

Son palabras

Ciudad y paranoia como operadores de rescate en la obra narrativa de Roberto Henríquez

Oscar Guillermo Sanzana Silva
Universidad de Concepción

Resumen

El presente trabajo propone una aproximación sobre la obra narrativa del escritor chileno Roberto Henríquez, a partir del análisis de los conceptos de *ciudad* y *paranoia* en sus novelas. Ambos elementos destacan en la producción narrativa de Henríquez, centrada de manera inequívoca en la historia de personajes que vagan a la deriva en medio de una ciudad (Concepción) hostil, y recrea de este modo el ambiente de los años de dictadura. La investigación intenta arrojar ciertas luces sobre cómo dichos elementos —presentes en la narrativa— intervienen en el rescate de un pasado que desafía los discursos de supuesto consenso político y crecimiento económico.

Palabras clave

ciudad, paranoia, narrativa, postdictadura, Concepción.



Obra: ARANDANO. Acrílico, tierras naturales y metal sobre madera.

City and paranoia as rescue operators in the narrative work of Roberto Henríquez

Abstract

This paper proposes an approach to narrative work of Chilean writer Roberto Henríquez, from the analysis of the concepts of *city* and *paranoia* in his novels. Both elements stand out in the narrative production Henríquez unequivocally focused on the story of characters who wander adrift in the middle of a city (Concepción) hostile, thus recreating the atmosphere of the years of dictatorship. The research attempts to shed some light on how these narrative elements in involved in the rescue of a past that challenges the discourses of political consensus and economic growth.

Keywords

city, paranoia, narrative, post-dictatorship, Concepción.

El regreso

Con tres novelas en su haber —*Contra la ternura* (1989), *Lo que usted no se imagina* (1991) y *Cacerías sobre un iceberg* (2010)—, Roberto Henríquez pareciera cargar con la responsabilidad de ser una de las pocas voces de la narrativa de Concepción. Tal vez por eso, sumado al período en que se mantuvo sin publicar novelas, haya pasado inadvertido para la crítica literaria, no encontrándose trabajos que aborden de forma crítica su obra.

Sus inicios literarios se remontan a su etapa de estudiante de pedagogía en español en la Universidad de Concepción, como uno de los fundadores de la revista *Postdata*, cuya primera aparición en la Universidad tuvo lugar en agosto de 1980. Henríquez describe el período anterior a la aparición de *Postdata* como una época en la que se intentaba resignificar la literatura, entendida como un espacio múltiple, capaz de atender dos objetivos esenciales: recuperar el circuito de lectura perdido y devolverle su existencia social. Lo anterior:

Llevó a consumir lecturas poéticas en espacios públicos, donde los poetas distribuían sus textos impresos en papel roneo a los pocos asistentes, generalmente amigos o conocidos de los poetas lectores (Henríquez, 2009).

Su regreso a la literatura tras casi dos décadas de ausencia —interrumpidas únicamente en 2002 con la publicación de un libro de fotografías— se produce en circunstancias que no dejan de ser especiales. Lo hace el mismo año que el Gran Concepción fuera afectado por un terremoto y posteriormente un maremoto; lo hace a través de una pequeña editorial de Tomé: *Al aire libro*; lo hace a través de una novela que pareciera marcar una cierta continuidad con su primera obra: *Contra la ternura*, cuya novela se desarrolla en la ciudad, aunque resguardando cuidadosamente personajes y escenarios propios de los años ochenta; lo hace, además, bajo el seudónimo de “Ambrosio Blest”, y tiene como protagonista a un vampiro.



La obra de Henríquez se inserta en el marco del contexto de postdictadura, en lo que Promis (1993: 247) denomina como la *Novela de la desacralización*, cuya principal diferencia con el programa novelístico anterior es desplazar los conflictos interiores de solitarios personajes (que no obstante, siguen siendo solitarios), hacia su relación con el medio amenazador.

Ahora se pretende comunicar el conflicto que se establece entre el individuo y el sistema de autoridad que lo domina; asimismo, la fractura de las relaciones humanas, interpretada por el programa anterior como resultado de los conflictos existenciales del individuo, es ahora denunciada como una de las consecuencias más dolorosas de la violencia con que el sistema político se introduce en la vida privada de los seres humanos (Promis, 1993: 247-248).

