

La crisis y su representación

Huellas de la violencia política en la narrativa chilena
contemporánea

Paz Balmaceda GH

TESI DOCTORAL UPF / 2014

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Domingo Ródenas de Moya

DEPARTAMENT D'HUMANITATS



A mis padres, Luis Emilio y Cecilia, que una vez más me permitieron hacer real un sueño: el de Barcelona.

Agradezco a quienes me acompañaron en este proceso de investigación, a mi familia y amigos; especialmente a los que me revelaron cosas en el camino: a David H. Colmenares, Juan Antonio Montiel, Pablo Raphael y Antonio Blanco. A Valentina Escobar su apoyo; a Domingo Ródenas de Moya quien guió este proceso permitiéndome elegir libremente cada ruta tomada. Y a Javier, por su cariño y paciencia.

Resumen

Esta tesis se propone analizar cómo la literatura, ante determinados sucesos extremadamente violentos y circunstancias traumáticas, puede constituirse en un mecanismo fundamental para la sociedad para interpretar y asimilar tales procesos. A diferencia de la historiografía, que reconstruye documentalmente los hechos, la ficción literaria los encara mediante una reelaboración crítica que los integra en la memoria colectiva y, de este modo, ayuda a asimilarlos. Se plantea, así, un papel social de la literatura en sociedades que han padecido situaciones traumáticas, como lo fue la violencia ejercida desde el Estado por la dictadura chilena entre 1973 y 1990. Después de casi 25 años del retorno de la democracia, en Chile se vive un fecundo momento de representaciones literarias, audiovisuales, teatrales y visuales, que ponen en escena, dialogan y reinterpretan lo sucedido. Esta investigación busca examinar el tratamiento de la dictadura chilena en cuatro narradores contemporáneos: Germán Marín, Diamela Eltit, Roberto Bolaño y Arturo Fontaine.

Abstract

This thesis aims to analyze how literature, faced with some extremely violent events and traumatic circumstances, can become a key to interpret and assimilate them. Unlike historiography, that reconstructs the events searching for evidence in written records, literary fiction deals with it through a critical reworking that integrates these events in the collective memory and thus helps to assimilate them. By this means a new social role for literature emerges in societies which have suffered traumatic situations as the violence exercised by the state during the Chilean dictatorship between 1973 and 1990. In Chile, after nearly 25 years from the return of democracy, we are observing a prolific period of literary,

theatrical, visual and audiovisual representations that stage, discuss and reinterpret what happened. This research examines how the Chilean dictatorship is dealt with by four contemporary storytellers, Arturo Fontaine, Roberto Bolaño, Diamela Eltit y Germán Marín.

Índice

Introducción. Crisis y Representación.....	3
I. El siglo de las tinieblas	
a. Políticas del mal y la memoria.....	16
b. Las posibilidades de la ficción.....	42
c. Memorias del Holocausto, ícono del mal.....	57
II. América Latina <i>en pedazos</i>	
a. La violencia en la literatura latinoamericana.....	75
b. El referente colombiano como precursor.....	85
c. Argentina, la vuelta de tuerca de las ficciones del estado...	109
d. Escrituras de la violencia después del dictador.....	121
III. La experiencia chilena	
a. Sucesos y construcción de memoria.....	140
b. La dictadura chilena en la literatura.....	161
c. Narrar después de 1990: la novela de la orfandad.....	187
IV. Las novelas	
a. El país a través del extrañamiento: Germán Marín.....	202
i. La novela: <i>El palacio de la risa</i>	202
ii. Recepción crítica.....	203
iii. Análisis.....	209
b. La alegoría del duelo y el fracaso: Diamela Eltit.....	231
i. La novela: <i>Jamás el fuego nunca</i>	231
ii. Recepción crítica.....	231
iii. Análisis.....	241
c. La ironía: Roberto Bolaño.....	254
i. La novela: <i>Nocturno de Chile</i>	254
ii. Recepción crítica.....	254
iii. Análisis.....	265

d. La zona gris: Arturo Fontaine.....	293
i. La novela: <i>La doble vida</i>	293
ii. Recepción crítica.....	294
iii. Análisis.....	304
V. Conclusión.....	330
VI. Bibliografía.....	342
VII. Anexos.....	367

Introducción: crisis y representación

Hay un punto extremo, un lugar -digamos- al que parece imposible acercarse. Como si el lenguaje tuviera un borde, como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, después del cual están el desierto infinito y el silencio. ¿Cómo narrar el horror? ¿Cómo transmitir la experiencia del horror y no sólo informar sobre él? (...) La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla. Hay que hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar. La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que habla. Me parece entonces que podríamos imaginar que hay una segunda propuesta. La propuesta que yo llamaría el desplazamiento, la distancia. Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro.

Ricardo Piglia.

La verdad, señala el escritor argentino Ricardo Piglia, tiene la estructura de una ficción que otro narra. ¿Cómo puede comprenderse en su cabalidad la experiencia del horror? La pregunta que subyace en el epígrafe se refiere a la narración que puede hacer una sociedad, una época, una persona –a final de cuentas una cultura– enfrentada al mal. En primer lugar a la posibilidad de esa narración y, en segundo, a su pertinencia. ¿Cómo se incorporan las experiencias traumáticas? ¿cómo se integran y cómo se narran dentro de una cultura? La violencia

desaforada, cuyas raíces parecen rebasar toda explicación, nos plantean una pregunta obligada: ¿es posible contarla, transmitirla, transferirla a palabras? Se diría que representarla implica poner en crisis el propio sistema de la mimesis, cuyo fundamento radica precisamente en transmutar la desmesura en inteligibilidad. Pero uno de los mayores riesgos de la representación consiste en naturalizar el horror, asignarle una interpretación capaz de darle sentido. La dificultad que implica narrar la violencia en sí misma, en toda su obscenidad y su exceso, ha provocado el fracaso de muchos intentos por acercarse a ella sin interpretaciones culturales ni sociales. Es el caso, por ejemplo, de la novela *Lituma en los Andes* de Mario Vargas Llosa. Al buscar representar la violencia que vivió Perú en los años de Sendero Luminoso —la novela narra la andanzas del cabo Lituma y su compañero, quienes intentan resolver el paradero de un grupo de personas desaparecidas— Vargas Llosa termina postulando como explicación un vaga tesis: el canibalismo de los autóctonos (Ortega, *El principio radical* 80). Esta solución, que sacrifica la densidad histórica o política en aras de un relato mítico, fue ampliamente criticada. Al decir de Julio Ortega:

Ante la imposibilidad de hacer inteligible el desgarramiento peruano, solo cabe la tesis culturalista, que por un lado propone el rito dionisiaco degradado como una suerte de suicidio cultural; y por otro, sugiere en estos actores la parte de salvajismo que la civilización no puede sino comprobar con el más triste de los tópicos (*El principio radical* 81).

Lituma en los Andes es un buen ejemplo de la inadecuación entre la crisis y su representación. Ante la complejidad de volver el fenómeno inteligible y la voluntad de explicar mediante la narración, el libro cae en una interpretación que tiende a simplificarlo, a traducirlo a otros términos. ¿Cómo puede una novela representar la violencia? Justamente

en preservar su contenido amenazante, en la posibilidad de producir una identificación y, por tanto, volverse sujeto de la acción, es en donde se quiebra el sistema de la mimesis y donde radica, quizá, su dificultad: la imposibilidad de recrear el peligro verdadero, de amenazar.

¿Para qué escribirla? ¿Puede la literatura representarla en su cabalidad y complejidad? ¿Por qué razón decide alguien inmiscuirse en una «geografía del peligro», en el «ecosistema del mal»? (Domínguez 198). Los términos señalados en la pregunta se refieren a conceptos empleados por Christopher Domínguez para referirse a la narrativa de Roberto Bolaño, ambos muy pertinentes para la lectura de las novelas que realizaremos en los próximos capítulos, ya que las obras narrativas elegidas constituyen a una suerte de *geografía del peligro* que nos interesa abordar. La violencia en la literatura latinoamericana no es, en ningún caso, un tema novedoso si recordamos que esta tradición ha estado atravesada desde sus comienzos por la violencia, con su gran cantidad de páginas sobre el trauma de la conquista, ramificado hasta nuestros días en los traumas de las dictaduras del Cono Sur o el de las modernidades frustradas (especialmente la mexicana). La literatura, al decir de Baudrillard, tendría la capacidad de reinventar lo real. Una realidad violenta, entonces, representada mediante lo literario, se volvería doblemente amenazante. Además de representar el peligro existente, la literatura sería capaz de elevarla a la categoría de símbolo:

En este caso, pues, [el derrumbe de las torres gemelas] lo real se agrega a la imagen como una prima de terror, como un estremecimiento más. No sólo es terrorífico, además es real. No es que la violencia de lo real esté ahí en primer lugar y se le agregue el estremecimiento de la imagen, sino que la imagen está ahí en primer lugar y se le agrega el estremecimiento de lo real. Algo así como una ficción de más, una ficción que superara a la ficción. Ballard (siguiendo a Borges) hablaba de reinventar lo real,

como última y más temible de las ficciones. Esta violencia terrorista no es, pues, un rebrote de realidad, ni tampoco de historia. Esta violencia terrorista no es «real». Es peor, en cierto sentido: es simbólica (27).

Pero no solamente nos referiremos a las posibilidades de expresarlo a través del testimonio, y sobre todo de la ficción. También es necesario aludir a los imperativos morales y éticos de la memoria. A los motivos por los cuales se opta por representar un suceso histórico violento, o bien a las razones para ocultarlo. Las razones para callar lo sucedido han sido largamente discutidas, especialmente cuando aún existen testigos vivos de la violencia directa, al decir de Galtung, como sucede en Chile, con una historia de violencia ejercida desde el propio Estado hace pocos años y, por ende, con testigos, víctimas y ejecutores de la violencia, en plena convivencia social.

No se trata, entonces, exclusivamente de las posibilidades de comprensión, sino también de la función ética y moral de estas narraciones, en su cualidad de posibilitar la asimilación de procesos como los vividos por Europa o los países del Cono Sur. Se propone en esta tesis la articulación del trauma –a nivel social– a través, no sólo de la historia, sino principalmente de las elaboraciones culturales en el más amplio sentido. Será fundamental para crear una conciencia responsable del pasado y una memoria de sucesos históricos violentos, un acercamiento a nivel experiencial de lo sucedido. En este sentido, la triada de reconstrucción o transformación del trauma del sociólogo y matemático noruego Johan Galtung, el *método transcend*, será uno de los pilares bajo los cuales se entiende en esta tesis el diálogo a partir de la ficción: la no violencia, la empatía y la creatividad, como triángulo de correspondencias que debe generarse para transformar la violencia en paz. Para Dominick LaCapra, a diferencia de la lectura de Todorov que veremos en detalle a continuación:

La elaboración (del trauma) es un quehacer articulador: en la medida en que elaboramos el trauma (así como las relaciones transferenciales en general), nos es posible distinguir entre pasado y presente, y recordar que algo nos ocurrió (o le ocurrió a nuestra gente) en aquel entonces, dándonos cuenta empero de que vivimos aquí y ahora (La Capra, *Historia y memoria* 46).

En otras palabras, le correspondería a la ficción (a la literatura) cuestionar la historia, darle giros y reinterpretar para abordar las *lagunas* que ciertos sucesos históricos dejan impenetrables, fuera de toda comprensión. Nos referiremos, entonces, a un concepto crítico de la memoria, que en Chile es hoy día muy discutido a propósito del particular proceso que ha vivido el país en relación a su pasado reciente. Para esto, recorreremos las discusiones teóricas de la crítica francesa radicada en Chile Nelly Richard, la argentina Beatriz Sarlo, Elizabeth Jelin y sobre todo la audaz apuesta histórica de Steve Stern en su trilogía sobre la memoria de la dictadura en Chile. Al decir de Richard:

Así como la entiendo, la *crítica de la memoria* no sólo debe encargarse de revisar y discutir las huellas del pasado archivado por la historia para reanimar contra-interpretaciones de lo sucedido y lo relatado que se mantengan refractarias a la canonización de los hechos y sus versiones legitimadas. Le incumbe también a la *crítica de la memoria* descifrar los silenciamientos, las reservas, las omisiones y las negaciones, los *lapsus* que desfiguran o socavan la representación histórica con su pasado turbulentamente ubicado en el fuera-de-archivo de las narrativas institucionales y, también, de las disciplinas académicas (*Crítica a la* 18).

Para develar la función de los discursos artísticos respecto a la elaboración del trauma y también la reanimación de contra-interpretaciones de lo sucedido es que seguiremos el postulado de Didi-Huberman: para saber hay que imaginar (17). En este sentido, consideramos en esta tesis una función social de las ficciones, al entender la literatura como parte del entramado que ejecuta una crítica de la memoria, utilizando el concepto de Nelly Richard. Comprenderlas como fragmentos de discursos que cuestionan necesariamente la construcción de relatos nacionales, constituyendo un espacio en el que, a partir de la empatía que señala LaCapra, se descifrarán silencios, reservas, omisiones, negaciones y lapsus de los relatos históricos, lo que posibilitaría construir un relato paralelo que puede llegar a conformar paradigmas sociales. Estas construcciones harían posible una comprensión desde una visión que integrara el entramado complejo de este tipo de experiencias. Las teorías de paz del noruego Johan Galtung apuntan hacia ese mismo espacio, el diálogo como único modo de superación al trauma y la violencia. En ese sentido, el modo de quebrar sus aspectos soterrados y heredados de periodos históricos extremadamente violentos, como el que vivió Chile, es a partir de la empatía y la no violencia. Instala Galtung los conceptos de la *transcendencia* y la *transformación* de la cadena de la violencia, tanto en sus aspectos visibles (la violencia directa), como los arraigados en los ámbitos más profundos (violencia estructural y violencia cultural).

Así como el académico estadounidense Steve Stern entiende en toda su obra que se debe «[a]provechar la fuerza y percepción que surgen de entender las historias individuales como un camino *hacia* el contexto histórico y teórico útil» (*Recordando al* 38), creemos en estas líneas que la literatura también configura en ciertos casos un tránsito desde las historias individuales a la conformación de las narraciones colectivas, y que podría constituir parte de algunos *hitos de la memoria*, utilizando el

concepto de Stern que detallaremos a continuación. En cierta medida la literatura explora la memoria, y la memoria «no sólo es un tema esencial en sí mismo; su historia abre el aspecto poco explorado de “mentes y corazones” de la experiencia dictatorial» (Stern, *Luchando por* 22). También pertenecen a esa memoria individual, que luego adquiere un sentido social, cultural y por ende político, los fragmentos de historia que narran las novelas que abordan la dictadura. Así como podríamos hacer un recorrido por hitos que se transformaron luego en episodios icónicos del enfrentamiento chileno con el poder militar –las protestas, huelgas, manifestaciones, etcétera– podemos ir recorriendo hitos en la ficción que permiten también comprender el proceso que vivía Chile en los años postdictadura y que demuestran las novelas que se tratarán en esta tesis: un periodo sin enfrentar esa memoria (principios de los noventa); luego a través de Marín una novela del retorno, de la destrucción del pasado y las implicancias del exilio; posteriormente Eltit representando la gran desilusión, la caída ideológica y la destrucción; Bolaño reflejando el pasado violento y excesivo a través de la ironía y el absurdo; por último, Fontaine, hurgando en la mente de quienes fueron víctimas, pero también asesinos y torturadores, dándole la vuelta de tuerca a la representación desde las víctimas y traspasando el sentido de lo narrado a la construcción de personajes, en este caso, Lorena, de quien ya hablaremos.

