

LITERATURA

Ironía y temporalidades de la revolución y contrarrevolución en la narrativa de la Unidad Popular chilena¹

Irony and temporalities of revolution and counterrevolution in the Chilean Unidad Popular narrative

MATÍAS AYALA MUNITA^a

^a Universidad Finis Terrae, Facultad de Humanidades y Comunicación, Chile.
Correo electrónico: mayala@uft.cl

En este artículo se estudia la representación de la revolución y contrarrevolución en dos novelas escritas durante la Unidad Popular chilena: *Moros en la costa* (1973) de Ariel Dorfman y *Batman en Chile* (1973) de Enrique Lihn. Además de estar ambientadas durante la misma UP en ellas se representa la revolución y la contrarrevolución en permanente tensión. Para comprenderlas, estas narrativas serán iluminadas a partir de dos elementos distintos. Por una parte, serán leídas desde un rasgo textual: la ironía como procedimiento de yuxtaposición e distanciamiento intermedial. Por otra parte, las nociones de temporalidades con que estas las narraciones articulan los sucesos y cambios durante la UP. La ironía intermedial y las temporalidades son estrategias para mantener estas escrituras literarias como lugar de mediación y articulación crítica y estética.

Palabras clave: cultura, política, narrativa, Unidad Popular, ironía, temporalidad.

This article studies the representation of revolution and counterrevolution in two novels written during the Chilean Popular Unity: *Moros en la costa* (1973) by Ariel Dorfman and *Batman en Chile* (1973) by Enrique Lihn. In addition to being set during the UP itself, they depict revolution and counterrevolution in permanent tension. In order to understand them, these narratives will be illuminated from two different elements. On the one hand, a textual element, irony as a procedure of juxtaposition and intermediate distancing. On the other hand, the notions of temporalities with which these narratives articulate the events and changes during the UP. Intermedial irony and temporalities are strategies to maintain these literary writings as a place of mediation and critical and aesthetic articulation.

Key words: Culture, politics, narrative, Popular Unity, irony, temporality.

¹ Este artículo se enmarca en el Proyecto Fondecyt Regular *Temporalidades en la cultura durante la Unidad Popular* 1210298 (2021-2023), Anid, Chile. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9372-1645>

En este artículo trabajaré la representación de la revolución y contrarrevolución en dos obras narrativas escritas de la Unidad Popular chilena: *Moros en la costa* (1973) de Ariel Dorfman y *Batman en Chile* (1973) de Enrique Lihn. Revolución y contrarrevolución, como amplios temas complementarios y contradictorios, serán enfocados a partir de dos elementos: por una parte, la ironía como procedimiento retórico primordial en estas narrativas y, por otra, las nociones de temporalidades que estas novelas articulan. Ironía y temporalidades son las claves para comprender la figuración narrativa de la Unidad popular en su proceso revolucionario y contrarrevolucionario. *Moros en la costa* y *Batman en Chile*, ambas publicadas en Buenos Aires en 1973, son narraciones que acontecen durante la misma UP y si bien ambas son muy distintas, comparten estos rasgos para dar sentido al proceso social y político.

Los elementos irónicos tienen una impronta crítica y autorreflexiva y no sólo hacen compleja la textualidad de ambas escrituras sino que, al dar forma a los narradores e interrumpir el flujo narrativo, reflexionan e interpretan la propia situación literaria de la obra en relación a su contexto cultural y mediático, político y social de la Unidad Popular. La ironía, en su acepción clásica, es un procedimiento retórico a través del cual se significa lo contrario de lo enunciado. Wayne Booth distinguió en *A Rhetoric of Irony*, entre la “ironía estable” e “ironía inestable”: en la primera, el lector rechaza el primer significado y reconstruye otro significado secundario; y en la segunda, en cambio, el lector es incapaz de reconstruir otro significado certero y debe quedarse en la distancia crítica y la negatividad (240-1). Esta distancia crítica une la noción retórica de la ironía con la filosófica, la que poseída por un impulso crítico, que muestra la vacuidad de los sentidos sociales, deshace la certeza de los saberes universales y del sentido estable. En estas obras literarias la ironía toma, además, un registro textual que proviene de la vanguardia: la figuración autoconsciente de los propios elementos textuales.

El campo cultural de la UP se encontraba muy tensionado. Por una parte, los intelectuales y artistas se enfrentaban a un sustantivo cambio político institucional -la encaminada transición al socialismo de la “vía chilena”- con lo que deben pensar cómo su obra contribuirá, se ajustará o acompañará al cambio. Por otra parte, se encontraba la emergencia de las organizaciones populares en torno a distintos espacios y organizaciones de base -el célebre “poder popular”- el que descentra el tradicional espacio simbólico de mediación de los intelectuales y artistas. Por último, había la importancia de los medios de comunicación (impresión, radio, televisión y cine) como el lugar de mediación cultural y política entre los actores, fuerzas y espacios sociales. Política, poder popular y medios masivos, en resumen, remueven el lugar tradicional de la novela de dar un sentido a lo social a partir de personajes, espacios y conflictos. Los procedimientos irónicos y autorreflexivos permiten a las novelas situarse discursivamente en el contexto mediático social y político.

Las revoluciones son difíciles de analizar ya que sus efectos son múltiples y su percepción -según recuerda Hobsbawm (201)- están imbuidas de esperanzas, miedos, mitos y propaganda. Asimismo, interpretar las revoluciones mientras suceden -o el idiosincrático “proceso revolucionario” chileno- es también muy difícil debido a que los cambios ocurren con distintos ritmos e intensidades en diversos ámbitos de organización popular, espacios

políticos y sociales, fuerzas culturales y convenciones sociales, etc. Las transformaciones de cada uno de estos elementos conllevan no sólo su propia velocidad sino que, aún más, su propia temporalidad. Las temporalidades son tanto “formas de manifestación de la diacronía” como “punto de vista sobre el tiempo” (Dubar 119). Más allá del tiempo marcado por el reloj y el calendario, los diversos procesos sociales, culturales y materiales se pueden concebir a partir de una “temporalidad social” en donde lo singular y lo colectivo, lo material y lo afectivo toman forma particular.