Lo anterior determina que los narradores de estas obras hayan asumido como *responsabilidad histórica* el introducir en sus novelas espacios y personajes terroríficos, aspecto que no es posible encontrar en su misma expresión en proyectos escriturales anteriores.

Los narradores lo fuerzan a observar con atónito sobresalto y desasosiego las diferentes maneras como hombres y mujeres, figuras secundarias o protagónicas de los relatos, son sometidos al escarnio, vejados, abusados y destruidos física y psicológicamente a manos de otras figuras cuyos comportamientos responden a la depravación y crueldad de quienes ejercen dominio omnímodo sobre una colectividad humana que pese a todo nunca pierde el sentido de su dignidad ni la esperanza de su redención (Promis, 1993: 254).

Así, en *Contra la ternura* encontramos la historia de Pío y Leonor, dos personajes extraviados en medio de la selva urbana. Desde el comienzo de la obra, el narrador sitúa a los personajes dentro de un contexto extraño: se desplazan por la ciudad a lo largo de toda la novela, y en cada uno de esos desplazamientos existe un esfuerzo por dejar atrás lo ausente, lo irreparable, un pasado que atormenta:

Estaba enloquecido, alcohólico, dependiente de la rutina, con manías tan profundas como el tabaco, el desamor, la soledad

Ciudad y paranoia como operadores de rescate en la obra... Oscar Guillermo Sanzana Silva

y la noche ¿Qué puede usted esperar de alguien así? Dígame. Qué puede esperar si ya todo ha pasado. Y ya usted ni siquiera es un anarquista sino un miserable. Y todo lo que algún día soñó que llegaría a realizar no es más que un pasado lamentable, lejano, irreal ¿Qué puede usted hacer sino inventar a alguien que siempre quiso ser y nunca tuvo la valentía, la audacia de serlo? (Henríquez, 1989: 41).

En *Lo que usted no se imagina*, en tanto, el protagonista acepta ayudar a su primo en la búsqueda de un tesoro que, finalmente repartirá junto a un empleado, a espaldas del dueño de casa. La novela transcurre entre los excesos étlicos de sus personajes (característicos de las novelas de Henríquez), así como la violenta convivencia de los protagonistas.

Cacerías sobre un iceberg, por último, narra el desventurado amor entre Carlos —un vampiro forzado a convivir entre los más monstruosos humanos— y Leonor. La pareja debe verse a escondidas de Rafael, incómodo amigo en común y pareja de Leonor. Finalmente, Rafael convence a Carlos de ayudarlo en un asalto y lo traiciona. Carlos se cobra venganza asesinando a Rafael y bebiendo la sangre de Leonor.

Post dictadura y lugar del escritor

En su obra *La sociedad sin relato*, García Canclini (2010) asegura que en la actualidad estamos lejos de los tiempos en que los artistas planificaban acerca de qué hacer para transformar la existencia humana. El arte trabaja hoy en *las huellas de lo ingobernable*; asimismo, los nuevos hábitos desarrollados por los usuarios de la red, a consecuencia de la fusión de formatos, contenidos y espacios, ha determinado que se desmoronen las divisiones entre géneros, entre arte y publicidad, etcétera.

En el terreno de la literatura, lo anterior se expresa a juicio de Ludmer (citado en García Canclini, 2010: 51-52) primeramente en aquellas novelas y relatos en los que prevalece la idea de que “la ficción es realidad, y la realidad es ficción”, como por ejemplo los testimonios, la autobiografía, el reportaje periodístico y



el diario de vida; y luego en la concepción de que “todo lo cultural es económico y todo lo económico es cultural”, que tiene su existencia más clara en el hecho de que sean las mismas empresas transnacionales las que igualen la producción de diarios, libros, revistas y programas de televisión. A juicio de Ludmer, esto evidencia que vivimos en una continuidad de “realidad-ficción”, donde resulta imposible aproximarse mediante criterios estrictamente literarios (como autor, estilo, texto y sentido) a las obras.

La literatura y el arte dan resonancia a voces que proceden de lugares diversos de la sociedad y las escuchan de modos diferentes a otros, hacen con ellas algo distinto que los discursos políticos, sociológicos o religiosos. ¿Qué deben hacer para convertirlas en literatura o en arte? Nadie lo sabe de antemano (García Canclini, 2010: 60).

