

***Sara und Simón*, de Erich Hackl:  
reflejo literario de las dictaduras latinoamericanas.  
Una comparación con *El Señor Presidente*, de Miguel Asturias**

Gabriele Eckart

*Saint Mary's University*

Hasta 195, año de la publicación de la novela *Sara und Simón* de Erich Hackl, la mayoría de los militares en Argentina todavía negaba el hecho de que durante la dictadura de 1976 a 1983 habían desaparecido más o menos treinta mil personas, entre adultos y niños. Para entender las intenciones de Hackl al escribir esta novela, es importante saber que hasta esta época la mayoría de los argentinos aún apoyaba las declaraciones de los militares de que todo era ficción:

Den Aussagen der überlebenden Opfer hatte die Mehrheit der Argentinier kaum Beachtung geschenkt. Die Mütter und Großmütter von Verschwundenen, die jeden Donnerstag vor dem Präsidentensitz auf der Plaza de Mayo für die Herausgabe ihrer Kinder demonstrieren, nannten viele nur 'locas', Verrückte. (Der Spiegel, 200)

Lo que intensificó este rechazo a saber lo que había pasado durante la dictadura fue el fracaso de los tribunales contra los militares. Después de que el tribunal militar se negó a procesar el caso, en 1985 las cortes civiles se hicieron cargo de él. Entre abril y septiembre de ese año nueve oficiales tuvieron que renunciar:

The members of the military juntas who had made the entire society tremble until just a few years before rose respectfully to their feet on the order of a young clerk each time the members of the federal chamber that was judging them returned to the courtroom. But all nine denied having ordered the use of methods that were injurious to human rights. They did not acknowledge the facts and accused the concentration camp survivors of fabricating their testimony about a descend into hell. They suggested their judges, too, were part of a sinister conspiracy against the virtuous guardians of the nation. If any mistake had been made, it was the responsibility of their subordinates. (Verbitsky 1996, 97)

No obstante, después de haber escuchado los testimonios de las víctimas, los jueces condenaron a los generales de mayor rango en el ejército. Videla y Massera fueron condenados a prisión perpetua por haber ordenado el secuestro, la tortura y la muerte de presos políticos—una condena inútil, ya que el presidente Carlos Menem poco tiempo después los perdonó.<sup>1</sup>

En Europa (Hackl es austríaco), el destino de los desaparecidos casi no le interesaba a nadie, ya que apenas había pruebas de que en verdad había ‘desaparecidos’. Sin duda Hackl escribió esta novela para ‘abrir los ojos’ a la gente dormida. La novela cuenta la historia de la presa política Sara, quien fue torturada, y de su niño desaparecido, Simón. El relato es realista, como si por su verosimilitud una novela pudiera servir como documento

de prueba en un tribunal. Debido a esta visión de la literatura como medio de ilustración y, por consiguiente, como arma en luchas políticas, Hackl elige estrategias narrativas que, en mi opinión, no son suficientemente eficaces para reflejar el mecanismo de las dictaduras latinoamericanas ni de cualquiera otra dictadura.

En 1995, poco tiempo después de la publicación de la novela, uno de los militares culpables de las desapariciones, Adolfo Francisco Scilingo, reveló el secreto al periodista argentino Horacio Verbitsky: los militares argentinos solían echar al mar a miles de presos políticos, por eso apenas había huellas de su existencia. Había un vuelo cada miércoles; él mismo había echado al mar durante dos vuelos a treinta personas vivas después de haberles dado un sedante. Había pensado en rechazar la orden; sin embargo, un sacerdote de la iglesia católica que trabajaba para el ejército lo había justificado como la voluntad de Dios: "Er erklärte mir, daß es unser von Gott gegebener Auftrag sei, die Spreu vom Weizen zu trennen" (Der Spiegel, 200). En muchos casos, los hijos de estos presos políticos fueron regalados a gente que quería adoptar un niño. Otros oficiales del ejército, acosados por los remordimientos, como Scilingo,<sup>2</sup> desde entonces han confirmado que era verdad lo que él decía. Mientras los jefes del ejército todavía se niegan a asumir su responsabilidad por la desaparición de los detenidos políticos y sus hijos, los obispos de Argentina, después de una larga lucha interior, publicaron un documento que piden perdón por "die Verbrechen, in die einige Söhne der Kirche verstrickt waren" (Der Spiegel, 202). Estos hechos confirman la historia que cuenta Hackl en su novela y, a la vez, la eclipsan hasta cierto punto: en realidad, todo fue más horrible de lo que el escritor imaginaba. Las torturas que sufrían los detenidos fueron aún más feroces y grotescas (por ejemplo, algunos oficiales usaban a los presos para experimentar con dardos),<sup>3</sup> el en que murieron fue casi increíble (echados al mar, vivos). Y los militares no sólo secuestraron, torturaron y mataron a gente como Sara, que de veras fueron miembros de organizaciones o partidos terroristas, sino también a personas inocentes como las monjas francesas Alice Domon y Leonie Duquet, quienes solamente hacían colectas en una iglesia para poder publicar listas parciales con nombres de personas desaparecidas (Verbitsky,15). Además, la Sara de Hackl descubre, después de la caída de la dictadura, muebles robados de los detenidos en el taller Onetti (el centro de las torturas en Buenos Aires). Sin embargo, como muestra Verbitsky, los oficiales del ejército no sólo habían robado muebles: Pernías (uno de los verdugos más crueles) "started a real estate agency to sell property robbed from prisoners whose families were blackmailed into signing it over. Once the apartments were sold, the prisoners were killed." (Verbitzky, 4)

En este trabajo analizaré la novela *Sara und Simón*, de Hackl, y la compararé con *El Señor Presidente*, de Miguel Asturias, quien elige otras estrategias narrativas para reflejar literariamente el mecanismo de las dictaduras latinoamericanas.

