

ACERCAMIENTO A LA CRÍTICA / FICCIÓN DE ARIEL DORFMAN: DEL DOMINIO A LA LIBERACIÓN

GUILDA IBACETA PÉREZ

Ariel Dorfman es un escritor chileno que destaca por su prolífica producción como crítico literario, crítico cultural, narrador, dramaturgo y poeta. En términos básicos, podemos sostener que entre sus estudios críticos y sus obras de imaginación hay un estrecho vínculo, el propio a una metalengua explícita, una poética y la realización de la misma. La indagación sobre las formas de dominio ideológico ha centrado su quehacer en el develamiento de las estrategias que oprimen, silencian, suprimen, pero también seducen al hombre, niño, mujer, indígena, etc., posicionado por el sistema capitalista en el margen del desarrollo. Y es respecto de estas operaciones estratégicas que su labor de narrador, preferentemente, dramaturgo y poeta se sitúa contestatariamente.

La producción dorfmaniana ha llegado a un masivo público internacional antes que al público chileno, debido a su exilio en 1973, a una cierta resistencia crítica y a la dificultad de acceder a sus publicaciones¹. Al salir de Chile, con un poco más de treinta años, había publicado varios ensayos sobre narrativa chilena, *El Absurdo entre Cuatro Paredes. El Teatro de Harold Pinter* (Editorial Universitaria, S.A., Santiago de Chile, Chile, 1968), *Imaginación y Violencia en América* (Editorial Universitaria, S.A. Santiago de

1 En relación a los estudios críticos de la obra de Ariel Dorfman, destacamos: Oropesa, Salvador, *La Obra de Ariel Dorfman: Ficción y Crítica*, Editorial Pliegos, Madrid, España, 1992; Skármeta, Antonio, "Narrativa Chilena después del Golpe", en Promis, José (de.), 1973. *El Relato Chileno visto desde el Exterior*, Puntáguales Universidad de Playa Ancha Editorial, Valparaíso, Chile, 1996; Moreno, Fernando, "Notas sobre la Novela Chilena", en Promis, José, op.cit.; Epple, Juan Armando, "Cruzando la Cordillera: el Relato Chileno del Exilio", en Promis, José, op.cit.; Coddou, Marcelo, "Konfidenz, de Ariel Dorfman", en *Acta Literaria*, Nro.19, Concepción, Chile, 1994.

Según Oropesa, quien ha estudiado la casi totalidad de las obras del autor chileno, Dorfman es uno de aquellos escritores integrales que trascienden géneros, que ven como un todo el estudio literario, la ficción, el arte, el periodismo, el cine, en definitiva, un "humanólogo" que intenta influir en el mundo en tanto artista, técnico, crítico y especialista en política internacional. Lo ubica como escritor vanguardista, aquél que tiene conciencia de pertenecer a la historia, de estar haciéndola, y que puede vivirla a través del arte.

Chile, Chile, 1970) y *Para leer al Pato Donald. Comunicación de Masa y Colonialismo* (Ediciones Universitarias de Valparaíso, Chile, 1971) — escrito en colaboración con Armand Mattelart —.

Para quien ha revisado su producción ensayística y ficcional, Ariel Dorfman es un creador comprometido con el marxismo revisionista (más allá de sus pasiones iniciales), con el Chile que escogió por patria, con su experiencia de exiliado y los derechos humanos, pero, más aún, con su propuesta de liberación a través de la comunicación literaria, en tanto es ésta "la menos mediatizada de las artes"(1) al propiciar, desde su materialidad lingüística y la morosidad de la lectura, el ejercicio de una manera de resistir, pero también de conocer. Resistir las estrategias de la entretención que arrojan un alto costo para la memoria, la identidad y la libertad; y conocer para destejer las redes que aprisionan al individuo en representaciones no tan auténticas por no ser propias, y para tejer la red que libere la conciencia crítica. No obstante, hablar de ideología es ya ideológico, lo que cambia, sin embargo, es el escenario en que esta premisa se acepta: "Para Occidente, la comunicación es un sitio de gravitación ideológica y de inversión estratégica fundamental"(2). Agregando luego:

"La versión de la realidad que se quiere que los pueblos del Tercer Mundo se traguen —además de tragarse los bienes extranjeros y algunas de las máquinas que los producen— es similar a la que se inyecta, bajo formas apenas más sofisticadas, a las naciones 'desarrolladas'. Los mensajes que importamos en nuestros países miserables y torcidos nacen justamente de la manera en que internamente narran, observan y transmiten la realidad los industriales de la ficción y de las ideas en Europa y especialmente en EEUU(...). El Tercer Mundo de la humanidad es un poluto, indeseable y masivo, hermano de los cuartos mundos, los quintos, sextos, infinitos mundos contradictorios que hierven en el interior de las propias fronteras de los países 'avanzados'". (3)

Lo que domina en la actualidad es la industria de la imagen y de la información.