Ahora bien, García Canclini afirma que desde el arte resulta posible entender la política desde dos formas: como construcción de consensos o como el trabajo con los desacuerdos. En tal sentido, esta última posibilidad estética explora una política capaz de introducir sujetos y objetos nuevos, haciendo visible aquello que ha permanecido invisible, y donde se escuche la voz de los silenciados.

Para Saúl Sosnowsky (1993, en Richard, 2008: 36), la búsqueda de restituir la capacidad dialógica en los años ochenta, correspondió a la expresión de una necesidad vital para la cultura, sometida largos años al autoritarismo, y con miras a un entonces eventual proceso de redemocratización, aquello constituía una respuesta frente a la imposición de un único portavoz como expresión simbólica y real del poder autoritario.

Con las excepciones de rigor, éste es un elemento a ser considerado cuando observamos la ausencia de una literatura oficial capaz de reproducir el silencio impuesto por esa voz. Silencio, dicho sea de paso, que se pretendía obviar mediante una televisión que por lo general no ha dejado de transmitir una programación trivial, mediante un lujoso muestrario de productos importados para pretender que había retornado el sabor de una dulzura larga y justificadamente olvidada. Hábiles campañas de

Ciudad y paranoia como operadores de rescate en la obra... Oscar Guillermo Sanzana Silva

publicidad proponían que el autoritarismo era la norma: ya se poseía el control de la educación y de la legislación; sólo restaba controlar el futuro.

A comienzos de los noventa se vive un período de auge para los autores agrupados en el suplemento *Zona de Contacto*, del diario *El Mercurio*, entre los que se cuentan Alberto Fuguet, Sergio Gómez, Alejandra Costamagna y Gonzalo Contreras, entre otros. Con relación a dicho grupo, dirá Roberto Henríquez que durante los años noventa se produjo un silencio muy parecido al ocurrido en la dictadura, donde únicamente los escritores ligados a *El Mercurio* eran considerados como representantes visibles de la novela chilena, para silenciar a otros escritores ocupados en proyectos independientes, continuadores de la tradición.

El mismo silencio que se produce en los años de dictadura, en los cuales lo que lleva el estandarte es la poesía, por el facilismo y por su relación con la imagen del poeta-héroe. La narrativa deja de funcionar. Ahora, la poesía se transformó en otra cosa, en algo muy retórico. El lenguaje ha pasado a ser parte de un consumo, y esa parte no ha sido subvertida. La novela también pasó a ser parte de esto. Y así vuelvo al principio de la cuestión: no publicar no significa no escribir (2010, entrevista con el autor).

Esta generación de autores denominada por los medios de comunicación *Nueva Narrativa Chilena*, fue acusada de hacer suyo el lema que por esos días caracterizaba a la indiferencia de los jóvenes hacia los temas de relevancia política y social: el “no estoy ni ahí”. Así lo expresan autores como Javier Campos:

También es notorio que a los narradores mcondistas poco o muy poco les interesa tratar asuntos que tengan que ver con el pasado político ni temas que hablen de la reconciliación. Su mundo parte de los 80 [años ochenta] en adelante (Campos, en Kohut y Morales, 2002: 27).

El objetivo del presente trabajo consiste en aproximarnos al proyecto escritural de Roberto Henríquez a partir del examen de ciertas claves de su producción literaria, como lo son los conceptos de ciudad y paranoia, intentando conectar fragmentos e



impresiones, con el objetivo de configurar órdenes perfectamente distinguibles, aunque no únicos ni definitivos, que nos permitan develar parte de estas claves. Se trata de aplicar el concepto de *entradas múltiples*, sostenido por Deleuze y Guattari (1978), en atención de que la obra rizomática de un autor no atiende a una suerte de lectura oficial y única, sino más bien a la experimentación que pueda hacerse de ella.

El principio de las entradas múltiples por sí solo impide la introducción del enemigo, el significante, y las tentativas de interpretar una obra que de hecho no se ofrece sino a la experimentación (Deleuze y Guattari, 1978: 11).

Así, los conceptos de ciudad y paranoia, constituyen dos de los *extremos* más reconocibles de su obra, y a través de ellos se intentará una aproximación experimental a su inventiva literaria.