La contrarrevolución -que finalmente triunfó el 11 de septiembre de 1973- comienza como las conspiraciones organizadas por agrupaciones locales y el gobierno de EE.UU. para derrocar al gobierno de Allende y hacer fracasar a la Unidad Popular. El atentado del General René Schneider en Santiago el 22 de octubre de 1970 -antes que el Congreso lo ratificara como presidente el 24 de ese mismo mes- hizo público que había una conspiración que se haría más patente de distintas formas. Paros, acaparamiento de alimentos, enfrentamientos de grupos paramilitares (Patria y Libertad) con la policía, atentados terroristas, etc. Desde inicio la revolución de la UP tuvo en contra una contrarrevolución permanente que extendía el miedo, la confusión y el odio como suplemento afectivo de la conspiración.

Revolución y contrarrevolución, en sus diversos avances y retrocesos, pueden ser representadas, a través de la literatura, mediante las articulaciones de sus diversas temporalidades específicas. De esta manera, *Moros en la costa* de Ariel Dorfman y *Batman en Chile* de Enrique Lihn, utilizan la figura retórica de la ironía y las temporalidades como temas para representar literariamente revolución y contrarrevolución de la Unidad Popular en Chile. A través de esto logran mantener a la literatura como lugar de mediación que mantiene su autonomía estética y que logra articular su contexto.

MOROS EN LA COSTA DE ARIEL DORFMAN: AUTOCONCIENCIA, MONTAJE Y SIMULTANEIDAD

Hacia 1971 Ariel Dorfman, dictaba el seminario “La subliteratura y modos de combatirla” en la Universidad de Chile en donde enseñaba a leer críticamente las populares historietas (Jofré 95). Dorfman, además, junto Armand Mattelart publicó *Para leer al Pato Donald: Comunicación de masas y colonialismo* en 1971. Desde un marco de lectura de la industria cultural de la Escuela de Frankfurt y la teoría de la dependencia de Cardoso y Faletto este volumen interpreta las historietas de Disney en clave ideológica, es decir, quiere hacer consciente al lector de los elementos capitalistas e imperialistas que, al presentarse como habituales y repetidos, son naturalizados en el cómic. Sin embargo, hoy día -después del desarrollo de los estudios culturales durante los años 80 y 90- este libro se lee “inocente, algo paranoico e incluso melodramático” (Berríos 100). Dorfman, de esta manera, era muy consciente de la importancia de la cultura de masas tanto desde sus ventas y consumo como desde sus implicancias culturales y políticas. Sin embargo, su primera obra de ficción, *Moros en la costa* (Buenos Aires, Sudamericana, 1973), en vez de salir al terreno de la cultura de masas y de negociar con algunos de sus elementos -como lo hacían Manuel Puig, Reinaldo

Arenas o Antonio Skármeta que el mismo Dorfman menciona en su ensayo “Medios masivos de comunicación...” (118)- enfatiza los propios elementos textuales y retóricos. Desde el propio espacio literario este libro se abre hacia el contexto cultural, social y político para trabajar esa tensión con radicalidad.

Moros en la costa es un texto que consiste en un conjunto de reseñas, críticas e informes de libros, películas ficticias que tratan y acontecen durante la UP chilena. Su primer referente literario es Jorge Luis Borges y sus célebres recensiones narrativas. A medio camino entre el ensayo y el cuento, el marco de lectura borgiano permanece inestable y móvil, así como la duplicación explícita de los sujetos (el narrador que enuncia y el protagonista del enunciado) y su objeto (discurso sobre un relato o un relato propiamente tal). *Moros en la costa* expande el procedimiento borgiano, con una exuberancia más bien barroca y gozosa, al momento político de la Unidad Popular. Hay un enfrentamiento entre el textualismo -que se pensaba apolítico o incluso reaccionario debido a ser Borges una figura políticamente conservadora- y la temática revolucionaria que este libro elabora. O, puesto de otra forma, *Moros en la costa* es una experimentación que tensa política y escritura de formas inesperadas a partir de procedimientos borgianos.

Posiblemente por esta audacia consiguió el segundo lugar en el Concurso América Latina del diario *La opinión* y Editorial Sudamericana de 1973, no sin algo de dificultad. Julio Cortázar la apoyó fervientemente y dijo que la obra era “crítica, apasionada, profundamente revolucionaria en su intención narrativa”, según informó la revista *Quinta Rueda* (“Ariel Dorfman. *Moros en la costa*”). Rodolfo Walsh, en cambio, también jurado, afirmó en el mismo artículo: “un Borges socialista no es a mi juicio una superación del Borges reaccionario que conocemos”. Entre las apreciaciones de Cortázar y de Walsh, entre vanguardia estética y la política, sus conjunciones y disyunciones se encuentra la recepción de la propuesta literaria de Dorfman en 1972.

La fragmentación textual y polifonía de registros es el rasgo característico de este volumen. Los múltiples resúmenes y críticas a libros son, primeramente, una estrategia de autoconsciencia textual, una reflexión en torno al proceso mismo de narrar, sus personajes, espacios, relaciones, procedimientos, estilos e intensidades. Este movimiento recursivo, de filiación vanguardista, es tanto crítico como también, quiero proponer, político. *Moros en la Costa* se aleja de un realismo clásico, en particular del célebre “realismo socialista” auspiciado por Lukács. Las características clásicas del realismo social, que se suele hallar en los narradores de la generación chilena del 38, fue criticado por Dorfman como “un arte instrumental, de efecto a corto plazo, que proclamaba la fe en el progreso, la ciencia, la razón, el desarrollo técnico y económico al servicio de la clase obrera a punto de tomar el poder” (“Notas para un análisis marxista...” 69). En vez de probar la repetición de “viejas formas” de la novela proletaria (“Perspectivas y limitaciones” 139) Dorfman toma la postura más cercana a los elementos experimentales del post-boom que critica a la novela realista como registro principal del acercamiento entre política y escritura en torno a la representación.

Moros en la costa elabora, además, la idea de una literatura de la UP al proponer una conjetural pluralidad de historias, narradores, personajes y enfoques con distintas

propuestas y relaciones culturales, sociales y políticas. Hay historia de detectives, de ciencia ficción, la exhibición artística de un relato impreso en un rollo de papel de baño, el resumen de una novela coral sobre una fábrica expropiada, una crónica de una papa desde un punto de vista material, etc. Se ha afirmado que para las historias literarias no existe la categoría “literatura de la Unidad Popular” debido a que no hay obra que haya logrado cristalizar el acontecimiento histórico de la UP o, alternativamente, debido a que las obras publicadas no han podido ser leídas durante la post-dictadura (Ayala “Cuatro tesis” 330). Como forma de consolidar, al menos de forma ficticia, el proyecto literario de la UP, este libro imagina una gran amplitud de obras y registros que resume y comenta, así se vislumbra un espesor cultural que la literatura chilena de entonces no tenía.