¿Qué certeza cabe sobre la realidad 'real' si ésta se impone más que nunca como una elaboración? Figurativamente, una de las preguntas de *Para leer al Pato Donald* ha permanecido en latencia en las obras de ficción: ¿quién se esconde tras la M.R. (Marca Registrada)? Considérese el cuento "Comarca Registrada", en *Dorando la Píldora*, 1985). En ella hubo y hay la pérdida de la inocencia y la vigencia de la sospecha, una actitud vigilante, por ser vigilada, que domina la comunicación entre los diversos destinatarios y destinatarios, incluyendo el autor real y el lector real². Liberarse es también desasirse del poder de la "autoridad"(en despliegue semántico), del

2 En relación a este 'panoptismo', véase: Foucault, Michel, *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión*, Siglo XXI Editores, S.A., Buenos Aires, Argentina, 1989, pág. 175 y ss. El acercamiento de las teorías de Foucault a la visión de Dorfman puede percibirse principalmente en los ensayos: "Los dueños del miedo", en *De Elefantes, Literatura y Miedo: Ensayos sobre la Comunicación Americana*, Casa de la Américas, Ciudad de La Habana, Cuba, 1988 ; e "Intervenciones", en *Los Sueños Nucleares de Reagan*, Editorial Legasa, Buenos Aires, Argentina, 1986. En "Los dueños del miedo", Dorfman expone la repercusión de los medios tecnológicos en el imaginario social e individual. Comenta un best-seller —El Dragón Rojo— y dos noticias— el envenenamiento por el remedio Tylenol y las trampas criminales puestas a los niños en las golosinas de una noche de Halloween. Los tres hechos tienen puntos en común: se dan en una sociedad de consumo en que los individuos están permanentemente expuestos a las miradas de un 'voyeur'. Por razones de seguridad o de entretenimiento (las cámaras de los supermercados o la cámara 'casera'), los individuos están entramados en la tecnología que capta sus vidas y puede acabar con sus historias. Es evidente la carencia de límites entre lo público y lo privado, pero más que eso, el miedo y la paranoia como efectos derivados de incógnitas tales como ¿quiénes miran?, ¿cómo manipulan?. No obstante, el best.seller nos indica también que el miedo se vende, se transa, se experimenta. Tal vez en este punto lo comentado es insuficiente y da paso a la elucubración de quiénes manejan el miedo, y de qué modo la tecnología altera el organismo social e individual. Si esto constituye una 'pesadilla', en términos de Dorfman, comentemos un 'sueño'.

Bajo el título de "Intervenciones", Dorfman sitúa críticamente un acontecimiento importante de la historia de Estados Unidos: la elección del republicano Ronald Reagan, como presidente de esa nación, y de George Bush, como vicepresidente. Este hecho, aparentemente normal en una país de elecciones democráticas, se hace decidirse en la medida en que conjuga al actor ('Star System' norteamericano), y al exdirector de la CIA (fenómeno extraordinario al decir del chileno). Pero, ¿cuál es el 'sueño'? Según Dorfman, la posible reconciliación en el inconsciente estadounidense de las dos dimensiones antagónicas de su hegemonía: el servicio público del 'sueño americano' es inseparable del servicio secreto. Por ello escoge la novela de Pat Breslin para dar título al artículo. Una ficción que Dorfman lee como historia: Paul Steward, agente de la CIA asignado a Chile en 1972, es el personaje perfecto, por su crisis valórica, para ser testigo de cada una de las etapas de la ofensiva contra el gobierno de Salvador Allende, ofensiva planeada desde Washington: el paro de los camioneros de Octubre, la organización de grupos paramilitares, la conspiración en el seno de las Fuerzas Armadas, la propaganda contra la Unidad Popular, etc. La argumentación de Dorfman tiene por objetivo demostrar que es la CIA la que organiza campañas, estudia la información como instrumento bélico, en fin, y, sobre todo, manipula los medios masivos de comunicación.