En primer lugar, antes de recorrer ciertas discusiones teóricas de la tradición latinoamericana claves para el tema que abordamos, comentaremos algunos aspectos críticos en torno a la representación del Holocausto, en particular en lo que se refiere a la elaboración del trauma –al decir de LaCapra– y las posibilidades del testimonio y la ficción en el quehacer articulador realizado en Europa a partir de la experiencia vivida en los campos de concentración nazi, donde fueron asesinadas más de

nueve millones de personas¹. Probablemente sea este el suceso más cruel y violento al que un continente se ha tenido que enfrentar y por tanto asimilar. Lo que nos interesa del tema que recorremos a continuación es traer a discusión los principales elementos a través de los cuales Europa se enfrentó a ese pasado, lo asimiló, lo cuestionó y lo transmitió. A esa *pedagogía de la catástrofe* –utilizando el concepto del argentino Daniel Link–, es a la que nos referiremos a lo largo de todo este trabajo, y a las posibilidades que ofrecen los distintos géneros cuando se trata de la memoria del mal. El Holocausto está además presente en la memoria cultural latinoamericana y sigue siendo un referente, extremo, por cierto, de las posibilidades del lenguaje y del decir. Como analiza Jorge Montealegre en un artículo dedicado a la presencia del Holocausto en el imaginario social de las dictaduras latinoamericanas:

El imaginario del Holocausto, con su excepcionalidad, propone un extremo ante el cual se construyen las analogías. El símil, incluido el simulacro mediático, ayuda a pensar y explicar una realidad que permite las relaciones de semejanza entre cosas diferentes (llegar a la conclusión de que son incomparables ya supone una comparación). Pero la identificación no puede ser total ni la transferencia mecánica. El mundo de la apariencia, que facilita las primeras relaciones de semejanza, puede retardar el enfrentamiento creativo de las nuevas realidades que traen sus propias palabras e imágenes. Las memorias de sobrevivientes que tenemos presentes transmiten las vivencias de la situación extrema y también la reflexión sobre ellas. En ese contexto surgen experiencias

¹ Las cifras de personas muertas en el Holocausto han sido extensamente discutidas, no existen valores exactos, al igual que los muertos de la Segunda Guerra Mundial. De esta última, las estimaciones van entre 55 y 60 millones de personas. Una última investigación, realizada por el Museo del Holocausto de Washington, estima la cifra de víctimas fatales en el holocausto judío entre 15 y 20 millones. Ver http://www.nytimes.com/2013/03/03/sunday-review/the-holocaust-just-got-more-shocking.html?pagewanted=all&_r=1&

comparables, en cuanto las similitudes que proporciona el ser humano en su actuar ante la adversidad; en este caso, la prisión política de cualquier época. La crueldad, la solidaridad, el envilecimiento, la creatividad, el oportunismo, el dolor, la felicidad, la vergüenza, están presentes en las situaciones más extremas y ellas –muchas veces– están ejemplificadas notablemente en estas obras cuya trascendencia las convierte en testimonios orientadores en el análisis de los procesos de resiliencia y reflexión de prisioneras y prisioneros políticos bajo dictaduras latinoamericanas (107).

No es casualidad, entonces, de acuerdo a la línea de similitudes simbólicas que plantea Montealegre, que uno de los libros más representativos y una de las primeras publicaciones sobre la dictadura militar chilena se titule *Tejas verdes: diario de un campo de concentración en Chile*, de Hernán Valdés, quien relata su experiencia detenido en uno de los centros de tortura de los militares chilenos. En 1974, ya en el exilio, Valdés lo publica constituyendo uno de los más tempranos testimonios de la experiencia chilena. Por otra parte, la tragedia europea es parte de los imaginarios de crueldad y sufrimiento porque estos recuerdos los traen los propios refugiados, que llegaron de manera masiva, especialmente a Argentina. Más tarde, serán los altos mandos nazis que se esconderían tanto en el sur chileno, como en el argentino. Cientos de familias crecieron escuchando las trágicas historias de sus padres o abuelos llegados en barcos de refugiados políticos judíos, por lo que ese imaginario, en términos simbólicos y culturales, no estaba tan lejos de las culturas del Cono Sur y es una de las causas por las que se les asocia frecuentemente.

Posteriormente al recorrido por la discusión crítica en torno a la representación del Holocausto, revisaremos algunas referencias teóricas sobre representaciones de la violencia extrema en tradiciones latinoamericanas, especialmente en la colombiana y la argentina. La

colombiana porque su narrativa, a partir de la década de los cincuenta y hasta nuestros días, da un vuelco importante hacia acontecimientos históricos extremos a los que se ha visto enfrentado el país. Este es un suceso que lleva ya varias décadas y la discusión en torno a la representación de la violencia también ha sido mayor, por eso se considera que en ese recorrido encontraremos algunos parámetros importantes para analizar y estudiar la tradición narrativa chilena reciente. De igual forma, el caso de Argentina es también fundamental. Argentina y Chile vivieron, casi coetáneamente, las dictaduras militares que se mencionarán en esta investigación. Aunque hay muchas diferencias entre los procesos de ambos países, las similitudes del proceso también son numerosas. En esta tesis recorreremos la discusión en torno a las posibilidades de la ficción en lo que se refiere a la representación de lo que vivió Argentina, considerando especialmente este modelo de análisis pues el país vecino tuvo un proceso de memoria mucho más inmediato que el chileno. Mientras que en nuestro caso la democracia se retomó en consenso con los militares, por lo que no quedó más fórmula que la del olvido, al menos en la primera década con Augusto Pinochet como senador vitalicio hasta su arresto en Londres en 1998; en Argentina los procesos de juicios e Informes de Verdad fueron una de las principales razones de ser de la democracia instalada con la caída del régimen de Videla y eso, en cuanto a significancias culturales, tuvo fuertes implicaciones que diferencian ambos procesos. Aunque no se puede dejar de considerar que ese mismo proceso drástico provocó reacciones fuertes en los militares que lograron, muy pronto a los enjuiciamientos, los indultos.

Por último, después del recorrido señalado anteriormente, describiremos el Chile de los años ochenta y noventa a través de su literatura para analizar cuatro novelas fundamentales sobre el periodo. Las novelas escogidas en esta tesis fueron publicadas después de 1995. O sea, todas son novelas escritas a partir del segundo gobierno democrático de la

transición, en el cual –y cómo se verá en la recepción crítica de las obras analizadas– empieza a abrirse, lentamente pero cada vez con más insistencia, la necesidad de abordar lo que Chile había vivido años atrás hasta llegar a una suerte de explosión del tema en las más diversas áreas artísticas en la década de 2010. Entre esos años se arresta a Pinochet en Londres (1998) por una orden internacional del juez español Baltasar Garzón, lo que modificó completamente el modo de enfrentarse a esa memoria en Chile. Estas novelas me parecieron icónicas en relación a un modo de enfrentar la memoria histórica y el trauma a través de la ficción, y no es en lo absoluto una selección exhaustiva ni pretende serlo. Cada una de ellas, más bien, abre una ventana hacia numerosas obras escritas en Chile los últimos años, en donde de distintas maneras y con distintos resultados se vuelve a lo sucedido. Los contextos de recepción crítica varían en cada una de ellas y por eso serán referidos previamente al análisis literario propiamente tal, ya que entre la primera novela publicada de las analizadas (*El palacio de la risa*, 1995) y la última (*La doble vida*, 2010) hay sucesos importantes vinculados a la construcción de la memoria nacional relacionada a la dictadura militar chilena, entre ellos en ya mencionado arresto de Augusto Pinochet y su muerte en Chile en 2006.

Así como la selección de obras analizadas no pretende ser en ningún caso exhaustiva del proceso, para la lectura de esta tesis es fundamental considerar la construcción de memoria como un fenómeno abierto, riquísimo y en constante proceso de resignificación, por lo que este trabajo en sí mismo pretende ser una tesis abierta, que no buscará conclusiones taxativas de un fenómeno en construcción. Más bien abrirá interrogantes y posibles líneas de investigación, sobre todo por tratarse de un proceso social, histórico y cultural en pleno desarrollo. Creemos que así como el historiador Steve Stern estudia la conformación de nudos de la memoria y los ecos que estos produjeron en el Chile de la dictadura militar, la literatura también conforma o constituye sus propios nudos de

memoria y colabora a la conformación de éstos. Es importante señalar que al hablar de nudos, Stern hace referencia a sujetos colectivos e individuos, a eventos específicos con sus posteriores conmemoraciones, así como a los lugares y huellas materiales que se impusieron en los relatos de la memoria (*Recordando al 37*), estas memorias vinculan lo personal a lo colectivo. La literatura, al construir también relatos de la memoria, incide en los espacios de «no pensar» que se intentaba imponer en el país. La construcción, en constante movimiento, de esa memoria y cómo se comporta en este sentido la narrativa literaria (la ficción) es lo que se propone esta investigación.

Capítulo I

El siglo de las tinieblas

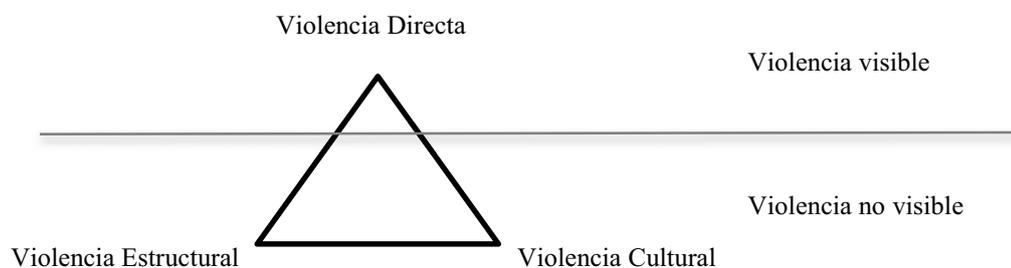
a. Políticas del mal y la memoria

Mientras ahora les hablo, la gélida agua de los estanques y ruinas llenan los huecos de las fosas comunes, así como un agua fría y opaca, con nuestra mala memoria. La guerra se adormila, con un ojo siempre abierto. La hierba fiel ha regresado de nuevo al patio de formar, en torno a los bloques. Un pueblo abandonado, aún lleno de amenaza. El crematorio ya no se usa. La astucia nazi está pasada de moda. Nueve millones de muertos en ese paisaje. ¿Quiénes entre nosotros vigila desde esta extraña atalaya para advertir de la llegada de nuevos verdugos? ¿Son sus caras en verdad diferentes a las nuestras? En algún parte entre nosotros, afortunados capos aún sobreviven, reincorporando oficiales y delatores desconocidos. Hay quienes no lo creen, o solo de vez en cuando. Con nuestra sincera mirada examinamos esas ruinas, como si el viejo monstruo yaciese bajo los escombros. Pretendemos llenar de nuevas esperanzas como si las imágenes retrocediesen al pasado, como si fuésemos curados de una vez por todas, de la peste de los campos de concentración. Como si de verdad creyésemos que todo esto ocurrió sólo en una época y en un solo país, y que pasamos por alto las cosas que nos rodean, hacemos oídos sordos al grito que no calla.

Nuit et Brouillard, 1955
Alain Resnais.

Johan Galtung, uno de los pioneros de los estudios para la paz, desarrolla su inmensa y compleja teoría desmintiendo la idea de que la violencia es intrínseca a las sociedades. El potencial para la violencia, como el potencial para el amor, son propios del ser humano, pero no el desembocar necesariamente en ella. Es muy interesante su análisis pues proyecta la violencia y se centra en los periodos post traumas para analizar cómo se integran, toleran o procesan estos sucesos, proponiendo ciertos sistemas que favorecen la armonía y el desarrollo de la no violencia. Propone soluciones para apaciguar los «capitales» de venganza, mediante la interacción de las dos partes en conflicto. Lo sorprendente de Galtung es que no sólo llevó al análisis las raíces de los conflictos, la violencia y la paz, sino también los aplicó, siendo *mediador* en los más diversos conflictos de finales del siglo XX y principios del XXI, entre ellos en China, Sri Lanka, Afganistán, Turquía, Ecuador, entre otros.

La teoría de la violencia de Galtung se centra en la visión del fracaso de la transformación de los conflictos. Puede haber violencia sin conflicto y conflicto sin violencia. Cuando al conflicto lo sucede la violencia es, por ende, cuando fracasa la transformación de ese conflicto. El conflicto es crisis y oportunidad. Por eso la no transformación desembocaría en una violencia que tiene tres dimensiones: directa, estructural y cultural. Distingue una violencia visible y dos tipos de violencias soterradas, que podríamos dibujar del siguiente modo:



El triángulo de la violencia muestra, tal como el dibujo, una proporción pequeña de la violencia real que existe en los conflictos sociales. La violencia directa es un acontecimiento, la violencia estructural es un proceso, la violencia cultural es una permanencia (12). Galtung asemeja estos tres tipos de violencia y su relación con la teoría de los terremotos: hay una sacudida telúrica como acontecimiento, el movimiento de placas tectónicas como proceso y, por último, las líneas de fallas como condición duradera.

La violencia directa se refiere a la violencia manifiesta. En general se traduce en violencia física, verbal o psicológica. Se relaciona directamente con la muerte y con la amenaza del derecho al bienestar a través del acoso, la miseria, la tortura, el abuso. La aplicación sistemática de esta violencia produce, para Galtung, una desocialización o resocialización que tiende a generar una ciudadanía de «segunda» clase. O sea, un fragmento de la sociedad se transforma en el enemigo.

La violencia estructural alude más bien a sistemas, a mantener a la ciudadanía en una debilidad permanente, como la explotación, el machismo o las hambrunas. Se refiere a la violencia intrínseca de los sistemas sociales, políticos y económicos.

La violencia cultural busca la alienación de una colectividad, permear sociedades a través de diversas estrategias e ideas, educar individuos conformistas que asuman discursos oficiales y que así justifiquen los actos cometidos. Son «[a]quellos aspectos de la cultura, en el ámbito simbólico de nuestra experiencia (materializado en la religión e ideología, lengua y arte, ciencias empíricas y ciencias formales –lógica, matemáticas– símbolos: cruces, medallas, medias lunas, banderas, himnos, desfiles militares, etc.), que puede utilizarse para justificar o legitimar la violencia directa o estructural» (Galtung 12). La violencia cultural es uno de los motores de los otros dos puntos del triángulo de la

violencia, pues allí se radican, se sociabilizan y se cultivan ideas del otro, contradicciones absolutas, percepciones, prejuicios, etcétera. Allí es donde se cultiva la idea de que hay otro que debe ser eliminado, como estrategia típica de las dictaduras militares. También es allí donde se permea una suerte de caldo de cultivo que permite la implementación de esa violencia. La teoría de Galtung se concentra en gran medida en este ámbito para vencer la cultura de la violencia y generar culturas de la paz. El estudio de la violencia cultural pone de relieve la manera en que los actos de violencia directa y estructural se hacen aceptables para la sociedad. El análisis de Galtung se aplica perfectamente a la violencia estatal aplicada en Chile. Las combinaciones más funestas de una cultura profunda serían:

- Centrarse en pocos actores y objetivos.
- Proyectar el Yo sobre Dios y el Otro sobre Satanás.
- Guerra/Héroe y Paz/Santo con fuertes egos, sin la gente corriente.
- Percibir al otro como el Mal, Bárbaro, Periférico, es decir: deshumanizarlo.
- Percibir el espacio del mundo de forma dual, como Yo contra Otro(s).
- Percibir que el tiempo se mueve hacia una crisis, o sea hacia una catarsis o el Apocalipsis (5).

Estas combinaciones son una buena guía para occidente duro, señala Galtung, lo que también es perfectamente aplicable a Chile y especialmente al análisis de la narración de la época que en este trabajo analizamos de la mano de Steve Stern. Si aplicamos estas combinaciones a sus hitos de memoria, específicamente los instaurados inmediatamente después de la dictadura, detectamos una perfecta coherencia entre ambos. Como contrapunto a lo anterior, los enfoques para desarrollar culturas de

la paz serían:

- La percepción de las contradicciones como normales y mutables, el ying/yang.
- Visión holística y dialéctica, inclusiva, de la formación de conflictos.
- Una civilización con historias de «transformación de conflictos por la gente».
- Una civilización que perciba a todos los seres humanos, a la vida misma, como parte unos de otros.
- Una civilización sin en dualismo del Yo/Otro.
- Una civilización con una cosmología del tiempo oscilante, relajada.

El triángulo revela también una condición propia del conflicto: la contradicción. Los conflictos suelen tener comportamientos y actitudes que están condicionadas por pautas adquiridas en estas mismas situaciones, y más aún de violencia.

Galtung entiende la violencia como «afrentas evitables a las necesidades humanas básicas, y más globalmente contra la vida, que rebajan el nivel real de la satisfacción de las necesidades por debajo de lo que es potencialmente posible» (262). Por ello, realiza una tipología de la violencia combinando la diferenciación entre violencia directa y estructural, en relación a las cuatro necesidades primarias del ser humano: la necesidad de supervivencia, la necesidad de bienestar, la necesidad de representación y la necesidad de libertad. Sus contrapuntos serían, respectivamente: mortalidad, sufrimiento, la falta de salud, la alienación y, por último, la represión. El resultado del cruce de los dos tipos de violencia mencionados con las necesidades básicas genera ocho tipos de violencia:

Necesidad	Supervivencia	Bienestar	Identidad	Libertad
Violencia directa	Muerte	Mutilaciones, acoso, sanciones, miseria	Desocialización, resocialización, ciudadanía de segunda	Represión, detención, expulsión
Violencia estructural	Explotación A: Los de abajo están en tal desventaja que mueren	Explotación B: la desventaja de los de abajo los hace enfermarse, estar en permanente estado de miseria.	Penetración, segmentación	Marginación, fragmentación

Cuando pensamos el triángulo de la violencia apoyado sobre su base de violencia directa y violencia estructural, la imagen que presenta es, para Galtung, la de la violencia cultural como legitimadora de ambas. El triángulo, proyectado distintamente sobre alguna de sus bases, define historias de violencia distintas. El trauma se constituye a partir de los déficits respecto a las necesidades básicas que generan la violencia directa y la estructural, especialmente cuando este ocurre de golpe. Cuando la privación a ciertas necesidades ocurren a una colectividad de personas,

Puede sedimentar en el inconsciente colectivo y convertirse en materia prima de sucesos y procesos históricos de primera magnitud. La asunción subyacente es sencilla: «la violencia genera violencia». La violencia es privación de necesidades; la privación de necesidades es *grave*, una reacción es la de la violencia directa. Pero no es la única reacción. También podría darse un sentimiento de desesperanza, un síndrome de privación/frustración que se manifiesta hacia fuera como apatía y retirada. Puestos a elegir entre una sociedad en ebullición, violencia, y una sociedad congelada, apática, como reacción ante una privación de necesidades básicas, los estratos superiores tienden a

preferir la segunda. Prefieren la *governabilidad* al *desorden, anarquía*. Aman la *estabilidad* (Galung 15).