Este volumen, al mismo tiempo, se arma a partir del cruce de las intensas discusiones durante la UP en torno a la función de la cultura en un momento de transición socialista Chile. En las revistas *Cormorán*, *La quinta rueda* y *Cuadernos de la realidad nacional*, entre 1969 y 1973, se hicieron públicas las tensiones teóricas entre la cultura oficial más tradicional y la nueva cultura de masas, entre productores y consumidores, entre crítica, propaganda política y entretenimiento. Hay una serie de posturas en este escenario las que se disputaban con agudeza, en particular, debido a que el gobierno de la Unidad Popular nunca tuvo una política cultural que articulara las distintas instituciones culturales. La posición habitual era dotar las obras de elementos políticos que favorezcan la concientización del cambio y su fundamentación clásica se encontraba en la noción de “escritor comprometido” sartreana. Enrique Lihn -que vivió entre 1967 y 1968 en Cuba donde afirmó notar el autoritarismo castrista- propugnaba una libertad crítica sin ataduras para que el escritor acompañe el proyecto político de forma cercana. El Partido Comunista, por su parte, proponía difundir la tradición cultural heredada con fines educativos y revolucionarios (ejemplificada en la colección Minilibros de Quimantú). Armand Mattelart, en cambio -más cercano al “poder popular” del MIR- creía que el pueblo debiera ser el sujeto productor y consumidor, sólo así se podría crear una verdadera cultura masiva y popular.

Compromiso político, independencia estética, difusión cultural hacia las masas y cultura popular son algunas de las posturas intelectuales que los diversos actores solían tomar en ese escenario. Frente a ellas los relatos y reseñas de *Moros en la costa* ocupan una variedad de posiciones en torno a la función de la cultura en un momento de transición socialista en Chile. Estas reseñas ficticias operan como espectros de la “nueva cultura” inexistente. Hay historias sobre obreros en fábricas, sobre burgueses dubitativos, sobre sueños funestos de altos funcionarios, entre otras. La diversidad de fragmentos y su montaje produce interacción irónica, ya que los sentidos contrastan radicalmente, se critican y anulan, por esto, hay una reflexividad en torno a las formas de representación y sus implicancias culturales y sociales. Hacia el final de la novela el rol predominante de los críticos sobre las historias empieza a alterarse ya que los textos, progresivamente, son interrumpidos por pasajes narrativos de historias que sabotean el monopolio discursivo como manera de subvertir el propio orden de los libros y ponen en duda sus sentidos (McClennen 103).

Uno de los rasgos interesantes de este libro, que también podría ser rastreado a la obra de Jorge Luis Borges, consiste en la confusión deliberada de ficción y realidad. Este es una estrategia desestabilizadora que mezcla nombres de autores vivos -José Donoso, Carlos Droguett, Antonio Skármeta, por ejemplo- junto a otros ficcionales que aparecen repetidamente en el libro como Esteban Monreal, Juan Menguant, César Roccafito o Josefina de León. Frente a la biblioteca canónica de la narrativa chilena de entonces los nombres inventados no engañan al lector imprevisto -como podría suceder a veces en algunos textos de Borges situados en lugares y tiempos lejanos- sino que expanden, lúdica e imaginariamente, el listado de autores posibles.

La figura del lector es fundamental para *Moros en la costa*. Por una parte, al seguir la estela vanguardista de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, exige al lector alterar sus expectativas y marcos de lecturas, con el fin de abrir la reseña al cuento, lo narrativo a lo fantástico y el presente contingente a futuros posibles. Así, se fuerza al lector a moverse en distintos registros y hacerse consciente de tal esfuerzo. La polifonía de narrativas no permite afirmar que *Moros en la costa* sea una novela unitaria. No tiene protagonistas identificables, ni tampoco un desarrollo narrativo progresivo. No obstante, la persistente focalización de las historias como resúmenes y reseñas dan cierta una unidad que tampoco permite apreciar el volumen como un libro de cuentos. A medio camino entre ambos, *Moros en costa* permanece como una escritura neovanguardista que fuerza al lector a una zona de dudas, hipótesis y juicio de las expectativas de lectura.

El lector como figura crítica, se entronca con la teoría del distanciamiento dramático que Bertold Brecht propuso como “teatro épico” y que Dorfman utilizaba como teoría en sus clases universitarias sobre la cultura de masas (Jofré 95). Para Brecht, había que romper el ilusionismo de la identificación entre espectador y obra -que había propuesto Aristóteles en la *Poética*- con procedimientos de extrañamiento que mostraran la artificialidad en la construcción de los personajes y despliegue narrativo. La producción teatral y la obra literaria, de esta manera, se arma a partir de un montaje de elementos en donde se realza la construcción mediante efectos de distanciamiento. Esta noción de lector distanciado y autoconsciente, se entiende como un lector crítico que logra desnudar la ideología capitalista en *Para leer al Pato Donald*. Este lector crítico -a medio camino entre el trabajo intelectual y el placer literario- es parte del “proyecto de la izquierda local se revela como un ambicioso programa inmunológico destinado a reforzar la cobertura crítica que mediaría entre los individuos o grupos sociales y los mensajes o representaciones sociales circulantes”. (Bowen párr. 11)

En *Moros en la costa*, los diversos fragmentos mantienen una pluralidad de relaciones estéticas y políticas. Por esto, ellos no presentan una militancia de manera directa o abierta, más bien expanden sus posibilidades con una prolífica y lúdica elaboración textual. Aún más, *Moros en la costa* es una indagación sobre cómo narrar, imaginar y dar sentido al acontecimiento y las posibilidades de la Unidad Popular desde la escritura literaria. La fragmentada autoconciencia textual de ese volumen, más allá del procedimiento formal y mediático, se investigan las posibilidades de dar sentido a la multiplicidad, aún informe, de la revolución de la UP.