mismo modo en que el escritor se libera en el ejercicio lúdico de la tradición literaria, en su arte, en el lenguaje, por ello es entendible: "yo voy ensayando, como el camaleón, en cada uno de mis libros otra estrategia literaria"(4). No es la muestra de virtuosismo en malabares formales o lingüísticos, puesto que en sus ensayos de la década del sesenta Dorfman rechazaba el experimentalismo en el arte si éste carecía de funcionalidad artística, social y política. En "Perspectivas y Limitaciones de la Novela Chilena Actual"(5) sostuvo que el compromiso del escritor se expresa en "el entusiasmo político" fundido al entusiasmo artístico. Más aún, se es más político al comunicar un entusiasmo estético junto a un entusiasmo político. Ello, para Dorfman, es hacer de lo novelado una experiencia estética inolvidable y no mero documento sociológico. Su proceso creador podría sintetizarse en un hacer poético y una subversión estética, con conciencia plena del lenguaje, connotado por los procesos históricos del hombre histórico, con la inteligibilidad de su funcionalidad cuasiperformativa en la creación de mundos, cruzado por múltiples códigos, y transgredido permanentemente en el quehacer que se quiere irreverente: "se deben transgredir las convenciones sociales, sexuales, lingüísticas. Es nuestro oficio"(6). "El arte tiene que ser transgresivo"(7). Enfatiza: "pongo en el tapete dilemas humanos a nivel de identidad, de memoria, de lo erótico, que tal vez sea incómodo para algunos"(8). Lo dicho por el autor supera el ámbito chileno, aún si bien explícitamente, y en más de un prólogo (*Dorando la Píldora*, *Viudas*, por ejemplo), erige un destinatario ideal: los chilenos. Mayor es la empatía con quienes guardan con él una memoria histórica similar, y que constituyeron su comunidad lingüística, perdida por el exilio (o sostenida por pocos, aunque desligados espacial y temporalmente), y recobrada, parcialmente creemos, en este período de transición política. Una obsesión permanente por la lengua hablada que busca aniquilar distancias y el pasar del tiempo. Considérese títulos como *Cría Ojos*, *Dorando la Píldora*, *Moros en la Costa*, como expresión del refranero; "desaparecidos", "el caballero", como lexías metonímicas para el lector chileno.

Para el Dorfman de principios de los setenta, liberar el imaginario propulsaba la acción del intelectual de izquierda, acorde con el programa socialista de Salvador Allende. En esto se implicaba la arremetida contra los productos industriales de la ficción, poniendo en marcha la contracultura que permitiera a

la población chilena soñar una sociedad alternativa a aquella que imaginaban e imponían los dueños de los medios de comunicación, de la tierra, de la industria, del sistema político, sociedad que habían hecho internalizar como 'natural' y 'eterna' (cfr. "Introducción" a *Patos, Elefantes y Héroes*)

La liberación de Chile revierte sobre qué es Chile. Un sueño capitalista y/o un sueño socialista. "Chile es un imaginario que puedo habitar, elaborar, repensar en cualquier parte del mundo(...). Es hora de que entendamos que Chile es un ente imaginario creado entre muy poquititos y va a ser más grande mientras más personas participen en su imaginación colectiva como gran sueño"(9). Chile es *Chilex*, una ausencia para quien escribe, en tanto novela publicada en Londres en 1978. Pero es también una representación que emerge desde variadas lecturas, posibilitadas por la red editorial que remarca la intertextualidad como estrategia metafictiva de Dorfman (es propio de él recomponer antologías de cuentos y libros de ensayo, en una 'cita' constante a nivel de 'artefectos'). Chile es el 'factor X' que descubre Dorfman en el teatro del absurdo de Pinter (1968), ese silencio significativo en un mundo de máscaras³; es el Tsil que dominó el dragón Pinchot, lugar cifrado en manuscritos y jeroglíficos de hace treinta mil años, pero que dialoga con la tierra del experimento en que un 'cyborg' se conecta a múltiples pantallas, entrando en la vida privada, para fundir la visión del dibujante de Disney y la de los intereses militaristas que buscan inocular a los insurgentes contaminados con 'X' (*La Última Canción de Manuel Sendero*, Editorial Planeta Chilena, S.A., Santiago de Chile, 1990); es el mito del "Chile Lindo" violentado por el régimen disciplinado y monologante de un capitalismo pedagógico y militarista ("Rojos Copihüex", en *Rojos Copihüex*, Editorial Pluma y Pincel, Santiago de

3 En el libro de ensayos sobre la dramaturgia de Pinter (autor que ha influido significativamente en su obra)— *El Absurdo entre Cuatro Paredes*. El Teatro de Harold Pinter, 1968—, Dorfman expone que el lenguaje es un instrumento que acerca lo inexpresable, y cuyo ciframiento debe ser compartido por el lector y el autor, porque el lenguaje tramposamente puede encerrar al hombre en una realidad convencional, o bien, como en el caso de Pinter, señalarle oblicuamente lo que ignora. Ese 'más allá' es llamado por Dorfman 'factor X', entendiendo por él aquello que alienta bajo la superficie. Por tanto, supone esto que el 'encubrimiento' se ha hecho intencionalidad artística, en tanto X es aquello que no expresan los personajes, ni en palabras ni en su actuar, pero que, en tanto la interioridad existe para la imaginación, señala el reino de lo posible, reino encubierto por el personaje y que el espectador del teatro de Pinter debe intuir y descubrir, pues existe la intencionalidad de esconder.