Tras la violencia directa, Galtung propone la «Teoría de las tres R», la necesidad de la reconstrucción, la reconciliación –de las partes en conflicto– y la resolución del conflicto subyacente. Propone que los traumas que generan la violencia, tanto en la víctima como en quien la ejerce, pueden superarse posibilitando la construcción o reconstrucción de las relaciones. Esto sólo puede ocurrir cuando las partes deciden salir de los límites del conflicto, con metas comunes más elevadas. Galtung define la transformación como el trascender los objetivos de las partes en conflicto, definiendo objetivos más elevados.

En relación a las memorias a las que apunta el epígrafe de Alain Resnais que inicia este capítulo, y al carácter metafórico que tiene sobre el mal del siglo XX, Tzvetan Todorov, en un lúcido y controvertido ensayo referido al siglo pasado, reflexiona sobre lo que considera su rasgo más característico, siendo consciente en todo momento del texto de que esta pregunta tendría respuestas radicalmente distintas según el contexto y lugar de quien enuncia el tema. Pero –sostiene– que para un europeo como él, la respuesta es sin duda la aparición y el dominio de un nuevo mal: el *totalitarismo*. Dirá que lo que caracteriza al siglo XX europeo será el combate de los dos modelos –la democracia y el totalitarismo– y reconoce en el totalitarismo las dos fuerzas que vivió Europa: el comunismo y el fascismo. Todos los acontecimientos narrados por Todorov en el ensayo están cuidadosamente elegidos y en ellos subyace la idea de que los hechos no revelan, por sí mismos, su sentido, sino que hay que comprenderlos de una forma que se encargará de explicar. Para esto, en su reflexión sobre el bien y el mal político, intercalará el recuerdo de algunos destinos individuales marcados por el totalitarismo, representando con esas vidas, en última instancia, la esperanza en el oscuro recuerdo del

siglo que traza. Las vida que rememora son las de Vasilli Grossman, escritor y reportero de origen ucraniano-judío, que escribió el aclamado *Vida y destino*, publicado póstumamente y convertido hoy en una de las grandes obras del siglo XX; Margarete Buber-Neumann, miembro del partido comunista alemán, enviada en la Unión Soviética a Siberia a los campos de exterminio y entregada por ellos a la Gestapo, en el pacto nazi-soviético de 1939, quien escribió varios libros sobre su experiencia; David Rousset, escritor, miembro de la resistencia francesa y posteriormente un combatiente de los campos de trabajo soviéticos, sobrevivió a Buchenwald; Primo Levi, químico italiano, sobreviviente de Auschwitz y autor de varios libros sobre su experiencia; Romain Gary, quien combatió con la resistencia francesa negándose a convertirse en un héroe o utilizar esa experiencia después de terminada la guerra; y, por último, la vida de la etnóloga francesa Germaine Tillion, quien fue parte de la resistencia y enviada a los campos alemanes, a quien está dedicado el libro: «A G.T., quien ha sabido atravesar el mal sin tomarse por una encarnación del bien».

El siglo de Todorov es, en primer lugar, descrito en cifras y fechas con el afán de dar una idea objetiva de los hechos, por ello aparece así mismo y de inmediato como un periodo espeluznante:

Primera Guerra Mundial: ocho millones y medio de muertos en los frentes, casi diez millones en la población civil, seis millones de inválidos. Durante el mismo tiempo: genocidio de los armenios, un millón y medio de personas llevadas a la muerte por el poder turco. La Rusia soviética, nacida en 1917: cinco millones de muertos a causa de la guerra civil y la hambruna de 1922, cuatro millones de víctimas de la represión, seis millones de muertos durante la hambruna organizada de 1932-1933. Segunda Guerra Mundial: más de treinta y cinco millones de muertos sólo en Europa, de ellos al menos veinticinco en la Unión Soviética. Durante la guerra, exterminio de los judíos, los gitanos, los

deficientes mentales: más de seis millones de víctimas. Bombardeos aliados de la población civil en Alemania y Japón: varios centenares de miles de muertos. Sin mencionar las sangrientas guerras llevadas a cabo por las potencias europeas en sus colonias, como Francia en Madagascar, en Indochina, en Argelia (Todorov 17).

Todos los personajes reconstruidos en el ensayo son seres que sufrieron en carne propia los males del totalitarismo y sobreviven. Pero lo crucial no sólo será ese rasgo en común: son seres que se levantaron y pudieron transmitir, de un modo u otro, la extrema experiencia vivida. Con ellos, Todorov rescata el valor de esos sujetos que consiguieron testimoniar. A través de ellos prefiere que se recuerde este siglo sombrío por «las luminosas figuras de los pocos individuos de dramático destino y lucidez implacable que siguieron creyendo, a pesar de todo, que el hombre merece seguir siendo el objetivo del hombre» (Todorov 13).

¿Qué importancia tendrá la memoria en un siglo dominado por el mal? ¿Es necesario recordar? ¿Qué implicaciones pueden conllevar el recuerdo del mal en el pasado? La pregunta más insistente que instaura Todorov es la pertinencia de la memoria y especialmente la pertinencia de ciertos usos de la memoria. Su reflexión se inicia a partir del análisis del giro que tienen las reflexiones de Primo Levi a lo largo de su vida, desde su inmediato testimonio después de la experiencia de los campos, hasta sus reflexiones sobre el mal, más genéricas, ya hacia el final de su vida. Quizás en determinadas ocasiones el olvido no es una maldición absoluta, podría decirnos un caso como el de Levi, quien recordó y expresó sus recuerdos de distintas formas a lo largo de toda su vida, pero que termina sin poder resistir más a ese pasado y se suicida. ¿Cómo, entonces, conservar el pasado? ¿Es necesario hacerlo? ¿Qué hacer específicamente en los casos donde el mal surge apoderándose no sólo de la construcción de memoria sino también de su propia destrucción? En el

prólogo del libro del final de su vida, Primo Levi menciona un tema que recorre toda su obra. No sólo los soldados de la SS advertían a los judíos de la dificultad de transmitir la experiencia que habían encontrado en los lager:

De cualquier manera que termine esta guerra –recordaba Simón Wiesenthal en su testimonio– la guerra contra vosotros la hemos ganado; ninguno de vosotros quedará para contarlo, pero incluso si alguno lograra escapar el mundo no lo creería. Tal vez haya sospechas, discusiones, investigaciones de los historiadores, pero no podrá haber ninguna certidumbre, porque con vosotros serán destruidas las pruebas... La gente dirá que los hechos que contáis son demasiado monstruosos para ser creídos: dirá que son exageraciones de la propaganda aliada (Wiesenthal ctd. en Levi 6).

Esta misma idea es relatada por Levi en su testimonio, de boca de los propios detenidos, referido a las conversaciones dentro del lager sobre la posibilidad de transmitir una experiencia como la que tenían frente a sí mismos. Casi todos los testimonios recuerdan este sueño constante de los prisioneros: regresar después de los campos y transmitir una experiencia que, por extrema, nunca podrá ser del todo creíble. Pero como sabemos muy bien desde nuestros días, la historia, al menos la del nazismo, no le dio la razón al guardia de las SS y el genocidio cometido por Alemania es hoy una de las imágenes más difundidas de la violencia cometida por el propio ser humano. Esta experiencia sí fue transmitida, al menos en parte, y podría ser posible afirmar que ningún ciudadano del siglo XX del mundo occidental desconoce las imágenes fotográficas del horror del exterminio aplicado por el nazismo. Justamente, con el desarrollo de la reproductibilidad técnica, al decir de Benjamin, que aceleró de manera radical esta Guerra y perfeccionó las posibilidades del exterminio, se desarrollaron también mecanismos para conservar para siempre las

imágenes que se conocen sobre los campos de concentración. Y aunque es paradójico, fue el mismo desarrollo que posibilitó el exterminio masivo el permitió registrar para siempre el horror nazi.

Para Todorov los hechos del pasado dejan dos clases de huellas: las *mnésicas*, en el espíritu de los seres humanos; y las otras, en el mundo, en forma de hechos materiales, dentro de las cuales se incluyen las palabras (146). Ambas huellas son sólo fragmentos del pasado, habiéndose perdido el resto de forma irrecuperable, por lo que su recuperación siempre será parcial. La construcción de la parte restante no suele ser producto de una decisión voluntaria, sino del azar o de pulsiones inconscientes del individuo. En este sentido, la memoria es siempre involuntaria. Si por el contrario, se quiere hacer revivir el pasado en el presente de manera consciente –señala– se deberá primero establecer los hechos y luego construir un sentido sobre el establecimiento de los hechos. Sobre las posibilidades de reconstrucción del pasado, justamente fueron los regímenes totalitarios los que revelaron un peligro nuevo e insospechado en la historia de la humanidad: el del dominio total sobre la memoria. No es que fuera primera la vez que se destruía de forma sistemática documentos y/o monumentos, se había presenciado este acto previamente de forma parcial referido a destrucciones de depósitos oficiales de la memoria, dejando sobrevivir muchas otras de sus formas, como pueden serlo la poesía o los relatos orales. Pero la destrucción que conocimos en el siglo XX fue una destrucción sistematizada, que intentó alcanzar hasta los más secretos rincones. Los ejemplos son innumerables y muy conocidos: «Toda la historia del Reich Milenario puede releerse como una guerra contra la memoria» señala Primo Levi (ctd. en Todorov 139), que en varias ocasiones se referirá a la intención de aniquilación total que presenció, alcanzando incluso la necesidad de reducir a polvo los huesos de los asesinados en los campos.

La destrucción sistemática de la memoria en la historia reciente de Europa tiene su versión latinoamericana en las dictaduras del Cono Sur y un rasgo propio en la figura del «desaparecido», que tendrá otras implicaciones muy sombrías. Estos totalitarismos, de manera notoria, replicaron el intento de anulación, entre otros de sus rasgos totalitarios. Las estrategias que Todorov destaca como las más frecuentes para el aniquilamiento de la memoria (que surgen a partir de la comprensión por parte de los totalitarismos de que la conquista de tierras y hombres pasa por la información y la comunicación en primera instancia) son fácilmente reconocibles tanto en los episodios europeos que retrata a partir de sus personajes elegidos, como en las dictaduras militares del Cono Sur, donde podemos hacer el símil:

- *La desaparición de la huella.* Los nazis intentaron destruir todos los vestigios de los campos de concentración, al igual que lo hicieron los militares chilenos con los centros de tortura y detención, comentado con más detalles en el capítulo sobre la novela *El palacio de la risa*, de esta investigación.
- *La intimidación de la población.* Se prohíbe informarse o difundir información sobre lo ocurrido. Todos los totalitarismos han restringido los accesos a radios o medios internacionales para que la población no tenga acceso a noticias extranjeras sobre lo que ocurre internamente. En las dictaduras del Cono Sur, la primera información a la que se tenía acceso de lo que realmente ocurría con los detenidos fue llegando, clandestinamente, por prensa extranjera. Hasta muchos años después del regreso de la democracia, parte de la población chilena argumentaba que las historias de asesinatos y desapariciones no eran reales porque se controló de manera obsesiva la prensa nacional, especialmente el periódico *El Mercurio*, de gran circulación.
- *El uso del eufemismo.* Entre los nazis, por ejemplo, existían

numerosos eufemismos para referir al secreto central del exterminio (solución final, tratamiento especial). Con estos, se impide la existencia de ciertas realidades en el lenguaje y de ese modo se les facilita a los ejecutantes el cumplimiento de su tarea. Victor Klemperer estudió la utilización del lenguaje como medio de propaganda y manipulación de verdad de manera magistral en su magnifico libro *La lengua del Tercer Reich*. Beatriz Sarlo y Ricardo Piglia lo referirán con frecuencia en el caso de las estrategias aplicadas en Argentina, y que señalaremos más detalladamente.

- *La mentira* o también llamada «la propaganda». Uno de los más clásicos medios de controlar la información y manipular la memoria (en Chile esta técnica fue muy frecuente, apoyada además por los principales medios de comunicación del país). Se crearon ciertos marcos de memoria, al decir de Steve Stern, en dónde la historia los militares habían tomado el poder exclusivamente para salvar a Chile del derramamiento de sangre que planeaba el socialismo de Allende. Es paradigmático de esta estrategia el caso «Plan Zeta», en donde se inventó el encuentro de una serie de documentos que detallaban la guerra que había planeado Allende, los que servían para validar el Golpe de Estado de Pinochet y confirmar el miedo que la gente había sentido durante a Unidad Popular.

Primo Levi también se referirá a las estrategias del Estado totalitario para ejercer su poder, «de manera pavorosa», señalando tres armas fundamentales: «la propaganda, directa o camuflada, la educación, la instrucción, la cultura popular; la barrera que impide la pluralidad de las informaciones; el terror» (*Los hundidos* y 13). Pero evidentemente no sería lícito, agrega, admitir que esta presión sea irresistible. En las

afirmaciones y disculpas de Hoss o Eichmann estaba clara la manipulación del recuerdo. La memoria del mal no es siempre de una complejidad mayor, «[l]o memorable ha querido convertirse en inmemorial y lo ha conseguido: a fuerza de negar su existencia ha expulsado de sí el recuerdo nocivo, como se expulsa una secreción o un parásito» (Levi, *Los hundidos* y 13). Tanto para quienes fueron víctimas de episodios extremos, como para quienes fueron responsables de ejecutar esos episodios la memoria intenta su negación, o por lo pronto su tergiversación. Porque de ese dolor nunca se escapa, lo que señala Levi, en cierto modo podría ser justo para quienes ejecutaron esas acciones, pero no para quienes la padecieron. Ninguna de las partes logra redimirse de ese pasado, entonces ¿cómo incorporarlo a la existencia?

Por su parte, Elizabeth Jelin distingue varios tipos de olvidos en cuanto a las memorias narrativas. Con este término se refiere a las memorias cuando estas construcciones del pasado pueden encontrar o construir sentidos, especialmente cuando se trata de sucesos traumáticos en los cuales, por diversas razones, hay una dificultad mayor para construirlo; la represión y la disociación actúan como mecanismos síquicos para dejar de procesar eventos dolorosos, los que se transforman en huecos en la memoria. Si bien la memoria total no existe y cada suceso tiene su contraparte en ese *hueco* de la memoria —sus fragmentos de olvido, pues la memoria es ante todo selectiva—, existen diversos tipos de olvido y uno de los que categoriza Jelin nos interesa especialmente para las línea de investigación de este trabajo. En primer lugar estaría el olvido «definitivo», que trataría de la borradura de hechos y procesos del pasado producidos en el propio devenir histórico (29); lo particular en este caso es que si el olvido es exitoso, es imposible su comprobación. Muchas veces ocurre que estos olvidos aparecen bajo distintos marcos culturales y sociales, reinterpretados, asociados a nuevos valores. Es posible recordarlos en virtud de esos cambios de marcos de

sentido, bajo lo cual se interpretan nuevamente en función de una lectura de valores políticos, sociales o emocionales diferentes. Pero además de este tipo de olvido —y del «necesario» que para Jelin sería el cotidiano, el de la naturaleza de selección propia de la memoria—, encontraríamos el olvido producto de una «voluntad o política de olvido y silencio» (29) en donde los actores elaboran voluntariamente estrategias para ocultar hechos, destruir pruebas y rastros, impidiendo así recuperaciones de memoria en el futuro. Esto es lo que tan paradigmáticamente se intentó hacer en el Holocausto, llegando a convertir, incluso, en polvo los huesos de los asesinados con el fin de que no quedara rastro alguno. En las dictaduras del Cono Sur también hubo claras intenciones de eliminar y de destruir memorias, llegando en el caso extremo a constituir la dramática figura del «detenido desaparecido», cuerpos que hasta la fecha se buscan y de los cuales nunca hubo rastro alguno. La novela de Germán Marín, que abordaremos en la segunda parte de esta tesis, representa ese intento desmedido de los militares chilenos por hacer desaparecer todo vestigio de lo que había sido Villa Grimaldi (o Cuartel Terranova), el campo de detención más grande que operó en Santiago. Es interesante la apreciación de estos huecos de la memoria voluntarios, y sobre todo políticos, porque revelan la conciencia de quienes ejecutaron esos terrorismos de Estado; la conciencia de la función de la memoria y sus posibles usos posteriores, así como su naturaleza reinterpretativa, cíclica. La conciencia de no dejar vestigio alguno para que no hubiera posibilidad de construir una memoria del horror. Funcionarían, a voluntad de quienes lo diseñaron, como un secreto de masas: nadie encontraría pruebas, nadie podría demostrar lo que realmente ocurría. Afortunadamente, ni en el Holocausto ni en ninguna de las dictaduras del Cono Sur eso ocurrió, y en el caso de éstas últimas los testimonios fueron la mayor figura de construcción y rescate de memoria, que luego conllevó no sólo la construcción de memoriales, calendarización de

fechas icónicas, entre otros, sino también a los juicios y la justicia. Las memorias y recuerdos de los protagonistas no pueden ser manipulados como lo fueron los lugares en que ocurrieron las atrocidades. Esa prueba sólo puede ser eliminada a través del exterminio. Lo fundamental aquí es que:

lo que el pasado deja son *huellas*, en las ruinas y marcas materiales, en las huellas «mnésicas» del sistema neurológico humano, en la dinámica psíquica de las personas, en el mundo simbólico. Pero esas huellas, en sí mismas, no constituyen «memoria» a menos que sean evocadas y ubicadas en un marco que les dé sentido (Jelin 30).

