o como aparición de lo maravilloso:

“El cronotopo cero se situó en la frontera en que no se puede discernir el lugar que ocupa la tarea creativa del artista y la postura que tiene frente a una realidad social que, por el solo hecho de habitarla, resulta imposible no reconocer. Aunque ese reconocimiento puede mudar en dos actitudes: hiperbolizando la realidad social o histórica hasta el punto que muda en parodia irreconocible o ignorando esa realidad de tal forma que tienda, mágicamente, a desaparecer” (MORA, p. 53)

Tanto la parodia como lo maravilloso serán recursos que se repetirán en nuestro análisis, pero es necesario advertir que el concepto de cronotopo cero sólo es aplicable al antepenúltimo párrafo de “Addio alla mamma”. Incluso, la dislocación temporal y espacial en este párrafo no es total, ya que el narrador refiere fechas y se usa un tiempo pasado para referir a ellas, por lo que podría situarse cronológicamente en medio de los dos tiempos, pero en un espacio incierto. Esta inestabilidad en la narración, que parece en primer lugar ordenar la ambivalencia cronotópica, puede ser asociada al concepto de punto de fuga. Desde la geometría, la literatura ha acuñado este concepto para la expectativa no resuelta que la narración sugiere en el lector, la que abre otra interpretación en el territorio de lo surreal.

Estos puntos de fuga, tal como lo es el párrafo en cuestión, pueden asociarse a una lógica musical. Por ejemplo, el *offbeat* jazzístico aplicado a literatura, resalta las limitaciones de la técnica o de una norma, como lo es la continuidad tiempo-espacial y el desarrollo cronológico. En la novela *Calducho*

o *las serpientes de calle Ahumada*, el paradigma se rompe con un tablero de dirección semejante al de *Rayuela* (1963), desestabilizando la lectura de una novela de manera lineal, tablero que tampoco es necesario que siga el lector. Otra de las influencias del jazz en la literatura es el *swing*, el cual ha motivado variados análisis de cuentos de Julio Cortázar. La interpretación del *swing* deviene en el uso narrativo de síncopa, que ejemplifica la ruptura con la tradición gramática normativa del “escribir bien”.

Finalmente, el último párrafo del cuento es representativo de lo que llamamos cronotopo ambivalente, ya que el pasado y el presente se mezclan en el relato. No hay uso del estilo directo para referirse a los diálogos, sino que estos se mezclan con la corriente de conciencia del personaje principal. Una escasez de puntuación y un ritmo acelerado permiten el juego de cronotopos aún más cerca del surrealismo, conjugándose lo objetivo y subjetivo, lo consciente e inconsciente, agregándole el salto temporal:

“yo estaba solo esta vez viendo y escuchando *I Pagliacci* y la *Cavalleria* que llegaba a las batutas finales con el compadre Turiddu diciendo *Mamma... Mamma... sentite, se io non tornassi...* y estaba bastante caliente no obstante las axilas peladas de la Gorda Maravillosa” (HCG, 2002, p. 15).

En el segundo cuento “El huevo de Dios o la maquinilla prodigiosa”, la ciudad del exilio condiciona al sujeto enunciante a un estado de fragmentación y desarraigo, causando una rememoración del pasado, especialmente del Golpe de Estado de 1973, referente por excelencia de ambos cuentos. En primer lugar, el cuento tiene por protagonista a un chileno en el exilio, quien encuentra un aparato con forma del huevo u ocarina que le permite cumplir

sus deseos de forma inmediata. En medio de un festival de jazz en Umbría (Italia), junto con otros chilenos y exiliados latinoamericanos de izquierda, el narrador nos presenta el escenario cultural diverso por medio de caracterizaciones llenas de intertextos y un devenir de conciencia sin mucha puntuación. La siguiente cita de Goic nos entrega elementos para analizar la prosa y los contenidos de la escritura de HCG:

“Como a las situaciones y al espacio, acontece a los personajes ser contradictorios, equívocos y mutantes, (...) un desdibujado aparecer y desaparecer, un suplantar; un confundir orígenes, presencias e identidades, sexos, realidades e irrealidades” (Goic, p. 277).

Así, el caos no sólo lo lleva la capacidad transformadora del huevo, sino que todo parece alcanzar un desorden que rememora al *tourbillon social* señalado por Marshall Berman, que refiere precisamente a la ambivalencia de las dos caras de la contemporaneidad: cultura y alienación ligadas al caos de la gran ciudad. A diferencia de “Addio alla mamma”, en donde la ambivalencia cronotópica es parte de la estructura narrativa, en el cuento “El huevo de Dios o la maquinilla prodigiosa” no parece ser tan simple. La cronotopía ambivalente en este cuento es un desplazamiento ligado a la ruptura de la expectativa (el concierto de jazz) y la irrupción de lo fantástico en el mundo real (la aparición del huevo).

CAPÍTULO 2: La enciclopedia cultural

Con el fin de caracterizar y analizar dichos cronotopos como representaciones de la ciudad, una enciclopedia cultural ordenará los intertextos según la visión palimpséstica genettiana. En primer lugar, se puede contraargumentar que analizar intertextos de manera literaria puede ser algo contraproducente y poco prolífico, pero nos insertamos en el estudio de la cultura externa a una obra y nos apoyamos en Bajtín al plantear que: “es precisamente en las fronteras donde siempre se produce nuevo conocimiento” (Bajtín citado por Arán 89). La interdisciplinariedad puede abrir el campo y estudio cultural que hasta ahora ha sido polarizado académicamente por fuerzas conservadoras¹³.

Además, “[Bajtín] interpreta [los cronotopos] como traducción semiótica de un tiempo y espacio reales e, ideológicamente, como una concepción del hombre y de una organización social simbólica” (Arán, p. 141). Lo anterior parece recordar lo que Raymond Williams sostenía en *Sociología de la literatura* cuando afirmaba que el arte nace de los cruces entre la cultura y sus reproducciones. Además, Bajtín nota que la obra literaria “*está orientada hacia su exterior*” (Bajtín, 1989, p. 407) noción que hoy adjudicaríamos al Lector Modelo de Umberto Eco, en el cual trataremos de convertirnos. Al recrear el

¹³ Refiero a la idea de JAMESON, F. 1998. Sobre los estudios culturales En: JAMESON, F. y ZIZEK, S. Estudios Culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo. Buenos Aires, Paidós. 188p.

horizonte cultural inscrito en la ficción, evidenciaremos aquello que el lector debe conocer para llevar a cabo una recepción ideal, que no solo conoce las referencias, sino que las interpreta y analiza. Desde la ficción saltaremos a lo externo, a lo real, para luego hacer el camino de vuelta al texto, según lo que se entiende por desterritorialización:

“el libro no es la imagen del mundo, según la creencia arraigada. Hace rizoma con el mundo, hay evolución paralela del libro y del mundo, el libro asegura la desterritorialización del mundo, pero en el mundo opera una reterritorialización del libro, que se desterritorializa a su vez en sí mismo en el mundo (si es capaz y si puede). La mimética es muy mal concepto, dependiente de una lógica binaria, para fenómenos de naturaleza completamente distinta” (Deleuze y Guattari, pp. 27-28).

Esta desterritorialización no es más que un relato que se mira a sí mismo y juega con la expectativa y frustración de una crisis del habitar no resuelta (tanto del sujeto como del relato, ya que no puede arraigarse), causante de inestabilidades cronotópicas y ambivalentes. Para devolver lo extratextual al análisis literario, se interpretarán los grupos intertextuales como un discurso que dialoga con la literatura y la cultura, ya que éste discurso se encuentra saturado de palabras y conceptos ajenos apropiados por el narrador. A su vez, es necesario reconocer que todo emisor siempre ha sido antes que receptor de la cultura, y también de su propio relato.

Gerard Genette ha definido los palimpsestos como “todo lo que pone en relación, manifiesta o concreta, con otros textos” (Genette, pp. 9-10), distinguiendo cinco tipos de transtextualidad: a) la intertextualidad “como presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, p. 10) a través, por ejemplo, de la cita, el plagio o la alusión. b) La paratextualidad, que se corresponde, a

su vez, con aquello que rodea al texto, tal como los títulos, subtítulos y señales accesorias al relato literario, como ocurría en el caso de la nota al pie de página en “Addio alla mamma” y su referencia a Mario Vargas Llosa como “(el de entonces). N.dA” (HCG, 2002, p. 5), referido a su primer período de convicción política de izquierda. c) La metatextualidad definida como un comentario “que une un texto con otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (Genette, p. 13) aludiendo al conocimiento cultural del receptor para notarlo. d) La architextualidad definida como un horizonte de expectativa taxonómico en torno a las categorías paratextuales de la obra, como lo son los géneros literarios, ya que no es obligación del texto declararse novela, poesía o drama. e) Finalmente, la hipertextualidad, objeto del libro de Genette, es toda relación que une un hipertexto a un hipotexto. Si se establece una transformación directa, resulta en parodia, y si es indirecta, a través de la mimesis nace la imitación satírica. Vale recalcar, en este punto, que los cinco tipos de transtextualidad son dialogantes y, aunque tengan distinciones estructurales, todos serán analizados en el desarrollo de nuestra Enciclopedia Cultural.

Para situar la Enciclopedia Cultural dentro del análisis narrativo, cada intertexto se vinculará con tópicos o lugares comunes de la tradición. Se estudiará su reactualización en cuanto el tratamiento carnavalesco de los intertextos, esto es, el resultado de la ironía, sátira o parodia de los tópicos o lugares comunes de la representación urbana tradicional. La ironía es un tropo con doble especificidad: la semántica y la pragmática, es decir, una antífrasis

o inversión semántica dirigida y un entendido más allá del texto, que tiene intencionalidad y que requiere de una recepción adecuada para ser completamente efectiva (Hutcheon, p. 174). Dos modalidades del canon o de los géneros históricos que utilizan la ironía son la parodia y la sátira. La parodia corresponde a la superposición de textos o de una norma que se desdobra para marcar una diferencia, correspondiendo a la transtextualidad. Y la sátira tiene como blanco el comportamiento humano moral y social; tiene la intención de corregir aquello fuera de los límites de la obra literaria, es decir, extratextual.

La ironía, sátira y parodia son definidos por Linda Hutcheon al analizar los tratamientos retóricos, reintegrando el uso de los tópicos a la oralidad, estrategia interpretativa en sintonía con los recursos del habla que tienen los dos cuentos. Así, los cronotopos serán caracterizados mediante intertextos carnavalizadores de la tradición retórica y literaria que pertenecen a variados cronotopos. Estos elementos carnavalescos, a simple vista parecerían elementos retóricos desdramatizadores de la narración; pero afirmo que intensifican aún más la crítica política y cultural. La autora plantea que:

“La cuestión de las relaciones entre la ironía y los discursos paródico y satírico, rebasa necesariamente los límites de la problemática contemporánea de la intertextualidad. No se podría ignorar la importancia decisiva de la intencionalidad y de la recepción del texto cuando se trata de un tropo como la ironía, el cual implica una distancia obligatoria” (Hutcheon, p. 174).

Esta distancia obligatoria que se da en el cuento es extratextual, como la condición marginal del protagonista del exilio, que a la vez es espacial y

simbólica, ya que el narrador incluso se diferencia de los disidentes que se quedaron en Chile y catalogaron al exilio de ser una posición cómoda.