La ciudad en conflicto

Todo conflicto esparce sus huellas, materiales y simbólicas, sobre el territorio donde se desarrolla. Incluso mucho después de acabada la guerra, resulta sencillo detectar los sistemas de coacción y represión que se mantienen al menos simbólicamente activos en el paisaje. Junto con las decenas de memoriales y monumentos en recuerdo de las víctimas de violaciones a los derechos humanos, subsisten en la ciudad una serie de lugares cuya presencia simboliza las diferentes aristas de un conflicto que, guste o no a los discursos de uno y otro bandos políticos empeñados en ver una reconciliación forzada, permanece muy presente en la memoria inmediata de los habitantes, sobre todo los más antiguos, precisamente aquellos que conocen de mejor manera el territorio.

Las manifestaciones artísticas de la comunidad se encargan de recordar estos espacios, de devolverles —en busca de una extraña permanencia— una connotación tal vez ausente en lo inmediato. Los barrios más combativos durante la dictadura siguen caracterizados como tales. Por otro lado, lugares como centros de detención, los cuarteles clandestinos de los órganos represivi-

vos, en muchos casos han cambiado de dueños, y acaban por mimetizarse en el paisaje urbano. No obstante, parece existir una necesidad de reconstruir una memoria territorial, que devuelva a estos lugares el significado siniestro que un día tuvieron. ¿La intención? Terminar con una hipocresía en la que ya no existen víctimas ni victimarios, sino únicamente ciudadanos convencidos de que vivir en unidad, armonía y paz social es la única forma de superar nuestros traumas como sociedad. La memoria, sin embargo, no detiene su exigencia de justicia. Y el territorio ofrece suficientes muestras de estos intensos debates:

Hacer historia —hacer memoria— de la ciudad adhiere nuevos elementos, cuyos espacios de reflexión no pertenecían necesariamente al acervo de materiales con los que contaba una historia oficial u ortodoxa o, de hecho, pertenecía, pero son mirados bajo un prisma diferente, acaso más modesto, que admite la posibilidad de una constante reescritura sobre lo que eventualmente fue en el espacio urbano. Es decir, acercarse a la ciudad para discutir y especular sobre su dimensión política; recoger los intersticios donde el poder también entraba en juego —y, muchas veces, se desmarcaba de las convenciones iniciales, que establecían una norma distinta— (Villarruel, 2011: 39).

Aproximarse a la producción novelística de Roberto Henríquez es internarse en la descripción de una ciudad ausente, que sólo a trazos es posible vislumbrar en medio de pasajes grises, crípticos, desgarrados. Existe en el autor, por cierto, una necesidad de testimoniar una época oscura, a partir precisamente de los pequeños destellos literarios que resistían el *apagón cultural*, tan propio de los años de dictadura militar.

Respecto a Concepción, en entrevista con el autor del presente trabajo, Henríquez sostiene que le parece una ciudad interesante, desde el punto de vista novelístico.

Considero a Concepción una ciudad literaria, novelísticamente hablando. Posee una buena estructura, una burguesía decadente, la emergencia de una nueva clase social, que se construye desde afuera. Tiene oralidad, una riquísima historia. Me interesa potenciar una concepción de esta ciudad, que quiere ser nombrada narrativamente. Esto debió haber ocurrido hace veinte



años, pero acontece hoy, lo que corresponde a un resabio cultural (Henríquez en entrevista, realizada en 2010).

La ciudad se muestra en *Contra la ternura* (1989) como un enorme monstruo gris, informe que hace experimentar a los personajes vívidas ensoñaciones de las que a ratos se tornan prisioneros:

Cárcel, reducto, prisión, campo de concentración, ni siquiera modelos dibujados en el infinito cielo gris de la ciudad, sino la figura sombría de aquellos recovecos, aquellos jardines, pastizales blancos del cielo gris de la ciudad (Henríquez, 1989: 21).