Chile, 1993); es, alusiva-elusivamente, Longa, provincia y zona de combate durante el 'período de reconciliación nacional' dispuesto por el Supremo Gobierno (*Viudas*, Ediciones Melquíades, 1^{ra} edición chilena, Santiago de Chile, 1987); es, alusiva-elusivamente, el campo de concentración que se reitera en infinitos acontecimientos anclados en una misma escena repetida por personajes(máscaras) diferentes (*Moros en la Costa*, Editorial Sudamericana, S.A., Buenos Aires, Argentina, 1973); es también, y a modo de representación holística, el Chilex de "Nothing nada".

El factor 'x': "Nothing nada": (10)

El cuento se estructura en la paradoja: Inauguración del mes de liquidación. El principio del fin. La jornada acabará con las 'existencias': ambigüedad en la liquidación del ser y de las mercaderías del 'mall'/boliche. El 'object misterioso' cuyo desciframiento sostiene el Concurso al que son llamados los compradores/espectadores/lectores fusiona ser/cosa en las predicaciones que quedan en latencia. La cosificación del hombre completa el vacío abierto por las expectativas de edad, sexo, profesión, color de cabello, religión, lugar que habita, nacionalidad, hábitos alimenticios, y por la pasividad en las acciones: se puede doblar y convertir en alfombra. La degradación paulatina de lo esperado humano en el discurso del locutor que insta a la manipulación: cortarlo en pedacitos, revolverlo en coctelera, siguiendo instrucciones técnico-culinarias. Moler, despedazar, deshacer, desaparecer, indican acciones que acaban con el objeto. Desde esa 'nada' es rediseñado, rearmado, por el producto exclusivo ORDONEX. De las nuevas operaciones culinarias, el objeto emerge más ordenado, más obediente, permanenciando así su hibridez en la impropiedad adjetiva. El premio que espera al ganador del Concurso es un viaje turístico en primera clase al país de donde es 'oriundo' el objeto (hay otros).

El discurso del mercado se une al poder del mágico, 'salvador', ORDONEX que acaba con el 'caos' instaurando un nuevo orden, un otro cosmos, donde los deseos del cliente son un imperativo. En esa metamorfosis se incluye el tránsito de Chile a Chilex, observable en la funcionalidad paratextual (paródica) de la canción folclórica "Chile Lindo" en el discurso publicitario del locutor. 'Señorax y señorex' son exhortados para introducirse en este mundo y ser sus 'dueños'. Allí sus "sus órdenes y deseos más insignifi-

cantes se convierten en laws”(11). La conversión radica en la inserción de la lexia compleja del orden de lo mágico —la realización de los sueños que promete el genio— en el orden político -legislativo, al operar la oposición paradigmática para el lector: los sueños no se convierten en realidad, sino en ley. La legalidad de este mundo la instituyen los reyes, las primeras damas, ‘movies stars’, héroes, todas posibilidades abiertas al consumidor de la fantasía, de la maravilla. Este reino mágico se connota como circo y show en los registros lingüísticos del locutor: “Así que apurarse. Todavía quedan algunos asientos. No se han agotado las entradas, todavía no comienza the función. Adelante, adelante, adelante.”(12). El tono satiriza el mundo de maravilla, haciendo de lo grandioso lo pedestre. No obstante, la transformación del comprador es inversa a la del objeto misterioso.

Ante lo dicho, el ‘factor X’ constituye un enclave significativo: la marca del producto ORDONEX absorbe el mundo representado, ordenado para servir al mercado; y es también la marcación fonética de la asimilación cultural: del ‘Chile Lindo’ que es la maravilla de su pueblo al Chiles que es la maravilla del mercado.

El modo de vida americano absorbe culturalmente, incrustando su visión de mundo. Los ensayos culturales “La Casa de Todos”, “Costo Cultural”, “La Vida es Juego”, “El Retorno del Héroe”, “Adiós Vietnam” (en *Los Sueños Nucleares de Reagan*, 1986) indican la extensión de las acciones de Estados Unidos en defensa de su Seguridad Nacional (enmascarada en el rostro de la ‘nación siempre joven’), mientras las primeras damas hermocean la fachada del poder: la Casa Blanca como síntesis de las estrategias de poder de Estados Unidos (bella imagen/ poder militar. Los ensayos se centran en la figura de Ronald Reagan: actor y mano fuerte de la tendencia republicana); una vida concebida lúdicamente en la gratificación permanente para el comprador —ganador de concursos; y la anulación de la disidencia en el pueblo que ama y sueña unido. Y como ‘pesadillas’ para los que son soñados: la historia como ‘tour’, como fetiches, y el valor de cambio de la historia (la imagen vale más que el relato de la historia); el olvido del pasado o su transmutación en lo pintoresco para ser televisado o publicitado; el acallamiento de las desventajas y sufrimientos del ‘subdesarrollo’, y su preferencia por la ‘maravilla’ graciosamente planeada desde un supermercado.