En la teoría literaria contemporánea, la superación del uso del diccionario y de un análisis estructuralista implica su reemplazo por el uso de la enciclopedia "como único modelo capaz de expresar la complejidad de la semiosis en el plano teórico, y también como hipótesis reguladora en los procesos concretos de interpretación" (Eco, 1990, p. 289). Conviene delimitar inmediatamente que esta enciclopedia no niega lo popular, es más, la recopilación de la *mid culture* abarca el plano moderno de los *massmedia*. Como afirmaba Canclini: "Gran parte de su producción resulta del cruce multimedia y multicultural" (Canclini, p. 15). Esta mezcla cultural rescata la música, el cine y toda la escena artística de los años sesenta y setenta que, reiteradamente, son aludidas en ambos cuentos, las que a continuación serán analizadas.

1. "ADDIO ALLA MAMMA"

1.a. Intertextos de la infancia

1) En primer lugar, tenemos la alusión al "El duque de Mantova" (HCG, 2002, p. 5), protagonista de la ópera *Rigoletto* (1851), la cual presenciaban los estudiantes en el cuento y que está basada en una obra dramática de

Víctor Hugo titulada *Le roi s'amuse* (1832), hipotexto que fue censurado el mismo día de su estreno. La representación de esta obra no se caracteriza en la narración de forma ideal, sino al contrario, se remarca el arruinamiento tanto de los cantantes como del teatro Cariola: “–teatro de medio pelo pero más frecuentemente fumigado de tánax–” (HCG, 2002, p. 5). El teatro Municipal, el espacio con mayor renombre en Santiago de Chile, también se degrada mediante su descripción: “habíamos cambiado el gallinero pulgoso del Municipal por una ubicación menos rasca en la primera fila de la platea alta del Cariola” (HCG, 2002, p. 5).

2) Sergio Leone (1929-1989) es un director de cine italiano conocido por cultivar el género del western. Se inserta en el relato cuando se especifica la voz de Genaro Monroy, actor que interpretaba al Duque de Mantova, como defectuosa:

“y se dará allí el duelo final como en una de Sergio Leone (a quien faltaban diez años para nacer a la vida pública, pero Monroy lo sabía todo desde siempre) y así el espantoso gallo se arrastraba y se alargaba como un verme sonoro y la orquesta no sabía qué hacer con esos minutos aleatorios y tenía que parar hasta que todo se resolviera de manera natural” (HCG, 2002, pp. 7-8).

Genaro Monroy amenaza a cualquiera que criticara su actuación, una ambivalencia entre los conceptos de dueto y duelo que juega con el intertexto del cowboy y la pugna entre los cantantes y la orquesta.

Estos primeros dos intertextos presentan una alusión directa, en primer lugar a la obra *Rigoletto* (1851) y secundariamente, a Sergio Leone como director de cine. El primer intertexto actúa como una sátira paródica de la

capacidad vocal del cantante y el segundo convierte a la ópera en una parodia debido a la marginalidad de la representación. Observamos la mezcla entre parodia y sátira en base a los cruces que establece Hutcheon en cuanto a su intención (*ethos*), lo que produce formas intermedias o híbridas:

“la parodia puede ridiculizar su texto de referencia con una función correctiva, lo que Hutcheon llama parodia satírica; o la sátira puede servirse de la parodia para sus fines, en este caso Hutcheon propone el término de sátira paródica” (Cardelle, p. 132).

Una representación mal ejecutada puede convertir a la obra teatral en una parodia, aunque no haya nacido con tales fines. De igual forma, se parodiza la relación de la orquesta y los actores por medio de la sátira de un actor particular, sátira que germina a través de la representación de su personaje. Señalo la primacía de la sátira por sobre la parodia en el caso 2) porque se centra en la figura del actor Genaro Monroy, recalcando la defectuosa ejecución de su interpretación y canto, lleno de “gallos” (HCG, 2002, p. 8) o quiebres en el tono de voz.

La primera ópera citada, que actúa mediante la parodia, podría reactualizar el tópico del gran teatro del mundo; ya que el teatro Cariola es un lugar habitual al cual iban los estudiantes debido a un programa de educación pública. 3) De manera más clara, este tópico es reencarnado en el personaje “Guatón Morales” (HCG, 2002, p. 6), compañero del protagonista, quien practicaba *Vesti la giubba* (Ponte el traje) durante el calducho (horas libres de clases en la cual debían permanecer los estudiantes dentro de la sala). Esta pieza es una aria para tenor, parte de *Pagliacci* (1892), ópera de Ruggiero

Leoncarvallo. El aria tiene por protagonista a un payaso que actúa frente a un público y no puede provocar risas debido a su gran pena, ya que antes de actuar se entera de que su esposa lo engaña y el disfraz no le es suficiente. Aquí el juego de apariencia y realidad es fundamental en la personificación del payaso, pero también atañe al personaje de Morales. En el principio, este personaje es caracterizado por venir de la Escuela Militar, “por la cual manifestaba una nostalgia irresistible y al menos comparable con su afición a la ópera” (HCG, 2002, p. 6). Morales practicaba una y otra vez sus tiros de cuchilla contra la pizarra. En aquel pasado, aquella institución aún no tenía connotaciones negativas dentro del mundo de la infancia, es más, era uno más del grupo, en el cual nunca se dieron discusiones ideológicas de mayor manera. En el final del cuento, específicamente en el antepenúltimo párrafo, se nos informa que el Guatón Morales “con el advenimiento de la Nueva Era del Orden tenía el grado de Mayor y podemos afirmar que ya no usaba un pizarrón como blanco de sus cuchilladas” (HCG, 2002, p. 15), lo que supone un quiebre entre las amistades por diferencias entre caminos marcados por ideologías opuestas. Así, el personaje del Guatón se resignifica por medio del payaso y la dualidad entre apariencia y realidad. Aquella siniestralidad que se le acusa, latente en tiempos previos a la Dictadura, es ineludible cuando se mira al pasado de manera crítica, como ocurre en el antepenúltimo párrafo.

Es interesante notar la transcripción de la oralidad, en este caso del canto de Morales, que el narrador plasma en la escritura. Luego de respetar la gramática italiana en los títulos de los intertextos o en voz de los actores del

Cariola, cuando es interpretado por el chileno, el italiano se deforma, transcribiendo la pronunciación chilenizada: “*ridi Palyacho quioñún tiaplaudirá...*” (HCG, 2002, p. 10) cuando debería ser: *ridi, Pagliaccio, e ognun applaudirà*.

4) *Cavallería Rusticana* (1890) es una de las óperas más populares y un importante intertexto, ya que de ella se titula el cuento, haciendo presencia tanto como paratexto e intertexto. El *Addio alla madre* es una parte de la ópera, específicamente la despedida del protagonista de clase baja (Turridu) antes de morir, parodia del caballero cortés y de su muerte honrosa. Si interpretamos a la madre –de quien Turridu se despide– como origen de toda vida, también podría significar la patria o patria de donde se nace, por lo que la despedida simbolizaría la marcha hacia el exilio. Desde *Los trabajos y días* de Hesíodo, el tópico de la Edad de Oro trata del lugar originario y supone un error trágico que desterraría por siempre al hombre de la armonía idílica con la naturaleza. Este error trágico, llevado al análisis del cuento, es el momento de quiebre del orden socialista de la Unidad Popular que el Golpe de Estado de 1973 ejecutó. Este intertexto sería una parodia de *ethos* respetuoso, según lo afirma Linda Hutcheon, inscribiéndose antes como un homenaje a la ópera, que a una crítica o ridiculización de la misma.

Ahora, conviene traer al texto un alcance hipertextual de *Pagliacci* y de *Cavallería rusticana*, intertextos 3) y 4), ambas obras de Ruggero Leoncavallo. Poco después de su estreno de *Pagliacci*, demandaron al autor de plagio

debido a las similitudes con la obra *La femme de Tabarin* (1887) de Catulle Mendès, lo que el autor tuvo que afrontar en corte de justicia. Con respecto a *Cavalleria rusticana*, esta obra está basada en la novela homónima de 1880 de Giovanni Verga, por lo que los alcances hipertextuales serían aún más rizomáticos y vertiginosos si consideramos aquellos hipotextos.

5) *Tosca* (1900) sería la tercera y última ópera que aparece como intertexto: “*I pagliacci* con la *Cavalleria Rusticana*, programa doble que a última hora sería cambiado por la *Tosca*” (HCG, 2002, p. 8), protagonizada por la joven Silvia Onfray. Es interesante que en estos párrafos la actriz es referida con nombre propio, mientras en el cronotopo del exilio se le apoda Gorda Maravillosa. 6) La representación de la obra es caracterizada por una escenografía “que representaba cualquier cosa menos el *Castel Sant’Angelo*: más bien anticipaba a la gloriosa Disneyland” (HCG, 2002, pp. 13-14). La representación no es realista o verosímil, sino que tiene tintes fantasiosos e idílicos. El cuento se torna grotesco de inmediato y quiebra las expectativas que había creado dicha escenografía. Es decir, se ironiza el parque temático estadounidense. Por primera vez el narrador se diferencia de los otros y se adhiere a un colectivo:

“caminando hacia el infinito y todos juntos –nosotros y ellos– esperando el guaracazo. Y el guaracazo llegó: ante los ojos despavoridos de Tosca el guatón Fabres resbaló en sus zapatitos... y luego estrelló el cráneo con violencia inusitada sobre el entablado del Cariola” (HCG, 2002, p. 14).

El personaje Fabres es quien interpretaba a Cavaradossi en *Tosca*, el pintor enamorado de Floria Tosca. Según el argumento ambos debían morir,

pero en la representación del teatro Cariola sólo lo hace Cavaradossi. La protagonista de *Tosca* no se lanza al vacío porque Fabres, el actor, pierde el conocimiento luego de caer y ésta corre a ayudarlo. Disneyland es referido como una parodia desterritorializada (sacada de lugar y de tiempo) del castillo italiano, ya que la mayoría de las ruinas europeas se encuentran vaciadas y arruinadas por el paso del tiempo. La escenografía, que por un momento idealiza y abre universos maravillosos, en donde la expectativa del lector por un momento se expande, ironiza y parodiza a la obra *Tosca* una vez que ocurre el accidente en el escenario, al igual que ocurre con la ópera *Rigoletto*.

7) A continuación, en este cuento se remite a los cortometrajes de los *Tres Chiflados* (1922–1970) para desdramatizar esta escena e insertar un toque cómico: “un chichón que crecía a ojos vistas como en una de los Tres Chiflados” (HCG, 2002, p. 14), adjudicando el motivo de la risa a la desgracia ajena, lo que nos acerca a lo que llamamos humor negro. Defino humor negro como recurso irónico que trata de temáticas que “contempladas desde otra perspectiva, [inspirarían] piedad, terror, lástima o emociones parecidas” (RAE). El humor de los *Tres Chiflados* contiene exageraciones físicas extravagantes propias de la estructura de los *gags*; eran producciones de bajo presupuesto sin mayores pretensiones artísticas.

8) A propósito de Disney, y para terminar este análisis intertextual del cronotopo chileno del pasado, el profesor “no se resignaba a celebrar calducho en lugar de atormentarnos con la pronunciación del *Hyawatha*”

(HCG, 2002, p. 11). Esto podría referir a un cortometraje compuesto y producido por Disney. Hiawatha es un líder indígena norteamericano de gran importancia, contemporáneo a la llegada de los colonizadores a América, y que Disney simplificó e idealizó en el corto en 1937 titulado *Little Hiawatha*. Tanto el macabro hecho histórico de la exterminación indígena, como sus hazañas, transcurren durante sólo un día en el cortometraje. También puede remitir a una película *Hiawatha* (1952) de Kurt Neumann o al poema “La canción de Hiawatha” de Henry Longfellow, escrito en 1855. Este intertexto es referido como ícono de la cultura angloparlante. El intertexto, que puede ser cualquiera de los anteriores, es forzosamente enseñado a los alumnos a causa de la creencia en la supremacía cultural norteamericana propia de la contemporaneidad y de la sociedad de consumo capitalista. De los Estados Unidos provienen las producciones cinematográficas y culturales más populares mundialmente, a partir de las cuales se adoptan modas que se instauran y se extinguen con gran velocidad.