El carácter asfixiante de la ciudad se desprende del relato que sitúa al narrador en una posición difusa, filtrándose en la mente de los personajes, espiándolos, desnudándolos y volviéndoles la espalda cuando se enfrentan a sus soledades. A partir de la incorporación de largos pasajes descriptivos, que rayan en lo poético, el narrador transmite una sensación de abandono y desorientación, describiendo el deambular de los personajes por la ciudad, buscando algo que finalmente no encontrarán. Los elementos externos a las extensas cavilaciones de los protagonistas agudizan la percepción del andar errático, junto con alojar significados que se asocian a la descripción de la ciudad, cuerpo donde dolor y placer se representan en la presencia simultánea de desfiles en la Diagonal y mítines políticos en la Plaza Condell.

Se quedaron mirando en silencio [...] observando los miembros de la brigada como formando parte de los elementos del día, del paisaje, de la lluvia que comenzaba a caer. Pero la lluvia no era lluvia ni tampoco llovizna. Eran precipitaciones. Leves latidos de palabras. Vibraciones acústicas en el corazón. Una irradiación de cuerpos bajo la humedad sensual de la ciudad (Henríquez, 1989: 21).

Esta visión de la ciudad como espacio gris, capaz de albergar diferentes expresiones de la vida que florece desafiando su oscuridad, corresponde a lo que Avelar (1997) denomina una "ética de lo imposible", y que caracteriza a la ficción literaria de postdictadura.

La ficción postdictatorial camina en la cuerda floja que separa la utopía epifánica moderna de la rendición al olvido en tiempos

Ciudad y paranoia como operadores de rescate en la obra... Oscar Guillermo Sanzana Silva

de mercado telemático. En términos benjaminianos, el proyecto no sería retratar la vida “como realmente fue” [...] sino más bien la vida tal como ha sido olvidada. Más allá de toda nostalgia, el olvido sería hoy lo que verdaderamente vale la pena escribir: la ficción transitaría así de la epifanía mnemotécnica a la crónica de la amnesia (Avelar, 1997, en Richard, 2008: 87).

En tanto, la ciudad de *Cacerías sobre un iceberg* (2010) no se aleja demasiado de cómo se la describe en *Contra la ternura* (1989); sin embargo, los protagonistas cuentan en esta novela con *refugios*, lugares en los que pueden mantenerse a salvo de lo externo, aunque ciertamente no de sí mismos. Los personajes se aventuran a dejar sus refugios, pero pronto retornan a ellos, la mayor parte de las veces, con miedo y desesperación. Así, El Santito, el Hotel Ritz, la Mansión de san Luis, El Castillo se transforman en escenarios de conflictos internos, aunque también espacios donde se saben de alguna manera a salvo, y libres para urdir sus planes. No obstante, la ciudad que palpita allá afuera continúa mostrándose amenazante:

Era un domingo nublado de septiembre, y en vez de quedarme encerrado desayuné en la confitería Carrasco, frente a la plaza. Cerca del mediodía cerré las páginas del diario, la plaza comenzó a llenarse de gente. Los tambores y trompetas de una banda militar anunciaban un desfile. Pedí la cuenta con un gesto mecánico y me levanté para refugiarme en el Ritz (2010: 19).

Si la ciudad descrita por Henríquez representa un espacio gris, peligroso, amenazante, en el que los personajes sufren un asedio constante, resulta esperable que sus personalidades evidencien una creciente paranoia.

La paranoia

Algunos autores coinciden en señalar que con los años ochenta se inicia un período de glaciación cultural, social y estética, que puso fin a los aires de reforma y contracultura impulsados a partir de los hechos acontecidos en el período de mayo de 1968.



Este enfriamiento cultural no sólo se produjo en paralelo con importantes cambios en las principales economías en medio de un fuerte ambiente represivo y atemorizante, con la introducción del neoliberalismo, sino que además significó el desmoronamiento moral de toda una generación.

Un componente importante en la descripción del sentimiento de paranoia consiste en el miedo a ser víctima de la represión del gobierno militar. Henríquez se refiere a este sentimiento de miedo, al describir el ambiente en el que por esos años se movían los integrantes de la revista Postdata.

La vida cotidiana de los escritores de Posdata era casi clandestina y solitaria, llena de paranoia y pequeños golpes, de conversaciones y cervezas, pues aún la ciudad es un campo de exterminio, con casas secretas, donde la CNI ronda, y las personas desaparecen, la publicación de la primera revista generó una escuela de actividades, como una especie de movimiento posdata, que se llevó a cabo, a modo de animación cultural, con una serie de acciones, con la intención de reconstruir la ciudad cultural de los [años setenta] 70's (Henríquez, 2009).