Hay que observar la dificultad de abarcar el acontecimiento de la UP en una novela, de darle un sentido, de determinar sus límites y establecerlo como una totalidad coherente. Si un “proceso revolucionario” es un acontecimiento diverso, multiforme y con distintas temporalidades, la posibilidad misma de representación necesita de la imaginación para poder articularlo. Célebre es la noción de “totalidad” que, según Lukács la novela realista intenta representar pero no logra ya que, las sociedades modernas se encuentran articuladas en la alienación, los hechos están separados de su sentido, y el individuo está separado de lo colectivo (Jay 96). En esta línea, *Moros en la costa* es un texto en que se tematiza la imposibilidad de narrar la época de la UP de forma unitaria y coherente a la vez que se aleja del registro realista. Para esto, no utiliza el procedimiento simbólico o prototípico que sintetice la pluralidad en un puñado de personajes, escenarios, temas y conflictos. Si bien en *Moros en la costa* hay personajes representativos de clases, movimientos o fuerzas políticas, sociales y culturales al estar encapsuladas en fragmentos nunca aspiran a adquirir estatus especial. Al contrario, hay un montaje de fragmentarios, la autociencia textual y la ironía que multiplica el sentido. Predomina el collage de filiación vanguardista en donde las relaciones entre los pasajes son oblicuas e indirectas, a pesar de estar todos ambientados en la UP.

Ya sea por la imposibilidad de abarcar el multiforme acontecimiento político en proceso o por la indecisión estética de cuál sea el estilo adecuado para representar la totalidad, *Moros en la costa* ensaya la multiplicidad y el montaje para dar sentido abierto a esta transición al socialismo democrático (McClennen 99). Entre las páginas 207-9 y las finales 370-9 un grupo de escritores se ven forzados a pasar la noche en el departamento de uno de ellos debido al toque de queda por el Paro de octubre. El Paro de octubre de 1972 tuvo un gran impacto económico, político y social ya que se unieron los gremios de oposición, como transportes y comercio, para presionar y profundizar la crisis y hacer caer al gobierno, apoyados por dineros y agentes de la CIA norteamericana. Este paro fue un signo claro y abierto de la contrarrevolución de la derecha local.

Esa noche tienen la idea de hacer una obra colectiva, llamada “Último proyecto”, que retrate la totalidad de la sociedad chilena durante la UP.

Por ahí se entusiasman, se prenden en la conversación de los demás, extreman las posiciones, hasta que, dándole a la rueda, a las voces que gritan más fuerte que la de su compañero, todos tratando de hacerse oír, arriban a la ínsula del mágico proyecto último. Son un ente colectivo, una sociedad de artistas que podrá agotar lo que está sucediendo en el país, que nada se les escape. (Dorfman *Moros en la costa* 207).

Este fragmento toma, nuevamente, una deriva borgiana. Comienzan pensando cómo lograr esa representación de la totalidad. ¿Deben retratar a todos los chilenos en cada uno de sus detalles?: “Era necesario que todos los campesinos fueran narrados, cada uno por separado y después todos en conjunto. [...] Un intento por abarcar todo, en que se agotarían todos los puntos de vista en una yuxtaposición magnífica que formaría ella misma una ley universal y repetitiva...” (372). La posibilidad de representación exhaustiva recuerda tanto al Aleph

borgiano como el mapa que, para ser una representación exacta del territorio, debe tener una escala 1 a 1 en “Del rigor en la ciencia”. Tal muestra sería inútil ya que una representación debe simplificar, reducir y simbolizar para ser operativa. Sin embargo, pronto se da cuenta de mayores dificultades en esta tarea porque los sujetos son múltiples y se encuentran en momento de intenso cambio personal y social: “Para llevarlo a cabo, todos los chilenos debían dejar de trabajar, que se dedicaran a grabar sus experiencias o transcribir las de otros, se precisaría un ejército, todo un país y más todavía...” (373). Los personajes, además, se deben representar a sí mismos en su diversa multiplicidad cambiantes. En esto, la versión de Dorfman difiere de la borgiana: si en Borges los geógrafos deben representar ese objeto llamado el territorio, en *Moros en la costa* los propios sujetos populares revolucionarios deben darse forma. Este es horizonte utópico del pueblo como productor de cultura que Mattelart proponía entonces.

La conspiración contrarrevolucionaria, que necesita para organizarse, desplegarse de forma invisible, se torna súbitamente visible, abierta y legible en 1972. En abril de 1972 Quimantú había publicado *Documentos secretos de la ITT* en donde se reproducen y traducen los documentos entre la Casa Blanca, la ITT y diversos agentes en capítulos elocuentes que organizan la conspiración diacrónicamente: “Impedir que Salvador Allende sea Presidente de Chile”, “Provocar el caos económico y político en Chile”, “El golpe de Estado” y “Balance, crítica y replanteamiento”. La conspiración, de la cual ya se tenía noticia que funcionaba invisible, se torna muy palpable durante 1972. Por esto, *Moros en la costa* finaliza el libro fechado el “31 de diciembre de 1972” con lo que sitúa la obra en un momento difícil del proceso chileno.

La multiplicidad secreta de la conspiración contrarrevolucionaria entra en conflicto, traba y detiene la temporalidad de los cambios de la velocidad revolucionaria, más allá del tiempo político más lento de la legalidad, la burocracia y las negociaciones parlamentarias. El encuentro entre temporalidades divergentes, revolucionaria y contrarrevolucionaria, se articula en la modalidad de la crisis (Winn 227). La crisis se manifiesta como ruptura con el pasado acompañada por la incapacidad de anticipar un futuro. La crisis, de esta manera, bloquea la acción y suspende el flujo temporal histórico a la vez que se produce una aceleración del intercambio social o ritmo de la vida (Rosa 71-80). La crisis temporal de la política consiste en la desincronización entre las distintas velocidades, ritmos, acentos de las diversas temporalidades.

La simultaneidad de esta novela apunta a esta desorientación temporal de la crisis donde las pugnas políticas, económicas y sociales entre revolución y contrarrevolución se tornan visibles y saturan el presente. Si una sociedad es “proyecto de debe ser políticamente organizado en el tiempo” (Rosa 253) hacia mediados de 1972 era imposible no sólo saber cómo se resolverían los conflictos, sino que el mismo presente era difícil de comprender. La simultaneidad fragmentaria de *Moros en la costa* apunta también a esta pugna entre las hebras de micro-narrativas de la revolución y contrarrevolución las que pugnan en constituirse como dominantes para armar una narrativa nacional. En definitiva, escrita durante 1971 y 1972 esta novela, autorreflexiva e irónica, a través no alcanza a construir un sentido más allá del montaje como crisis y tensión entre revolución y contrarrevolución.