*Sara und Simón* empieza el 19 de agosto de 1976, cuando Eduardo Cauterucci Pérez, ciudadano de Montevideo, descubre, a eso de las ocho de la noche, a un bebé al lado de su puerta, en la calle Manuel Calleros numero 4945. Lleva una señal en el cuello que dice: "Ich bin am 25. Juni geboren, mein Name Marcelo Alejandro. Bitte habt ihn sehr lieb. Danke verzweifelte Mutter" (7). Cauterucci se lo muestra a su esposa, quien quiere quedarse con el bebé, pues parece sano y tiene piel muy blanca. Cauterucci, sin embargo, decide llamar a un viejo amigo suyo, el policía Ledesma, de la comisaría número 16. Juntos, la pareja y el policía llevan al niño a un asilo de huérfanos donde el médico, Dr.

Carlos Queirolo, se sorprende de la buena condición en que se encuentra el bebé; no parece ser de una madre a la cual no importara el destino de su niño. Inmediatamente, la esposa de Cauterucci hace una petición a la corte para que le dejen adoptar al niño; no obstante, una semana más tarde, recibe la respuesta según la cual el bebe ya había sido adjudicado a otra pareja que no podía tener hijos.

Este episodio, como todo lo que sucede en la novela, nos lo cuenta un narrador omnisciente que trata de esconder su presencia. Con esto, un autor siempre quiere crear la ilusión de que las cosas se narraran por sí mismas. Con la mención de fechas muy específicas, nombres concretos de los personajes y sus direcciones, el autor refuerza la impresión de que se trata de una pieza de la realidad y no de una obra de ficción.

La novela sigue con la biografía de una mujer joven que se llama Sara Méndez, el personaje central de la obra. El hecho de que hasta 1973 había vivido bastante cerca del barrio donde Cauterucci ha encontrado al niño sirve como transición del primer episodio al siguiente, aunque la obra nunca explica por qué Cauterucci encontró al bebé de Méndez cerca del lugar dónde ella creció. El bebe—el lector lo sabrá más tarde—fue robado en Buenos Aires por militares argentinos y uruguayos, aunque éstos no tienen nada que ver con el barrio donde había crecido Sara y donde fue encontrado el bebé. En mi opinión, en una novela surrealista que juegue con el azar como la de Miguel Asturias,<sup>4</sup> tal coincidencia no estorbaría, sería parte del juego ficcional. Sin embargo, el mundo en la novela de Hackl se presenta como un universo estructurado lógicamente, donde todo sigue las leyes de causa y efecto. En tal estructura cerrada, el acaso como elemento perturbador no existe—o su existencia no está justificada. Y debo adelantar que esto se repetirá en la novela en circunstancias más cruciales: cuando los militares del Uruguay, después de una búsqueda intensiva, finalmente logran detener a Mauricio, un líder de los anarquistas uruguayos y más tarde amante de Sara, inexplicablemente lo dejan libre después de unos días: "durch Zufall" (16)! El autor no trata de explicar cómo pudo suceder esto. Más tarde, los mismos militares siguen buscando a Mauricio en Buenos Aires para matarlo, pero después del secuestro de Sara y su hijo—cuyo padre es Mauricio—él logra escaparse a España.

Sigamos la biografía de Sara, que se despliega en un orden cronológico. De una familia modesta, estudia para maestra. Durante una práctica en una escuela para niños de barrios muy pobres, ella llega a la convicción "daß nur ein radikaler Wandel, notfalls mit Gewalt, imstande sei, Verhältnisse zu beseitigen, die zu ihrem Fortbestand immer wieder Armut schaffen mußten" (12). Como es gran admiradora de los guerrilleros Tupamaros, se hace miembro del partido anarquista, prohibido en 1968 por el presidente Pacheco Areco. Su primera actividad para el partido consiste en coleccionar el material suficiente para escribir una biografía de Simon Radowitzky, anarquista legendario que en 1909 atentó con una bomba contra el jefe de la policía de Buenos Aires. Haciendo este "trabajo", aprende a justificar "das Böse," "das Feige," "die hinterhältige Tat" (13), como medios necesarios en la lucha revolucionaria por una sociedad mejor.<sup>5</sup> Por las circunstancias de ilegalidad del partido, Sara tiene tanto trabajo—produce octavillas y volantes contra el gobierno—que no puede terminar sus investigaciones. Después de que los militares han tratado de detenerla inútilmente, huye en 1973 a Buenos Aires y sigue trabajando allí para su partido junto con Mauricio, el revolucionario ya mencionado, de quien está enamorada (él tiene esposa e hija, pero prefiere vivir con Sara). En Buenos Aires, bajo la dictadura argentina, trabajan otra vez ilegalmente y tienen que mudarse constantemente de un barrio a otro para borrar sus

huellas. Tres años más tarde—todavía viven y trabajan en las mismas condiciones—Sara recuerda que ya tiene 32 años y decide tener un hijo. Veinte días después del nacimiento de su hijo, Simón, los militares la atrapan. En la cárcel sufre torturas horribles. Sin embargo, como Fedina en *El Señor Presidente*, su preocupación mayor es el destino de su hijo, al que tuvo que dejar solo en el apartamento. Este es el punto culminante de la novela. Después, por ayudar a los militares uruguayos a fingir un ataque de la guerrilla (para justificar la necesidad de la dictadura y conseguir el apoyo financiero de los Estados Unidos),<sup>6</sup> Sara es transferida de Buenos Aires a Montevideo. Purga una pena de cuatro años y medio en un presidio en mejores condiciones. Ya desde la celda empieza a buscar a su hijo desaparecido. Lo encontrará finalmente en la persona del joven Gerardo, hijo adoptivo de la pareja Vázquez Morales. Él es obrero, miembro del "Frente Amplio," partido de izquierda. Su esposa, sin embargo, tiene un pariente en el ejército uruguayo, un militar de alto rango. Comprensiblemente, la familia no quiere devolver a Gerardo/Simón, su único hijo, a Sara. Finalmente ella, desesperada, interpone, con éxito, una demanda contra la pareja Vázquez Morales. Una juez ordena una prueba de sangre para probar su identidad. Sin embargo, Gerardo/Simón protesta contra esta decisión. No permite que le saquen sangre. No quiere conocer a su madre, ya que quiere mucho a sus padres adoptivos y prefiere quedarse con ellos. Cuando Sara se rebela—insiste en seguir a su hijo a todas partes, tratando de abrazarlo—él la rechaza: "Alte Hexe, gib endlich auf!" (198). La novela termina con una carta de Sara a Gerardo/Simón en la que expresa su convicción de que un día, cuando sea mayor de edad, aceptará a su madre y entenderá lo que a ella le ocurrió durante la dictadura y. Debido a esta esperanza y también al hecho de que en Argentina y Uruguay finalmente fracasaron las estructuras de la dictadura, la novela termina con un final más o menos feliz.