El protagonista de *Cacerías sobre un iceberg* (2010) es un vampiro al que se le ha privado de todos sus recuerdos como consecuencia de misteriosos experimentos, y es devuelto en amnésica condición a su ciudad de origen: Concepción. Esta condicionante dice la relación y necesidad de que, a juicio de Avelar (1997, en Richard, 2008: 81-90), posee la literatura de postdictadura, en el sentido de recuperar los ecos silenciados de una época oscura. Así, la paranoia del vampiro alegoriza a los artistas y no artistas de la década de 1980, hostigados por misteriosos escuadrones policiales que, como se sabe, actuaban con total impunidad en la detención, tortura, asesinato y desaparición de los opositores a la dictadura. De allí a que al protagonista le resulte tan complicado dejar su *refugio* en el Hotel Cécil.

Antes de salir, desde la puerta del hotel, vigilé la calle. A un costado de la plaza descubrí a un par de gorilas de gafas negras, que leían los diarios en el kiosco de la esquina, fumando y mirando. Temí que San Luis los hubiera enviado, y no me atreví a

Ciudad y paranoia como operadores de rescate en la obra... Oscar Guillermo Sanzana Silva

dejar el Cécil. El miedo me congeló. Un sudor pegajoso y frío caló mi espalda. Quise volver a la pieza y encerrarme el resto del día. Pero esperé observando a través de los ventanales de la recepción. Los vi alejarse, cruzando la plaza, conversando animadamente, mientras abordaban un bus y desaparecían de mi vista. Sentí alivio y comencé a reírme nervioso. Ahora no había nada que temer. Ahora que los tipos se habían ido sin sospechar que mi angustia había transformado dos pajaritos en un par de aves de rapiña (Henríquez, 2010: 55).

La paranoia no sólo hace que el protagonista recele de extraños. También sus propios cercanos le producen miedo, un miedo terrible a ser traicionado, como finalmente ocurre:

Me di cuenta que estaba frente a dos compinches que en vez de un trago me habían invitado para reírse y después liquidarme (Henríquez, 2010: 15).

En *Lo que usted no se imagina* (1991), también los personajes son víctimas de la paranoia, con la salvedad de que esta se traduce a veces en una reacción violenta contra el medio:

Emilio gritó que todo era una mierda, que nadie estaba a salvo, que lo mejor era irse.

París, dijo Ricardo (Henríquez, 1991: 18).

O,

En la calle, gritando, con rabia, tirando piedras a los postes de luz, hasta que una se quebró y echó humo.

Un auto se detuvo y el chofer gritó: jóvenes decentes, educados.

Le quebraron el parabrisas de un botellazo.

Corrimos al Parque Ecuador, escondiéndonos, abrazados, cantando: I'm singing in the rain (Henríquez, 1991: 19).

Junto con la ciudad, la paranoia de los protagonistas constituyen dos rasgos distintivos de la producción literaria de Roberto Henríquez, a través de ellos no sólo es posible reconocer una suerte de continuidad, a partir de *Contra la ternura* (1989), hasta *Cacerías sobre un iceberg* (2010). Ambas novelas retratan una ciudad gris, descompuesta, en la que sus habitantes se someten a un asedio continuo con la consiguiente sensación de paranoia.



Conclusiones

Nos hemos adentrado a la obra novelística de Roberto Henríquez, a partir de la selección de dos de sus *extremos*, sobre la base del modelo configurado por Deleuze y Guattari (1978). Tales extremos corresponden a la representación de la ciudad como espacio de desarrollo de la acción, y la paranoia, como condición constante de los protagonistas de sus historias.

A partir de la revisión de tales categorías forma de la expresión —forma del contenido—, hemos podido comprobar que existe en Henríquez una serie de conexiones entre diversos pasajes de sus obras, atendiendo la ciudad y la paranoia como elementos articuladores de sentido transversal a su producción literaria. Así, ciudad y paranoia operan como rescate de una escena olvidada, dotando a las novelas de un carácter testimonial, histórico y representativo de toda una generación.