EL BATMAN IRÓNICO Y DISCONTINUO DE ENRIQUE LIHN

Dentro del panorama de los escritores chilenos de la Unidad Popular Enrique Lihn tuvo un lugar prominente. En 1970 Lihn volvió de una incómoda estadía en La Habana (1967-68) la que, tematizada críticamente en sus poemas *La musiquilla de las pobres esferas* y *Escrito en Cuba*, (ambos de 1969), lo enemistó con cierto sector de la izquierda partidista más intransigente. Por esto, a pesar de apoyar al gobierno de Allende, siempre se mantuvo sin afiliación partidista y se permitió ser crítico de algunas de las prácticas políticas y discursos culturales de la UP a pesar de los costos personales y laborales que esto le significó.

De esta manera, Lihn se convirtió en una figura que aglutina posiciones disonantes en el campo cultural de Chile en 1970. Hizo trabajo editorial como editor en revista *Cormorán* en 1969-1970 y *Nueva Atenea* de la Universidad de Concepción en 1970; participó de declaraciones públicas de escritores, cómo “Por la creación de una cultura popular...” firmada por catorce escritores masculinos, y organizó el volumen teórico *La cultura en la vía chilena al socialismo* que reúne ensayos del mismo Lihn junto a Hernán Valdés, Cristián Huneeus, Carlos Ossa y Mauricio Wacquez. En estos espacios se distinguió por propugnar una postura de izquierda abierta y flexible, por criticar tanto teoría como práctica de los actores y como lugar crítico y de autoconciencia social, cultural y política. Su ensayo “Política y cultura en una etapa de transición al socialismo”, incluido en este último volumen, intenta refutar tanto la postura de difusión de la “alta cultura” a las masas (cerca al Partido Comunista) como la posición que favorece sólo la cultura popular de Mattelart (en particular, cita su libro *Comunicación masiva y revolución socialista* de 1971). Mediante una prosa rapsódica y alambicada en “Política y cultura en una etapa de transición al socialismo” Lihn con persistencia exige que la literatura debe mantener una autonomía relativa tanto frente a las tentaciones del “realismo socialista” -que recuerda la represión estalinista- como frente a la postura más radical de una cultura popular producida y consumida por sujetos populares. Dado que Mattelart no veía mucho uso a los intelectuales burgueses de la alta cultura en el momento de transición hacia el socialismo, Lihn con mucho énfasis defiende un espacio propiamente “literario” de distancia estética y crítica en donde se pueda colaborar con la formación de una nueva sociedad (452). Un elemento que destaca del ensayo de Lihn es su intento de contrastar la teoría con la práctica política y cultural tanto en Cuba -que conocía de primera mano- como en los primeros momentos de la UP.

En este escenario cultural hay que ubicar la novela *Batman en Chile* de Enrique Lihn, escrita durante 1971, publicada por Ediciones de la Flor en Buenos Aires en junio de 1973, y que jamás llegó a librerías chilenas. Para una novela que trata de un agente extranjero que intenta hacer la contrarrevolución en Chile es paradójico que el Golpe de Estado del 11 de septiembre haya impedido su importación. Hacia 1973, de cualquier forma, el ambiente convulsionado no estaba para acoger esta irónica novela. Es más, nunca ha sido muy leída ya que ella desafía cualquier tipo de marco y expectativa de lectura habitual, ya sea la lectura formada en el cómic Batman y la novela de aventuras o la lectura de experimentación literaria más cercana al post-Boom latinoamericano. Sin embargo, con *Batman en Chile*

Lihn muestra que la literatura sí puede mantener un reducto crítico a través de un texto irónico y neovanguardista.

Esta novela propone una irónica historia del superhéroe Batman en el contexto nacional. Batman es invitado por Willie Morgan a Chile durante la Unidad Popular para ayudar a la derrota del gobierno de Salvador Allende. El nombre mismo de Willie Morgan, hay que consignar, guarda bastantes parecidos con Agustín Edwards (apodado el “Dunnie Edwards”), dueño del diario *El Mercurio*. Agustín Edwards se reunió con Henry Kissinger, antes de la elección de Salvador Allende con el objetivo de impedir que Allende asumiera, e hizo de canal entre empresarios locales, oficiales de las fuerzas armadas de Chile y la CIA para lograr el Golpe de Estado. Como imitación de Edwards, este tal Willie Morgan da un discurso en la Sociedad Interamericana de Prensa en donde Lihn reproduce con ironía el discurso de apoyo a la violencia de la prensa chilena de oposición. A través de la imitación paródica del discurso contrarrevolucionario, Lihn devela su verdad autoritaria y violenta. Anticipando los recursos literarios que utilizará en los años 70 y 80 en obra como *Por fuerza mayor*, *Lihn y Pompier* y la *Orquesta de cristal* se emula paródicamente un discurso cultural pero se disuelve su sentido de forma crítica a través de su irónica desorganización retórica.

En la narración, al llegar a Chile, Batman, debe esquivar a los periodistas en el aeropuerto de Santiago y, después de una recepción en la casa de Morgan lo toman preso. Carabineros descubren cocaína en su traje y se lo confiscan. Confundido, viaja a una casa del personaje Mincho en la costa, en donde en la fiesta en honor a un “ilustre invitado” internacional -que un grupo de agentes de EE. UU., disfrazados de hippies quiere raptar con la ayuda de Batman- deviene en un caos de violencia. Finalmente el héroe, melancólico ya, es asesinado. Los diversos espacios, escenas y acciones de esta novela se narran mediante una prosa alambicada, a medio camino entre una exagerada autoconsciencia textual y una ironía barroca que se distancia de sus personajes. Autoconsciencia e ironía -rasgos característicos de la discursiva poesía de Lihn- fragmentan esta narrativa y su flujo de escenas y acciones, personajes y motivaciones.