La situación de conmoción interna que vivía Chile en 1973 desencadenó acciones simbólicas y prácticas

que trascendieron la transitoriedad del Estado de Emergencia para instituirse como forma de gobierno, una forma que Jorge Tapia Valdés (13) denomina DOSENA. El gobierno de la DOSENA se inscribe dentro de la estrategocracia, es decir, un sistema político que privilegia el rol de los estrategas y, específicamente, se le reconoce como “un sistema político creado por los militares bajo la inspiración de la denominada Doctrina de la Seguridad Nacional ”(14). La política de Seguridad Nacional Intodirigida que se aplicó a Chile se caracteriza por elevar las doctrinas estratégicas de la seguridad nacional al nivel de una doctrina político-militar (“Estado Cuartel”), y se desarrolla “en países en estado intermedio de desarrollo político y socioeconómico, pertenecientes al área del capitalismo periférico y a la zona de influencia norteamericana”(15).

Chile fue retrazado política, social, económica y geopolíticamente (el país fue dividido en ‘regiones’) con / en el discurso oficial que hizo de la fractura histórica e institucional la entrada de una acción salvífica llevada a cabo por los ‘sujetos morales’ más idóneos(16). Los *100 Primeros Decretos Leyes de la Junta de Gobierno*(17), promulgados desde el 11 de septiembre de 1973, y la *Declaración de Principios del Gobierno de Chile* (Marzo 11 de 1974) ‘dicen’ un Chile en que a la lucha de clases sucede la Unidad Nacional; al sectarismo partidista, los límites a la discrepancia; al Marxismo como negación, la negación del Marxismo; a la invasión cultural extranjerizante, demagogia e ideologías foráneas, el combate contra el comunismo internacional; al pasado proletario, el presente de propietarios; a las ‘conquistas’ del ocio y privilegio, las ‘conquistas’ del progreso y la justicia; al abuso en la retribución al trabajo, el premio al mérito, el éxito personal y el espíritu de competencia, etc.. Chile, como ‘cuerpo enfermo’ fue sanado / saneado y disciplinado por el discurso militar-capitalista, el segundo término se acentúa en la década del ochenta con los ‘chicago boys’ y las teorías de M. Friedman.

“Nothing nada” insta a la liberación por el conocimiento, pero es sólo la imaginación llevada a la acción la que libera, o, mejor aún, la apropiación del imaginario.

El referente que subvierte el discurso: *La Rebelión de los Conejos Mágicos* (18):

En *La Rebelión de los Conejos Mágicos* se señala desde el núcleo del sintagma nominal uno de los dos procesos paralelos que estructuran el cuento: en

sentido directo, la acción de rebelarse emprendida por los conejos en contra del poder y autoridad instituidos mediante la fuerza por el jefe de los lobos; en sentido indirecto, homónimamente, el 'revelar' los conejos su existencia, a través de las fotografías que paulatinamente van configurando su imagen antes en latencia. La insurgencia responde al acto prohibitivo que delinea la situación inicial del cuento: el país de los conejos ha sido sometido y ocupado por la manada de los lobos y, concomitantemente, los conejos han sido suprimidos por la voluntad real que impone silenciar su nombre y que decreta su inexistencia.

El segundo proceso, que se inicia a partir del dominio territorial, tiene por finalidad el fortalecimiento de la autoridad. En gradación ascendente, marcada por fechorías, el antes jefe de los lobos se proclama rey, y luego se corona emperador: desde su Lobestad al Gran Loberador, la autoridad se autoafirma mediante el uso del terror (rompía molinos; echaba las ardillas de los árboles y escondía sus nueces; quitaba las plumas a los patos; desbarrancaba ovejas; abría hoyos en el camino para que los caballos se quebraran las patas; inauguraba nuevas jaulas y viejos sótanos). No obstante, los actos reflexivos de investimento indican también la incapacidad para observar el levantamiento que acabará derrocándolo.

Ligado a lo anterior, la corporeidad de los conejos es la resultante de la ascensión graduada desde el espacio inferior (subterráneo y terrestre: metaforizado en el negativo de la película) al superior. El primero es ajeno a la mirada de su Lobestad, siempre contemplando panorámicamente el espacio superior y aéreo. Desde la perspectiva omnimoda, vigilante, se explica su deseo de que en cada hogar haya una fotografía suya que lo muestre victorioso y poderoso. El valor de cada reproducción permite que su presencia sea sentida y temida en el espacio privado, hacia el que se extiende su dominio: ejemplo de ello es el silenciamiento y encierro de la mona pequeña, por sus padres, porque afirma que los conejos existen: aparecen en sus sueños, le dejan regalos y la visitan de noche.