Esta narración lineal que acabo de resumir se interrumpe dos veces. Para narrar el episodio de la tortura, el autor adopta estrategias narrativas del cuento de hadas "Von einem der auszog, das Gruseln zu lernen." En este cuento de hadas, el protagonista tiene experiencias atroces; sin embargo, sigue repitiendo "no siento miedo." Lo mismo dice Sara después de cada nueva tortura. No obstante, tras la cuarta hay una prolepsis: el narrador omnisciente informa al lector que ocho años más tarde Sara regresará a este calabozo, y entonces sentirá miedo; miedo al enterarse de que la vida en este lugar ha seguido su curso:

Daß die Nachbarn jeden Tag zur Arbeit fuhren, jeden Morgen zur selben Zeit in den Bus stiegen, ihre Kinder zur Schule brachten und am Nachmittag abholten. Daß sie Brot kauften, Geburtstag feierten, miteinander schliefen. Da vernahm sie, daß damals alle etwas geschehen oder gehört hatten. Da hörte sie die Nachbarn reden: Ich wußte ja nicht. Ich war mir nicht sicher. Ich hab geglaubt. Da endlich sprach sie: Ja, nun weiß ich, was Gruseln ist.

Esta prolepsis tiene dos funciones: reconforta al lector informándole que Sara sobrevivirá a la tortura, y revela un aspecto terrible de las dictaduras: el hecho de que los demás sigan viviendo como si no pasara nada anormal. Como explica Scilingo a Verbitsky: "The armed forces weren't the only ones responsible. A large part of the country consented to the barbarities that were being committed . . . If the majority of the population had demonstrated against it, things would have been different" (Verbitsky 23). Esta indiferencia de los demás—que ni siquiera apoyan al poder—es una parte importante del mecanismo de las dictaduras latinoamericanas.

Hacia el final de la obra tenemos la segunda interrupción de la narración lineal en forma de un salto al futuro: el director de la escuela donde Gerardo/Simón es estudiante, Robert Rosella ha preparado un encuentro entre los padres de Simón, Sara y Mauricio—quien ha regresado de su exilio en España—y los padres adoptivos. Como las dos parejas nunca se habían visto antes, el encuentro empieza de manera dramática:

Carlos Vázquez, ein Mann Anfang Vierzig, hager, mit schütterem Haar, gab ihnen die Hand. Seine Frau Zully murmelte einen Gruß, sah aus weit auseinanderliegenden Augen an Sara vorbei. Sie setzten sich. Die Stühle knarrten. Zully klammerte sich an ihre Handtasche. Saras Hände waren um ein Taschentuch gekrampft. Robert Rosella räusperte sich, ehe er zu sprechen begann. (150)

En este punto la narración se interrumpe y da un salto de dos años. Se narra el próximo encuentro entre las parejas en la sala de audiencias, cuando los padres adoptivos de Gerardo/Simón tienen que describir a la juez las circunstancias en las que adoptaron a su hijo once años atrás. Se narra la historia de la adopción en cinco páginas. Al escucharla, Sara de repente se acuerda del primer encuentro con la pareja Vázquez Morales dos años atrás. De este modo, por la anamnesis de Sara, el lector averigua lo que ocurrió entonces: las dos “madres” del hijo habían peleado furiosamente acusándose mutuamente de no ponerse una en el lugar de la otra. (Como el autor trata a Sara como heroína idealizada, sólo cita las acusaciones vulgares, infames de la madre adoptiva; mientras que las de Sara apenas las insinúa usando el discurso indirecto). Sin duda, el regreso temporal en este caso también tiene la función de reconfortar al lector, ya que la tensión al principio del encuentro de las dos parejas es demasiado fuerte. La interrupción es necesaria por razones narrativas. Sin duda Hackl sigue un concepto artístico del siglo XIX que destaca una cierta distancia del lector ante la obra para poder disfrutarla como conjunto armónico. No obstante, es cuestionable si tal estética, que implica un concepto del arte como sitio imaginario de reconciliación, puede servir para presentar la realidad de una dictadura militar en la América Latina en el siglo XX. En su interesante artículo “Geschichte erzählen,” Hackl afirma que escogió la forma de la novela testimonio para escribir Sara und Simón, aunque no quiso reproducir el discurso de Sara en primera persona, ya que, en las entrevistas, ella siempre trata de explicarse lo ocurrido y estas reflexiones interrumpirían el flujo de la narración:

meist berichtet sie reflexiv, analytisch, sie erklärt also, abstrahiert vom eigenen Erleben, bringt Einzelheiten nur als Exempel des Ganzen zur Sprache. . . . Aber diese Einstellung erschwert meine Arbeit; die Erzählung muß ich ja von Erklärungen möglichst freihalten. (34)

Más tarde Hackl añade: “Der Verzicht auf einen auktorialen Erzähler . . . hätte die Erzählungen grundlos gebrochen.” (36) Sin embargo, en mi opinión, una novela que se narra en la tercera persona por un narrador omnisciente<sup>7</sup> que allana las rupturas ya no es una novela testimonial.<sup>7</sup>

Miguel Ángel Asturias, en su novela *El Señor Presidente*, como Hackl en *Sara und Simón*, usa fechas históricamente específicas y lugares concretos—Guatemala—para reflejar la terrible realidad de una dictadura latinoamericana.<sup>8</sup> También usa un narrador omnisciente para narrar la historia; sin embargo, al mismo tiempo que crea un universo narrativo equilibrado, el autor implícito lo socava empleando recursos narrativos *avant-*