1.b. Intertextos del exilio

1) El protagonista se encuentra en su “primera navidad del exilio” (HCG, 2002, p. 5) e Italia no se muestra como un lugar ideal, sino degradado o decadente: “en la peor dimensión” (HCG, 2002, p. 6). En los párrafos correspondientes al exilio italiano son abundantes las referencias a calles, plazas y lugares urbanos de Roma, entre los que destaca la masividad de paseantes y las agitadas condiciones modernas que vive “el hombre de la

calle” (p. 153) según apuntaba Marshall Berman. Según este autor, la calle adquiere sentido cuando las masas se encuentran y se apropian de ellas, pero el problema es que en la modernidad la gente no interactúa. Esto mismo siente el protagonista al pasear por Roma: soledad, marginalización y extrañamiento. La exacerbación de olores y suciedades indica un arruinamiento de la cultura europea y también una presencia de lo latinoamericano en el continente viejo:

“piazza Navona, centro de los dolores privados y públicos y palacio –su pavimento– de todos los desheredados del mundo donde el agua de la fuente de los Cuatro Ríos recuerda que existe América Latina (uno de los ríos es del de la Plata) hasta en medio de todo el clasicismo desperdiciado, de todo ese barroco apabullante”. (HCG, 2002, p. 7).

Además, una diferenciación entre la clase turista europea (extranjeros) y del exilio obligado (migrantes), que distancian al narrador no solo en cuanto a una condición socioeconómica, sino también en aspectos físicos. Frente a los rubios suecos o daneses, la marginalidad “para el rostro morenito y pausado” (HCG, 2002, p. 7) es más dura, pero se vive en compañía de otros personajes con quienes se puede establecer un vínculo colectivo, principalmente en el hogar de la Gorda Maravillosa, donde varios exiliados latinoamericanos alojan.

2) Nuevamente, se alude a *Tosca* y a la Gorda de entonces: “(cuando era la soprano Silvia Onfray con veinte años y treinta kilos de menos, la nueva estrellita de la ópera nacional)” (HCG, 2002, p. 8). De nacionalidad venezolana, la actriz sufre el exilio desde los años del cronotopo de la infancia hasta el tiempo presente en Italia. En la ópera del pasado, ella representa a

una justiciera en medio de una miseria, y ahora ella misma encarnaba la condición de heroína al rescatar a los exiliados de la miseria en el extranjero.

3) A propósito de Silvia Onfray, se nombra a Giordano Bruno, astrónomo y autor italiano que es quemado vivo en el Campo Dei Fiori por el año 1600, condenado por haber desafiado a la iglesia y negar que la tierra fuera el centro del universo. El poeta, quien vuelve a ser nombrado en la página 13 de “Addio alla mamma”, viajó por varios países europeos en la condición de exiliado. En su vuelta a Italia lo localizaría la Inquisición y, luego de un juicio, lo condenaron y quemaron. Hay aquí una similitud de tintes irónicos con la locura de su generación y este personaje: “entre hippies y drogados y viendo todos los días al viejo Giordano Bruno recibir la nutrición del sol y el insulto de los de la Autonomía, que le colgaban un tarrito en la mano” (HCG, 2002, p. 9). La nutrición del sol no puede ser otra más que una ironización de su muerte, ya que Bruno terminó siendo quemado en la hoguera. 4) Debido a la mayúscula, y a la categoría política del consecutivo intertexto, suponemos que la Autonomía refiere a un partido político italiano, que según podemos interpretar, se beneficiaba de pedir limosna bajo la estatua de Giordano Bruno en el Campo Dei Fiori.

5) La “*Lotta Continua*” (HCG, 2002, p. 9), otro partido de izquierda italiano, es nombrado para caracterizar la posición política de los otros exiliados. Suponemos que, al igual que el partido político de 4), es marginal y representa a la clase obrera.

6) Bud Spencer, actor italiano, es utilizado más estéticamente para referir a la moda que impartían los europeos sobre la apariencia latinoamericana de los exiliados de izquierda: los huéspedes de la Gorda eran “barbudos tipo Bud Spencer” (HCG, 2002, p. 9). Este actor italiano protagonizó varias películas de acción junto con Terence Hill, dupla recurrente en las películas taquilleras de la época. El estereotipo de masculinidad era representado con distintivos músculos que demostraban capacidad física y una galantería asociada a una contundente barba, tal como ellos eran caracterizados en sus películas. Hay una sátira implícita que puede nacer desde esta alusión, ya que los latinoamericanos siguen patrones externos para individualizarse antes que crear una identidad única. Al igual que su profesor de inglés, quien creía en la supremacía de la cultura inglesa, implícitamente los exiliados creían en el concepto de belleza europeo y lo reproducían.

7) En el párrafo al que adjudicamos como cronotopo cero (no-lugar y no-tiempo), aparece una cierta enumeración y catalogación del destino que corrieron sus compañeros de colegio: unos muertos, otros en el exilio y otros convertidos en militares (como terminó el Guatón Morales). Uno de ellos, Rembalsky, había marchado a USA y vivía en la avenida de Los Ángeles, a la que se remite por medio de una película de Billy Wilder, director de cine austriaco, coautor y director de *Sunset Boulevard* (1950). Esta película pertenece al género del cine negro, pues presenta una sociedad criminal y fatalista, exaltando el drama mediante matices del blanco y negro. Como ya habíamos visto, Estados Unidos surge como promotor de la *midculture* y

motivador principal del sistema neoliberal chileno. Esta referencia tiene tintes satíricos en cuanto a la figura de su compañero, quien da su mano a torcer al irse a los Estados Unidos, ya que no lucha contra el nuevo sistema capitalista dominante, sino que se entrega de lleno a él. Interpretativamente, la película es una crítica a las figuras hollywoodenses y a la ficción alrededor del éxito (o sueño) americano. Aquella entrega al sistema dominante podría significar una victoria o una unión con el sistema, que debería aceptarlo, pero que históricamente margina, como actualmente ocurre con las políticas migratorias del presidente Donald Trump.

8) Milton Friedman, uno de los padres del modelo neoliberal y maestro de los *Chicago Boys* en Chile, también es nombrado en este párrafo de forma irónica y con fines satíricos: uno de sus compañeros “se ha recibido de genio en el equipo de béisbol de Milton Friedman” (HCG, 2002, p. 15). Durante la Guerra Fría, Estados Unidos becó a estudiantes chilenos de la Universidad de Chile y de la Universidad Católica para enseñarles el modelo ultraliberal que extremaba las ideas de Adam Smith. Dichas ideas promovieron la privatización de recursos estatales y de empresas estratégicas durante la Dictadura, implantando por primera vez en el país un mercado sin regulación por parte del Estado¹⁴.

¹⁴ Recomendamos el documental *Chicago Boys* del año 2012, escrito y dirigido por Carola Fuentes y Rafael Valdeavellano.

En el último párrafo, que corresponde a la conclusión del cuento, hay una conjunción de cronotopos que funcionan de manera ambivalente. Existen alusiones al Che Guevara, Rafael Alberti e Ingeborg Bachman. 9) El primero, ícono de la revolución cubana, aparece en forma de afiche, iconografía que lo instala de manera simbólica y que aclara la afinidad ideológica de izquierda de la Gorda Maravillosa. El Che se caracteriza “cansado de ser neutralizado hasta el infinito de ese modo” (HCG, 2002, p. 15), ya que una xilografía de su rostro ha sido comercializada e incluso producida en territorios que él consideraba enemigos, contradicción irónica entre su ideología y el propio símbolo revolucionario, ahora objetualizado por el capitalismo. 10) Deduzco que el otro afiche es de Rafael Alberti, poeta español de la generación del 27 y miembro del Partido Comunista, quien partió al exilio durante la guerra civil. Debido a que se alude al apellido sin nombre, deduzco que el intertexto es ese Alberti y no otro por su ubicación continua al Che Guevara. Además, esta figura compartía ideologías afines con la izquierda, con la cual la Gorda Maravillosa sentía afinidad, además de igualar su condición de exilio.

11) Finalmente, Ingeborg Bachman, poeta austriaca del siglo XX de alto compromiso político, se alude en similitud con la actriz cuando:

“se había quedado dormida con un puchito de *Nazionali* en la mano y, para suerte suya, se le había apagado solo librándonos a todos de un fin a la Ingeborg Bachman, con una diferencia: en esa casa había muchos bomberos con las mangueras preparadas” (HCG, 2002, p. 16).

Esta poeta muere en un incendio, lo que constituye una ironía en la narración si consideramos la imagen de las mangueras de los bomberos como

el falo masculino. El cuento concluye con un momento previo o cercano a la consumación de una relación sexual del protagonista y narrador con la Gorda. Podemos ver que la Gorda Maravillosa representa un arquetipo de mujer afeada y de inquietudes políticas, mecenas de los artistas en el exilio, a diferencia del ideal de mujer musa, quien sólo posee belleza, ya que la voz solo la posee el sujeto masculino que narra, como ocurre con Rosa en *Calducho o las serpientes de calle Ahumada*.

1.c. En torno al Golpe de Estado:

1) En el cuento se alude al Golpe de Estado chileno de 1973 exclusivamente mientras transcurre el discurso del “viejo pelado” (HCG, 2002, p. 10) en la casa de la Gorda Maravillosa. Este anciano afirma que la Junta Militar no sobrevivirá ese año, ya que se había debilitado el apoyo de la iglesia. En primer lugar, el Cardenal Silva Henríquez es referido como el único quien “se había atrevido a decir algo parecido” (HCG, 2002, p. 10), una voz de optimismo, por decir lo menos, discurso idealista de este anciano de izquierda. También pone de argumento el quiebre dentro del mismo ejército. 2) Al mismo tiempo, Pinochet es nombrado irónicamente como “Pinocho” en las páginas subsiguientes, personaje de un cuento homónimo de Carlo Collodi (1882) que después inspiraría una película de niños. Tenemos aquí un caso de parodia que es reproducido por todos los chilenos y que hasta hoy en día sobrevive en el habla popular. Por el miedo que infundían las censuras y castigos, durante la Dictadura este personaje refería a Augusto Pinochet. Además de

caricaturizar a una persona con importancia política y prepotencia militar, podía interpretarse como sujeto mentiroso, ya que a Pinocho le crecía la nariz cada vez que mentía. En “El huevo de Dios o la maquinilla prodigiosa”, durante la ronda de chistes que cuentan los exiliados, nuevamente se alude al dictador por el nombre de este personaje infantil, quien es claramente desestimado mediante el humor negro:

“el más celebrado fue donde el Pinocho visita un jardín infantil y uno de los niños, sin poderse contener le arroja por la cabeza un gran mojón de perro. El General se toca, olfatea la sustancia que le embadurna la frente y exclama desolado ¡Estos chiquillos reconchas de su madre me rompieron la cabeza!” (HCG, 2002, p. 32).