Los dos procesos paralelos, unidos por enlace de dos macrosecuencias, indican la conversión de los daños en fechorías y, por tanto, la necesidad de que el héroe colectivo, inicialmente víctima, tome a su cargo la retribución, que se simboliza en la destrucción del trono (lo roen miles de dientes), y, por ende, la caída estruendosa del entonces emperador. Desde la perspectiva de Su Lobestad, las fechorías son, principalmente, acciones

atribuidas a los pájaros que, en tanto tales, se introducen en el nivel superior de su potestad: a cada una de ellas corresponderá un castigo. Se los ata; se les ordena distribuir las fotografías; se les cuelgan grabaciones, en fin, se les presiona y aprisiona, así la golondrina en las garras del lobo que calladamente soporta su maltrato. Tan riesgosos son sus 'cacareos' para el rey lobo que esa escena de la golondrina es publicitada bajo un título que opera por inversión y encubrimiento: "Rey de los Lobos Recibe Homenaje Emocionado de Uno de sus Mensajeros". De hecho, son los pájaros los primeros en transgredir la prohibición, arriesgando su vida ante el decreto de Su Lobestad. Ante la supresión del enemigo, sin embargo:

"—Los pájaros, Majestad. Ellos insisten en que desde la altura se divisan esos...esos seres" (19)

La mona pequeña sostiene la mirada crítica en sentido recto. Pone en crisis, quiebre, la imagen del poder regio, al ser quien percibe el poder mágico de los conejos. Por esto insta a su padre a 'revelar': le pide una fotografía de los conejos y lo llama 'papá mágico'. Sus sueños, además, son las pesadillas del poderoso:

"Pero ella seguía percibiendo en sus sueños la verde lluvia de sus voces que canturreaban cerca, entre los árboles vecinos, en túneles subterráneos..." (20)

"—Yo duermo bien gracias a los conejos— dijo la mona pequeña—. Para eso debe necesitar la foto ese general lobo. Para espantar las pesadillas (...)" (21)

Caracterizado como viejo, débil, el mono fotógrafo se transforma en aliado del poder por temor a la agresión personal y familiar. En colaboración con el zorro consejero, maneja la estrategia del disimulo. Mediante el engaño, que se yergue como el medio de autoprotección, transforma al lobo de victimario en víctima, aumentando la ceguera del poder reflejo, pues, al trucar las fotografías, hace que la imagen se acomode a la realidad proclamada por el discurso: los conejos no existen. Los espacios en blanco dejados por el líquido borrador no son 'leídos' por Su Lobestad. El mono, acróbata del disimulo, genio de laboratorio, es capaz de borrar, tijeretear, reutilizar. El mundo es lo que el discurso comunica; representación y discurso se sostienen. En este sentido, el accionar del mono y del rey no difieren, son idénticos: el rey lobo también "borra" y deja espacios en blanco (raya de los libros del reino el nombre de sus enemigos y arranca los dibujos que los muestran). Mono y zorro son, en otros términos, los brazos del poder que se extiende por el malabar y la astucia.

El zorro se inserta en la 'campana' de saneamiento del rey (tratados como enfermedad, peste, virus, los conejos deben extirparse del reino). Participando del discurso médico, su función es la del exterminador. Debe vigilar, controlar la enfermedad, afinando las tácticas : guardias lobos, buitres, halcones, serpiente boa, todos depredadores.

Los dos procesos finalizan: el lobo se hace emperador; el cuerpo de conejos, como un 'ejército' del que 'todo el mundo sabe', existe. Mas, simultáneamente, se presenta la confrontación en el momento en que el lobo se corona Gran Loberador: los conejos arremeten royendo las espadas de los guardias y las maderas de la colosal estructura de madera en que se sostiene el trono, mientras el 'contingente' de aves vuela desatado. El lobo cae a los pies de la cámara que permitió saber de su poder. El mono huye dispuesto a obsesionar esta fotografía a su hija, sin embargo, ya no hace falta, 'el mundo estaba lleno de conejos'. Lo que se ha revelado es la rebelión.

Si un cuento con caracteres de fábula deja moralejas, éste tiene algunas. Una simple: mientras más alto, más fuerte es la caída, graficada en el trono sobre la plataforma. Y una más compleja: un poder que opera suprimiendo a quienes le resisten, porque no le reconocen autoridad legítima para ejercer el gobierno, es impotente ante el imaginario-mágico.