*garde* que perturban al lector e impiden una lectura fácil y armónica. Por consiguiente, el lector tiene que participar tan activamente en la lectura que podríamos decir que crea la obra con su lectura. Como muestra Jack Himelblau, para cumplir con este propósito de transformación de una lectura pasiva en una creadora, el autor manipula el tiempo. Manipula conscientemente la cronología de los acontecimientos ficcionales, especialmente haciendo uso del *hysteron-proteron*—una figura retórica que produce una inversión del orden natural o lógico. (1991, 185) Como consecuencia de esta inversión, el autor puede desplegar los eventos narrativos simultáneamente en planos diferentes, lo que resulta en una obra de gran complejidad estructural que, por otra parte, provoca la participación activa del lector. Himelblau pone de relieve también que esta figura retórica subraya el contenido siniestro de la obra—la dictadura militar simbolizada por la figura de "Luzbel":

The intrinsic principle of the figure of *hysteron-proteron* is disarrangement—that is disorder, disequilibrium. Herein lies its fundamental relation to the antichrist passage with which Asturias's novel begins. For the primary function of both "Luzbel" and of the figure of *hysteron-proteron* is to introduce chaos into and do violence to the natural or rational order. (Himelblau 186)

En mi opinión, Lyotard tiene razón cuando dice que el horror—como el holocausto o la realidad de una dictadura—no se puede presentar literariamente:

Er [der Holocaust] kann nicht dargestellt werden, ohne daß die Darstellung ihn verfehlt und abermals vergißt, er stößt Wort und Bild von sich ab. "Auschwitz" in Worten und Bildern wiederzugeben, ist eine Weise, dies zu vergessen: Ich denke hierbei nicht nur an schlechte Filme oder Fernsehserien, an schlechte Romane oder "Augenzeugenberichte." Ich denke an Bilder und Texte, die aufgrund ihrer Strenge und Genauigkeit am ehesten geeignet sein könnten, zu verhindern, daß vergessen wird. Aber auch sie stellen noch dar, was undarstellbar bleiben muß, um nicht, als das Vergessene selbst, vergessen zu werden. (Lyotard 37)<sup>9</sup>

Luego dice Lyotard que hay, sin embargo, una excepción. Claude Lanzmann en su película *Shoah* logró representar lo no-representable del aniquilamiento de más de cinco millones de judíos por los alemanes presentando sólo indicios del horror. El público tiene que imaginarse el resto. Como ha mostrado Himelblau en sus análisis de la novela *El Señor Presidente*, Asturias también trata de presentar el horror estimulando de manera intensiva la imaginación del receptor de la obra. Sin duda las estrategias narrativas que escogió Asturias para presentar lo no-presentable de la descomposición social y moral de la dictadura latinoamericana son más adecuadas que las de Hackl, que propicia en los lectores una actitud pasiva.

Además del uso del *hysteron-proteron*, Asturias aumenta la complejidad de la novela con referencias mitológicas. Como muestra Himelblau en su artículo "Tohil and the President: The Hunters and the Hunted in the *Popul Vuh* and *El Señor Presidente*," la novela no es sólo un reflejo literario de la realidad sociopolítica inmediata de la dictadura de Manuel Estrada Cabrera, sino también una variante del concepto maya del eterno retorno: Asturias "not only modeled his dictator after but identified him with the Maya deity" (437). Este dios, sin duda, es Tohil, el dios del fuego y del agua. En el *Popul Vuh*,

travelers on the road and members of the defeated tribes disappear inexplicably to have their hearts and blood offered to Tohil; in *ESP* citizens ate also enigmatically sequestered, arrested, tried, and executed (notably, Mocosó, Vásquez, and Carvajal) or simply imprisoned and left to die (namely, the Italian Binelli and Cara de Angel) to assure the permanent status of the President. Indeed, without such deeds the existence of Tohil as well as that of the President is placed in jeopardy: the Maya deity has need of man's blood to retain his vitality; the President demands human immolation to secure his (political) position of power. (437)

Además de estas semejanzas entre Tohil y el Presidente, el protagonista central de la obra, Miguel Cara de Ángel, en el capítulo XXXVII (que curiosamente se llama "El Baile de Tohil"), después de encontrar al Presidente tiene una "visión inexplicable" (Asturias 261). En esta visión Tohil satisface su sed de sacrificios humanos. Esta escena sirve como prolepsis para el final trágico de la obra. El protagonista, que parecía haberse salvado de sus maldades por el amor de su esposa Camila, se pudre vivo en una catacumba subterránea—además sabiendo que su esposa se acostará con el Presidente—mientras la dictadura triunfa. En la novela de Hackl, *Sara und Simón*, no hay referencias mitológicas, ya que no hay una cultura indígena en Argentina y Uruguay, pues se perdió en esta parte del mundo. Esta ausencia resulta en un grado menor de complejidad de la obra. Además, en mi opinión, referencias a una visión indígena tan pesimista como la del *Popul Vuh* hubieran perturbado la muy optimista visión del mundo del autor. En cambio, según la visión del mundo de Asturias, la realidad de la dictadura latinoamericana se repite en un eterno retorno,<sup>10</sup> debido a las condiciones existenciales del ser humano. En la visión de Hackl, las dictaduras no son otra cosa que una expresión de la crisis del sistema capitalista:

Uruguay, das dank des Elans und der Weitsicht seines Präsidenten José Batlle y Ordoñez seit Anfang des Jahrhunderts als die Schweiz Südamerikas angesehen wurde, stürzte durch fallende Weltmarktpreise von Fleisch, Wolle und Leder, die Konkurrenz von Billigproduzenten und das Versäumnis der wirtschaftlichen Elite, eine größere Streuung der Warenproduktion zu erzielen, in eine tiefe Krise. Um ihre Gewinne zu halten, hinterzogen Viehzüchter und Gefrierfleischexporteure Steuern, betrieben organisierten Schmuggel und verwandelten ihre Betriebe in Filialen ausländischer Trusts.