Frente a las inciertas transformaciones que se aproximan a la literatura y sus formas de lectura, Henríquez se plantea operar su labor de escritor realizando un rescate del pasado, otorgándole un carácter atemporal. Estos elementos confieren a Henríquez un carácter marginal, excéntrico, en la medida en que se plantea como un narrador-rescatista de una ciudad olvidada, escribiendo desde los márgenes de la cultura hegemónica.

Como parte de la llamada *Novela de Desacralización*, el proyecto de Henríquez se orienta a representar escenarios y situaciones que condicionan negativamente la vida privada de los personajes. La figura del vampiro y del buscador de tesoros, por ejemplo, contribuyen a dotar de mayor rareza a sus obras, entendidas como un corpus extraño y a ratos inaccesible, pero cuyo valor radica precisamente en abordar aspectos de una historia que no figura en los registros oficiales.

Bibliografía utilizada

- Avelar, I. (1997). Alegoría y postdictadura: notas sobre la memoria del mercado. *Revista de Crítica Cultural*, 14. Citada en: N. Richard (2008). *Debates críticos en América Latina*. Volumen 1. Santiago de Chile: Editorial ARCIS-Editorial Cuarto Propio,.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. México: Katz.
- Henríquez, R. (1989). *Contra la ternura*. Santiago de Chile: Ediciones del Movimiento Falso.
- Henríquez, R. (1991). *Lo que usted no se imagina*. Santiago de Chile: Red Internacional del Libro.
- Henríquez, R. (2009). *Postdata. Ensayo*. Santiago de Chile.
- Henríquez, R. (2010). *Ambrosio Blest. Cacerías sobre un iceberg*. Tomé, Chile: Al Aire Libro.
- Kohut, K. y Morales, J. (eds.) (2002). *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid: Iberoamericana.
- Promis, J. (1993). *La novela chilena del último siglo*. Santiago de Chile: Editorial La Noria.
- Sosnowski, S. (1993). *Cultura, autoritarismo y redemocratización*. *Revista de Crítica Cultural*, 6. Citada en: Richard, N. (2008). *Debates críticos en América Latina*. Volumen 1. Santiago de Chile: Editorial ARCIS-Editorial Cuarto Propio.
- Villarruel, A. (2011). *Ciudad y derrota*. Quito: FLACSO.

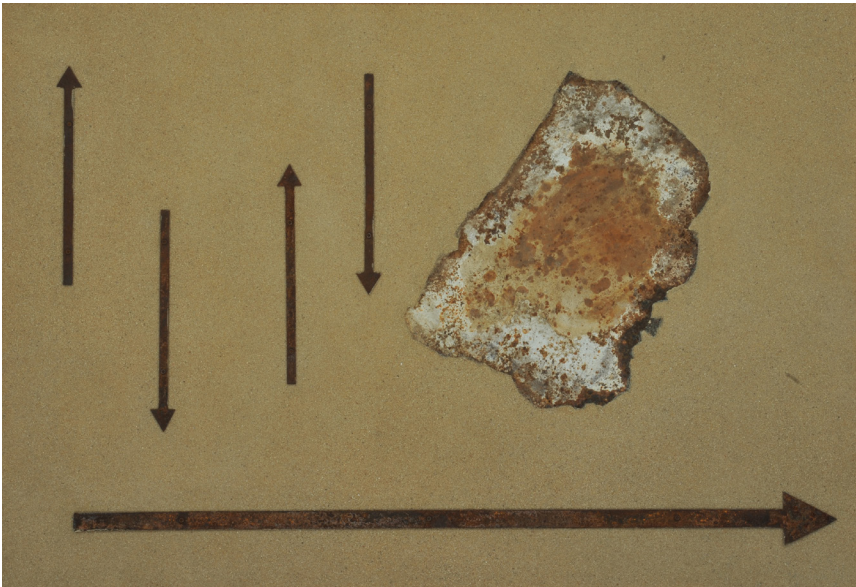
Recepción: Noviembre 22 de 2014.

Aceptación: Diciembre 17 de 2014.

Oscar Guillermo Sanzana Silva

Correo electrónico: osanzana@gmail.com

Chileno. Doctor en Literatura Latinoamericana. Actualmente está adscrito a la Universidad Santo Tomás, Chile. Sus líneas de investigación son: comunicación, literatura y ciudad.



Obra: BLANCO. Tierras naturales y metal sobre madera.