En este libro el personaje principal Batman es una mera posición subjetiva que suma elementos que contradicen los rasgos del superhéroe masculino norteamericano. Como afirma Lange es “un ente que carece de identidad fija” (62). La novela tiene por objetivo deshacer la identidad heroica de Batman que, tradicionalmente, conjuga la masculinidad de la fuerza, agilidad e inteligencia con un fuerte código ético y voluntad para hacer justicia al luchar contra bandidos y delincuentes. La masculinidad clásica y los sólidos valores de Batman son análogos -esta es la proyección ideológica que *Para leer el Pato Donald* podría denunciar- al poderío militar de EE. UU. y su “lucha contra el comunismo” durante la Guerra Fría.

Batman en Chile, en cambio, contrasta la visualidad ficcional del personaje del cómic Batman -que representa los valores imperialistas de EE. UU.- con la opacidad e ilegalidad de la intervención del gobierno de Estados Unidos en el proceso político chileno. Esta conjunción relaciona productos y acontecimientos dispares de la cultura norteamericana: por un lado, la cultura de masas impresa y, por otro, la intervención de su gobierno en

América Latina. *Batman en Chile* engrana estos elementos, lejos tanto de la denuncia política tradicional como de los marcos de la narrativa realista, de forma disonante, ya que ubica el personaje Batman con una narrativa anti-heroica y confunde los planos del cómic y la realidad política nacional a través de una narración autoconsciente e irónica. Así, Batman al ser reclutado para actuar de forma ilegal en el contexto chileno de revolución legal de la UP y, al perder su traje, comienza a alterar su propia identidad (Rojas Pachas 49). El personaje Batman duda permanentemente de su papel en Chile y de su condición de superhéroe. Se esperaría que una novela de Batman tenga aventuras narrativas que reafirmen la centralidad masculina del superhéroe, en cambio, en esta, el sujeto duda de sí mismo, se confunde lo legal y lo ilegal, la democracia y el marxismo, la valentía y la duda. Cito un fragmento del inicio:

El hombre murciélago anhelaba un enfrentamiento con los pillos, sólo que una especie de escepticismo sutil empezaba a hacer presa de él con respeto a la posibilidad real de ese enfrentamiento.

¿Quiénes eran aquí los verdaderos representantes de la Ley y el Orden? ¿Dónde estaba el enemigo”?

[...]

La revolución y la contrarrevolución eran constitucionales, y la balanza de la justicia, el balancín en que pujaba por un lado los demócratas y por otro los bolcheviques, gordos contra gordos.

El respeto visceral de Batman por la legalidad, lo hacía sentirse incapaz de intervenir en una competencia cuyos contrincantes parecían asistidos por la misma razón (35-6).

La particularidad de la situación chilena durante la UP confunde a Batman: un presidente constitucional declarado marxista, una revolución socialista en un marco político democrático, una derecha que se mueve hacia la ilegalidad con el apoyo de periódicos y políticos nacionales y extranjeros. En particular, Batman entra en crisis al darse cuenta que ha sido invitado para actuar fuera de la ley. Todos estos elementos, propios de la situación chilena y de la política internacional de EE. UU., lo perturban. Norteamericano, legalista, capitalista y armado de valores inmutables, Batman no puede concebir que su propio gobierno actúe como lo hace. Lihn enfrenta irónicamente cómic e imperialismo mostrando lo incompatible de ambas: ética, legalidad y capitalismo se demuestran en abierta contradicción. *Batman en Chile* echa esto a andar mediante una narrativa paródica y crítica.

Después de que le confiscan su traje Batman entra en crisis y comienza a dudar de la situación de Chile, del actuar de EE. UU. y, sobre todo, de sí mismo. Este dubitativo Batman se termina asemejando bastante a la situación del discurso poético y del propio poeta que retrata Lihn en sus libros de poemas como *La musiquilla de las pobres esferas* (1969). En esos libros Lihn propone que la figura de poeta se encuentra lejos del poder político que -con lemas certeros, discursos y organización colectiva- da forma a la realidad. Aún más, los héroes y guerrilleros, como el célebre Che Guevara, se encuentran en las

antípodas de la poesía (Ayala *Lugar incómodo*: 115-6). De esta manera, Batman, que utiliza la violencia para hacer justicia en Ciudad Gótica, deviene en Chile una suerte de poeta que duda de todos y de él mismo. Aún más, este Batman melancólico cita a Eliot (45), a Rimbaud (55), a Marcuse (59) y no encuentra un papel plausible tanto en el complot contrarrevolucionario al cual ha sido invitado como en la vía chilena al socialismo de la cual, naturalmente, desconfía. En definitiva, este Batman piensa demasiado y no calza en la dicotomía excluyente de la Guerra Fría. Batman expande su duda hasta ser incapaz de actuar o, cuando actúa, lo hace con demasiada autoconciencia. No reacciona con la rapidez y seguridad esperada puesto en la inesperada escena sexual. A pesar de que las escenas sexuales son ajenas a la aventuras del cómic para niños, el personaje no actúa con la certera masculinidad que su imagen encarna. Aún más, en una noche en la casa en la costa Batman tiene sueños de erotismo narcisista (93) y confusamente desea a Robin quien ha muerto en Vietnam (102-3).

La narración en *Batman en Chile* es, como se ha afirmado, bien particular. Por una parte, el narrador se muestra especialmente autoconsciente, irónico y barroco lo que contrasta con la habitual novela de aventuras juveniles que tienen al superhéroe Batman como personaje principal. Aún más, el narrador de este libro se encuentra en las antípodas de la historia juvenil de aventuras. En esta, la narración ha de “desaparecer” entre la rapidez de las acciones y las reflexiones de los personajes que dan credibilidad psicológica al actuar del héroe. En *Batman en Chile*, en cambio, el narrador destaca por su dificultosa complejidad a medio camino entre la autoconciencia y la ironía, entre la vanguardia y la parodia, la lentitud y la rapidez. Es como si -en la estela de Marcel Proust o José Lezama Lima- Lihn se hubiera propuesto idea hacer doble parodia: por una parte, de la novela de aventuras, pero también, por otra parte, de la novela neo-vanguardista del post-boom. Entre medio de ambas, *Batman en Chile* -así como la narrativa de Enrique Lihn de las décadas 70 y 80- tiene un registro literario insólito y dificultoso.