Der Geldentwertung, die von der Oligarchie durch Preistreiberei, Kapitalflucht und Unterfakturierung ihrer Exportgüter herborgerufen wurde, versuchte die Regierung mit einem strikten Sparprogramm, mit Lohnstopp und Rücknahme der für den Kontinent beispiellosen Sozialgesetze Herr zu werden. Dagegen wehrten sich die Gewerkschaften und zahlreiche linke Gruppierungen erstarkten, von denen die Nationale Befreiungsbewegung der Tupamaros unter Uruguays rebellischer Jugend das höchste Ansehen genoß. (11, 12)

En esta situación, el establecimiento de la dictadura militar se interpreta como la reacción necesaria del sistema capitalista para su auto-preservación, y, por consiguiente, sólo mediante una revolución socialista, según Hackl, se terminarían para siempre las causas de la dictadura.<sup>11</sup> Una parte de estas visiones del mundo tan diferentes resulta en conceptos diferentes del ser humano. En Asturias, como muestra Himelblau, "the individual at any particular moment, never knows if he is destined to play the role of hunter or that of

game. And if that of hunter this time, next time which will it be?" (Himmelblau 1984, 446) Si cada personaje es tanto bueno como malo, tan cazador como cazado, dependiendo de su función en un determinado momento, la identidad personal no existe. En Hackl, al contrario, los personajes son o buenos o malos, según su posición social. Sara, miembro de un partido revolucionario y dueña de un ideario marxista, es completamente buena; Gavazzo, oficial del ejército, es, previsiblemente, encarnación del mal. El bien y el mal, en el universo de Hackl, coexisten en equilibrio. Además, es un universo racional donde todo sigue las leyes de causa y efecto. Por ejemplo, los detenidos en *Sara und Simón* saben la razón de su detención, pues han luchado contra la dictadura; en *El Señor Presidente* la desconocen. Veamos el caso del licenciado Carvajal. Como Josef K., en la novela *El Proceso* de Franz Kafka, Carvajal es detenido una mañana sin poder adivinar la causa:

La criada que salió a comprar el pan en la mañana regresó con la noticia de que la casa estaba rodeada de soldados. Entró a decírselo a mi mujer, mi mujer me lo dijo, pero yo no le di importancia, dando por de contado que sin duda se trataba de la captura de algún contrabando de aguardiente. Acabé de afeitarme, me bañé, me desayuné y me vestí para ir a felicitar al Presidente. ¡Mero catrín iba yo . . . ! ¡"Hola, colega; qué milagro!" dije al Auditor de Guerra, al cual encontré de gran uniforme en la puerta de mi casa. "¡Paso por usted—me respondió—y apúrese, que ya es tardecito!" Di con él algunos pasos y como me preguntara si no sabía lo que hacían los soldados que rodeaban la manzana de mi casa, le contesté que no. "Pues entonces se lo voy a decir, mosquita muerta—me repuso—; vienen a capturarlo a usted" (199)

Es sometido a un simulacro de proceso, durante el cual Carvajal no sale de su asombro al verse acusado de haber estrangulado al coronel José Parrales Sonrientes, y de haber planeado la captura y muerte del Presidente de la República. Es condenado a muerte sin poder defenderse, ya que los miembros del tribunal están tan borrachos que no lo oyen. Y como Josef K. en la novela de Kafka, es ejecutado sin saber cuál era su culpa. Creo que esto—ser detenido y torturado sin saber la causa— es el elemento más característico y horroroso de la dictadura. Para la víctima, inesperadamente, la realidad se hace irrealidad, y no es comprensible por un razonamiento lógico. Y, en mi opinión, una literatura realista que sigue las leyes de la mimesis no puede reflejar esta irrealidad apropiadamente—por lo tanto, existen las dificultades de las que habla Lyotard para presentar el Holocausto.

Además de las mencionadas estrategias de manipulación del tiempo y de las visiones mitológicas, Asturias usa elementos surrealistas para presentar dicha irrealidad. Como muestra Manuel Antonio Arango citando a André Breton, el surrealismo "se rebela contra el reinado de la lógica, contra 'el racionalismo absoluto que sólo permite captar los hechos relacionados estrictamente con nuestra experiencia'." Además, "elogia 'los descubrimientos de Freud, gracias a los cuales el explorador humano podría ir más lejos en sus búsquedas, autorizado a ya no considerar únicamente las realidades sumarias'" (472). Un ejemplo de estos elementos surrealistas son la representación lingüística de los procesos psíquicos del idiota Pelele. Naturalmente, en estas partes de la novela, se deshace el lenguaje en sonidos incomprensibles como "Erre, erre, ere . . . . . Erre, erre, ere . . . . . Erre, e-erree-erre-erre." Y también hay figuras onomatopéyicas: la invención de palabras que suenan como su sentido, como: "¡Alumbra, lumbré de alumbra, Luzbel de piedralumbra!" (Arango 478). Lo que logra un escritor con el uso de tales elementos



surrealistas es que "lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable cesan de ser percibidos como contradictorios." (473)

En las siguientes páginas quiero comparar cómo Hackl y Asturias presentan el razonamiento de una mujer detenida que se preocupa por su bebé abandonado. En ambos casos el niño tiene tan pocas semanas que es necesario cuidarlo regularmente. Sara, en la novela de Hackl, imagina que su hijo está protegido por Mauricio, su padre, o en un orfanato de Buenos Aires:

Sie sah Simón in seinem Korb liegen, in einem fremden Zimmer, in das Mauricio alle fünf Minuten nachschauen kam, auf Zehenspitzen, ob das Kind auch wirklich schläft. Sie sah ihn auch in einer Kinderkrippe der Stadt Buenos Aires, zusammen mit zwanzig anderen Säuglingen in einen Saal gesperrt, ein Gitterbett, in dem er strampelt und schreit, vor Hunger, Schmutz und Ferne, mit den kurzen Armen ruckt, sich aufbäumt, endlich einschläft und noch im Schlaf schluchzt. (68)

La segunda posibilidad le duele tanto a Sara que decide traicionar al partido: "Da beschloß Sara, die Partei zu verraten." (68) Por supuesto, por el modo en que el autor ha caracterizado a este personaje—es heroína, no comete errores—el lector ya sabe que no va a traicionar al partido de veras. Y Sara hace exactamente lo que el lector sospecha: denuncia a compañeros que ya han huido a Europa.