En este sentido, los marcos culturales en que se han explicado esas huellas han variado y se han insertado en distintos marcos de memoria, los que veremos más en detalle en el capítulo específico de Chile. Entendemos, en estas líneas, el concepto de *marco de memoria* de la mano de Steve Stern, quien señala:

La memoria es el significado que le atribuimos a la experiencia y no sencillamente el recuerdo de los acontecimientos y emociones que forman parte de nuestra vivencia. Un marco de memoria dado es influyente a nivel social y tiene impacto cultural cuando posee este carácter emblemático. La línea divisoria entre lo personal y lo colectivo se atenúa por los procesos simbólicos que conllevan las luchas de la memoria en torno a momentos traumáticos que movilizaron o afectaron a sectores importantes del cuerpo social (*Recordando al* 42).

Por otra parte, Todorov organiza los discursos del pasado en tres tipos: el del testigo, el del historiador y el del conmemorador. El testigo es el individuo que reúne sus recuerdos y da cuenta de su propia existencia omitiendo, reteniendo, deformando o arreglando episodios (los

testimonios propiamente, que funcionarían en América Latina como un primer intento de reconstrucción y revisión del pasado, muy determinante en cuanto al valor simbólico de las representaciones de la violencia política). Los recuerdos son irrefutables pues cuentan por su propia existencia, no por la realidad a la que remiten. En este sentido es más relevante cómo se recuerdan frente al cómo sucedieron. El historiador, por el contrario, tiene por finalidad la restitución y el análisis del pasado. Su principio regulador será siempre la verdad impersonal. Aunque ambos registros parecen opuestos, ya que a uno lo rige el interés y al otro la búsqueda de verdad, muchas veces son complementarios. A ambas Todorov les asigna el valor de convicción. Las primeras permitirían comprender a través de imágenes, la segunda a través de demostraciones argumentadas. Por último, el autor señala la figura del *conmemorador* a quien, al igual que al testigo, «le guía ante todo el interés; pero, como el historiador, produce su discurso en el espacio público y lo presenta como dotado de una irrefutable verdad, lejos de la fragilidad del testimonio personal, se habla a veces de *memoria colectiva*» (Todorov 159). Discursos conmemorativos serían los que con frecuencia se reproducen en la escuela, en los medios de comunicación, en las reuniones de ex combatientes o grupos de este tipo, entre otros, ya que en estas circunstancias o bien el maestro sabe y los estudiantes se limitan a aprender, o bien los espectadores son mudos ante la televisión o los discursos políticos, por ejemplo. Se alimenta de los discursos de los historiadores y los testigos. Los discursos conmemoradores son simplificaciones del pasado que, bajo la forma impersonalizada –no habla de sí mismo– aprovecha para darle una apariencia de objetividad y verdad: «[a]unque sea inevitable, la conmemoración no es el mejor modo posible de hacer vivir el pasado en el presente: el *homo democraticus* necesita algo distinto a imágenes piadosas».(Todorov 161).

La tesis de Todorov, no exenta de polémicas, es que la memoria en

sí misma no es buena ni mala. Los beneficios que pueden obtenerse de ella pueden ser desviados o neutralizados y sus atributos dependerán totalmente del uso que de éstos quiera hacerse, en primer lugar por la forma que adoptan nuestras reminiscencia «navegando constantemente entre dos escollos complementarios: la *sacralización*, aislamiento radical del recuerdo, y la *banalización*, o asimilación abusiva del presente al pasado» (Todorov 195). Pero su conclusión será determinante y desencantada, como la del último Levi. No se aprende de lo que ha sucedido en el pasado y ningún futuro terrible puede evitarse a partir de la violencia o la ejecución del mal en el pasado:

Nada se aprende de los errores de los demás (...). Podemos reconocernos en la víctima de las fechorías pasadas y sacar de ello conclusiones de que ese pasado autoriza, impone incluso, una actitud agresiva en el presente. Es, a fin de cuentas, el caso de cualquier venganza: el mal sufrido legitima el mal infringido. Aquí lo distinto es que, si la antigua víctima se vuelve agresor, la nueva víctima, en cambio, nada tiene que ver con el antiguo agresor (Todorov 201).

Lleva además esta máxima a la política de la memoria de Israel, contrastando la presencia marcada y dominante que tiene el genocidio judío con la política del país hacia sus vecinos palestinos, donde no se respetan los derechos de los demás a la existencia ni a la dignidad, convirtiéndose los palestinos en las «víctimas de las víctimas» (Saíd ctd. en Todorov 202). Todorov sostendrá que la memoria puede evitar la reiteración de esos pasados, sólo y exclusivamente, en una generación reciente en la que aún la memoria y la conciencia colectiva está asociada a un *nosotros*. Cuando la distancia posibilita concebir esa memoria y esos errores a través de un *ellos* no hay posibilidad de apropiar culturalmente la lección, y el riesgo de reiterarlo se mantendría siempre latente. Y no

sólo esto, la violencia podría conminar a la violencia:

Las matanzas de la guerra de conquista, las humillaciones sistemáticas de los tiempos de paz, la brutalidad del conflicto final son traumas que no se borran fácilmente y pueden engendrar, años más tarde, actos de una violencia semejante, como entre los niños maltratados que se convierten en adultos maltratadores. Una vez introducido en la Historia, el mal no desaparece con la eliminación de su protagonista original. Todavía hoy, tanto los crímenes de Hitler como la violencia de la guerra de Argelia contribuyen a la propagación del mal (203).

Frente a los posibles abusos de la memoria, tanto en su forma como en sus funciones, el autor se pregunta sino valdría más el olvido. Mantener la memoria del mal pasado puede conducir a reacciones de venganza, pero el olvido también podría producir efectos funestos. ¿Entonces bajo qué funciones o formas puede ser útil la memoria del pasado? Habría que buscar un modo en que no sólo sea útil, sino también que no sea peligrosa. La memoria del pasado podrá ser útil, señala, si permite el advenimiento de la justicia, en su sentido más general; lo que significa, también, que el particular debe someterse al precepto abstracto (Todorov 208). Si no deseamos que el pasado regrese, no basta con recitarlo. La fórmula del filósofo estadounidense, sostiene Todorov, que dice que quienes olvidan el pasado están condenados a repetirlo es falsa y carece de sentido:

El pasado histórico, al igual que el orden de la naturaleza, no tiene sentido en sí mismo, no secreta por sí solo valor alguno; sentido y valor proceden de los sujetos humanos que los examinan y los juzgan. El mismo hecho, como hemos visto, puede recibir interpretaciones opuestas y servir de justificaciones a políticas que se combaten mutuamente (211).

En América Latina también han existido reflexiones sobre los usos de la memoria en sucesos históricos violentos, pero en el caso chileno en particular concordamos en esta tesis con la idea del académico norteamericano Steve J. Stern sobre la existencia de estudios críticos referentes al tema, especialmente los que han ido configurando una crónica confiable de acontecimiento políticos y económicos. Sin embargo, se constata la ausencia de una historia que trace el proceso de constituir y disputar la memoria por los distintos actores sociales al interior de la sociedad chilena, profundamente dividida en esos años (*Luchando por* 22). A partir de esta crítica, es Stern quien mejor se hace cargo del problema en su trilogía *La caja de la memoria del Chile de Pinochet*, tres textos que configuran una de las reflexiones más lúcidas del tema, y cuyos dos primeros tomos fueron publicados recientemente en Chile. Para él:

La memoria es el significado que le atribuimos a la experiencia y no sencillamente el recuerdo de los acontecimientos y emociones que forman parte de nuestra vivencia. Un marco de memoria dado es influyente a nivel social y tiene impacto cultural cuando posee este carácter emblemático. La línea divisoria entre lo personal y lo colectivo se atenúa por los procesos simbólicos que conllevan las luchas de la memoria en torno a momentos traumáticos que movilizaron o afectaron a sectores importantes del cuerpo social (*Recordando al* 42).

En este sentido, es necesario entender que al retomar la democracia después de sucesos tan violentos como los años de la dictadura, hay una fuerte lucha por instalar los hechos reprimidos y opacados. Son varios agentes los que buscan instaurar en el discurso, no sólo a nivel político, la necesidad de reconstruir el pasado y especialmente de traerlo a flote, para reinterpretarlo bajo los distintos marcos culturales, sociales y políticos que aparecieron junto con el regreso de la democracia, pues:

En los distintos lugares donde se vivieron guerras, conflictos políticos violentos, genocidios y procesos represivos –situaciones típicas de catástrofe sociales y de acontecimientos traumáticos masivos– los procesos de expresar y hacer públicas las interpretaciones y sentidos de esos pasados son dinámicos, no están fijados de una vez para siempre. Van cambiando a lo largo del tiempo, según una lógica compleja que combina temporalidad de la manifestación y elaboración del trauma (irrupciones como síntomas o como «superación», como silencios o como olvidos recuperados), las estrategias políticas explícitas de diversos actores, y las cuestiones, preguntas y diálogos que son introducidos por las nuevas generaciones, además de los «climas de época» (Jelin 68).

La memoria en sí misma no siempre basta, es necesario trabajarla, dirigirla, especialmente cuando nos referimos a memorias sociales, colectivas. Para Stern, sin duda alguna los sucesos del pasado tienen efectos en tiempos posteriores. De lo que se trata un estudio sobre la narrativa de la memoria es justamente sobre descubrir el sentido del pasado, cómo se solidifican esos sentidos, cómo varían, cómo se construyen, quiénes los construyen y desde qué autoridad se instalan. Porque todo lo pasado es algo determinado, finalizado, inmodificable; el futuro, por el contrario, es incierto y abierto. Lo que puede variar es el sentido que se le dé a ese pasado para proyectarlo sobre el futuro. El sentido de lo ocurrido nunca está fijo. Estará siempre abierto a resignificarse. Para Jelin, en las memorias traumáticas esto se manifestaría «desde los planos más «objetivos» y sociales como haber perdido una guerra y estar subordinado a poderes extranjeros», hasta los planos más individuales y personales «inconscientemente ligados a traumas y huecos» (14). La memoria del trauma puede implicar una permanente fijación, un permanente retorno o la imposibilidad de separarse del objeto perdido (el duelo de Freud). Para que esto no ocurra, es necesario trabajar la

memoria, lo que implica para Jelin elaborarlas en lugar de revivir y actuar, porque «[l]os acontecimientos traumáticos conllevan grietas en la capacidad narrativa, huecos en la memoria» (28) y en este sentido, en la imposibilidad de incorporar el suceso traumático narrativamente, el olvido representaría no una ausencia o vacío, sino más bien una presencia de la ausencia, «la representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada» (28). Ese olvido sería entonces una forma de presencia que actúa y permanece aunque no exista conciencia sobre aquello.

Beatriz Sarlo reitera en diversos trabajos la necesidad, utilidad y pertinencia de los usos de la memoria en las realidades latinoamericanas, con el fin de reflexionar sobre cómo integrar las memorias del mal en el pasado reciente, utilizándolo no de modo rememorativo solamente, sino más bien preventivo, pero aludiendo que en esta época cargada de testimonios e imágenes crueles es más importante comprender que saber: «[e]l regreso del pasado no es siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente» (*Tiempo pasado* 9). La autora, continuando en cierta medida la reflexión de Benjamin respecto a la experiencia y el relato modificada por la experiencia de la gran guerra, relevará el valor del testimonio en primera persona como fuente de conocimiento del pasado, refiriéndose siempre al pasado traumático que compartieron varios países de Latinoamérica: las dictaduras. Este ensayo es un texto también político, en la medida en que indica que la memoria de ese pasado reciente es operante en el presente, por lo que es necesario considerar el alcance de esa memoria, sus usos públicos, la conversión de testimonios en íconos de verdad, las razones de la confianza en el testimonio y los usos de este en la construcción identitaria, teniendo en cuenta no sólo sus usos jurídicos y morales, sino también públicos. Es determinante destacar aquí, quizá en contraposición con la reflexión de Todorov, que los llamados Informes de Verdad

realizados en los países latinoamericanos fueron la piedra angular para hacer posible la justicia. Allí dónde otras fuentes fueron sistemáticamente destruidas, la recopilación y el análisis de testimonios, y la reiteración de sucesos de los cuales se había perdido todo registro, fueron el elemento crucial para los juicios a los militares. Por tanto, en la reflexión de Sarlo (en la cual sostiene enfáticamente el valor del recuerdo como limitación a la reiteración del mal) la construcción del pasado y el valor del testimonio en primera persona se referirá a hechos de violencia en que la única fuente es el testimonio. El deber de recordar o la insistencia de dejar de lado para pasar a otra etapa (como los discursos de reconciliación y perdón chilenos) serían temas culturales que en países con pasados traumáticos estarían directamente entrelazados con la política. La discusión apunta a un lugar distinto al de Todorov y considero necesario considerar la distancia con que ambos enfrentan el uso de la memoria; pues para Sarlo la reconstrucción de las experiencias tendrá una dimensión jurídica indispensable para la democracia. Elizabeth Jelin también destaca que especialmente en América Latina los actores que han luchado por definir y nombrar lo que ocurrió en la década de los setenta y ochenta, así como quienes buscan honrar y homenajear a las víctimas, visualizan este accionar como un paso necesario para que los horrores del pasado no vuelvan a repetirse nunca más, *nunca más* (12).

Así como las imágenes del Holocausto se han vuelto constitutivas de la identidad de cualquier europeo de la segunda mitad del siglo XX, las experiencias de los testigos-víctimas de las dictaduras de Uruguay, Argentina y Chile también constituyen hoy un ámbito ineludible de la identidad de estos países. En este sentido, señala Sarlo, «el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, lo *común*» (*Tiempo pasado* 29). La autora es consciente de que si el pasado recordado es demasiado cercano

continúa teniendo fuertes funciones políticas en el presente, y en este sentido son icónicas las polémicas sobre los museos de la memoria que se han realizado en América Latina, en todas las ciudades en donde se han inaugurado memoriales a las víctimas de las dictaduras. En Chile, es una polémica aún vigente² que pone sobre la mesa el instaurado dilema país de usar el olvido como estrategia de superación o, por el contrario, asumir la necesidad de recordar para superarlo y evitar el riesgo de volver a repetir procesos así de violentos.

² Desde que surgió la propuesta, El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos se vio envuelto en diversas polémicas. La iniciativa la anunció la presidenta Michelle Bachelet en 2007. Voces opositoras surgieron para hablar del inconveniente de crear expresiones de división entre los chilenos o derechamente acusando que se trataba de miradas sesgadas de la historia.

Una vez inaugurado por la misma presidenta Bachelet en enero 2010 - simbólicamente en uno de los últimos actos de su gobierno-, la discusión no cesó. Destinado a dar visibilidad a las violaciones a los derechos humanos cometidas por el Estado de Chile entre 1973 y 1990, y sobre todo a dignificar a las víctimas y a sus familias y fomentar la tolerancia para que estos hechos nunca más se repitan, sus objetivos y el gran éxito de público, resultaron incómodos para muchos. Magdalena Krebs, directora de Bibliotecas, Archivos y Museos, por ejemplo, en 2012 encendió muchos ánimos al declarar «circunscribir su misión sólo a las violaciones a los derechos humanos, sin proporcionar al visitante los antecedentes que las generaron, limita su función pedagógica» (Carta de los lectores, *El Mercurio*, 23 de junio 2012). Por su parte, el historiador y Premio Nacional de Historia Sergio Villalobos afirmó que «la creación y la mantención de tal museo ha sido una continuidad de disparates. Para empezar, todo museo relacionado con el pasado se vincula con la memoria, de manera que desde el nombre se parte de un error. El museo representa el deseo de falsificar el pasado» (*El Mercurio*, 22 de junio de 2012). Por su parte, Elizabeth Jelin destaca que «las luchas por los monumentos y recordatorios se despliega abiertamente en el escenario político mundial. Toda decisión de construir un monumento, de habilitar lugares donde se cometieron afrentas graves a la dignidad humana, es fruto de la iniciativa y la lucha de grupos sociales que actúan como emprendedores de la memoria. Hay entonces luchas y conflictos por el reconocimiento público y oficial de esos recordatorios materializados, entre quienes lo promueven y otros que lo rechazan o no le dan la prioridad que los promotores reclaman. Y está también la lucha y la confrontación por el relato que se va a transmitir, por el contenido de la narrativa ligada al lugar» (*Los trabajos de la memoria* 55)

La tesis de Sarlo será finalmente la tesis de Wiewiorka, *el giro subjetivo de la historia*, democratizando los actores de la historia, dándole voz y palabras a los excluidos, a nuevos actores, que Sarlo vincula con todos los testigos del caso argentino. En esta nueva tendencia ideológica y teórica, los relatos de memoria en la reconstrucción del pasado reciente cobrarían un lugar protagónico, ya que la primera persona sería indispensable para restituir aquello que fue borrado por el terrorismo de Estado. Y la ficción se transforma, también así, en un lugar para el conocimiento del pasado. De todos los relatos que pueden contarse, los narrados en primera persona son los que piden más confianza y se prestan menos abiertamente a la comparación con otras fuentes. «Si tuviera que hablar por mí, diría que encontré en la literatura (tan hostil a que se establezcan sobre ella límites de verdad) las imágenes más precisas del horror del pasado reciente y de su textura de ideas y experiencias» (Sarlo 163). En la literatura, existe el potencial de la primera persona para problematizar la verdad y reconstruir el sentido de la experiencia ya que:

[C]ongelada y al mismo tiempo conservada por la narración «artísticamente controlada», la ficción puede representar aquello sobre lo que no existe ningún testimonio en primera persona: el militar apropiador de chicos, hundido en lo que Arendt llamó la banalidad del mal; y el soldado que lo asiste con disciplina inmovible, ese sujeto del que tampoco hay rastro testimonial (...) la potencia de la descripción sostiene algo que no pudo pasar por la experiencia sino por la imaginación que trabajó sobre indicios mínimos, suposiciones, los resultados del «sueño de la razón» represora (Sarlo 164-165).