3) Durante el discurso del “viejo pelado”, se alude al primer presidente luego de la vuelta de la democracia, Eduardo Frei Ruiz-Tagle, quien participa en la campaña del No en el plebiscito de 1988 y promueve el Comité Pro Elecciones Libres durante la Dictadura. Es interesante la diferenciación que hace el personaje del “viejo pelado” (HCG, 2002, p. 10) en torno a un nosotros-ellos que diferencia a los exiliados de los “insiliados”: El personaje se identifica con la gente que está en Chile mediante el uso de un nosotros: *“Si el mismo Frei dicen que escribió un librito que no hemos podido leer. Porque en estas cosas nosotros estamos menos informados que ustedes que están afuera, para qué estamos con cuentos”* (HCG, 2002, p. 10). Censura que manipulaba a los medios de comunicación tales como: 4) *“el Canal 13 con la The Voice of America. Y parece que saben cómo detectar desde lejos la casa de los que están oyendo una radio prohibida”* (HCG, 2002, p. 11). Lo anterior aparece como indicio irónico de una paranoia generalizada que expresa el temor al interior del país con respecto a los aparatos represivos de vigilancia en

Dictadura como la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional), más tarde reemplazada por la CNI (Central Nacional de Informaciones), y el GOPE (Grupo de Operaciones Policiales Especiales). Estos organismos fueron los responsables de los casos de violaciones a los Derechos Humanos, cuyo número supera los cuarenta mil detenidos desaparecidos, mientras que la cifra oficial alcanza solo los tres mil.

5) Los Estados Unidos vuelven a aparecer referidos, ahora de manera irónica mediante su escritura imitadora de la pronunciación chilenezada: “ése [Pinochet] siempre tiene la teta pronta en los Yueseí” (HCG, 2002, p. 11). Recalcando, una vez más, la injerencia de este país sobre Chile durante la Dictadura (y también sobre latinoamérica en general), ya que implantó el modelo neoliberal que rige hasta hoy en día. 6) Ligamos esto último, y ya para cerrar el análisis de los intertextos del primer cuento, con la parodia al himno nacional que hace el narrador luego de concluido el discurso del Viejo Pelado: “su desvergonzado optimismo típico de los que nunca han salido de la Copia Feliz del Edén y siguen midiéndolo todo por ese Mar que tranquilo te baña, y pensando que la Blanca Montaña nos fue dada como Baluarte por el Señor” (HCG, 2002, p. 12). El narrador ironiza el discurso del “viejo pelado” por medio de una parodia del himno nacional, convirtiéndolo en signo de ingenuidad e idealización. Vale considerar que el himno nacional, en tiempos de la Dictadura, sufrió modificaciones: fue reelaborado y se enfatizó el canto de la segunda estrofa. Esta parte era enteramente cantada por los militares, mientras que la oposición sólo cantaba fuertemente el verso final: “hagan

siempre al tirano temblar”. El silencio que el grupo de resistencia a la Dictadura protagonizaba en esa estrofa era significativo, símbolo de reproche y crítica ideológica con respecto a las sistemáticas violaciones y abusos de poder.

2. “EL HUEVO DE DIOS O LA MAQUINILLA PRODIGIOSA”

2.a. La música

1) En primer lugar, tenemos la intertextualidad musical del jazz con la mención a Charles Mingus, Count Basie, Eddie “Lockjaw” Davis, Harold Jones y Paul Winter ya en la primera página del cuento. El jazz se instala como el arte más experimental del siglo XX debido a su apertura hacia la improvisación. Este género tiene sus orígenes en el blues y en los ritmos de la cultura afronorteamericana. Tal como dice Joachim Berendt¹⁵, su finalidad es la expresión del sentimiento de desarraigo del negro traído a América. El jazz es un tema importante y recurrente en los cuentos de HCG, apareciendo prematuramente en el cuento “La feria mental” dentro del libro *Kraal* (1965) como único punto de unión colectiva del personaje:

“Solo el jazz le sostenía en la vida, y su relación con el resto del mundo debía ser también marcadamente sincopada, “cool”, plagada de “crescendo and disminuyendo in blue”, y provista de un regular “beat””. (HCG, 1965, p. 21)

¹⁵ BERENDT, J. 1998. El jazz: de Nueva Orleáns al Jazz Rock. México, Fondo de Cultura Económica. 901p.

Este género musical tiene un importante trasfondo rebelde, ya que incluso nace de la misma situación en la cual se encuentran los personajes del cuento, en condiciones de exilio, pobreza y marginalidad. Los chilenos son seres desarraigados, marginados por un sistema de la eficiencia mercantil, que años antes había acometido la misma herida contra los negros. El jazz permite la salida, aun cuando efímera, de aquel enclaustramiento en el cual se reconocen los personajes, presos de la decadencia y la degradación.

El jazz le otorga un especial lugar al *offbeat*, la acentuación del tiempo entre dos *beats*, lo cual supone una constante fuga del tiempo pulsado por el *beat*, accediendo así al escape temporal desde la línea melódica que permite la improvisación. Al igual que el jazz, en donde la experimentación musical expande las posibilidades estéticas de la música, este cuento experimenta con las formas literarias contradictorias para expresar un desarraigo o inestabilidad del sujeto, como es el embellecimiento del mundo degradado o el ir y venir entre fantasía y realidad. Esta técnica musical es la que planteamos como ambivalente: no está ni en un *beat* ni en otro; permite un juego cronotópico inestable debido a las múltiples posibilidades fantásticas que da el huevo mágico. Por ejemplo, la desaparición de los policías en el festival y su posterior aparición en el Estadio Olímpico de Roma.

Las textualidades cómicas presentarán una paradoja fundamental en la narración: lo cómico se presenta junto a la crítica política directa. Si bien es verdad que la ironía encuentra su lugar en la imposibilidad de la acción política

desde el exilio, otras textualidades llaman al lector a volver a poner los pies en la tierra (y a veces, en medio de imágenes sublimes). En el principio del cuento se hace una pregunta de manera irónica: “Estaba la juventud, estaban las minas jóvenes y maduras ¿qué más se podía desear?” (HCG, 2002, p. 26), guiño que sólo comprendemos como irónico luego de leer la condición mágica cuento. El deseo sexual termina siendo una motivación para el personaje en el exilio: un consuelo que más adelante reiteraremos como estructurador del relato y que frustra al narrador por la imposibilidad de concretarlo. Otra vez notamos el uso de lenguaje popular, esta vez proveniente del lunfardo argentino para referirse a las jóvenes como “minas”.

Por otro lado, el uso de la ironía en enunciados como “la comisaría de carabineros donde me sometieron a tratamiento de belleza del 24 de septiembre de 1973” (HCG, 2002, p. 27), es expresión del humor negro que se hace a la distancia del conflicto político compartido por todos los chilenos en el festival. El narrador mezcla las descripciones de imágenes románticas del paisaje con el humor negro, frente a la imposibilidad de hacer algo con respecto a la situación chilena lejana. El humor, en este caso, es una manera de desdramatizar la experiencia dictatorial. Frente a esto, un comentario: desdramatizar no significa desvalorizar o quitarle la seriedad al asunto del exilio. En Chile, la condición del exiliado de la Dictadura se ha estigmatizado, considerándolos cobardes, mientras en Argentina se les ha reconocido por la República como víctimas. En este ámbito, Claudia Jeria hace un estudio sobre

la memoria de los militantes socialistas en el exilio y el sentimiento que les significa no ser valorados, lo que los lleva a un silencio doloroso. Incluso después de la vuelta a la democracia, los exiliados chilenos no se sienten partícipes del territorio que los vio nacer, e incluso no consideran el retorno.

2) Además, encontramos la mención musical a “el LP número 42 del grupo andino Antumapu, intitulado *La sangre exige el regreso*” (HCG, 2002, p. 28) un claro referente a los artistas del exilio, pero que en realidad no es un intertexto real, sino falseado o ficcionalizado, que puede referir al grupo Illapu o Quilapayún. Jugando así, con la realidad e irrealdad y lo verosímil e inverosímil.

3) Por otro lado, Elvis Presley es nombrado para situar cronológicamente a una “época tan pretérita que todavía se usaba gomina y ni siquiera Elvis aparecía en la escena del mundo” (HCG, 2002, p. 35), es decir, un tiempo aún anterior a finales de los cincuenta y comienzo de los sesenta. En ese tiempo pretérito, cuenta el narrador: “aprendí las raíces cuadradas, las derivadas y los integrales en el primer año universitario de mi vida” (HCG, 2002, p. 35), motivo academicista de posible utopía de la memoria, recurrente en otros cuentos de *El huevo de Dios y otras historias* (2002). Por ejemplo, en el cuento “Aproximaciones a la química: apariciones y desapariciones” el narrador es un intelectual perteneciente al ambiente universitario. En este cuento aparecen intertextos que van de lo elevado a lo popular, haciendo referencias desde

Moliere, el dramaturgo francés, hasta *Los Venegas*, serie de televisión chilena.

También, el relato “Profesor Cucuzza, ida y vuelta” dentro de *El huevo de Dios y otras historias* cuenta la posición indecorosa del exilio frente a una mafia de profesores que abusan de su poder. Si hacemos una lectura biograficista y tomamos el ensayo “Mi segundo exilio” como testimonio que fundamenta lo anterior, los años de estudio de química y farmacia podrían haber influido en el desengaño del narrador en su edad madura.

4) Por último, Donna Summer, cantante de música disco de los años ochenta, es aludida en el relato debido a su belleza, ya que el protagonista efectúa un cambio de rostro a una mujer que descubre el poder del huevo: “La maquinilla cambió entonces su cara por una muy parecida a la de Donna Summer, lindísima negra escarmenada, con sus ojos caídos y sensuales” (HCG, 2002, p. 49). Pero esta cantante no solo resaltó por su hermosura, sino que fue una de las grandes influyentes en el movimiento de orgullo racial negro denominado *black power*, en el que variadas artistas mujeres combatieron política y públicamente la discriminación racial. Entre ellas están Gloria Gaynor, Etta James, Aretha Franklin, por nombrar algunas de ellas.

2.b. El cine y la televisión

1) La película chilena *El Chacal de Nahueltoro* (1969) es aludida justo después de hacer un juicio sobre el arte, que liga la política con el quehacer del artista:

“Una vez las buenas gentes escandalizadas le preguntaron a Miguel Littin por qué filmaba la vida de un múltiple asesino como el Chacal de Nahueltoro (...) y el respondió que actuando así ponía al Chacal delante de los ojos de todo para que se vieran en el espejo, porque en comparación con cada uno de los presentes el Chacal era la víctima y no el verdugo (...) mientras que los mayores estaban sentados delante de la pantalla y los mayores aún –y no se equivocaba– estaban todavía por llegar” (HCG, 2002, p. 29).

Como dice Victor Hugo en *Los Miserables* “el culpable no es aquel que comete el delito, sino quien instaura las condiciones para que este sea cometido” (Hugo, p. 5), convirtiendo la culpabilidad legal del sujeto en culpa política del sistema social basado en la injusticia. Miguel Littín fue uno de los grandes críticos de Dictadura que logró escapar la censura para mostrar al mundo su testimonio. Su documental denominado *Acta General de Chile* (1986) fue grabado en clandestino en el Chile de Dictadura mientras él se hacía pasar por un empresario uruguayo. Tiene tres partes e incluye testimonios de Fidel Castro y Gabriel García Márquez, quien se basó en esta historia para escribir *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* (1986).

2) Otra película referida es el drama italiano neorrealista *La Strada* (1954) dirigida por Federico Fellini, nombrada a través del personaje de Gelsomina, interpretada por Giulietta Masina, una niña que es vendida e incursiona en el mundo del espectáculo. Estas “humildísimas Gelsominas de caminos

terrosos” (HCG, 2002, p. 30) refieren a la condición de pobreza urbana y a las primitivas condiciones rurales que pueden parodiar la historia de protagonistas femeninas tales como Mara o la Gorda Maravillosa del cuento anterior. El reencuentro con Mara trae el recuerdo del primer amor, que paradójicamente intensifica la inminencia de la muerte por medio del descubrimiento de la herida en su pierna, uno de los momentos más serios de la narración. De la sublimación de un reencuentro y un cariño que parece brotar naturalmente, el relato se torna grotesco: “No podía elegir los antichuchos... Cómo acudir a comer de tu pierna, Mara” (pp. 44-45). Además, el deseo carnal convive con la imposibilidad de concretar este otro tipo de deseo, el proyecto social utópico que se vio arruinado por 1973. Eso lleva al arruinamiento total del sujeto y a la toma de conciencia de esta imposibilidad de concretar su deseo, que desemboca en lo absurdo.