Sie hoffte, es würde einige Zeit verstreichen, ehe die Militärs dahinterkamen, daß sie gelogen hatte. Auf's erste waren sie jedenfalls zufriedengestellt. Diese Gelegenheit nutzte Sara, um den Mann, der ihr Geständnis aufnahm, nach dem Schicksal ihres Kindes zu fragen. Aber ihre Hoffnung, sie würde als Belohnung zu hören bekommen, was mit Simon geschehen sei, erfüllte sich nicht. (69)

Fedina, en la novela de Asturias, reacciona de manera muy diferente. Las preocupaciones sobre el destino de su hijo la vuelven loca. En esta condición no puede tomar decisiones racionales. Los militares tienen a su hijo en el cuarto de junto—ella puede oír su llanto—y tratan de chantajearla. Si les diera informaciones sobre el escondite del general Canales, le permitirían atender a su hijo. Ella no sabe dónde está el general. En vez de proporcionarles información falsa para ganar tiempo, como lo hace Sara, se lanza por la puerta y, después de haber sido quebrantada en sus fuerzas por los soldados, se arrastra de rodillas a implorar al Auditor de Guerra que—como sabe—toca el armonio en la catedral que le dejara dar el pecho "a su mamoncito."

—¡Por la virgen del Carmen, señor—suplicó abrazándose al zapato del licenciado—; sí, por la virgen del Carmen, déjeme darle de mamar a mi muchachito; vea que está que ya no tiene fuerzas para llorar, vea que se me muere; ya no tiene fuerzas para llorar, vea que se me muere; aunque después me mate a mí! (116)

La respuesta del Auditor revela la hipocresía de su actitud religiosa: "¡Aquí no hay Vírgenes del Carmen que valgan! ¡Si usted no me dice dónde está oculto el general, aquí nos estamos, y su hijo hasta que reviente de llorar!" "Como loca" (116), Fedina se arrodilla ante los hombres que guardan la puerta, lucha con ellos, trata de besar los zapatos del Auditor. Sus súplicas y las preguntas del último se repiten. Por fin sigue la tortura; sin embargo, ella sólo siente el llanto de su hijo. Poco a poco su mente se descompone hasta que ya no puede escuchar la voz del Auditor: "El llorar de su hijo, cada vez más apagado,

llenaba sus oídos" (117). Cuando tiene el cadáver de su hijo en sus brazos, se vuelve demente para siempre. Para expresar esta descomposición mental lingüísticamente, el narrador usa repeticiones:

Y era la una de la mañana cuando empezó a moler la cal para que no le siguieran pegando. Su hijito lloraba . . .  
De tiempo en tiempo, el Auditor repetía:  
—¿Dónde está el general? ¿Dónde está el general?  
La una . . .  
Las dos . . .  
Por fin, las tres . . . Su hijito lloraba . . .  
Las tres cuando ya debían ser como las cinco . . .  
Las cuatro no llegaban . . . Y su hijito lloraba . . .  
Y las cuatro . . . Y su hijito lloraba . . . (117)

Las repeticiones de "su hijito lloraba" acompañan como un staccato el desarrollo de la demencia de Fedina desde el momento de su detención y reflejan el horror de la dictadura de un modo más eficaz que la presentación de los pensamientos lógicos de Sara en la novela de Hackl. No es que el autor no tratara de describir procesos subconscientes de su personaje. El problema es que cuando Hackl narra un sueño de Sara, por ejemplo, lo hace de manera racional con objeto de que el lector lo entienda como prolepsis de lo que pasará en los próximos capítulos. Por eso, yo veo estos sueños de Sara más como trucos narrativos que facilitan la lectura que como auténticas realidades oníricas que pudieran ser representadas de manera surrealista.<sup>12</sup>

En mi opinión, hubiera sido mejor que Hackl publicara las entrevistas con Sara como texto documental. En su artículo "Der Erzähler Erich Hackl," Christine Pototschnig analiza los recursos narrativos que utiliza Hackl en sus primeras novelas, *Auroras Anlaß* (1987) y *Abschied von Sidonie* (1989) para dar la ilusión de lo auténtico. Uno es el cambio brusco del discurso indirecto al discurso directo; otro, la intercalación de material documental. Encontramos los mismos recursos en *Sara und Simón*. Un ejemplo del primero aparece en la escena de la detención de Sara por el oficial Gavazzo (destaco el discurso directo con letra cursiva y el discurso indirecto con negritas):

Simóns Wärme an ihrer Brust. Berstendes Holz, er drehte seinen Kopf nach den Geräuschen. Sie fanden keine Waffen. Die Papiere stopften sie in eine schwarze Tasche. Dann wieder Gavazzo. *Leg ihn weg. Wo wir dich hinbringen, ist kein Platz für ihn.* Sara fragte, was mit Simón geschehen **werde**, und der Mann antwortete, *keine Sorge, dem passiert nichts. Wir führen keinen Krieg gegen Kinder. Leg ihn zurück in den Korb.* Als sie zögerte: *Na wird's.*

La forma **werde** en vez de **wird** en alemán es un ejemplo de la primera forma de subjuntivo—subjuntivo<sub>1</sub>—que se usa para destacar la imparcialidad del autor, usado principalmente por los periodistas. Es imposible traducirlo apropiadamente al español, que tiene sólo un tipo de subjuntivo, equivalente a la segunda forma de subjuntivo—subjuntivo<sub>2</sub>—en la lengua alemana. El párrafo sigue con el cambio constante entre indicativo y subjuntivo<sub>1</sub>, lo que causa la impresión de que se trata de la reproducción objetiva de partes de una entrevista:

Sie **habe** noch einen Augenblick zugewartet. Dann **habe** sie Simón geküßt Dann **habe** Simón zu schreien begonnen. Mauricio *wird* ihn finden. Sie **habe** keinen Versuch unternommen, Gavazzo umzustimmen. Besser so. Wer weiß, was sie mit mir anstellen werden. (47)

Con la expresión "Besser so. Wer weis, was sie mit mir anstellen werden," que destaca la impresión de lo auténtico, el autor nos entrega incluso los pensamientos de Sara. Encontramos un ejemplo de la intercalación de material documental en la escena de la primera búsqueda de niños desaparecidos que hacen Sara y otras mujeres:

Zwanzig Mal steckte sie eines der Bilder in einen Umschlag, zwanzig mal eine Karteikarte, *Amaral GARCÍA HERNÁNDEZ Geboren: 25-10-71. Verschwunden: 8-11-74*. Zusammen mit anderen Frauen aus Uruguay hatte sie es übernommen, Dossiers über die verschleppten, verhafteten oder vermißten Landsleute zusammenzustellen und an Menschenrechtsgruppen in Europa zu verschicken. (27)

No obstante, como ya menciona Pototschnig, aunque Hackl marca el material documental con letra cursiva, él no nos da las fuentes, y, por otra parte, unifica el estilo con el de las partes ficcionales. En estas condiciones, en mi opinión, el texto ya no tiene nada que ver con la literatura documental y, por consiguiente, le falta la fuerza conmovedora de aquélla. Con esta conclusión no quiero sugerir que la novela *Sara und Simón* de Hackl sea mala literatura; sólo quiero destacar lo problemático de la transformación retórica de la realidad en ficción.