Para ella la literatura no puede explicar ni disolver los problemas planteados, pero «en ella un narrador siempre piensa desde afuera de la experiencia, como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y

no sólo padecerla» (166). Este postulado será el sustrato bajo el cuál se entienden las novelas analizadas en el capítulo segundo y es lo que subyace todas las lecturas que se realizan en este trabajo de investigación. En última instancia nos referiremos siempre a las posibilidades de la imaginación, en este caso originadas en la narrativa, para asimilar hechos de violencia extrema que fueron posibles y definen la identidad de un lugar, un país y una cultura. Es la posibilidad de discutirlos, integrarlos, procesarlos, no sólo en el ámbito personal y privado, también en el social y cultural.

b. Las posibilidades de la ficción

El espacio público en tiempos dictatoriales es extremadamente complejo y las narrativas que conforman hitos de la memoria, al decir de Stern, suelen estar controladas y dirigidas desde este mismo Estado totalitario. En relación a la conformación de los relatos nacionales, que como toda memoria son también selectivos, el resaltar a algunos héroes o algunos episodios implica necesariamente invisibilizar la acción de otros, Jelin señala que en los periodos dictatoriales de este siglo, el espacio público:

[E]stá monopolizado por un relato político dominante, donde «buenos» y «malos» están claramente identificados. La censura es explícita, las memorias alternativas son subterráneas, prohibidas y clandestinas, y se agregan a los estragos del terror, el miedo y los huecos traumáticos que generan parálisis y silencio (...) Los relatos de las dictaduras dan a los militares un papel «salvador» frente a la amenaza y el caos por quienes intentaban subvertir a la nación. En este contexto, los relatos posteriores ponen el énfasis sobre los logros pacificadores o sobre el progreso económico (42).

Al igual que en Argentina, en Chile el relato del progreso y la salvación fue una de las primeras y más instauradas justificaciones al horror cometido desde el Estado. Este relato surgió inmediatamente después del bombardeo de La Moneda y el suicidio de Salvador Allende, por lo tanto es previo aún al conocimiento masivo de los asesinatos, desapariciones y torturas aplicadas a miles de personas. Los retornos a las democracias, y la consecuente apertura, fue permitiendo la integración de memorias alternativas, que finalmente configuran una suerte de lucha por el sentido del pasado, integrándose, comúnmente, la multiplicidad de aquellas que habían sido opacadas en los años dictatoriales. En general, una de las

voces más fuertes de estos momentos es la de los testigos, quienes cumplen una doble función: por una parte la de dar la *versión verdadera*, y por otra la de reclamar justicia. En la conformación de un nuevo Estado, después de un periodo de violencia y crímenes institucionalizados, son muchas las figuras que dominan el escenario de la resignificación del pasado y también las intenciones de esas narrativas de la memoria que se instaurarán con el retorno a la democracia. Jelin destaca estas figuras como *emprendedores* de la memoria «que pretenden el reconocimiento social y de legitimidad política de *una* (su) versión o narrativa del pasado» (49). En Chile, y en los demás países que sufrieron (y permitieron) dictaduras militares, probablemente los agentes más fundamentales han sido los movimientos de derechos humanos, que no sólo han dado la batalla a nivel nacional, sino que también han hecho mundialmente conocidos los casos y sucesos, y la necesidad de defender dichos derechos. Como también lo señala Stern, relacionándolo a las memorias del exilio y las articulaciones en torno a su defensa que realizaron los exiliados en distintas partes del mundo.

A partir de las líneas ya enunciadas, nos preguntamos aquí de qué modo la literatura –la ficción– puede emplazar al testimonio en determinados sucesos históricos. Revisaremos, para dar cuenta de la reflexión en torno a esta pregunta, cierta discusión crítica respecto a la memoria del Holocausto y sus marcos de memoria. Como señaló la argentina Beatriz Sarlo, en América Latina los testimonios tuvieron un rol fundamental en los juicios realizados a quienes mandataron o ejecutaron crímenes durante la dictadura, ya que en la mayoría de los casos se destruyó completamente toda evidencia y estos fueron los únicos vestigios de aquellas acciones, los que fueron recogidos en los Informes de

Verdad³. También se instaura la nueva categoría del *desaparecido* por el que nadie puede hablar: ni siquiera sus huesos, pues tampoco quedó rastro de ellos. No hay huella ni evidencia. Por esta razón los Estados, ya en democracia, emprendieron la tarea de sistematizar los testimonios a través de sus informes de paz, reconciliación y verdad. Ese hecho fue crucial, porque es a partir de la información que se recabó a través de la lectura de esos miles de testimonios que se pudieron detectar las similitudes, coincidencias y jerarquías y, por ende, algunas de las responsabilidades.

Alicia Genovese considera que el discurso oblicuo propio de la ficción hoy supera al testimonio como corpus del horror, aunque sin dejar de considerar su necesidad e importancia como archivo y memoria. Sostiene que para comprender social y culturalmente actos y procesos así de violentos es necesario superar la ira, más propia del testimonio, para desembocar en un arte del olvido; esto es una imagen poética que permita y posibilite la elaboración del trauma:

Los testimonios, al mismo tiempo que propician la difusión y visibilidad de los hechos, la utilidad de la prueba, crean, por otro lado, un límite de difícil desprendimiento angustioso y degradante. La construcción de una memoria desprendida de la inmediatez, una memoria ligada, pero también autonomizada de su archivo de dolor, de su pantano de sufrimiento como identidad fija, precisa imágenes más complejas que la del registro minucioso. No las imágenes puras que sólo pueden quedar adheridas a la contemplación del pasado con su fecha y su hora, sino

³ Entre los países que generaron estos Informes de Verdad se encuentran Argentina, donde la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep) presentó en 1984 el Informe *Nunca más*, también conocido como Informe Sábado; Chile, donde la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación y la Comisión Nacional sobre Prisión y Tortura entregó los informes conocidos como Informe Rettig (1991) e Informe Valech (2003), respectivamente; y Brasil se pone en marcha el Proyecto Brasil Nunca Más que investigó entre 1979 y 1985 presentando el informe en un libro llamado *Brasil Nunca Más*. Más información en <http://www.derechos.org/koaga/iii/1/cuya.html#bra>

imágenes selectivas, impuras pero que puedan alojar el pasado con sus brillos y necesarias oscuridades en la materialidad del presente (73).

El recuerdo de un episodio traumático es de una elaboración muy compleja y lo que posibilitaría la elaboración del pasado a través de la ficción sería justamente la oportunidad de alojarlo, *con sus brillos y necesarias oscuridades en la materialidad del presente*. Hannah Arendt observó las dificultades de incorporar esa memoria de los campos cuando los sobrevivientes habían retomado sus vidas y se habían integrado a sus ciudades de origen. Muchas veces ellos mismos señalaban la condición de irrealidad que parecía rodear los recuerdos de los campos de exterminio y las narraciones que intentaban hacer a sus familiares al volver de los campos de concentración.

Uno de los testimonios más ejemplares en Chile es el de Hernán Valdés en *Tejas verdes: diario de un campo de concentración en Chile*. El libro fue publicado en 1974, en Barcelona, por la Editorial Ariel. Según explica el propio Valdés, esto fue gracias a un conflicto entre Pinochet y Franco a propósito de una compra de camiones en la que Chile, en último momento, decidió privilegiar a Estados Unidos por sobre España. Fue entonces que el libro tuvo autorización para circular en ese país como un pequeño acto de venganza. En Chile, en cambio, fue publicado por primera vez recién 22 años más tarde. En su prólogo, Valdés revela un asunto crucial de los testimonios en cuanto al pacto inherente con el lector que se establece en este género:

Muchos lectores, además de percibir esas posibles funciones, hacen una lectura distinta, cuyos alcances no dejan de sorprenderme: leen una *novela*. Incluso compañeros que vivieron situaciones parecidas, que saben del carácter documental de cada detalle, dicen: *cuando en tu novela, ... ese personaje de tu novela*, etc, implicando así que la escritura, por su propia naturaleza, transformaría la experiencia más

directa fatalmente en una especie de ficción. Como sea que se lo perciba literariamente, lo que cuenta es que este libro siga conservando su actualidad, una actualidad que trasciende, estoy seguro, sus referencias concretas (10).

El autor plantea la actitud del lector frente a un testimonio o una ficción del horror y las posibilidades de la escritura que, en este caso, para Valdés era signo de una fatalidad, pero que quizás para el lector era una distancia inventiva que le permitía asimilar lo que el libro narraba. El testimonio de Valdés, inmediato a su experiencia, es uno de los documentos más icónicos de las dictaduras del Cono Sur y el primer documento en primera persona sobre la experiencia que se vivía en Chile.⁴

La narradora y crítica argentina Nora Strejilevich ha estudiado los testimonios en Chile, Uruguay y Argentina desde una perspectiva valiosa, ya que emprende una investigación académica pero que en todo momento rebasa esa intención, porque ella misma es una sobreviviente de la tortura argentina y porque tiene un hermano desaparecido. Es autora de varios testimonios y de la investigación *El arte de no olvidar: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay*, por lo que sus reflexiones siempre están teñidas de la experiencia propia, pero al mismo tiempo analiza, de forma académica, un corpus importante de literatura testimonial de sobrevivientes a las dictaduras militares. En este texto Strejilevich defiende la condición de creación del testimonio, y su valor,

⁴ La literatura testimonial chilena se desarrolló de manera prolífica en el exilio, mientras que en el país transitaban muy poco los testimonios. Entre los que destaca Nora Strejilevich se encuentra, como primer texto testimonial, el propio discurso de Salvador Allende pronunciado el 11 de septiembre de 1973 al inicio del bombardeo de La Moneda; *Tejas verdes: diario de un campo de concentración en Chile*, de Hernán Valdés (1974); *Cerco de pías* de Aníbal Quijada (1976); *Un día de octubre en Santiago*, Carmen Castillo (1977); *Mis primeros minutos*, Emilio Rojas (1980); los testimonios reunidos *Dawson y Lonquén*; y algunos más tardíos como *La muerte y la doncella* Ariel Dorfman (1990).

dentro del mismo contexto que referimos previamente a través de Sarlo, pues los recuerdos también, en muchos momentos, son ficticios:

Los testimonios literarios no cuentan la historia tal como la vivió el testigo. Nunca decimos lo que vemos ni lo que decimos, ni escribimos lo que vemos y lo que decimos. Hay siempre una confrontación entre ver, decir y escribir, y la creación juega siempre con estos contrastes. Lo que surge es una labor artística en la que la ética y estética coinciden. La forma de contar en este caso suele parecerse a la tarea de juntar fragmentos, ruinas que pueden, en su superposición y organización, producir algún sentido. Tal vez los sobrevivientes estamos destinados a dar testimonio para mantener viva la dignidad de la verdad –no, insisto, la verdad de los hechos, sino la verdad de lo que le ha pasado y le sigue pasando a la humanidad, que se acerca peligrosamente a un punto de no retorno (19).

A partir de la función del testimonio en la construcción de paradigmas nacionales, es necesario indagar sobre las posibilidades que tiene la literatura en relación con la construcción de las verdades. En este sentido, seguiré principalmente la postura de Dominick LaCapra respecto, justamente, de la historiografía y de lo que entenderá como «reconciliaciones de verdad», un concepto crucial, por cierto, para el tema que trata esta tesis. LaCapra propone un enfoque intermedial entre los dos enfoques clásicos para escribir la historiografía: por una parte el enfoque positivista, el modelo de investigación autosuficiente o documental y, por otra, la imagen negativa del primero, el constructivismo radical, donde lo esencial son los factores performativos, figurativos, estéticos, retóricos, ideológicos y políticos que «construyen» las estructuras. LaCapra propondrá articular los problemas y las relaciones de un modo distinto, sin buscar el punto medio entre ambas. En resumidas cuentas, mantiene que las aseveraciones que «reivindican alguna verdad y están fundamentadas

en pruebas se aplican en la historiografía a los dos (problemáticos) niveles de las estructuras y de los acontecimientos» (*Historia y memoria* 27). Por otra parte, señala, las reivindicaciones de verdad son condiciones necesarias de la historiografía, pero no suficientes. La pregunta que intenta responder es cómo interactúan las resignificaciones y, especialmente, cómo deberían interactuar con otros factores o fuerzas de la historiografía, en otros géneros y en las formas híbridas.

Así, ocupándose de ciertos principios del constructivismo radical, LaCapra formula una crítica principalmente a Hayden White y Frank Ankersmit (quienes aceptan la distinción entre aseveraciones históricas y ficcionales en el nivel de referencia a los sucesos, pero en relación a los niveles estructurales la cuestionan), «para ellos existe una similitud esencial de nivel estructural entre la historiografía y la ficción, la literatura o lo estético» (*Historia y memoria* 34). Ambos autores entienden que la sustancia narrativa o la estructura es ficcional y está siempre motivada por cuestiones políticas e ideológicas, por lo que nunca se podrán verificar las conclusiones de los textos historiográficos con «el pasado mismo», por lo que infieren que las sustancias narrativas no se refieren al pasado, conclusión con la que LaCapra difiere. El punto que le va a interesar es la comparación entre historiografía y ficción, y la argumentará a partir de la diferenciación con la obra de White mencionada anteriormente. Establecerá una comparación, otorgando una capacidad auténtica y distinta a la ficción, en cuanto a la narración del pasado, ya que las narraciones propias de la ficción podrían implicar:

[R]eivindicaciones de verdad en un nivel estructural o general, pues aportan discernimiento acerca de fenómenos como la esclavitud y el Holocausto, ofrecen una lectura de un proceso o un periodo, o generan una «sensibilidad» ante la experiencia y la emoción que sería muy difícil

de conseguir a través de métodos documentales estrictos (*Historia y memoria* 34).

Seguiremos el lineamiento planteado por LaCapra respecto a la posible función de la ficción en cuanto a las reivindicaciones de verdad en niveles estructurales y generales, especialmente ante experiencias de extrema violencia. Nos interesa especialmente la posibilidad de generar esa *sensibilidad* ante la experiencia y la *lectura* del proceso mediante la ficción. Él sostiene que las reivindicaciones de verdad son, en realidad, pertinentes a las obras de arte:

[T]anto en el nivel de la estructura general como en el de los procesos de entramado, pues aportan visiones profundas (u omisiones, a veces), sugieren líneas de investigación para los historiadores (con respecto a los procesos transgeneracionales de «posesión» o acoso por los fantasmas, por ejemplo) y plantean al arte interrogantes legítimos a partir del conocimiento y la investigación histórica. En suma, la interacción o relación de interrogación mutua entre la historiografía y el arte (incluida la ficción) es mucho más compleja que lo que sugiere una relación de identidad o una oposición binaria entre ambos (*Historia y memoria* 40).

Hay un conocimiento, entonces, que se produce entre la interacción de las visiones profundas, y las omisiones, que puede aportar la ficción, junto con el conocimiento histórico. La complejidad del enfrentamiento de ambos discursos y *verdades* posibilitaría un conocimiento más profundo de la experiencia humana. Como bien señala David Gallagher, en *The New York Times* a propósito de la novela de Arturo Fontaine que abordaremos en esta tesis:

The Pinochet period will have disturbing reverberations in Chile for a long time to come. It should, and to ensure that it does, there is now a deeply

moving Museum of Memory and Human Rights in Santiago. But there is probably nowhere more appropriate to reflect on the complex moral issues posed by a repressive regime than in fiction, in which the effects of dictatorship on individual lives can be explored. *Ways of going home*, by Alejandro Zambra, and *La vida doble*, by Arturo Fontaine, both ably translated by Megan McDowell, are masterly examples of such novels (Gallagher).