Debemos resaltar al deseo como estructurante del relato: el primer uso que el protagonista le da al huevo es desnudar a una mujer que baila, dando paso a una reflexión acerca del maravillarse con lo extraordinario, asombro que se ha ido perdiendo a causa de los artefactos modernos. Estos, en sí, ejecutan acciones impresionantes, como plasmar un momento en un papel en el caso de la fotografía o dar el resultado de un problema matemático, en el caso de la calculadora. Si lo erótico siempre es sinónimo de pasión y de una montaña rusa de emociones, la excitación que en tiempos de lucha social se vivía a flor de piel, se pierde desde la lejanía del exilio. No sólo se le negó al narrador vivir en su país, sino que también el sentir mismo y su cercanía con todo lo

que conocía. Por eso, lo erótico es uno de los parches de su herida y la falta de plenitud erótica se vuelve una frustración. 3) Al socorro de esta mujer que queda desnuda va “un barbudo como un ropero de tres cuerpos [que] llegó con pachorra desde una de las carpas cercanas. Era más tonto que el Mike Bongiorno, y sus reflejos, muy tardos” (HCG, 2002, p. 34). Un ícono de la televisión italiana fue Mike Bongiorno, bautizado el rey de los concursos durante los años cincuenta hasta los setenta y considerado también modelo de la belleza masculina. Se satiriza la figura de este animador ya que aquella programación de televisión, enfocada solamente al entretenimiento, oculta una cruda realidad: problemas sociales mundiales e internos que no son informados a la gente. Era del entretenimiento banal que conlleva una crisis de cultura y que fomenta el desinterés político de la gente.

4) Acerca de los artefactos modernos que mencionamos anteriormente, tales como la calculadora, se rememora a “El viejito que nos enseñaba matemáticas era chico, muy parecido al perrito ése de los dibujos animados, Droopy de Guadalupe, con unas charchas cayendo y la expresión tristonca en el rostro menudo y largo” (HCG, 2002, p. 35). Esta caricatura norteamericana se asemeja al profesor en un proceso de sátira que apunta hacia su físico o apariencia, un anciano pequeño y con cara de exhaustividad, tal como era dibujado el perro. Este profesor necesitaba un gran espacio en el pizarrón para ejecutar una operación matemática, ya que escribía cada paso y cada decimal, sumado a una explicación en voz alta sin saltarse ningún silogismo. Nuevamente, el alargamiento fónico se hace presente en la narración:

“exclamaba ¡Controooooo! ... Proclamaba *Trescientas veintiocho unidades enteras con tres tres tres tres tres tres tres tres tres fracciones de entero, correctamente divididasssssss*” (p. 36). Aquella forma poco pedagógica de enseñar, el narrador la recuerda con nostalgia y humor negro, recursos ambivalentes que conciernen la interpretación de este pasaje.

5) Uno de los deseos que puede analizarse de manera más utópica es la desaparición de las tropas italianas represivas que ejecuta el protagonista: “Se desvanecieron como en un truco cinematográfico que ya Meliés conocía y puso ampliamente en práctica” (HCG, 2002, p. 42). Georges Mèilés, ilusionista y cineasta francés, deslumbró a principios de siglo con sus juegos de cámaras y de las velocidades. Sabemos que el cine es uno de los máximos influyentes de la literatura moderna. Como afirma Grínor Rojo, el cine inspira estrategias narrativas tales como el montaje, que permite una narración doble (como vimos en el cuento anterior con esta intercalación cronotópica):

“Si se presta atención al influjo que ejerció la novela sobre el cine en la primera mitad del siglo XX y al que ejerce el cine sobre la novela en la segunda, movimiento de remedo de este otro en el que la apropiación y el uso cada vez mayor del montaje ha desempeñado, como queda dicho, un papel central y de incalculable importancia” (Rojo, 2016, vol. I, p. 157).

El narrador hace reaparecer a los policías en medio del Estadio Olímpico de Roma para no levantar sospecha sobre su desaparición y elige aquel lugar vacío para que la gente no lo considerara un milagro de Dios y el Vaticano no se adjudique el milagro. 6) Pero aquel aparato fantástico no podía pasar desapercibido por todos. Una mujer, quien descubre al protagonista y su huevo mágico, le pide que le transforme el rostro como Edna Purviance, “la

compañera de Chaplin” (HCG, 2002, p. 49), a lo que el narrador responde con ironía: le cambia la cara igual al personaje de *La Momia*, de la película homónima (1932) protagonizada por Boris Karloff. La mujer, satirizada por su superficialidad, se altera y lo sale persiguiendo hasta que finalmente lo obliga a transformarla en una estrella de cine: “Ella me dijo alcanzándome *Cámbiame esta cara o te doy un beso*” (HCG, 2002, p. 49).

7) “Me puse a recoger los restos del ser o *Thing from Another World*” (HCG, 2002, p. 53), *The thing from another world* es una película de ciencia ficción norteamericana del año 1951 que trata de unos exploradores aislados en el polo norte, quienes encuentran los restos de una nave espacial procedente de Marte. En la nave hallan un cuerpo que cobra vida y pone en peligro a los exploradores. Esta película es ocupada como una parodia del relato, en la medida en que los descubridores están aislados, al igual que el narrador se encuentra en territorio desconocido sin poder comunicarse o vincularse con su patria. Además, refiere a la interpretación del huevo como alienígena, postulados que serán analizados en el siguiente apartado. En *Calducho*, específicamente en la parte SCA (Las serpientes de calle Ahumada) que rememora la infancia y su primera casa, los niños juegan a protagonizar escenas de esta película:

“Somos un grupo de esforzados expedicionarios del Ejército American, estamos en los hielos del Polo Norte refugiados en una solitaria cabina aislada... CHICHARRA... dentro de la base científica número 4532 del casquete polar, estamos viviendo la más extraordinaria aventura que le cabe a un ser humano: se trata... CHICHARRA... de la primera invasión a la Tierra por parte de habitantes de otro planeta...” (HCG, 1998, p. 47).

Puede que este intertexto tenga un trasfondo político más crudo aún: la persecución de la otredad y la represión de su naturaleza, representadas en la figura del extraterrestre.

2.c. La literatura

1) El primer intertexto literario aparece caracterizando el espacio: “las ruinas de la explanada del castillo y bajo la luna italiana que es una luna más maquiavélica que las otras” (HCG, 2002, p. 25). Nicolás Maquiavelo fue un escritor italiano, autor de *El príncipe* (1531), texto en que daba consejos a los tiranos para mantenerse en el poder. También sufrió del exilio en los últimos años de su vida. Este intertexto claramente dialoga con la tradición literaria y política italiana, pero la adjetivación del escritor es definida en el *Diccionario de la Lengua Española* como “astuto y engañoso”, de connotación negativa. Esta personificación de la luna significa la omnipresencia del mal y la justificación política de la inmoralidad de los dictadores, que ha alcanzado todos los territorios del mundo en distintas épocas.

2) Caín, en segundo lugar, es una de las figuras bíblicas más interesantes de analizar en este cuento, presentándose en medio de una reflexión en torno al Golpe de Estado y su consecuencia, el exilio:

“no dormimos desde la fecha ésa de septiembre, estamos como en letargo o como uno que se echa en un sofá esperando reposar solamente, porque sabe que no dormirá, desde cuando nos dejamos vencer por nuestra parte de Caínes y los días se volvieron formas espinosas de ogros que atacaban desde todas las coordenadas” (HCG, 2002, p. 30).

Según la Biblia (Génesis 4:1-26), Caín y Abel son los primogénitos de Adán y Eva, nacidos luego de que fueran desterrados del paraíso. Ambos hermanos hicieron un sacrificio a Dios, quien prefiere las ofrendas de Abel, por lo que Caín lo mata por celos. Dios castiga al primogénito a errar por la tierra, lo que lo lleva a fundar la ciudad de Enoc en honor a su hijo. Esta violencia se interpreta como una guerra política llena de traiciones dentro del mismo pueblo: los caínes pueden ser los informantes que acusan la desobediencia del régimen ejercida por sus pares. Este motivo bíblico será retomado en nuestro análisis cuando examinemos las explicaciones del origen del huevo mágico.

3) Tarzán es un personaje ficticio creado por Edgar Rice Burroughs, que aparece por primera vez en una revista de *pulp*, pero que después desembocaría en varias novelas, películas y tiras cómicas. En este cuento, Tarzán es referido en el momento en que los chilenos cuentan chistes. Puntualmente se asemeja el personaje del científico con un farmacéutico, como se autodenomina el narrador y que nuevamente aparece en su literatura. Un personaje de la cultura de masas, relacionado con Tarzán, es Pinocho, protagonista de *Las aventuras de Pinocho* (1882), novela escrita por Carlo Collodi. Tal como habíamos advertido, la similitud fonética con el nombre del dictador produce un efecto irónico, que, sumado al humor negro propio de todos los chistes contados por los chilenos en esta narración, resulta un relato corto y simbólico:

“Y ahí pasamos a los distintos girones de chistes (...) para terminar con el girón de Pinochet y familia, de los cuales el más celebrado fue donde el Pinocho visita un jardín infantil y uno de los niños, sin poderse contener le arroja por la cabeza un gran mojón de perro. El General se toca, olfatea la sustancia que le embadurna la frente y exclama desolado ¡Estos chiquillos reconchas de su madre me rompieron la cabeza!” (HCG, 2002, p. 32).

Esta sátira del dictador chileno solo puede ejecutarse directamente al nombrar al dictador debido a la distancia que significa el exilio, ya que el autor escapa de la censura a través de su tardía publicación del relato.

4) El Super Yo es una concepción freudiana de la teoría del psicoanálisis, que plantea la coexistencia entre el Ello, el Yo y el Super Yo de forma ambivalente, es decir, comparten funciones y no se separan tajantemente. Estos tres estratos de la psiquis humana comparten el plano inconsciente del sujeto, pero el Super Yo es la instancia moral que enjuicia el actuar del Yo, una especie de internalización de la figura paternal. El personaje ironiza esta figura al decir que “con mi Super Yo en chungu” (HCG, 2002, p. 33) desnuda a una mujer bailando, primer deseo que le concede el huevo y que él sabe inmoral, satirizándose a sí mismo.

En esta parte, se alude a un intertexto importante de la poesía latinoamericana como lo es Ernesto Cardenal: “como la mariposa macho encuentra a la hembra a dos kilómetros de distancia (como lo afirma Ernesto Cardenal) apreté ese gatillo imaginario. Quedó desnuda” (HCG, 2002, p. 33). Este poeta nicaragüense tuvo una relación tormentosa e interesante con la religión, e incluso llegó a proponer una teología de la liberación

latinoamericana que recalca la preferencia a los pobres. Al no ser una cita directa, es difícil rastrear el origen, si es de un poema o de una entrevista, por lo que nos encontramos con el primer intertexto sin resolver. Esto mismo ocurre con J. H. Rosny: “Como dice Rosny, las mentes oscuras de los friketones olvidan pronto” (HCG, 2002, p. 43), ya que además de no saber de qué obra proviene la referencia, nos encontramos con la dificultad de que este autor es el pseudónimo de un colectivo de escritores belgas: puede referir a Joseph Henry Honoré Boex o a Séraphin Justin François Boex.