---

#### Notas

<sup>1</sup> Jorge Rafael Videla—jefe del ejército argentino desde 1975 y miembro de la junta militar que derrocó al gobierno de Isabel Perón; Emilio Eduardo Massera—jefe de la Marina de Guerra desde 1975 y miembro de la junta militar que derrocó al gobierno de Isabel Perón.

<sup>2</sup> Según Verbitsky, no fueron sólo los remordimientos la causa de la crisis mental de Scilingo, sino también o sobre todo la actitud hipócrita de sus superiores: "What kept him from sleeping, as much or more than the flights, was the persistent hypocrisy of the men who ordered him to carry them out." (111)

<sup>3</sup> In Venezuela, Pernías and Rolón had attempted to kidnap the industrial tycoon Julio Broner. Pernías was planning to shoot darts coated with a drug that would paralyze Broner, in order to determine the exact dosage, he tested his darts on a prisoner who never reappeared alive." (Verbitsky 5)

<sup>4</sup> La novela *El Señor Presidente* empieza con la muerte violenta del coronel José Parrales Sonrientes, un militar brutal, fuerte, bien armado, que sabe defenderse. Lo interesante es que esta bestia de ningún modo es asesinado por una de sus víctimas o enemigos políticos, sino que un mendigo loco lo estrangula y no hay ninguna explicación lógica para este suceso; es sólo el 'azar.' Por supuesto la dictadura militar, que suele presentar a su país como una estructura completamente cerrada, no puede aceptar este hecho ridículo como verdad; tiene que "cambiar" su significado de tal modo que el coronel José Parrales Sonrientes se convierta en víctima de los enemigos de la república.

<sup>5</sup> Lo que no menciona Hackl es que hay una contradicción entre la admiración de Sara por los países comunistas como Cuba y la Unión Soviética, por un lado, y su admiración por los anarquistas, por el otro. Como se sabe, los ideólogos del marxismo nunca apreciaron el anarquismo. Véanse los ataques de Marx a Stirner; los ataques de Lenin a Bakunin, y las muertes violentas de los anarquistas rusos que vivían en el exilio mexicano, obra de Stalin.

<sup>6</sup> En el artículo "Geschichte erzählen?" Hackl da un resumen del argumento de su novela. Curiosamente, en el episodio en que Sara padece la cárcel por ayudar a los militares a fingir el ataque de la guerrilla, Hackl lo caracteriza con la siguiente perífrasis: "Sie überlebt es [das Folterzentrum] nur dank eines Zufalls, der hier nicht weiter von Belang ist" (34). Sobrevivir por ayudar a los militares a estafar a la prensa internacional—¿un azar? En el mismo artículo, Hackl explica su intención como narrador: trata de hacerse invisible para no estorbar el flujo de los episodios. Pero, como sabemos, un narrador no puede esconderse, está presente en la elección de algunos recursos estilísticos y en el rechazo de otros. Al escoger un estilo manipula al lector, entregándole 'invisiblemente' su visión del mundo. Para la escenificación del ataque guerrillero, el autor de la novela elige la farsa; por consiguiente el lector—como lo hace Sara—se ríe de la estupidez de los periodistas que toman todo por realidad. En mi opinión, la elección del recurso estilístico de la farsa para este episodio resulta en una atenuación del horror de la dictadura. Sin embargo, como el autor eleva al personaje de Sara a la dignidad de una heroína idealizada, no le queda otro remedio que justificar todo lo que hace. Y justificar la participación en la simulación de un ataque guerrillero para engañar a los periodistas de todo el mundo sólo es posible restándole importancia a tal hecho. Es un ejemplo que apoya mi tesis de que las estrategias narrativas tradicionales no sirven para reflejar la dictadura latinoamericana.

<sup>7</sup> No es sólo que Hackl utilice un narrador omnisciente para entregarnos la historia de Sara, sino que narra simultáneamente lo que pasa en la residencia del embajador de Estados Unidos; lo que piensa Simón/Gerardo de sus "madres;" lo que hace Mauricio en Barcelona, etc.—todos estos eventos en lugares diferentes siguen un orden cronológico y resultan en una estructura narrativa bien ordenada que el lector puede entender fácilmente. En su artículo, Hackl insiste en que es necesario hacer estos cambios en la tradición de la novela-testimonio para poder poner de relieve "la verdad interior" (30) de la historia de Sara—una verdad que ni siquiera ella, la protagonista, podía ver—y con este propósito es necesario incluso censurar el discurso de Sara, por ejemplo haciendo omisiones. En mi opinión, lo que el autor trata de justificar es el hecho de que utiliza las entrevistas con Sara sólo como cantera para poder construir una novela que sigue las estructuras tradicionales y presenta una visión marxista del mundo que corresponde al autor. Y como sabemos, el 'realismo socialista' también siguió las reglas narrativas del siglo XIX.

<sup>8</sup> Asturias, en la novela *El Señor Presidente*, refleja la dictadura guatemalteca de Manuel Estrada (1898-1920). Gran parte de los eventos que narra coinciden con documentos de *¡Ecce Pericles!* de Rafael Arévalo Martínez (Himelblau 1973).