La interrogación de la historia, las omisiones, el acoso de los fantasmas, son algunos de los aspectos que me interesa analizar en las novelas que aborden la violencia ejecutada durante la dictadura militar en Chile. LaCapra establece algunas modalidades de significación como modo de exploración de las complejas relaciones entre lo que llamaré el *acting out* y la elaboración del trauma por parte de la escritura y las artes, que interesarán en el segundo capítulo de esta tesis. En primer lugar, una de las formas más frecuentes parece ser una escritura traumática muy cercana al hecho violento que suele buscar la fidelidad a los hechos. Estos tipos de discurso suelen constituirse como una suerte de duelo incesante, melancólico, una resistencia a su elaboración pues la angustia teñiría y confundiría todas las relaciones. Para LaCapra, en este tipo de discursos es en donde «[e]n lugar de ser una interacción tensa y a veces paradójica de proximidad y distancia, solidaridad y crítica, confianza y recelo, la relación de cada cual con cada otro puede calcar el modelo de la angustiada “relación sin relación” (*Escribir la 46*)».

Este tipo de experiencias no siempre pueden ser comprendidas ni reelaboradas en su naturaleza de trauma (por tanto también resignificadas) a través de los testimonios o la historia. Esos hechos pueden ser descritos, pero para entender y resignificar experiencias traumáticas y violentas como las sufridas por las sociedades que estuvieron bajo las dictaduras militares del Cono Sur, pareciera que se necesita otro tipo de discurso,

paralelo al de los hechos factuales que pueden registrar los testimonios y la historia. La literatura, indagando no sólo en los hechos mismos, sino también –y sobre todo– en la psicología de sus personajes, en los símbolos y los paradigmas, en el sufrimiento que también vivieron sus victimarios, en los rasgos humanos de quienes asesinaron y quienes fueron asesinados, permitiría asimilar hechos que parecen ficticios por su extrema violencia; posibilitaría leer la historia desde un prisma que permitiría «mirar en sus infinitos y oscuros matices» (LaCapra, *Escribir la* 15) (de la historia) a través de la empatía.

Para el historiador y filósofo estadounidense Hayden White, en su reflexión sobre las narrativas en los discursos históricos, en el periodo moderno la literatura ha considerado al discurso histórico como un complemento en lo que se refiere a identificar y mapear un objeto de interés compartido. Un mundo real que debe ser reflexionado a través de todos los recursos del lenguaje que permitan hacerle justicia, esto es: los retóricos, poéticos y simbólicos. En este sentido, White se pregunta cómo puede un lenguaje figurativo referirse a fenómenos extra-textuales y que tipo de información podría proveernos ese lenguaje figurativo. Su pregunta se refiere al estatus de verdad de las afirmaciones figurativas acerca del mundo real y sobre qué información nos ofrece el análisis de ese lenguaje figurativo en el discurso histórico. A partir de esta problemática, White asevera una condición del conocimiento histórico que podríamos extrapolar, en este caso, a la función de las ficciones sobre momentos históricos, ya que señala que:

[E]l conocimiento histórico siempre llega al presente en una forma procesada, no como datos brutos o información almacenada en un archivo o banco de datos. Es sólo como conocimiento representado, escrito, filmado, videograbado, fotografiado, dramatizado, y narrativizado, que el conocimiento histórico entra en el ámbito público.

Esto no es decir que, simplemente como información archivada, los datos históricos no están aún procesados – nombrados, identificados, y clasificados y con una relevancia provisional para los intereses de la comunidad asignada. Pero en tanto archivados, los datos son sólo mínimamente identificados como historizables de uso potencial como conocimiento histórico, y realmente pertenecen en este estado preliminar a la historia del archivo, más que a la historia comunal a la que el archivo pretende servir (White).

Aunque se está refiriendo a la narrativización dentro del propio discurso histórico, y a su necesidad para transferir la experiencia al ámbito público, podemos extrapolar su discusión hacia la funcionalidad de la ficción en la literatura, para conseguir el mismo efecto: transformar episodios de los cuales tenemos noticias, datos y hechos, en paradigmas nacionales, en parábolas; transferir las experiencias, a través de la empatía (LaCapra), la imaginación (Didi-Huberman), la memoria (Agamben), la narratividad (White) a construcción de verdades nacionales, culturales. Así, se podrían otorgar funciones distintas a las del testimonio, a los relatos ficcionales que analizaremos en esta tesis.

Para Giorgio Agamben, lo que queda al margen de los intentos históricos es una comprensión global de sentido, la comprensión de lo que motivó tanto a verdugos y víctimas, la mirada humanizada desde todas las perspectivas posibles:

Muy diversa es, sin embargo, la situación por lo que hace al significado ético y político del exterminio, e incluso a la simple comprensión humana de lo acontecido; es decir, en último término, de su actualidad. No sólo falta aquí algo que se asemeje a un intento de comprensión global, sino también el sentido y las razones del comportamiento de los verdugos y de las víctimas; muchas veces hasta sus mismas palabras siguen apareciendo como un enigma insondable, reforzando la opinión

de los que quisieran que Auschwitz permaneciera incomprensible para siempre. Desde el punto de vista del historiador, conocemos, por ejemplo, hasta en los detalles mínimos, lo que sucedía en Auschwitz durante la fase final del exterminio, la forma en que los deportados eran conducidos a las cámaras de gas por una escuadra integrada por sus propios compañeros (el ya mencionado *Sonderkommando*), que se ocupaba después de sacar de allí los cadáveres, de lavarlos, de recuperar los dientes de oro y el cabello de sus cuerpos, antes de introducirlos por último en los hornos crematorios. Y a pesar de todo estos mismos sucesos, que podemos describir y ordenar temporalmente con precisión, siguen siendo particularmente opacos en cuanto intentamos comprenderlos verdaderamente (7-8).

Así entendemos el término cuando nos referimos al concepto de la comprensión a través de la empatía de LaCapra, sosteniendo que la ficción es un modo de conocimiento del pasado, especialmente en sus sentidos más profundos y simbólicos. Agamben se referirá específicamente al poder de la reconstrucción ficticia en el significado ético y político del exterminio.

Jerome Bruner, en un libro titulado *La fábrica de relatos: derecho, literatura y vida*, agrega a la discusión de Agamben un sentido social referido la acumulación de relatos que interpretarían el sentido más profundo de un suceso como el Holocausto o las dictaduras militares. Al respecto, Bruner señala:

Narrar una historia ya no equivale a invitar a ser como aquella es, sino a ver el mundo tal como se encarna en la historia. Con el tiempo, el compartir historias comunes crea una comunidad de interpretación, cosa de gran eficacia no sólo para la cohesión cultural en general, sino en especial para la creación de un complejo de leyes: el *corpus juris* (45).

La experiencia de los campos es, para quienes sobreviven, lo único verdadero e inolvidable, una experiencia totalizadora en el sentido de que no es posible retomar el punto previo. Pero a su vez, para Agamben, es en la misma medida inimaginable, «irreductible a los elementos reales que la constituyen». La gran aporía de Auschwitz es justamente esa: frente «a unos hechos tan reales que, en comparación con ellos, nada es igual de verdadero; una realidad tal que excede necesariamente sus elementos factuales». Es la misma aporía del conocimiento histórico: «la no coincidencia entre hechos de verdad, entre comprobación y comprensión» (9).

Se ha discutido extensamente sobre la cualidad inenarrable, indecible, de las experiencias del Holocausto o las sufridas por las víctimas de las dictaduras. Y es frecuente encontrar comentarios que ponen en cuestión el traer a la memoria experiencias históricas de esta dimensión y dificultad. En efecto, hay muchas novelas o películas que han sido objeto de fuertes críticas por el hecho mismo de representar asuntos de tal delicadeza como pueden ser los dos episodios mencionados para las culturas que los vivieron, padecieron y permitieron. Sin ir más lejos, en mayo de 2013 una puesta en escena de la ópera de Wagner *Tannhäuser*, que se exhibía en la Ópera de Dusseldorf, causó polémica y una enorme incomodidad, por lo que rápidamente fue cancelada, debido a la representación que hacía del horror nazi, pues aludía a los campos de concentración, a las cámaras de gases y a los cuerpos famélicos que las fotografías de los campos han grabado en la memoria de todos los alemanes. Aquí, lo que se pone en cuestión es la pertinencia de recordar un suceso tan delicado o traumático y con implicaciones tan severas para la historia social de un país, especialmente en el lugar que dio origen al exterminio. Pero, como señalan diversos pensadores, es necesario formular el trauma, decirlo, narrarlo, expresarlo, sobretodo cuando la formulación de esa memoria aún tiene implicaciones y vigencias políticas

(como podría ser el racismo o la xenofobia tanto en América Latina como en Europa).

Con frecuencia se relacionan estos sucesos con condiciones como la imposibilidad de verbalizarlo y transmitirlo. Se suele señalar que es Agamben quien le otorga un carácter de indecibilidad a lo ocurrido en el Holocausto, lo que no es del todo preciso. Él justamente realiza un cuestionamiento a partir del valor simbólico que significa otorgarle esa cualidad a estos hechos del horror, cualidad proveniente al ámbito de la mística; se pregunta por qué conferir al exterminio ese prestigio:

Decir que Auschwitz es «indecible» o «incomprensible» equivale a *euphēmeîn*, a adorarle en silencio, como se hace con un dios; es decir, significa, a pesar de las intenciones que puedan tenerse, contribuir con su gloria. Nosotros, por el contrario, «no nos avergonzamos de mantener fija la mirada en lo inenarrable». Aún a costa de descubrir que lo que el mal sabe de sí, lo encontramos fácilmente también en nosotros (32).

A lo que alude, más bien, es que a pesar de la dificultad de mirarlo es necesario hacerlo, debemos hacerlo. Como comentó Didi-Huberman, los integrantes del *Sonderkommando* que hicieron las cuatro famosas fotografías de los hornos crematorios arriesgaron, al hacerlas, morir de la forma más dolorosa y cruel. Y ahí las tenemos, por el riesgo que tomaron para registrarlos, por lo que tanto por ellos como por nosotros mismos debemos saber verlas y enfrentarnos a ellas. Mirar el mal, como advierte Agamben, puede ser doblemente difícil por el riesgo, el pánico, de encontrar algo de aquello dentro de nosotros. Y también el miedo de enfrentar responsabilidades colectivas en episodios como los referidos, ya que esas tragedias fueron posibles por el apoyo y la implementación de la tragedia por parte de cientos de personas. Como bien señala Todorov en su perfil de David Grossman:

Por un lado, Grossman nos lleva hacia una conclusión que él no formula con todas sus letras. Su contacto con los más viles verdugos le convenció de una cosa: no es posible librarse de los malvados considerándolos por completo distintos a nosotros ni atribuyendo su conducta a su origen o su locura. Al descubrir a los asesinos de Treblinka, concluye: «[I]o que debe dar horror son menos esos seres que el Estado que les sacó de sus agujeros, de sus tinieblas, de sus subterráneos porque le eran útiles, necesarios, indispensables» (88).

c. Memorias del Holocausto, ícono del mal

Ciudad desconocida hasta 1940, Auschwitz se convertirá en poco menos de cinco años en el signo de nuestros tiempos, en la «experiencia central de nuestra época» (Arendt), en la «ruptura de la civilización» (Adorno), en la «imagen del infierno donde se trató de erradicar el concepto de ser humano» (Arendt); escribe Jean Améry, «Auschwitz es el pasado, el presente y el futuro de la humanidad» (Cohen 9).

La tradición crítica y literaria que se ha hecho cargo de cómo representar el Holocausto es extensa. Analizaremos algunos de sus documentos centrales como modelo histórico extremo –y paradigmático– sobre las posibilidades de la literatura en sucesos históricos extremadamente violentos y difíciles de recordar. Son muchos quienes han intentado dar cuenta de las posibilidades de representar un suceso de esa magnitud, tanto los testimonios como los críticos y pensadores. Primo Levi, Jorge Semprún, André Kertész, Viktor Frankl, entre otros, son autores que escriben sus experiencias, ya sea a través del testimonio en primera persona o haciendo uso de la ficción. La discusión, aún vigente (asunto recientemente recordado con la polémica sobre la ópera de Wagner cancelada por aludir al horror nazi en Dusseldorf, 2013) sobre las posibilidades y limitaciones de contar, de transmitir a través del lenguaje lo que vivió Europa en el siglo XX, es probablemente una de las discusiones más extensas en cuanto a las posibilidades del lenguaje y de la ficción, por el caso radical y sin parangón al que se refiere. Abordaremos a modo de conceptualización la discusión respecto a narrar el Holocausto, para comentar desde ahí los elementos que veremos de las representaciones de la violencia política en la narrativa contemporánea chilena, en el capítulo dos de esta tesis. Como hemos referido previamente, además de ser un referente teórico, las tragedias del Cono

Sur han estado vinculadas en más de algún modo, en el plano de lo simbólico, con el Holocausto. En palabras de Esther Cohen:

Auschwitz no remitirá solo a la tragedia judía, al intento de aniquilación radical de todo un pueblo, sino al espacio donde se puso en práctica la mayor destrucción tecnificada de distintas figuras (...) ante los ojos de un mundo que no quiso saber, no quiso actuar para detener ese acontecimiento inédito en la historia del hombre. He aquí la razón por la cual Auschwitz nos pertenece a todos: porque el mundo calló, no quiso ver lo que sucedía, porque asintió con el silencio (11).

En el caso del Holocausto, hasta 1961, a partir del juicio de Eichmann, la experiencia se había vivido con turbación y vergüenza. Existían testimonios, pero no eran numerosos. Ni víctimas ni victimarios querían, aún, recordar lo que ambas partes habían vivido:

La paradoja de Auschwitz entre deber moral de memoria e imposibilidad de representación se cifra justo ahí: quien puede contarnos lo que pasa al otro lado del umbral ya lo cruzó irremisiblemente y se quedó sin voz; quien tiene voz, el superviviente, nunca cruzó el umbral, de haberlo hecho, no estaría aquí para contarlo (Miras 233).

Es evidente por qué los victimarios no querían recordar, pero en el caso de las víctimas, numerosos críticos señalan que es la culpa de haber sobrevivido lo que les impide recordar y contar. Un sentimiento que confiesa Levi en reiteradas ocasiones: la culpa y vergüenza al haber ocupado uno de los lugares más improbables de la historia del siglo XX: sobrevivir a los campos de concentración alemanes. Jorge Semprún enuncia una tesis más arriesgada en cuanto a la culpa de los propios judíos al no haberse revelado colectivamente, asunto que los avergonzaba. Para él, la comunidad judía de Francia necesitó

reconquistar la dignidad para alzar la voz, y recuperó la dignidad gracias a las victorias de Israel en Medio Oriente en la Guerra de los Seis Días, en 1967. Según Semprún, son las victorias de Israel las que desencadenan un proceso que les permite hablar de su pasado: «pueden hablar como víctimas cuando son vencedores», lo que para el autor resulta «a la vez emocionante y perverso» (Cayuela).

A partir del proceso de Eichmann (1961), según señala Annette Wieviorka, la era del testimonio del Holocausto tuvo su gran desenlace. Se desata la necesidad, o más bien voluntad, de reflexionar sobre los límites a los que había llegado el hombre en la mitad del siglo XX. En este sentido Levi es un caso paradigmático, ya que toda su obra giró sobre esta experiencia y la urgencia de revisitarla, señalando en muchas ocasiones que precisamente el rol del sobreviviente es vivir para contarlo, aunque no fueran los verdaderos testigos; pues el único testigo total fueron los millones de muertos en las cámaras de gases. En palabras de Agamben, quien asume la carga de testimoniar por los «musulmanes», los muertos, «sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar. Y esto altera de manera definitiva el valor del testimonio, obliga a buscar su sentido en una zona imprevista» (11). En esta dirección, las palabras de Wieviorka refieren un aspecto fundamental en cuanto a la representación y tematización de episodios tan extremos como los comentados, ya que pareciera existir una suerte de periodización en la cual, poco a poco, se posibilita abordar temas tan sensibles y problemáticos como los referidos aquí.

Norbert Frei propone una periodización para el tratamiento del pasado nazi, quizá aplicable en los casos en que sucesos históricos se vuelven lugar de la memoria en el sentido en que no sólo significa preservación, sino también deber moral. En un primer momento, en relación a los procesos de tratamiento de la memoria histórica, propone una etapa de «limpieza política» en los primeros años cincuenta; como

segunda etapa, la que llamó «etapa de superación» en las siguientes décadas, culminando en la «fase de conservación» (ctd. en Miras 227) . El silencio y ocultamiento caracteriza las dos primeras etapas y, por el contrario, la necesidad de integrarlo, la tercera. Por otra parte, en relación a etapas y procesos del testimonio, el narrador argentino Daniel Link señala:

[H]ay un ciclo del testimonio que implica una configuración del público y, por lo tanto, de un mercado. Pero también se trata de una política de la memoria (es decir, de una pedagogía sobre la catástrofe). Ese ciclo debe ponerse en correlación con un ciclo de la experiencia y un ciclo de la subjetividad, y, al mismo tiempo, puede pensarse en relación con formas de la imaginación (Link).