Autoconciencia e ironía, parodia novela de aventuras y, a la vez, parodia componen esta narrativa episódica, ya que ella no aspira ni logra tener la consistencia de una narrativa clásica, ya sea porque por momentos es muy lenta y confusa o porque, en otros, muy rápida y desconectada. Entre la historia y la narración hay un desajuste que hace que, incluso hoy, sea una novela excéntrica y anacrónica. En un pasaje del comienzo de la historia la agente norteamericana Juana lo seduce teatralmente (posa desnuda bajo luces estereoscópicas, 39) y el acto sexual se lleva a cabo en una narración que se centra más en discusiones sobre política internacional que en el intercambio físico que finaliza de manera insatisfactoria para Juana (50). La escena se extiende durante más de diez páginas con observaciones, digresiones, emociones y diálogos que no parecen ni resolver la discusión política ni anclar la acción entre los cuerpos.

Quizá debía de mirar a la cara a la joven, pero le pesaba -otra sensación nueva inquietante- su propia superhumanidad exageradamente atlética. Miró, en cambio, el cuerpo de Juana clavado a su lado como una estaca y le pareció ver el rostro de

un ídolo, algo parecido a una máscara que lo observaba desapasionadamente con sus ojos abultados, por el frío agujero de la nariz.

-Ya me lo imaginaba -acotó la máscara. Una mano femenina recorría el tórax masculino como si alisara el tapete de una mesa redonda para una partida de póquer o una sesión de espiritismo.

-El escudo -murmuró ella- que ampara a los jóvenes y a los débiles. Como si los ideales pudieran convertirse alguna vez en condiciones o instituciones concretas, sin sufrir un completo desmedro. Esto es la libertad y la democracia, Darling. La libertad que puede tomarse una de nuestras jóvenes de dialogar en su propio lecho con un bello producto de la mitología americana. (40)

En este pasaje la descripción de los personajes se diluye en comparaciones, emociones y digresiones irónicas. Todo esto produce que la acción se retrase, a veces hasta se diluye en escenas imaginadas, diálogos algo absurdos, súbitos cambios emocionales, figuraciones y observaciones irónicas del narrador que producen autoconciencia en el lector y detienen la temporalidad narrativa. Entre estas detenciones se ven punteadas súbitamente con las acciones que acontecen con la rapidez de una novela de aventuras. La temporalidad de esta novela es discontinua: por una parte, hay una progresión narrativa que es posible establecer con claridad, al menos en sus ubicaciones, personajes y acciones; y, por otra, ella está permanentemente confundida, dislocada e interrumpida por los largas observaciones y disquisiciones del narrador como los cambios de humor y pensamientos divergentes de los personajes.

Hacia el final de la novela, cuya narrativa se ubica en la costa central chilena, sucede una cantidad de acciones muy rápidas, que contrastan con la demorosa temporalidad de la primera parte. Toda esta velocidad de acciones, escenarios y personaje se muestran, por otra parte, desconectadas y episódicas o, por otra parte, cargadas de figuras poéticas y retóricas que contrastan con el registro y ritmo narrativo. Batman viaja a la playa con Juana, conversa con el anfitrión Mincho, su hermana Olivia, el cura Lora y un personaje llamado "Vieja Dama". En la playa, los agentes norteamericanos disfrazados lo invitan a sumarse al secuestro. Batman duda. Aún más, casi al final de novela se sabe que el anfitrión Mincho se traviste en su Olivia y engaña a Batman haciéndolo creer que es su hermana (155), la que se besa con Batman desenfrenadamente. Acostados sobre un lecho, cegados por una pasión súbita e inexplicable, Batman descubre que Olivia es realmente hombre y arranca rápidamente justo antes de que Juana mate a Mincho/Olivia (158-9). Luego Batman es, finalmente, asesinado por los agentes (165). Todos estos eventos, en particular, se muestran absurdos y cómicos, excesivos y ligeros. No se sabe por qué Batman va a la casa de Mincho en la costa, quién es el importante visitante, por qué la fiesta se vuelve caótica, etc.

La aceleración de la narrativa se torna tan apresurada como confusa, con lo que se muestra la temporalidad de un presente saturado que no alcanza a constituir su sentido. Entre la narración de la crisis y de la conspiración, el presente se acelera con la intensidad perceptiva y colectiva. Frente a ella, Lihn utiliza la autoconciencia e ironía para darle un sentido desde el distanciamiento mediante una compleja elaboración literaria. Ironía y

velocidad componen esta narrativa excéntrica que parece simbolizar la contrarrevolución desde un punto de vista irónico. Cercano a la crítica de las películas chilenas de la época de Raúl Ruiz -al cual el mismo Lihn entrevistó en la revista *Atenea* en 1970- Lihn propone una narrativa como indagación ficcional de futuros imaginarios, conjeturales o posibles mediante el contraste en los procedimientos.

Batman en Chile forma una constelación con otras obras que narran la conspiración de la contrarrevolución durante la UP como *El miedo es el negocio* (1971) de Fernando Jerez, *Y corría el billete* (1971) de Guillermo Atías. Estas dos novelas trenzan diferentes personajes en espacios urbanos y sociales para dar forma a la conspiración secreta indirecta a través de la narrativa realista y un flujo rápido de sus capítulos. Debido a esto, el espacio urbano, social y político se intensifica por vectores de velocidad e inseguridad que tomando sentido en el flujo narrativo. En contraposición a *El miedo es el negocio* y a *Y corría el billete*, *Batman en Chile* articula una temporalidad discontinua con personajes conjeturales, el conspirador desinformado y ridículo -Batman mismo- fracasa.

CIERRE

Moros en la costa y *Batman en Chile* articulan de manera particular lo político, lo estético y sus relaciones, a partir de obras autoconscientes e irónicas de filiación neovanguardista. A través de una reflexión y una práctica sobre códigos narrativos, discusiones culturales y postura política rompen las expectativas de lectura y se adentran en un campo experimental a través de la yuxtaposición irónica en el texto de Dorfman y la relación entre historia y narrador en la de Lihn. Revolución y contrarrevolución, entonces, son representadas de forma simultánea y compleja, pero ambas son incapaces de decidir cuál predomina sobre la otra por lo que ambas permanecen abiertas a la multiplicidad del sentido.