5) Ahora, centrándonos en otra hipertextualidad literaria, existen alusiones directas a títulos de lengua inglesa, como *Brave New World* (1932) de Aldous Huxley, traducida al español como *Un mundo feliz*, y el libro *Bury My Heart at Wounded Knee: An Indian History of the American West* (1970) de Dee Brown. Con respecto a la primera novela, ésta se presenta como una utopía irónica, ya que se ha logrado el mundo feliz a través de la erradicación de pilares sociales tales como la familia, la diversidad cultural, la religión e incluso todo arte, incluyendo la literatura. Y la segunda novela consiste en la resistencia de los nativos americanos frente a la colonización y una crítica al accionar del expansionismo de la nación estadounidense: “Muchos ejemplares de *I Left my Heart in Wounded Knee* quedaron abandonados ese día, como testigos de una voluntad de volver a ese “estado natural” tan ingenua como respetable” (p. 39). Estado natural que puede referir a una edad dorada o armonía con la naturaleza que ya no puede ser tal, debido a la dominación y destrucción de la humanidad por sobre la naturaleza. La

problemática social está presente en estos dos textos de géneros totalmente opuestos, con los cuales el cuento dialoga a través de la ironía y la crítica social.

6) A continuación, tenemos la mención a un soneto de Rubén Darío del libro *Prosas Profanas y otros poemas* (1896) en medio de una situación tan banal, como elegir si defecar en un wáter de campaña o al aire libre, utilizando el intertexto de manera irónica. El narrador reflexiona:

“Es siempre la tortura de la forma, que a nosotros latinoamericanos nos toca solamente de refilón, como no sea en el sentido que decía nuestro padre Rubén Darío: *Persigo una forma...* Es la ceniza de mil siglos anónimos que nos oscurece el rostro sudamericano, la eternidad es un fantasma aleatorio y lo mismo da mi rostro que el tuyo, guatón Araya (no ya Rossi, que tiene los rasgos finos de gente civilizada) y somos claramente mestizos en busca de sus zapatillas confortables y su sitio junto al fuego cósmico de lo humano en una casa bien tenida como es el derecho de todo bípedo implume” (HCG, 2002, p. 38).

Pero de lo banal pasamos a una reflexión seria. La reminiscencia de la pregunta sobre la forma y el fondo propone indagar sobre los derechos humanos básicos del sujeto marginado y subalterno.

7) Henry Miller (1891-1980) es uno de los autores más influyentes de la generación *beat*. Su literatura critica toda hipocresía moral, siendo uno de los autores más rebeldes, censurado en varios países al decretarse su literatura como “pornográfica”. En varias de sus obras usa a June Miller (1902-1979), su esposa, como personaje. En *Trópico de Capricornio* (1939) y en trilogía *La crucifixión rosa* (1949, 1953, 1959) la llama Mara.

“Fue entonces que te vi, Mara de henrymilleriano nombre y apellido galo. (...) ¿venías solo a verme y recordar ese amor surgido hace tantos años allá en la patria lejana, cuando ninguno de los dos perdía su imagen infantil en los recodos del mundo y aún

no me habían partido el cráneo los soldaditos con uniforme color boñiga de rumiante? Tanto de nuestra vida –o por lo menos de la mía– se había quedado allá, que casi no te reconocí en la primera mirada” (HCG, 2002, pp. 38-39).

La narración pasa de la descripción de la amada, a su pasado en Chile y sus juegos amorosos infantiles, hasta recordar abruptamente la represión militar, que incluso hace olvidar todo buen recuerdo. Henry Miller ha sido criticado por las feministas de objetualizar a la mujer, quien sólo parece ser la musa inmóvil, tópico de mujer que viene de mucho antes y que ha silenciado la voz femenina.

8) Un importante cuento para la literatura latinoamericana de la generación *beat* es “La autopista del sur” de Julio Cortázar, que aparece como intertexto a través de la sustantivación: “Había realmente un tremendo y cortazariano atochamiento en todos los caminos” (HCG, 2002, p. 45). En este cuento la interminable congestión hace que la gente salga de sus autos y conviva en plena autopista. El cuento de HCG puede resultar una parodia del cuento cortazariano, ya que el protagonista y los demás chilenos nunca llegan a la explanada donde se supondría que tendría lugar el concierto de jazz, sino que todo lo que sucede es en el camino a ésta. Símbolo de frustración de no poder alcanzar un destino, ello nos hace analizar el cuento en base al desarraigo del exiliado, quien no tiene dónde ir, no tiene destino fijo, pero tampoco puede volver.

Además, la influencia de Cortázar en HCG se puede ver a través del concepto de “obra total”, denominación architextual que se refiere a sus

álbumes o almanaques¹⁶ en ruptura con la tradición de los géneros literarios para combinar distintas artes. HCG ha incursionado tanto en las artes visuales como en la literatura, unión que se demuestra en las acuarelas inspiradas en las obras de Huidobro, García Lorca, Neruda, Vallejo y Rosamel del Valle, o en la misma acuarela del autor que es el motivo de la cubierta del libro “El huevo de Dios y otras historias”.

“Saltaba a la vista que mi poder me estaba reduciendo a una peligrosa soledad o mejor dicho aislamiento –que es realmente lo peligroso– como cuando esos califas de las mil y una noche o de Kuwait, que en el fondo del serallo sufren el tedio inmemorial y necesitan ver caer cabezas para distraerse. Esto tampoco podía divertirme, después de ver caer tantas cabezas y conservar la mía solo por milagro, *las mejores cabezas de mi generación, viejo Ginsberg*” (HCG, 2002, p. 45).

9) En la cita anterior, el peligro que traía el poder del huevo le hace recordar a texto de la tradición *Las mil y una noches* (85-), en el cual aparecen emperadores y califas que matan para superar el tedio, tiranos que juegan con la vida de los demás de forma superflua. 10) A continuación, tenemos la alusión al poema *Aullido* de Allen Ginsberg, que refiere a las cabezas como artistas, pero que aquí se usa de forma literal, como cabezas cortadas. Allen Ginsberg fue un disidente de casi todos los conflictos sociales de su época: era judío, gay y de izquierda. Bajo la misma línea de este intertexto, hay una respuesta de rechazo al militarismo que tortura y viola los derechos humanos de un sujeto marginado políticamente.

¹⁶ Refiero a: *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968), *Último Round* (1969), *Prosa del observatorio* (1972), *Libro de Manuel* (1973), *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), *Silvalandia* (1975), *Territorios* (1978), *Los astronautas de la cosmopista* (1983), *Salvo el crepúsculo* (1984), *Diario de Andrés Fava* (1995) y *Imagen de John Keats* (1996).

Ahora, se dará paso al análisis de las interpretaciones ambivalentes sobre el origen del huevo, que son dadas por el texto. La explicación alienígena del origen del huevo, en primer lugar, se plantea en el juego del tiempo: “Variante loca de la Lámpara de Aladino, venía del futuro, eso era indudable, pero ¿del futuro de quién?” (HCG, 2002, p. 51). Volviendo a la mención de *Las mil y una noches*, el relato asegura la procedencia en un futuro, contradicción patente si planteamos la cronología de manera lineal y progresiva. Por otro lado, interpretando el cuento desde su título, el origen del huevo tiene otras dos posibles: la primera lectura remite a un origen celestial (Dios), fundamentado en las múltiples alusiones a figuras bíblicas o cristianas tales como Caín, Lázaro y San Francisco de Asís. La segunda explicación se expone en el título alternativo: se ve al huevo como producto de una máquina de desarrollo industrial que responde a la comercialización moderna. Esto puede remitir al tópico del artificio o del cuerpo protésico que se ha adoptado como propio, postulado posmoderno que nace de un rápido avance tecnológico y científico que nos acercan a la estética del *cyborg*. Una tercera explicación es la que muestra el mismo huevo junto a otros especímenes en un “proletario desierto de Atacama” (p.50). Esto deja en el misterio quién los creó o de quién nacieron, abriendo la posibilidad de una lectura extraterrestre que nombrábamos en primer lugar. Platón es nombrado en el momento en que el huevo revela su origen, un desierto real y sin tintes de ciencia ficción, como tenía expectativas el narrador:

“Ninguna ciudad de plástico donde las aeronaves cruzan en campos de antigravitación mientras configuraciones luminosas bizarras flotan emitiendo la música celestial de Platón” (HCG, 2002, p. 50).

La mención final a Platón remite al lugar común filosófico del pitagorismo y el platonismo, que aspira a entender el universo en términos de matemática y geometría.

11) Con respecto a los autores italianos Horacio y Ugo Foscolo, se satiriza el gesto de elevación o sublimación de los poetas clásicos con respecto a cualquier cosa que los rodee:

“Detrás de las ruinas del castillo había una especie de arroyuelo sucio. Es posible que hasta tuviese un nombre, que lo hubiese cantado Orazio o Foscolo, etc. Entre nosotros sería poco menos que una miserable acequia, y jamás hubiese salido del anonimato” (HCG, 2002, p. 46).

Así, el autor critica la aversión a tratar lo insignificante de forma elevada en la literatura antigua, a diferencia de la moderna que apunta a “finalmente cambiar de verdad la vida humana, cambiar sus coordenadas fundamentales, raíz sobre raíz y piedra sobre piedra, y nada menos que éste es el morrocotudo sueño del poeta” (HCG, 2002, p. 53). El sueño del poeta moderno, en cambio, conlleva una profunda injerencia sobre la realidad. Esta capacidad transformadora del huevo es un anhelo de tintes utópicos que es arruinado en el mismo relato, ya que “la maquinilla todopoderosa era como la democracia: podía ser aniquilada por el simple gesto de un inconsciente, por ejemplo el zapato del pobre Rossi que pisa sin saber lo que pisa, ni conoce la tierra que junta o divide” (p. 53). El paralelo de Rossi con el dictador que protagonizó el Golpe de Estado, satiriza su persona, lo iguala a un ignorante que no tiene control de su destino. Dice el narrador: “venías simplemente a invitarme a participar en nuestra alegría de reconstituir por algunos instantes

el tiempo perdido, no con maquinillas extragalácticas sino con el arcano de nuestras mentes” (p. 54). Es decir, la ingenuidad de Rossi se entiende principalmente con el concepto de comunidad y arraigo, mientras el narrador siempre se siente extraño, marginado y perdido.

12) Concluyendo el análisis de los intertextos literarios de este cuento, Juan Marino o Dr. Mortis (1920-2007) era un escritor y locutor de radioteatro chileno que trabajó desde los años cincuenta hasta los ochenta. Sus relatos son caracterizados como siniestros e infundidos con suspenso y terror:

“Y al pisarla la bota del ignaro Rossi, ese ser o máquina de otro mundo emitió un “silbido infrahumano” (citamos textualmente la expresión del viejo Juan Marino, alias El Doctor Mortis, en sus transmisiones de tarda noche) como si una ampolleta de un millón de watts se hubiera destrozado, no de golpe, sino de a poco y gentilmente, en sordina pero haciendo sentir toda su potencia en un Canto de Cisne difícilmente repetible” (HCG, 2002, p. 52).

Es necesario destacar que este último es el primer intertexto que revisamos que cita directa entre comillas para resaltar la co-presencia de otro hipotexto, que niquiera es escrito, sino oral. El tópic del canto del cisne se hace presente en la cita anterior, metáfora del término de la silenciosa vida del ave presente en Esopo, Aristóteles y Ovidio. Podríamos decir que ante la totalidad del vacío que significa la muerte para los mortales (debido a que ninguno la conocerá en vida y podrá dar testimonio de esta), el último canto metaforiza un lamento de despedida o la simple aseveración de un testimonio de vida.

13) Finalmente, Cesare Pavese es uno de los escritores italianos de mayor importancia del siglo XX, quien, luego de traumas por la muerte de su padre y de sus amigos por la entonces contemporánea segunda guerra mundial, comete suicidio a sus cuarenta y un años.