<sup>9</sup> Lyotard también trata de explicar psicoanalíticamente por qué los europeos siempre deseaban aniquilar a los judíos: son el elemento que los perturba en su deseo de crear una narración armónica de su existencia. Narrar significa ordenar—y reparar—los eventos de un pasado al servicio del futuro en un conjunto homogéneo que es posible recordar:

"Dieses Verlangen, sich zu erinnern . . . sammelt und kittet die sogenannte Vergangenheit im Dienste der Zukunft und konstituiert eine Zeitlichkeit, die zwar zwischen den Ekstasen von Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart ausgespannt ist, andererseits aber, da an die Metainstanz eines Selbst geknüpft, gleichwohl homogen bleibt." (17) Sin embargo, los judíos no permiten esta insistencia de la mente occidental en seguir infligiendo la herida de lo inacabado: "Mir scheint . . . daß 'die Juden' in dem mit seiner Selbstbegründung beschäftigten Geist des Abendlandes dasjenige sind, das sich diesem Geist widersetzt . . . das diesen Villen durchkreuzt . . . dasjenige, das stets von neuem die Wunde des Unvollendeten schlägt." "'Die Juden'—nie zu Hause, wo sie sind, nicht integrierbar, nicht konvertierbar, nicht zu vertreiben." (33)

<sup>10</sup> En el mismo capítulo de Asturias hay una referencia al concepto del "superhombre" (256) de Friedrich Nietzsche. Como sabemos, Nietzsche desarrolló el concepto del superhombre junto con el concepto del eterno retorno en su obra maestra *Also sprach Zarathustra*. Es un indicio más que el final pesimista de la novela *El Señor Presidente* prediga en cierto sentido el eterno retorno de las dictaduras latinoamericanas.

<sup>11</sup> La novela está llena de indicios de que Hackl sueña con una revolución distinta de la del Che Guevara. Por ejemplo, cincuenta estudiantes son torturados por los militares por haber depositado una corona en el patio de la escuela el día de la muerte del "Che" (29). Que Hackl use sólo el nombre de pila muestra que pertenece al círculo de admiradores del Che Guevara. En mi opinión, las frecuentes dictaduras de América Latina ni son resultado de la condición del ser humano *per se*, ni una expresión del sistema capitalista en crisis, sino resultado de la estratificación jerárquica en América Latina, diferente de la de los países europeos y norteamericanos. Parte de esta estratificación es el papel especial del militar. En mi opinión, Juan Méndez, el director del Consejo de los Derechos Humanos de la Argentina, tiene razón al explicar las causas de las dictaduras latinoamericanas: "Despite the consolidation of democracy in Latin America, military establishments still consider themselves a caste above society and not subject to the rule of law. They believe themselves 'protectors of the nation' not so much against external aggression as against the enemy within. 'The nation' for them is an abstract term, a spiritual concept that is permanent, while the constitution, democracy, or any other form of government is strictly contingent. In this conceit, their fellow citizens, including those prone from time to time to support them, are held in contempt. This ideology has so permeated the mindset of the officer corps that they and their families lead their lives in isolation from the people they are supposed to serve" (169). Esta explicación del fenómeno militarista corresponde en cierto grado con el punto de vista de John J. Johnson, quien opina que "la preferencia de los iberoamericanos por la carrera militar obedece a tres razones principales: las academias militares ofrecen mejores oportunidades educativas que otros establecimientos, sin costo; permiten a los provincianos acceder a la capital y ciudades importantes, sustrayéndose de este modo a las escasas oportunidades económicas del interior, y finalmente, brinda una buena posibilidad de ascenso social y participación en los centros de poder. Se constituyen en algunos casos verdaderas familias de militares . . ." (Iberoamerica 236) La biografía del presidente en Asturias podría servir como ejemplo para la tesis de Johnson.

<sup>12</sup> Un ejemplo es el sueño del tribunal del partido. Acusan a Sara de haber perdido documentos importantes. Ella sospecha que su hijo ha eliminado estos documentos; le suplica que hable, pero el hijo calla. Antes de despertarse ve a su hijo sonreír. Una sonrisa maliciosa que quiere decir: Ves, te he chasqueado (32). Sin duda, este sueño sirve para preparar al lector psicológicamente para que pueda aceptar el rechazo que Sara recibe de su hijo.

### Obras citadas

- Arango, Manuel Antonio. 1990. "El Surrealismo, Elemento Estructural en *Leyendas de Guatemala* y en *El Señor Presidente*, de Miguel Angel Asturias." *Thesaurus* 45 (May-Aug): 472-81.
- Asturias, Miguel Ángel. 1970. *El Señor Presidente*. Buenos Aires: Losada.
- Baumann, Kevin. 1992. "Novelistic Discourse as History: Asturias's (Re)vision of Estradas Cabrera's Guatemala, 1898-1920." *Romance Languages Annual* 4: 387-90.
- Hackl, Erich. *Sara und Simón*. 1995. Zürich: Diogenes.
- . 1995. "Geschichte erzählen? Anmerkungen zur Arbeit des Chronisten." *Literatur und Kritik* 291-2(Feb): 25-43.
- Himmelblau, Jack. 1973. "*El Señor Presidente*: Antecedents, Sources, and Reality." *Hispanic Review* 41.1 (Winter): 43-78.
- . 1984. "Tohil and the President: *The Hunter and the Hunted* in the *Popol Vuh* and *El Señor Presidente*." *Kentucky Romance Quarterly* 31. 4: 437-50.
- . 1991. "Chronologic Deployment of Fictional Events in Miguel Angel Asturias's *El Señor Presidente*." *Hispanic Journal* 12.2 (Fall): 181-209.
- Kafka, Franz. 1994. *Der Proceß*. Reclam: Stuttgart.
- Loprete, Carlos A. 1995. *Iberoamérica*. Upper Saddle River: Prentice Hall.
- Lyotard, Jean-François. 1988. *Heidegger und "die Juden"*. Wien: Passagen- Verlag.
- "Mein Gefängnis im Kopf." *Der Spiegel*. No.44/1997, 199-202.
- Méndez, Juan E. 1996. "Afterword." En Verbitsky, Horacio. *The Flight. Confessions of an Argentine Dirty Warrior*. New York: The New York Press, 160-177.
- Pototschnig, Christine. 1993. "Der Erzähler Erich Hackl." *Die Zeit und die Schrift*. Szeged: Jate, 351-358.
- Verbitsky, Horacio. 1996. *The Flight. Confessions of an Argentine Dirty Warrior*. New York: The New York Press.