La pregunta sobre cómo abordar esa pedagogía de la catástrofe será crucial en esta tesis, especialmente –como bien alude el concepto acuñado por Link–, entendiendo la necesaria labor de enseñar lo ocurrido y de traer a la memoria experiencias de intolerancia, violencia y terrorismo de Estado como las mencionadas en estas líneas. En este sentido, en una *pedagogía de la catástrofe* las representaciones artísticas juegan un rol protagónico, y así lo entenderemos en las novelas que se analizarán posteriormente. Al respecto, Jorge Semprún señala:

En Francia, que es la historia que conozco, pasaron cerca de quince años, desde fines de los años cuarenta hasta mediados de los sesenta, en que, prácticamente, no se hablaba del exterminio del pueblo judío. La sociedad no quería recordar eso, ya que se obligaba a una autocrítica colectiva. Salvo raras excepciones, como la danesa, los judíos sólo fueron salvados individualmente, por familias e individuos concretos, no por gobiernos ni autoridades (...). Era, pues, un asunto del que no se hablaba en Francia porque habría exigido una autocrítica muy fuerte del régimen

de Vichy, proceso que ha sido lentísimo (Cayuela).

Alicia Genovese, sobre las posibilidades de la literatura en relación al testimonio, señala que las secuencias narrativas de un testimonio acercan esos relatos más hacia la poesía, indagando también así las posibilidades propias de la ficción en cuanto a la representación del horror, ya que la imagen poética busca muchas veces «poner en relación la percepción inmediata con otras series de percepciones, como un volver a mirar y empujar la mirada hacia otro sitio, así se puede cargar con otras significaciones, en otras aguas y otros objetos» (70). Con esto, apunta a la necesaria oblicuidad de poder dar cuenta de situaciones o experiencias extremas, ya que muchas veces el testimonio directo y crudo produce un rechazo que lleva a obviarlo, más allá de su necesaria cualidad de material de archivo. Aunque Genovese se refiere a las secuencias narrativas de testimonios, podríamos transferir su planteamiento a las posibilidades de la ficción –las novelas en este caso– y sus amplias posibilidades para rodear sucesos de esta naturaleza. En este sentido, no es casual que Kertész haya preferido novelar su propia experiencia en el Holocausto, justamente, como señala él mismo, porque la invención de un personaje basado en su propia historia le permitía posibilidades más amplias en cuanto a lo ocurrido. O sea, inventando un personaje podía modificar la historia ocurrida, un personaje libre de su propia historia personal encontraba mayores posibilidades para acercarse al significado de esa experiencia.

Puede parecer una frivolidad plantear estrategias literarias para un libro sobre Auschwitz, sin embargo, ésa era la manera de encontrar un tono y un lenguaje que le permitían ir más allá de los hechos, la denuncia y la moralización. Como todos los grandes acontecimientos de la historia, también el Holocausto ha creado sus tópicos, clichés de un martirio

colectivo que permiten apartarlo —solemnemente y con sincera conmoción— de nuestros ojos y vivencias. Gracias al proceso de objetivización novelística, Kertész logró romper ese cliché y liberarse del punto de vista del hombre maduro que recuerda lo ocurrido, para construir la conciencia de un adolescente que lo estaba viviendo.(Dés 178).

En este sentido, Dés marcará una diferencia entre la novela de Kertész y los testimonios ya clásicos del periodo (Levi, Anthelme, Borowski, Semprún), ya que releva el hecho de que, a diferencia de ellos que analizan y describen los mecanismos del horror y los límites de la condición humana, Kertész está interesado en el significado de su experiencia y cómo esta experiencia se relaciona con la vida normal, libre.

Nadie ha podido expresar la terrible lógica de esa relación y detectar el vínculo íntimo que existe entre los dos mundos. Nadie ha podido expresar la naturalidad del *proceso* (también en el sentido kafkiano) de despertarse un buen día para convertirse, sucesivamente, en un señalado, en perseguido, en un condenado a muerte e, incluso, en mucho menos: en un no-ser, un número objetivo que finalmente se rompe (Dés 178).

En este punto, en el intento de Kertész por explorar ese *proceso* y la relación entre lo que significó ser un prisionero y un hombre libre, es muy relevante su elección por la ficción para explorar los efectos de esa experiencia, y no el testimonio, a diferencia de gran parte de los autores que comenta Mihály Dés, pues es esa propia experiencia del *yo*, enriquecida con los elementos que el autor decide agregar, explorar, forzar u omitir, lo que le permite indagar en lo más profundo de la condición humana.

Los testimonios de Primo Levi y Jorge Semprún son distintos en muchos aspectos, especialmente en la intención que ambos se proponen

con el documento que legan. Levi lo comienza a escribir antes de ser liberado, al interior del campo. Apenas vuelve a Italia termina su testimonio con la profunda certeza de que es necesario contar lo que vivieron, creyendo que el sentido de su sobrevivencia tiene directa relación con transmitir la experiencia vivida. Semprún, en cambio, escribe su testimonio varios años después, reconociendo primero la necesidad de silenciar, incluso frente a sí mismo, su experiencia, para continuar y rehacer su vida después de vivir como prisionero de los nazis. De todas formas, es interesante la insistencia de ambos respecto a la necesidad de contar habiendo sido testigos directos de una experiencia como los campos de concentración, aunque la narración sea muy distinta para ambos. Para Levi la experiencia será el motor de toda la escritura posterior a su experiencia como prisionero, señalando en reiteradas ocasiones que aunque nunca existirán testigos cabales para contar el Holocausto, quienes sobrevivieron lo hicieron para narrar. Aunque asume la que Agamben y Levi llaman *laguna*: el espacio de esta historia que no tiene testigos, la verdad última y más radical, que fue la del asesinato de al menos seis millones de judíos, el testimonio de los *musulmanes* del que no quedó legado alguno. Esos muertos son los verdaderos testigos, pero ya no están; lo único que quedó de ellos fueron algunos sobrevivientes que estuvieron cerca, pero no estuvieron ahí: ni en la cámara de gas, ni en el horno crematorio. Semprún señala al respecto:

Pero no había, jamás habría supervivientes de las cámaras de gas nazi. Nadie jamás podrá decir: yo estuve ahí. Se podía estar alrededor, o antes, o al lado, como los individuos del *Sonderkommando*. De ahí la angustia de no resultar creíble, porque no se está muerto, precisamente, porque se ha sobrevivido. De ahí el sentimiento de culpabilidad de algunos. De malestar, por lo menos. De angustiada interrogación. ¿Por qué yo, viva, vivo, en lugar de un hermano, de una hermana, tal vez de una familia

entera? (Cayuela 64).

Los momentos en que ambos se enfrentan a sus recuerdos, y los escriben, son fundamentales en la diferencia entre los documentos que producen y también iluminan un aspecto social y cultural que inundan momentos históricos de violencia. Como se comentó previamente, Levi comenzó sus apuntes aún en el campo, tomando notas donde podía y apenas podía. Después de la liberación de Auschwitz, de regreso en Italia, rápidamente escribe *Si questo é un uomo*, su célebre testimonio de los diez meses que estuvo en el campo de exterminio nazi. El libro ya lo tenía terminado en 1946 pero fue publicado en 1956 porque en sus primeros años ningún editor se vio interesado. En palabras del propio Levi «en esos tiempos de áspera postguerra la gente no tenía muchas ganas de repesar con la memoria a los dolorosos años que acababan de pasar» asunto que confirma de algún modo las tesis de que en esos años no se quería recordar lo vivido en Europa, se impone la necesidad primera de silenciar. Según lo comenta el propio Semprún:

Nadie leyó *Si esto es un hombre* de Primo Levi hasta mediados de los sesenta. Es un libro que rechazaron los editores más importantes de Italia, que sólo sacó un pequeño editor, que casi no vendió ejemplares (...). Y de pronto se convierte en un libro clave, como si la terrible verdad de lo que narra hubiera necesitado un periodo de decantación (...), como si Europa necesitara una generación para asimilar lo que había pasado con ambos totalitarismos (Cayuela 64).

La necesidad de contar lo vivido para Levi fue imperiosa e inmediata. El caso de Semprún es totalmente diferente. No escribió, durante muchísimos años nada relacionado a su experiencia en Buchenwald, pues señala que era necesario primero, «apaciguar la memoria para poder cerrar una reconciliación y una cohesión nacional. Un periodo de olvido,

programado y definido, es perfectamente lícito y comprensible» (Cayuela 64). Semprún escribe varios libros relacionados a su experiencia como prisionero, su conocido testimonio *La escritura y la vida* y varias obras de ficción en donde necesitó «un yo de la narración que se haya alimentado de mi vivencia pero que la supere, capaz de insertar en ella lo imaginario, la ficción» (Semprún 144). Probablemente uno de los elementos más destacados y auténticos de su testimonio es justamente la extensa reflexión sobre cómo contarlo, sobre las posibilidades del lenguaje respecto a la experiencia, un asunto que aún estando en los campos comentaban los propios presos. En un momento de *La escritura o la vida* conversa con sus compañeros en el lager justamente sobre cómo podrían representar lo que están viviendo, en ese lugar ellos mismos son conscientes de la dificultad de transmitir la veracidad de una experiencia tan extrema:

Contar bien significa: de manera que sea escuchado. No lo conseguiremos sin algo de artificio. ¡El artificio suficiente para que se vuelva arte! (...) ¿Cómo contar una historia poco creíble, cómo suscitar la imaginación de lo inimaginable sino es elaborando, trabajando la realidad, poniéndola en perspectiva? ¡Pues con un poco de artificio! (...) Tal vez. Pero el envite no estribará en la descripción del horror. No sólo en eso, ni siquiera principalmente. El envite será la exploración del alma

humana en el horror del Mal ¡Necesitaríamos a un Dostoievski! (Semprún 140-144).

El libro que escribe Semprún reflexiona sobre los intentos durante toda su vida por transferir al lenguaje su experiencia en el campo. En este sentido es un libro que supera en muchos aspectos el testimonio de su experiencia en la Segunda Guerra Mundial. Me atrevería a decir que es incluso opuesto al de Levi, ya que él intentó narrar hechos sin juzgar a los

alemanes ni los hechos, se propuso transferir en su libro la *materia prima*, sin juicios ni opiniones, para que quien lo encuentre pueda enfrentarse a los hechos narrados de la manera más objetiva posible. Justamente, por su capacidad de abstraerse de los juicios y de sentimientos oscuros dada la experiencia sufrida, el libro se hizo mundialmente conocido. Que el juzgar estuviera a cargo de quien leyera y no de quien narraba fue uno de los propósitos de Levi al escribirlo. La intención de Semprún es del todo distinta, porque es un texto que reflexiona, más bien, con la dificultad de elegir la vida después de esta experiencia y la necesidad, primera, de callar y ocultar una experiencia así de traumática hasta ser totalmente consciente de que debe elegir entre quitarse la vida o enfrentar sus recuerdos y contarlos. Hasta tal punto llegó la escisión en sí mismo que en determinado momento decidió, después de un accidente o un fallido intento de suicidio del que asegura no estar del todo cierto, vivir y sobrevivir a su pasado a través de la escritura. En este sentido el libro es el testimonio de la *escritura y la vida*, de cómo se enfrenta una persona a una experiencia así de dolorosa y a partir de qué cosas logra —en este caso Semprún y a través de la escritura—, sobrevivir, reconstruir su propia historia y vivir con esos recuerdos. Él recorre su proceso más en profundidad que los hechos que narra de su experiencia en el campo. Cuando acaba de regresar a París, después de Buchenwald, se describe como uno de esos retornados que no hace referencia a nada de lo que ocurrió. Y tiene una reveladora conversación con Claude Edmonde Magny a quien le confiesa, en un momento en que ella intenta forzarlo a volver a lo ocurrido y conversarlo, que será necesario escribirlo, pero precisa:

Están los obstáculos de todo tipo para la escritura. Algunos, puramente literarios. Pues no pretendo un mero testimonio. De entrada, quiero evitarlo, evitarme la enumeración de los sufrimientos y horrores. De

todos modos, siempre habrá alguno que lo intente (...). Por otra parte, me siento incapaz, hoy, de imaginar una estructura novelesca en tercera persona. Ni siquiera deseo meterme por este camino. Necesito pues un «yo» de la narración que se haya alimentado de mi vivencia pero que la supere, capaz de insertar en ella lo imaginario, la ficción (...). Una ficción que sería tan ilustrativa como la verdad, por supuesto. Que contribuiría a que la realidad pareciera real, a que la verdad fuera verosímil. Este obstáculo, algún día conseguiré superarlo. De repente, en uno de mis borradores, estallará el tono justo, la distancia ajustada se establecerá, no me cabe ninguna duda. Pero hay un obstáculo fundamental, que es espiritual (...). Mi problema, que no es técnico sino moral, es que no consigo, por medio de la escritura, penetrar en el presente del campo, narrarlo en presente (...). Como si existiera una prohibición de la figuración en presente (...). De este modo, en todos mis borradores la cosa empieza antes, o después, o alrededor, pero nunca empieza dentro del campo. Y cuando por fin he conseguido llegar al interior, cuando estoy dentro, la escritura se bloquea (181-182).

Probablemente por eso tardó tantos años en escribir sobre su experiencia, y antes de escribir sobre el campo no pudo escribir nada: sabía que sólo le estaría permitida la escritura en la medida en que enfrentara ese recuerdo, en que atestiguara su experiencia como sobreviviente. En ese sentido, ambos sienten la necesidad: Levi de forma inmediata, Semprún después de procesarla silenciosa y solitariamente muchos años. La vergüenza de Levi es una suerte de confianza y libertad en Semprún, y las posibilidades de éste para contarlo. Quizá es esto mismo lo que permite la distancia temporal de las narraciones y sus sucesos, ejemplificados en este caso en dos maneras de contar una misma historia, a través de dos testigos:

Semprún will insist on the problematic nature of memory and historical representation in general and the debt of survivors to those who disappeared in the camps. But given what is for him not so much the

unworthiness of any particular witness as the limitations of memory and representation in general, Semprun vigorously in particular as the means for overcoming the shortcomings of the first-person testimony and the restrictions of the conventional historical representation. The shame felt by Levi for not being able to do more than testify by proxy in the place of *the drowned* becomes in Semprun what some might consider a shameless reliance on fiction and what could be called *proxy* narratives (Carroll 69).

Carroll señala que la ficción o no ficción es una pregunta, entre otras, cuando se habla de la Shoah. En este sentido, las adecuaciones en ficción no han dejado de ser polémicas por varias razones, tanto las representaciones cinematográficas como literarias, u otras que ficcionalicen un suceso como el Holocausto. Apenas fue estrenada la película *La lista de Schindler* se generó una fuerte polémica, se le acusó de distorsión, melodramatización o simplemente fue criticada y castigada por el hecho de ficcionalizar el horror de la *solución final*, tocando aquí un punto importante: en general la mayor crítica a la que se han visto enfrentadas estas representaciones es lo inapropiado de representarlas y evocarlas, identificando en ello una necesidad de ocultar sucesos traumáticos inmediatamente después de que han ocurrido. Pareciera que sólo es posible volver a ellos, replantearlos y resignificarlos, en la medida de una distancia temporal con los propios hechos.

Respecto a la escritura sobre el Holocausto, y al rol que podría ejercer la ficción recién comentada, es relevante recordar que aún se discute sobre la posibilidad o imposibilidad de representarlo y en ese sentido el debate entre el cineasta Claude Lanzmann, director del film *Shoah*, y Didi-Huberman es revelador, ya que se oponen en una idea central: Lanzmann postula a que el Holocausto es inimaginable, por tanto inenarrable; a diferencia de Didi-Huberman que postula la necesidad de traerlo no sólo a través del lenguaje, sino principalmente a través de las

imágenes fotográficas y fílmicas que existen, a partir de las cuales se puede imaginar. En este sentido, es célebre su ensayo sobre las cuatro fotografías realizadas por judíos clandestinamente dentro de los campos. Las imágenes permiten imaginar lo que pasaba antes y después de ellas, y son capaces de transmitir una escena que no iba a tener testigos: la de los hornos crematorios y las cámaras de gases. Las fotografías que comenta Didi-Huberman fueron tomadas por miembros de los *Sonderkommando*, un grupo de judíos encargados, en el lager, de llevar a los detenidos a las cámaras de gases simulando que iban a entrar a una ducha. Posteriormente debían mover los cuerpos muertos a los hornos crematorios, pero antes de llevarlos a su destino final, donde desaparecería todo rastro humano de esos cuerpos inertes, debían ir cuerpo tras cuerpo buscando todo lo que podía ser reutilizado o integrado al botín nazi: dientes de oro, ropas, cabelleras, objetos valiosos escondidos en el ano o la vagina.