“porque los años pasan y es poco lo que pensamos; algunos piensan, sí, pero en el suicidio, como el compañero al que llamábamos el Notario, famoso por haberse asilado en las barbas de los milicos, con un portadocumentos lleno de papeluchos y diciéndoles *permiso señor sargento, pero tengo que hacer un censo a los conchesumadres que están allí adentro* pero le falló el mismo chiste con la Parca y se despachó realmente con barbitúricos en un hotel parejero de Torino, como Cesare Pavese” (HCG, 2002, p. 54).

Vale considerar que Cesare Pavese también era de izquierda, en concordancia ideológica con los intertextos anteriores. Después de un desengaño amoroso, el poeta huye hacia un hotel en Turín (Torino en italiano) y termina su vida. Si bien la inminencia de la muerte es algo asumido, el pensamiento acerca del suicidio significa una ida sin retorno, o simboliza el eterno descanso luego de una vida de sufrimiento terrenal. Además, si hay algo de lo que todos estamos seguros, es que moriremos, consuelo que el narrador encuentra. Quizá es el único lugar donde puede él pertenecer.

2.d. Miscelánea

1) La miscelánea intertextual es usada para hablar del Golpe de Estado, desde la alusión a Caín, motivo bíblico presente también en el título que ya hemos revisado anteriormente, hasta el científico Einstein y dos protagonistas de animaciones japonesas: *Pirata Espacial Capitán Harlock* (1977) y *UFO Robot Grendizer* (1975), traducido como Goldrake en Italia:

“Y es verdad: no dormimos desde la fecha ésa de septiembre, estamos como en letargo o como uno que se echa en un sofá esperando reposar solamente, porque sabe que no dormirá, desde cuando nos dejamos vencer por nuestra parte de Caínes y los días se volvieron formas espinosas de ogros que atacaban desde todas las coordenadas, desde las más que notorias tres dimensiones del almacenero hasta la cuarta del viejo Einstein y las otras del Capitán Harlock y Goldrake, la noche no es sino el terreno donde nuestros dolores, remordimientos y temores continúan jugando, corriendo y desencadenándose en un aquelarre o psicodrama donde el psiquiatra fuese el único que verdaderamente duerme a pata suelta y ronca aserrando un tronco como en las historietas y dibujos animados de otra época y termina –uno de los trozos del madero– cayendo sobre nuestras cabezas” (HCG, 2002, p. 30).

El trauma que significó el Golpe de Estado, transforma a la noche en el espacio del insomnio doloroso que recuerda una y otra vez el pasado, prodigio para el fatalismo y la locura. La locura, también importante en el intertexto 2.b.1) *El Chacal de Nahueltoro*, aparece una vez más como efecto de las condiciones socioculturales del sujeto; pero también como puerta hacia el subconsciente y las profundidades del pensamiento humano.

2) Durante la ronda de chistes, se nombra a Otto y Fritz, personajes ficticios creados en base al estereotipo alemán de los colonos del sur de Chile. Estos chistes exacerban el gusto de los alemanes por la cerveza y exageraban su acento en las formas dialogales en la cuales se estructuraban. Estos chistes se popularizaron contemporáneamente a la Segunda Guerra Mundial, por lo que más allá de infundir una risa de reconocimiento del estereotipo, encaraba una crítica con el nazismo y la superioridad racial a través de la sátira.

3) Antoine Lavoisier es un químico francés considerado el iniciador de la química moderna, ya que estudia la composición del aire y la respiración tanto humana como de la fotosíntesis. Además, estudió el efecto del calor en las reacciones químicas, observaciones revolucionarias para la ciencia moderna.

“Después nuestros labios se encontraron y casi no reconocí en ellos el sabor de los años, los tuyos y los nuestros, pasados en latitudes de hielo –o de fuego– que hace cambiar hasta los jugos corporales en virtud de los principios del viejo Lavoiser” (HCG, 2002, p. 40).

Referido en el momento en que el narrador se reencuentra con Mara, el protagonista recuerda inmediatamente lo carnal y sexual, la remembranza del primer amor y del despertar de la sexualidad. En el presente se degrada tanto la belleza de la mujer, como la química de sus besos, que el protagonista casi no reconoce. 4) Otro químico que aparece en el relato es Anton van Leeuwenhoek:

“Los automóviles parecían haberse multiplicado por división simple, como los cocos y los bacilos. Era un caldo automovilístico que no se agitaba ya *como sacacorchos enloquecidos* –para emplear la imagen del bueno de Anton van Leeuwenhoek, el inventor del microscopio– sino que tendía a la inmovilidad total” (HCG, 2002, p. 45).

Este químico fue el primer investigador de los espermatozoides usando el microscopio, por lo que la imagen de los gametos desplazándose aceleradamente se asimila al caos que ocurre previo al festival de jazz. Esta ironía puede simbolizar, también, una ebullición sexual de la juventud, que en un entorno natural puede libremente expresar su sexualidad y deseo.

5) También existen intertextualidades que dialogan con el arte pictórico: “Ella levantó su rostro afilado e itálico, parecido al de los retratos de Jeanne Hébuterne que pintó Modigliani y me dijo *¿Eres algo así como hipnotizador?*” (HCG, 2002, p. 46), chica que más tarde le pediría el cambio de rostro. Modigliani era un pintor italiano casado con Jeanne Hébuterne, quien escribe su biografía y lo acompaña hasta su muerte, para luego suicidarse a los veintidós años. El narrador parodiza esta relación amorosa, primero con la

esperanza de que ella le corresponda: “*Ahora puedes besare si quieres* le dije y cuando te canses de ser *Edna Purviance*, anda a mi carpa” (HCG, 2002, p. 49), pero luego se arruina toda esperanza: “Era Rossi y no Edna Purviance, como habían inmediatamente requerido los hados que regulan el deseo” (HCG, 2002, p. 52). En este caso, la ironía es clara en torno a la imitación, ya que ella no es la actriz Edna Purviance, sino una copia.

6) Disneylandia vuelve a aparecer como intertexto en este cuento luego de aparecer también en el anterior, esta vez mediante otro chiste:

“pidió *un palacio como ése de Disneylandia con mil esposas y una dos veces la de mi caballo* (...) y al bajarse los pantalones ¡zas! dos veces la de su caballo: un tajo que partía de atrás y le llegaba casi hasta el ombligo, porque su caballo era una yegua” (HCG, 2002, p. 48).

El lugar común de pedir un deseo a un hada, genio o una lámpara maravillosa, como la de Aladino, nos remite al tópico de la máquina maravillosa del héroe. En el chiste anterior, el tópico y la alusión a Disneylandia son parodia de la masculinidad estereotípica que necesita reafirmar su género con posesiones materiales que considera extensiones de su misma identidad. Junto con la casa, materializa también su deseo de preponderancia sexual cuando pide mil esposas y un genital más grande, cosa que la hada concibe al pie de la letra, ridiculizando al sujeto.

7) El cuento “Crystal Egg” de H. G. Wells, hipotexto que no habíamos considerado hasta ahora, tiene influencia directa en “El huevo de Dios o la maquinilla prodigiosa”, ya que en este relato también aparece un huevo de

características surreales. Este huevo se convierte en objeto de adoración del protagonista, quien descubre que, a través de la observación por medio de la oscuridad, el huevo refleja un mundo marciano. Al igual que en el cuento de HCG, este huevo no es único y el protagonista lo extravía luego de que su familia lo vendiera, mientras que en “El huevo de Dios o la maquinilla prodigiosa” se rompe bajo la bota de Rossi.

Finalmente, el festival de jazz no prosperó, no tocaron los músicos y el poeta se pregunta acerca de si en realidad existió el huevo, pero lo confirma con la existencia de “el precioso Rolex de oro macizo, que mañana mismo voy a ir a empeñar en el Monte de Piedad” (HCG, 2002, p. 55). Esta última frase del cuento nos pone los pies en la tierra luego de un largo relato fantástico, ya que el dinero que obtenga el narrador del Rolex le asegurará un mejor pasar en Italia. Allí, enfrenta la realidad del exilio, escenario difícil en el cual no puede luchar ni escapar. El reloj se convierte en un elemento que “opone el cronotopo urbano de rendimiento –regulado con horarios de faenas y relojes– al tiempo reflexivo, subjetivo, improductivo en términos prácticos” (Cisternas). Este recurso verosimilizador hace volver a la realidad del exilio luego de un punto de fuga maravilloso que significó el uso del huevo para el protagonista, quien no transformó la realidad en un ideal. El poder concedido por el huevo era un abanico de posibilidades sin limitaciones, límites solo puestos por la sociedad y por convención acerca de lo real y verosímil de la ficción misma. Asumimos que no eran posibles cambios radicales por la siguiente cita:

“Andaba todo culijunto con mi poder ilimitado, porque la sensación de seguridad no puede venir de un objeto maravilloso dejado por Los Altísimos, sino de encontrarte en un medio humano donde tu lugar esté asegurado por la cooperación en vez de la lucha” (HCG, 2002, p. 46). Esta cooperación dejó de existir en el momento en que se impuso la represión en la dictadura pinochetista, en donde el mismo pueblo se fracturó, en la mayoría de las veces, por miedo. Y esa es precisamente la razón por la cual el narrador no provoca el cambio de su contexto a uno ideal, ya que igualmente el sentimiento comunitario no existiría. A causa de la violencia ocurrió un cambio de mentalidad que instauró la competitividad e individualidad propias del modelo neoliberal que, a largo plazo, destruirían cualquier utopía. De acuerdo a lo anterior, hay una total desesperanza frente al futuro de la sociedad luego de un régimen tan censor y violento.

CAPÍTULO 3: Conclusiones

Tanto la crisis del habitar como la crisis filosófica de la pérdida de la unidad pueden ser ligadas a la experiencia del exilio. En los cuentos de HCG anteriormente analizados, el desarraigo de la narración frente a la cotidianidad o un referente real se expresa por medio de la influencia de lo maravilloso. Al no poder vincularse significativamente con la vida cotidiana, al narrador le acontece un repliegue hacia la subjetividad, lo que definimos como característica del surrealismo. Pero, esta desconexión no es total, ya que de igual manera hay una vuelta a la calle (el espacio público), por ejemplo, en las alusiones a lugares públicos. En “Addio alla mamma” se alude en múltiples momentos a calles como la “via della Croce entre boutiques y galerías de arte” (HCG, 2002, p. 5). El sujeto protagonista es una especie de *flâneur* baudeleriano latinoamericano, por lo tanto, marginado, resaltando más aún el desencuentro urbano. Pero no solo las referencias a lugares físicos establecen un diálogo con lo real, sino que la crítica a acontecimientos históricos por medio de intertextos expanden el universo literario.

HCG, en su ensayo “Las ciudades visibles e invisibles de Borges y Calvino” dice que “la narración, como producto cultural de un complejo equilibrio social, ...es un producto ciudadano y como tal corresponde a una etapa avanzada

de emancipación/consolidación de su cultura” (p. 69). Es decir, la narración de la ciudad es un producto que, en sintonía con el tópico de la ciudad intertextual, refiere a la cultura de las inscripciones y escritos. Sin historia, leyes o documentos que las respalden y las oficialicen, la ciudad no sería considerada “civilizada”. Pero, además de esta lógica racional en cuanto a la escritura, el desorden irracional también es el estructurador de la ciudad latinoamericana, ya que se agrupa en base a un “sistema surrealista de significaciones, donde cada objeto/significante tiende a proyectar su significado cultural y emotivo en muchas direcciones, funcionando con la máxima carga simbólica” (p. 70). Esta potencia exponencial prolifera en el análisis intertextual dentro de la ambivalencia cronotópica y está en sintonía con las aplicaciones textuales de la contradicción, como el oxímoron y la paradoja. En este ensayo, HCG plantea que los textos tradicionales funcionan en un tiempo-espacio, mientras que el surrealismo en más de uno, tal como lo hace la ciudad ambivalente en ambos cuentos, representadas como polarizaciones entre pasado y presente.