A la vez, estas dos novelas articulan la temporalidad narrativa de una forma particular, lejana a la tersa continuidad tradicional del realismo acostumbrado. La simultaneidad fragmentaria de *Moros en la costa* muestra la diversidad compleja de la totalidad de la revolución y contrarrevolución que intentan constituirse como dominantes como narrativa política nacional. Su sentido se encuentra en el montaje entre revolución y contrarrevolución como crisis temporal. *Batman en Chile*, en cambio, es bastante menos ambiciosa ya que su centro es la contrarrevolución. En particular, Lihn parodia el discurso tradicional de izquierda que denuncia tanto el complot local en las novelas realistas como el discurso de la intervención norteamericana, ya sea en su versión ideológica de *Para leer el Pato Donald* o su versión de espionaje en *Documentos secretos de la ITT*.

Quisiera proponer que las relaciones de escritura y la política pasan, en esta articulación de la revolución y la contrarrevolución, a través de la reflexión de la medialidad. La medialidad, ya sea considerada en su producción, circulación y consumo o comprendidas por sus implicaciones ideológicas, políticas y sociales toman figura a partir de una ironía crítica. Estas narrativas trabajan desde una ironía intermedial para mantener la literatura y

la visualidad como lugar de mediación y articulación crítica y estética. Así, lo político, lo estético y lo medial y sus relaciones, de filiación neovanguardistas, conforman una pequeña constelación de relaciones que reafirman su autonomía y restringen su público a uno adulto y educado. Quisiera proponer que las relaciones de escritura y la visualidad con la política (tan abiertamente estridente en esos años chilenos) pasan, en Dorfman y Lihn, a través de una aguda reflexión de los códigos narrativas y temporales de sus obras.

Autorreflexión y yuxtaposición irónica no alcanzan a construir un sentido más allá de montaje. Sin embargo, se apunta al acontecimiento simultáneo de la revolución y la contrarrevolución como crisis temporal. *Moros en la costa* indaga cómo narrar, imaginar y dar sentido al acontecimiento multidimensional, confuso e informe de la Unidad Popular desde la escritura literaria. En particular las temporalidades divergentes, revolucionaria y contrarrevolucionaria, se articulan como crisis. La crisis temporal de la política consiste en la desincronización entre las distintas velocidades, ritmos, acentos de las diversas temporalidades. La fragmentada autoconciencia textual de *Moros en la costa* quiere dar sentido a la UP en desarrollo y crisis a través del montaje. *Batman en Chile*, en cambio, entre el complejo narrador y la historia narrada muestra un perpetuo desajuste que produce la temporalidad intermitente de rapidez y lentitud que difícilmente se articulan. La rapidez también apunta a un sentido social que pugna en ordenarse en torno a la revolución y contrarrevolución hasta entrar en crisis. Revolución y contrarrevolución, en *Batman en Chile*, se muestran paralelas a la velocidad de las acciones y demorosa ironía que la contradice.

OBRAS CITADAS

- “Ariel Dorfman. *Moros en la costa*”, *Quinta rueda*, no. 7, junio 1973, p. 8.
- “Por la creación de una cultura popular”, *Cormorán*, vol. 8, dic. 1970, pp. 7-8.
- Ayala Munita, Matías. 2021. “Cuatro tesis sobre literatura durante la Unidad Popular chilena”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 17: 317-334.
- _____. 2010. *Lugar incómodo*. Santiago: Ediciones UAH.
- Berrios, María. Summer 2009. “Almost Lost but Still Tall Tales... Undocumented Rumours and Disappearing Acts from Chile”. *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry*, Issue 21: 98-107.
- Bowen, Martín. 2008. “El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, [En línea] Consultado 18/08/2016 <http://nuevomundo.revues.org/13732>
- Booth, Wayne Clayson. 1974. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dorfman, Ariel. nov-dic 1971. “Notas para un análisis marxista de la narrativa chilena de los últimos años”. *Casa de las Americas*, 12.69: 65-83.
- _____. 1974. “Medios masivos de comunicación y enseñanza de la literatura” en *Ensayos Quemados en Chile (Inocencia y neocolonialismo)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 105-122.

- _____. 1973. *Moros en la costa*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____. 1966. "Perspectivas y limitaciones de la novela chilena actual". *Anales de la Universidad de Chile*, 140: 110-167.
- Dorfman, Ariel y Armand Mattelart. 1971. *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Dubar, Claude. 2004. "Régimes de temporalités et mutation des temps sociaux", *Temporalités* [En ligne], 1 | 2004, mis en ligne le 23 juin 2009, consulté le 12 juin 2020. URL: <http://journals.openedition.org/temporalites/661>
- Hobsbawm, Eric J. 1973. *Revolutionaries. Contemporary Essays*. London: Phoenix.
- International Telephone and Telegraph Corporation. 1972. *Documentos secretos de la ITT*. Santiago: Quimantú.
- Jay, Martin. 1984. *Marxism and Totality. The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*. Berkeley: University of California Press.
- Lange Valdés, Francisca. 2009. "Batman en Chile. El Ocaso de un ídolo o Solo contra el desierto rojo. Algunos derroteros sobre una novela y una escritura". *Istmo/ Revista de literatura y psicoanálisis*, 57-72.
- Lihn, Enrique. [1973] 2008. *Batman en Chile*. Santiago: Ediciones Bordura.
- _____. 1996. "Política y cultura en una etapa de transición al socialismo". *El circo en llamas*. Santiago: Ediciones Lom, 436-465.
- Jofré, Manuel. 1974. "Las historietas y su cambio" en *Superman y sus amigos del alma*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 93-201.
- Mattelart, Armand. 1971. "Lucha de clases, cultura socialista y medios de comunicación masivos" *Ceren*, 8: 173-222.
- McClennen, Sophia. 2010. *Ariel Dorfman. An Aesthetics of Hope*. Durham and London: Duke University Press.
- Rivera Aravena, Carla. 2015. "Diálogos y reflexiones sobre las comunicaciones en la Unidad Popular. Chile, 1970-1973". *Historia y Comunicación Social*, 20.2: 345-367.
- Rojas Pachas, Daniel. 2015. "Batman en Chile o la deformación histriónica de un mito". *Aisthesis*, 57: 43-57.
- Rosa, Hartmut. 2013. *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*. New York: Columbia University Press.
- Winn, Peter. 1986. *Weavers of Revolution: The Yarur Workers and Chile's Road to Socialism*. New York, NY: Oxford University Press.