Al leer este cuento inevitablemente el lector hace asociaciones. En los cuentos infantiles (*La Caperucita Roja*, *Los Tres Cerditos* y *el Lobo*, por ejemplo), el lobo se hace personaje despreciable, destacando por su voracidad sobre la niña inocente, abuelita indefensa, cerditos felices, los cuentos, por ende, manejan la tensión del deseo de devorar. En este cuento, al preguntarnos por el apetito del Lobo, tenemos que: no se sacia haciendo se sus súbditos su alimento; teniendo todo el reino o imperio a su disposición, no lo devora. (Talvez la pulsión de devorar ligue placer y poder para el Lobo; en tal caso, esto sería una táctica más de dominio —el miedo y terror siempre estarán presentes—. Ineludiblemente se nos actualiza el 'cebamiento' que hace N.N. del doctor 'Marivelli', su víctima, en la novela *Máscara*, de A. Dorfman. Además, y de acuerdo a lo sostenido por Régis Debray en *El Estado Seductor*-Ediciones Manantial, Buenos Aires, Argentina, 1993—, podríamos denominar a la forma de Estado que impone el Lobo "Estado síntoma", pues remite a la física del Referente, en la mediación de la fotografía) ¿Por qué el Lobo no arrasa todo con su manada, y evita así problemas y desazones? La prime-

ra idea es que su autoridad necesita ser reverenciada y acatada. La depredación se transforma en un acto de violencia institucional, de violencia histórica, de violencia discursiva. El Lobo convierte sus apetencias naturales en apetencias sociales, legales, de autoridad y gobierno. Ésta es, no obstante, una primera apreciación. La segunda sostiene la pervivencia, en esa mutación, del instinto animal: el Lobo es incapaz de despertar en sus súbditos el acatamiento de su gobierno —siguiendo a Debray, no seduce por la mediación que utiliza; distinto sería si hubiese manejado la imagen producida por la cámara (estrategia que se inserta en la novela antes citada)—. Pese a las proclamas, la retórica del Lobo se nos muestra ineficaz : no logra la obediencia de sus gobernados. Éstos no dejan de percibir su dominio como injusto, y realizan las acciones necesarias para acabar con quien los subyuga. La autoridad no es sentida legítima, no es creída (un ejemplo relevante de ello es la mona pequeña), y, por ende, el dominio se ejerce por la violencia pública y privada. Factor de ese descreimiento talvez sea el hecho de que los conejos no abandonaron su país.

Un gobierno impuesto fácticamente, al modo de una asonada, una de aquéllas que tanto hemos conocido en Hispanoamérica, puede ser leído oblicuamente desde este cuento que es, desde este ángulo, una alegoría de la(s) dictadura(s).

Hemos escogido estos dos cuentos porque nos permiten mostrar al lector de este artículo la visión de mundo que porta la escritura de Ariel Dorfman: una realidad de la que no se tiene certeza —en tanto se impone como constructo y discurso de 'alguien'— imposibilita dilucidar qué es la verdad y lo verdadero. Las diversas estrategias utilizadas para dominar no sólo sirven a este fin, sino que fracturan aquello que las sociedades creen, respetan y aceptan como valores y normas que regulan su trato cotidiano, en tanto dotan a los sujetos sociales de identidad, identidad que se forja en la historia que, no obstante, se percibe amenazada día tras día por el olvido. El hombre nace a la mirada del otro, y con el otro, pero ello implica ante todo reconocerse. Hoy la mirada reflexiva rebota en el artificio, en la máscara (respecto a su libro de memorias, *Mirando el Sur, deseando el Norte*, Dorfman ha manifestado la necesidad del acto de 'desnudamiento' para reencontrarse— pensamiento que expuso en la Universidad Católica de Valparaíso, el miércoles 4 de Noviembre del pasado año, en el contextto del "Coloquio Internacional de Escritores"—). La máscara también configura una isotopía léxico-semántica de la

producción ficcional del autor chileno, cuyo enclave, según nuestras lecturas, es la novela *Máscaras* y su versión teatral.

El factor X es una estrategia de la ficción, un motivo estructurante de las redes simbólicas creadas por Ariel Dorfman, que permite al lector configurar una red de sentido (la misma función cumplen, por ejemplo, la fotografía, el panoptismo y los hombres de negro, los conejos-niños, los cuentos maravillosos— *Alicia tras el Espejo*, *La Bella Durmiente*, *Cenicienta*—, etc.). Pero, además, y de acuerdo a la función refractaria que puede cumplir un texto literario respecto de la realidad 'real', fue una estrategia aplicada al Chile que aún vivimos. Si bien es cierto que el sueño de muchos, que el acto de imaginar comunitariamente, hizo retornar la institucionalidad democrática al país, no menos cierto es que las marcas de un pasado turbulento y doloroso no facilitan un nuevo sueño. Esto mismo puede apreciarse en las obras de la mayoría de los escritores chilenos actuales, incluyendo a Dorfman. Su cronotopo, Chilex, sigue estando allí, detenido y sin transición, aunque se atisba una sociedad otra —una contrautopía ciertamente, o utopía si se define en su función de fisura del sistema dominante—, a través del seguimiento de las acciones de los fetos, niños (creemos que en respuesta al destinatario construido por las tiras cómicas) y mujeres que pululan en las obras del autor, conformando una nueva red de sentido que preferimos denominar 'matricia' y no socialista, ya que insta una manera femenina de entenderse y relacionarse con