En el dominio de la cultura, creaciones estéticas en torno a la ciudad y variados referentes singularizan la vida en ella. Aunque cada vez sea más universal, aún podemos diferenciar entre la ciudad de nacimiento y la extranjera. La representación de la ciudad a través de intertextos, produce el extrañamiento o familiarización del lector dependiendo de si entiende o no la referencia y su actualización. De acuerdo a lo anterior, nuestro análisis correspondería a aquella “competencia chomskyana” que advertía Barthes

para leer la ciudad, o lo que Umberto Eco establece que debería comprender el Lector Modelo. Es interesante notar que en *Espectros* las intertextualidades se explican por medio de citas al final del texto, mientras que en estos cuentos solo tenemos alusiones o citas que no son desarrolladas extratextualmente.

Las intertextualidades de cada cuento varían en torno a su origen, por lo que no suponen una determinación ideológica y social excluyente¹⁷. La ciudad, como vemos en “El huevo de Dios o la maquinilla prodigiosa”, se construye a base de la contraposición entre lo europeo y lo latinoamericano, pero también de su mixtura. En general, los intertextos anteriormente analizados son reescritos en dos formas: en primer lugar, la nostalgia permite una parodia o un desarrollo de una utopía. La nostalgia puede expresarse a través de la elevación o sublimación de temas y reflexiones que pueden acercarse a un cierto idealismo, pero que no son estables por causa de esta conciencia pendular. De inmediato la ironía, sátira y parodia, elementos desmitificadores de tópicos o lugares comunes de la tradición, se encargan de actualizar dichos temas recurrentes en la representación de la ciudad con una mirada decadentista. Y, en segundo lugar, los intertextos pueden ser enunciados de forma fragmentaria como parte de discurso de conciencia móvil o de un cronotopo inestable que no logra mayor profundidad interpretativa por su imprecisión, pero que, si se hace una lectura más totalizadora de ellos, puede cobrar sentido en relación con otros.

¹⁷ Refiero a que los referentes van de lo popular a lo tradicional, sin discriminar ni adjudicarse prestigiosamente uno sobre el otro.

En el cuento “El huevo de Dios o la maquinilla prodigiosa”, la fragmentación de los espacios causa la segregación cultural de los exiliados a pequeños lugares de resistencia, como en una explanada al aire libre en donde ocurriría el concierto de jazz, o la casa de la Gorda Maravillosa en “Addio alla mamma”. Existen dos elementos que permiten superar dicha fragmentación y que se resisten a la marginación: el humor negro como conciencia de lo real (que también produce una risa irónica) y referencias de las *massmedia* popular. Ambos elementos permiten la unión de este sujeto con un colectivo. La Enciclopedia Cultural permite una deconstrucción del academicismo y una apertura de la literatura: una especie de democratización de un espacio antes relegado a las sociedades de poder, que dominaban la producción y reproducción de ésta misma.

El estudio de la representación de la ciudad ambivalente en HCG le da un espacio importante a la figura de las mujeres: en *Espectros* se resuelve la ambivalencia entre Chile e Italia por medio de una mujer que también es su amante, quien le muestra el futuro y lo guía en el mundo de los medios de comunicación masiva. En *Calducho o Las serpientes de calle Ahumada*, Rosa, empleada de la casa y su primer amor, es la que hace mover la narración entre la infancia y el mundo adulto. En “Addio alla mamma”, la Gorda Maravillosa es la amante del protagonista, pero también es mecenas de los artistas latinoamericanos y guía de los exiliados. Y en “El huevo de Dios o la maquinilla prodigiosa”, es Mara la que despierta el recuerdo por el pasado y

del primer amor. El t3pico de mujer musa viene de la Beatrice de Dante o como objeto de deseo en la que “ella es joya o flor” (p. 74), fr3gil, inalcanzable y muda. Por otro lado, la mujer surrealista es m3gica, sabe el porvenir porque es visionaria, como ser3a la Maga en *Rayuela*, mediando entre lo f3sico y lo metaf3sico. Pero esta mujer en ninguno de los cuatro casos anteriormente citados es eterna; es m3s, siempre est3 por desaparecer. El t3pico del *tempus fugit* se hace presente en la figura de la mujer; hay una leve aprehensi3n de la mujer en cuanto a deseo, pero que inmediatamente (de manera fugaz, incluso) se arruina y cae en decadencia. As3 se escapa la princesa en *Espectros* y Mara en “El huevo de Dios o la maquinilla prodigiosa”.

HCG tiene un segundo ensayo sobre la ciudad titulado “Ciudad existencialista, ciudad surrealista. A prop3sito de dos novelas santiaguinas. Fundaciones, destrucciones”, en donde plantea los t3rminos de ciudad paradigm3tica y sintagm3tica:

“Acaso es innecesario decir que ambas ciudades no son excluyentes entre s3, aun en un mismo autor y una misma obra, y la ciudad sintagm3tica cuyo tiempo corre ora lento ora desbocado, y aqu3lla paradigm3tica, donde todo pareciera detenerse en una eternidad peque3a o grande, son como dos realidades que se apoyan mutuamente, fotograf3an el claroscuro en el continuum narrativo” (p. 106).

Lo anterior puede ligarse a la discusi3n que desarrollamos en torno al cronotopo cero. Superado el cronotopo cero e instaurado el cronotopo ambivalente, podemos ligarlo al concepto de “heterotop3a” de Foucault. Este concepto refiere a los “Otros lugares”; contradictorios, cambiantes e intensos, mundos dentro de otros mundos, como los burdeles, cementerios y jardines antiguos. El jard3n puede ser analizado simb3licamente como el lugar donde

coinciden los tópicos de *locus amoenus* (lugar ameno) y *hortus conclusus* (huerta cerrada). Ambos tópicos coinciden en la época clásica en la cual la armonía y el orden remiten a una divinidad, pero en el cuento aquello está desmitificado. El jardín es considerado un escenario surrealista por excelencia, y en el cuento se expresa mediante el desorden y atochamiento de personas, autos y sucesos que marcan el relato. En el centro de la heterotopía se encuentra la autoreflexión o puesta en abismo que da el mirarse a sí mismo, proceso en el que contemplamos lo real a través de una imagen irreal. Así, la “heterotopía” es un proceso de desdoblamiento que permite la resistencia y el escape del autoritarismo, como afirma Foucault en *Des espaces autres* (1967).

Para terminar, vale mencionar que estos relatos, sin duda, son originales y desafiantes por su densidad intertextual y sus estrategias paródicas. Hernán Castellano Girón ejerció como crítico, poeta, cineasta (cabe recordar su película *Nosferatu: una escenita criolla*), actor e ilustrador, aportando significativamente al campo cultural popular a través de ensayos y reseñas. Este artista tiene mucho más para ofrecer, y aún queda reunir su literatura dispersa por el mundo, ya que su arte, en general, es un conjunto artístico y estético que remueve el piso de la verosimilitud en la literatura, al mismo tiempo que nos pega una “bofetada” para recordarnos nuestra herida realidad contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Hernán Castellano Girón

- CASTELLANO GIRÓN, H. 1965. Kraal. Santiago de Chile, Colección “El viento en la llama”. 96p.
- _____ . 1988. Ciudad existencialista, ciudad surrealista. A propósito de dos novelas santiaguinas. Fundaciones, destrucciones. En: ROJAS, M. y HOZVEN, R. (Eds.) Pedro Lastra o La erudición compartida: estudios de literatura dedicados a Pedro Lastra. México, Premiá Editora. pp. 106-118.
- _____ . 1995. Las ciudades visibles e invisibles de Ítalo Calvino y Borges. Revista Mapocho (38): 69-78.
- _____ . 1998. Calducho o las serpientes de calle Ahumada. Santiago, Planeta. 525p.
- _____ . 2002. El huevo de Dios y otras historias. Santiago, LOM Ediciones. 198p.
- _____ . 2012. Espectros. Isla negra, Ediciones Una temporada en Isla Negra. 153p.

Bibliografía crítica sobre el autor

- INZA, A. 2004. Ciudad y memoria en “Calducho o Las serpientes de calle Ahumada”. Tesis para optar a la licenciatura de Lengua y Literatura Hispánica. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. 38p.

Textos teóricos

- ARÁN, P. O. (Ed.) 2016. La herencia de Bajtín: Reflexiones y migraciones. Córdoba, Centro de Estudios Avanzados. 257p.
- BAJTÍN, M. 1986. Problemas literarios y estéticos. La Habana, Editorial Arte y Literatura. 568p.
- _____. 1989. Teoría y estética de la novela. Madrid, Taurus. 522p.
- BARTHES, R. 1990. Semiología y urbanismo. En: La aventura semiológica. Barcelona, Paidós. pp. 257-267.
- BAUMAN, Z. 2005. Modernidad y ambivalencia. Barcelona, Anthropos. 380p.
- BERMAN, M. 1998. Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad. México, Siglo XXI Editores. 386p.
- CISTERNAS, C. 2006. Imagen de la ciudad en la literatura hispanoamericana y chilena contemporánea. Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. 2005. Rizoma. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta (tr.). Valencia, Pre-textos. 64p.
- ECO, U. Semiótica y filosofía del lenguaje. 1990. Barcelona, Editorial Lumen. 355p.
- GARCÍA, M. 2002. La narrativa chilena del exilio: Rupturas, desarraigo y búsqueda conflictiva de la identidad fragmentada. Tesis para Magister en Literatura. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. 230p.
- GARCÍA CANCLINI, N. 2001. Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires, Paidós. 349p.
- GENETTE, G. 1989. Palimpsestos. Madrid, Taurus. 519p.
- GOIC, C. 1972. Historia de la novela hispanoamericana. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso. 302p.
- HUTCHEON, L. 1981. Ironía, sátira, parodia. Revista Poétique 46: 140-155.

- KRISTEVA, J. 1981. *Semiótica*. Madrid, Fundamentos. 272p.
- MÁRQUEZ, M. Á. 2002. Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica. *Revista Exemplaria* (6): 251-256.
- MORA, E. 2008. Cuando El Aleph conoció al cronotopo cero. *Revista Nudos* 2: 51-57.
- ROJO, G. 2016. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena: ¿qué y cómo leer?* Santiago, LOM Ediciones. 240p. (Vol. 1)

Bibliografía general

- CARDELLE DE HARTMANN, C. 2013. Parodia y sátira en los *Carmina Burana*: CB 44 y CB 215. En: BREA, M., CORRAL, E. y POUSADA CRUZ, M. (Eds.) *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*. Alessandria, Edizione dell'Orso. pp. 125-146.
- CARRASCO M, I. 2001. Pluralidad y ambivalencia en la metatextualidad literaria chilena. *Revista de Estudios filológicos* (36): 9-20.
- HUGO, V. 1999. *Los miserables*. Prólogo de Juana Salabert. Madrid, El mundo. 1310p. (Vol. 1).
- PADILLA, I., CHAVEZ C., R., PALOU, P. A., URROZ, E. y VOLPI E., J. 1996. *Manifiesto Crack*. [en línea] Disponible en: <<http://confabulario.eluniversal.com.mx/manifiesto-del-crack-1996/>> [Consulta: 26 de noviembre, 2018].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 2017. *Diccionario de la lengua española* (Edición del tricentenario). [en línea] Disponible en: <<http://dle.rae.es/>> [Consulta: 26 de noviembre, 2018].
- REVERTE, C. 2013. *Diálogos culturales en la literatura iberoamericana: Actas del XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Madrid, Editorial Verbum. 1845p.