el poder: el acogimiento de la memoria materna en el personaje de Sofía, cuya fortaleza silenciosa mantiene unidos a los suyos, presentes y ausentes; la memoria de Pamela que recupera el registro maravilloso de los cuentos para configurar el mito del canto del padre en sus descendientes, instando a la transformación más allá de la ambigüedad que genera la sospecha de la traición y de la verdad de los discursos de la historia; Bárbara y sus niños que fotografían aquello que la mirada del adulto, inmiscuido en sus propios intereses, no puede captar; en fin, las otras madres y amantes que se nos simbolizan como casa, útero, memoria, habitación, todas aquéllas que quisiéramos representar en Oriana, en tanto milagro puesto en el umbral para hacernos manifiesta una forma de socialización más deseable que la de amos y siervos, dominadores y dominados. En una oportunidad, Dorfman me dijo que ella también se traicionaba, pero, asumiendo mi privilegio de lector, construyo una esperanza desde quien me habla, me sigue hablando aún, desde su desgarró, desde su fractura. Por otra parte, rescato a María Angélica, la compañera, madre y lectora que guarda todas las voces y creaturas del autor.

"En este reino no hay caras, ni siquiera la mía. Acá hasta los pájaros que se caen de sus nidos solamente existen en los recuerdos que fueron vividos por otros. La gente circula, no se colocan semáforos, no se necesitan parques. Sólo hay casas y recuerdos y senderos que conducen de casa en casa y en cada casa una familia de recuerdos que duerme esperando que yo venga a visitarlos..."(22)

BIBLIOGRAFÍA CITADA:

- (1) Berger, Beatriz: "Ariel Dorfman: 'escribo libros perturbadores' ", Revista Libros, Nro.275, *El Mercurio*, 7 de agosto de 1994, p.5
- (2) Dorfman, Ariel: *Los Sueños Nucleares de Reagan*, Editorial Legasa, Buenos Aires, Argentina, 1986, p. 187.
- (3) Dorfman, Ariel: *Patos, Elefantes y Héroes. La Infancia como Subdesarrollo*, Ediciones de La Flor, Buenos Aires, Argentina, 1985, p.13
- (4) Berger, Beatriz: Op. cit., p. 4.
- (5) Dorfman, Ariel: "Perspectivas y Limitaciones de la Novela Chilena Actual", *Anales de la Universidad de Chile*, Año CXXIV, Oct.-Dic. 1966, Nro. 140.
- (6) Mera, Carmen: "Ariel Dorfman: 'no vine a culpar a nadie' ", Primera Fila, *Las Últimas Noticias*, 17 de Junio de 1994, p. 3.

- (7) A. C. C.: "Portada", *La Época*, 13 de Mayo de 1994, p.6.
- (8) Mera, Carmen: Op.cit., p. 3
- (9) Berger, Beatriz: Op.cit., p.4
- (10) Dorfman, Ariel: "Nothing nada", en *Dorando la Pildora*, Las Ediciones del Ornitorrinco Ltda., Santiago de Chile, 1985.
- (11) Dorfman, Ariel: Op. cit., p. 62
- (12) Ibidem.
- (13) Tapia Valdés, Jorge, *Estrategocracia. El Gobierno de los Generales*, Las Ediciones del Ornitorrinco, Santiago de Chile, 1986.
- (14) Tapia Valdés: Jorge, Op.cit., p. 9.
- (15) Ibid, p. 71.
- (16) Cfr. Munizaga, Giselle: *El Discurso de Pinochet. Un Análisis Semiótico*, CENECA, Santiago de Chile, 1988.

(17) Cfr: *100 Primeros Decretos Leyes de la Junta de Gobierno de la República de Chile*, Editorial Jurídica de Chile, Ministerio de Defensa Nacional, Subsecretaría de Guerra (1973-1974).

(18) Dorfman, Ariel: *La Rebelión de los Conejos Mágicos*, Editorial de La Flor, Buenos Aires, Argentina, 1986.

(19) Dorfman, Ariel: Op. cit., p. 2

(20) Ibid: p.5

(21) Ibid: p.6

(22) Dorfman Ariel: *Máscaras*, Editorial Sudamericana, S.A., Buenos Aires, Argentina, 1988, p. 125.



Dibujo de Omar Santana.