Así pues, *pese a todo*, imágenes: pese al infierno de Auschwitz, pese a los riesgos corridos. A cambio, debemos contemplarlas, asumirlas, tratar de contarlas. *Pese a todo*, imágenes: pese a nuestra propia incapacidad para saber mirarlas tal y como se merecerían, pese a nuestro propio mundo atiborrado, casi asfixiado, de mercancía imaginaria (Didi-Huberman 17).

Los integrantes de los *Sonderkommando* vivían retirados de los demás prisioneros y estaban extremadamente vigilados ya que veían hasta que punto los nazis se habían propuesto borrar de la memoria los campos. Nadie conoció los hornos crematorios y cámaras como los destinados a esa función, por lo tanto no podían tener contacto con nadie más y debían morir, pues eran portadores de un secreto. Ni siquiera podían relacionarse con los SS, ya que, sobre todo a los nuevos, se les ocultaba la verdad de los bosques aledaños por seguridad. Se habían propuesto eliminar a todos

los testigos de ese momento. En muchos campos los hornos y las cámaras se encontraban escondidos en el bosque, pero a juzgar por el testimonio de Levi nadie dudaba de lo que ocurría a escasos metros de donde dormían. Entendían lo que eran esas lluvias de ceniza y las llamaradas incandescentes de las chimeneas del bosque vecino. Uno de los testimonios más impactantes de que disponemos sobre el *trabajo* que realizaban los integrantes de los *comandos de muerte* cuenta cómo era tal labor:

Con los primeros fulgores del alba, prendimos fuego a las dos fosas en las que habíamos amontonado casi dos mil quinientos cuerpos; dos horas después eran ya irreconocibles. Las llamas incandescentes envolvían innumerables troncos carbonizados y consumidos (...). Como, a la larga, los cuerpos tenían tendencia a retorcerse, al no llegar aire procedente del exterior, el equipo de horneros del cual formaba parte debía derramar sin descanso sobre la masa aceite, metanol o grasa humana en ebullición, recogida de las cisternas del fondo de la fosa, sobre sus dos caras laterales. Con la ayuda de unas largas espátulas de hierro de extremo curvo, depositábamos en cubos la grasa hirviendo, procurando protegernos las manos con mitones (...). Algunos muertos parecían volver a la vida. Bajo el efecto del intenso calor, se retorcían dando la sensación de estar sufriendo dolores insoportables. Sus brazos y piernas se movían como en una película a cámara lenta, sus troncos se erguían de nuevo (...), la intensidad del fuego era tal que los cadáveres eran devorados enteramente por las llamas. Se formaban ampollas en su piel, estallando una contra la otra. Casi todos los cuerpos untados de grasa estaban sembrados de cicatrices negras de quemaduras. Bajo el efecto del ardiente calor, a la mayoría de los muertos se les reventaba el abdomen. Su carne se consumía produciendo intensos silbidos y chisporroteos (Didi-Huberman 27).

Uno de los testimonios desenterrados varios años después se refería

justamente al problema de contar una experiencia como esta, y a la dificultad de crear una situación tan macabra como la descrita anteriormente por el integrante del *Sonderkommando*. Estas líneas fueron encontradas diecisiete años después de la liberación de Auschwitz, cerca de los hornos crematorios: «Ningún ser humano puede imaginarse los acontecimientos tan exactamente como se produjeron, y de hecho es inimaginable que nuestras experiencias puedan ser restituidas tan exactamente como ocurrieron... nosotros, un pequeño grupo de gente oscura que no dará demasiado quehacer a los historiadores» (Agamben 8).

Es frecuente encontrarse con la discusión sobre cómo podrían transmitir los prisioneros sus experiencias dentro de los campos. Diversos testimonios develan que mientras vivían en el lager conversaban sobre la dificultad de hacer creíble la experiencia extrema que tenían ante sus ojos. ¿Cómo entonces pueden quienes fueron testigos, contar la experiencia? ¿Es necesario volver a ese dolor? Cuál podría ser esa zona imprevista que hiciera posible hablar de aquello intestimoniable?

¿Es el Holocausto realmente algo impensable? «Habría que decir, con Pierre Vidal-Naquet, que “el genocidio fue pensado, por lo tanto era pensable”» (Cohen 14). En esta línea Ester Cohen sigue la premisa de Didi-Huberman que señala que «para saber hay que imaginar», quien por otra parte sostiene el valor de la imagen en cuanto a la posibilidad de imaginar a través de ella, en particular de las fotografías del Holocausto que permiten imaginar todo lo que en ellas no aparece retratado, lo que estaba fuera del recuadro enmarcado, lo que no muestran pero aluden justamente dejándolo fuera. En este sentido, la escritura —y la ficción— «se convierten en una lucha contra el olvido, en una facultad política, en un momento ético donde el otro, el «hundido», cobra vida a través de la pluma del escritor y del sobreviviente. Es cierto que la imagen de la

Shoah no existe, como tampoco una verdad total y absoluta del genocidio, pero si hay algo que nos ofrece la palabra es el *destello* benjaminiano, la epifanía de un momento durante el cual, súbitamente, todo se revela para ofrecernos «la verdad» del «infinito tormento de morir»».(Cohen 17). Esta concepción benjaminiana está en cada una de las frases de Primo Levi y él es plenamente consciente de la función de su testimonio, no sólo a través de la escritura, sino también dedicándose, al final de su vida, casi exclusivamente a ir a conferencias, charlas y responder preguntas respecto a su experiencia. En este sentido, Levi ejemplifica bien una de las tesis de Sarlo y en cierto sentido dedicó su vida a esa memoria, pues:

El campo de la memoria es un campo de conflictos que tienen lugar entre quienes mantienen el recuerdo de los crímenes de Estado y quienes proponen pasar a otra etapa, cerrando el caso más monstruoso de nuestra historia. Pero también es un campo de conflictos entre los que sostenemos que el terrorismo de Estado es un capítulo que debe quedar jurídicamente abierto, y que lo sucedido durante la dictadura militar debe ser enseñado, difundido, comenzando por la escuela. Es un campo de conflicto para quienes sostenemos que el *nunca más* no es un cierre que deja atrás el pasado sino una decisión de evitar las repeticiones, recordándolo (Sarlo, *Tiempo pasado* 24).

En el testimonio de Jorge Semprún encontramos un propósito, a nivel personal, importante para comprender también ciertas actitudes nacionales que tuvo, por ejemplo, Alemania durante los años posteriores a 1945 o bien Chile con su sistemática y extrema violación a los derechos humanos: la necesidad del silencio, de no revivir la experiencia traumática, hasta determinado momento. La negación a ese campo de conflictos en la memoria que hemos comentado a partir de críticas de Nelly Richard. La discusión ética nunca ha estado ausente en

representaciones narrativas que comienzan a partir de sucesos históricos. ¿Tiene algún sentido revivir esos momentos? Tanto para Agamben, como para Arendt, su comprensión tiene una función ética, que es la de evitar la repetición de la historia y en ese sentido el rol de la memoria es determinante:

Más es también nuestra vergüenza, la de quienes no hemos conocido los campos y que, sin embargo, asistimos, no se sabe cómo, a aquel partido, que se repite en cada uno de los partidos de nuestros estadios, en cada transmisión televisiva, en todas las formas de normalidad cotidiana. Si no llegamos a comprender ese partido, si no logramos que termine, no habrá nunca esperanza (Agamben 25).

Es imperioso traer a la memoria lo que se ha recopilado o construido para no olvidar, para recordar las consecuencias de ciertas épocas e ideas políticas. En este sentido seguimos la premisa de Susan Sontag de que es prioritario entender antes que recordar, aunque para entender sea también preciso recordar. Siguiéndola a ella y a lo que varios críticos aquí mencionados han señalado respecto a las posibilidades de las series narrativas de los testimonios de estas experiencias, así como de las novelas históricas sobre sucesos de esta naturaleza, la ficción podría apuntar justamente a una capacidad de comprensión y transmisión de esa experiencia de un modo en que no puede hacerlo la historia, o incluso el propio testimonio crudo y duro. Esto porque, «[n]o hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, lo *común*» (Sarlo, *Tiempo pasado* 29).

Capítulo II

América Latina en pedazos

a. La violencia en la literatura latinoamericana

Una historia de la violencia argentina a través de la ficción. ¿Qué historia es ésta? La reconstrucción de una trama donde se pueden descifrar o imaginar los rastros que dejan en la literatura las relaciones de poder, las formas de la violencia. Marcas en el cuerpo y en el lenguaje, antes que nada, que permiten reconstruir la figura del país que alucinan los escritores. Esa historia debe leerse a contraluz de la historia «verdadera» y como su pesadilla.

Ricardo Piglia, *La Argentina en pedazos*

La presencia de esta «pesadilla» paralela a la otra historia de las naciones latinoamericanas, a la que alude Ricardo Piglia, ha sido una constante en la literatura latinoamericana. Desde *La araucana*, las octavas reales de Alonso de Ercilla, se anunciaba uno de los grandes temas de la literatura del nuevo continente y además se auguraba una realidad social que perduró mucho más allá de los años de las guerras de conquista, realidad que afectaría las representaciones artísticas siempre, como dice Daniel Noemí: «por medio de esta apelación a la violencia podemos considerar que ya en *La araucana* se hallaba en ciernes la borradura de la división entre ficción y realidad» (Montoya 89). La borradura señalada por Noemí será lo que el capítulo siguiente de este trabajo analizará, entendiendo la

ficción como una posibilidad social de comprensión de la propia historia en casos extremos, traumáticos y violentos, como las dictaduras. Por supuesto que en el continente americano los sucesos de difícil asimilación no han sido nunca algo ajeno, especialmente por lo que significa en los imaginarios culturales y artísticos, la conquista. La violencia, en todos los grandes momentos del desarrollo de las artes, ha sido un tema central, interesándonos en este trabajo el cómo se genera esa borradura y sobre todo con qué fin se representa de tal modo; entendiendo que conforma una de las principales herramientas de la memoria dentro de una cultura, de sus usos y posibilidades. Son frecuentes las alusiones, en Latinoamérica, a realidades que, por su violencia, desbordan del todo lo que a primera vista pareciera lo real. A propósito de los asesinatos seriales de la última década en la frontera norte mexicana, Carlos Fuentes le dijo a Gabriel García Márquez que la realidad les había ganado, que no quedaba más que tirar las novelas al mar (Fuentes, *La gran novela* 78). Siguiendo los presupuestos del llamado realismo mágico, en el que se pretendía narrar la irrealidad cotidiana en Latinoamérica, la insistencia de lo fantástico asomado en la realidad, Fuentes aludía a que después de los horribles asesinatos lo real se volvía inenarrable por su dificultad, por su violencia y su horror.

En ese sentido, podría resultar más fácil inventar una novela del horror que contar, por ejemplo, los episodios sucedidos en la casa de la pareja de agentes de la DINA o —yéndonos y no por casualidad a otro oscuro episodio de la mano del escritor Roberto Bolaño— a lo que ocurre en los últimos años en el norte de México, donde vienen sucediéndose desde 1993 una serie masificada de asesinatos de mujeres (o femicidios) en los que basó su mayor proyecto, la novela póstuma *2666*. Se calcula que existen alrededor de cuatro mil expedientes de mujeres desaparecidas,

75% de ellas menores de 24 años,⁵ de los cuales muy pocos han sido resueltos, sorprendiendo la impunidad en la mayoría de ellos. Se han detectado al menos dos asesinos seriales y un centenar de otros que estarían protegidos no sólo por su cártel, sino también por la policía del Estado de Chihuahua y los políticos de la región, los que incentivan la impunidad y el cierre de expedientes para evitar problemas con el narcotráfico. Esto motiva a que no existan cifras reales sobre el número de mujeres asesinadas en Ciudad Juárez.⁶ Por otra parte, esta inexactitud también se debe a que desde 2001 se ha detectado una nueva tendencia en los crímenes, y es que gracias a una mezcla llamada «la lechosa», hecha de cal y ácidos, se hace desaparecer la materia orgánica sin dejar rastro alguno; esta mezcla se usa hoy con frecuencia en los crímenes de Juárez. Cuando los cuerpos aparecen, todos los rasgos de tortura y decuartizamientos que hay en ellos son, en realidad, un complejo lenguaje de mensajes encriptados de los carteles de narcotraficantes. Sergio González Rodríguez publicó hace algún tiempo un libro dedicado al desciframiento del lenguaje del narco a través de las señas, posiciones y orientaciones en que dejan los cadáveres. Destaco aquí los dos casos que

⁵ Según los datos entregados por la Fiscalía Especial para la Atención de Delitos Relacionados con los Homicidios en Ciudad Juárez, a cargo de María López Urbina.

⁶ Cuando asumió el gobierno Patricio Martínez, gobernador desde 1998 a 2004, lamentó la noticia de no haber encontrado ningún sólo expediente de los asesinatos durante 1992 y 1998, precisamente los años en que los asesinatos proliferaron a niveles escandalosos. El anterior gobernador, Francisco Barrio Terraza, fue el responsable de la desaparición de todos los expedientes de las asesinadas, y a pesar de su desastroso gobierno en Chihuahua en el que imperó la violencia extrema y el narcotráfico al que protege, posteriormente fue designado por el presidente Vicente Fox para un alto cargo en el departamento anticorrupción de su gobierno. Véase el artículo de Sergio González Rodríguez. «Las muertas de Juárez». *Letras Libres*. Dic. 2002: 48-53. Impreso. En este, como en muchos de sus artículos recopilados en *Huesos en el desierto* (Anagrama, 2002), González demuestra el nivel de implicancia de los gobernadores y policías con cientos de crímenes de Juárez. Denuncia ahí la estrecha relación de varios de los gobernadores con los ritos narcosatánicos y la protección descarada a los narcotraficantes.

Bolaño utiliza para dos novelas magistrales, porque justamente nos permiten hacer un recorrido por los tipos de violencia representada en la literatura latinoamericana de los últimos cincuenta años: por una parte la gran producción de novelas sobre la figura del dictador –que marcó una etapa relacionada con la violencia ejecutada desde el Estado–; por otra parte la violencia ejercida por las guerrillas y dictaduras centroamericanas, hasta la desintegración actual de esa violencia en la escritura de la frontera norte de México, donde ésta se ejecuta no desde un poder jerarquizado y sistematizado, sino desde todas las diásporas posibles de la propia sociedad civil, sin la planificación que requería la violencia desde el Estado. Es una violencia que, siguiendo los principios de Arendt, no se disputaría su legitimidad con el poder del Estado, ni tendría un fin específico que buscara justificarse, sino que es ejecutada desde todos los ámbitos sociales, hacia todos los sectores: niños, mujeres, ancianos, escuelas, y que disputa así una jerarquía entre los propios grupos de narcotraficantes, mostrándole al poder, al país, de todo lo que son capaces. El antiguo orden del narcotráfico, similar a la organización estatal, se diluyó completamente generando esa violencia sin estructura, con la muerte de los principales cabecillas que organizaban de un modo completamente distinto. Esta violencia no intenta justificar la necesidad de su ejecución, sino que busca demostrar los niveles a los que está dispuesta a llegar, porque el cartel más rudo es el que gana en el control del tráfico de drogas por territorios específicos.

Podríamos señalar una suerte de tránsito en las escrituras de la violencia latinoamericana, que va desde la literatura colombiana del dictador en la década de los sesenta, hasta México y la representación de la violencia generada por la mal llamada *guerra contra el narco*, pasando por las dictaduras del Cono Sur y las reacciones a violencias generadas por guerrillas como el caso peruano en el periodo de Sendero Luminoso.

Ese camino es el que recorreremos brevemente en las siguientes páginas, como un antecedente para las novelas que trataremos a continuación.

Es pertinente en este punto recordar el planteamiento central del académico japonés Ryukichi Terao en su estudio sobre la presencia de la violencia en la tradición latinoamericana (realiza su estudio a partir de la literatura en Perú, México y Venezuela). A pesar de que no coincido en sus ideas de «evolución», «maduración» o «retroceso» dentro de la tradición novelística, es interesante la tesis que propone. Según el crítico, el primer encuentro entre acontecimiento histórico y novela sucedió en la novela de la Revolución mexicana:

Llegamos al primer principio sobre la relación entre el acontecimiento político y la novela: asuntos políticos de dimensión histórica se convierten en estímulos de creaciones novelísticas sólo en etapas prematuras del campo novelístico, no antes de la aparición del campo ni después de la consolidación de su autonomía (Terao 306-307).

Esta reflexión sobre la sociología de la novela parece remitir a Pierre Bourdieu, para quien entre más consolidación y autonomía haya ganado la novela dentro de una sociedad dada, mejor será su disposición para no dejarse influir por factores exteriores. Por esta razón, un trastrocamiento importante del orden político y social no suscita necesariamente una respuesta en su literatura. La reacción por parte de los novelistas dependería del nivel de conquista que haya realizado o no la narrativa en determinada sociedad. Es cierto que algunos eventos encuentran su eco en el periodismo antes que en representaciones de índole literario. La matanza estudiantil de Tlatelolco en México, ocurrida en 1968, es un caso ejemplar de este tipo de sucesos. A diferencia de la reacción que produjo la Revolución en los narradores y la proliferación del género con miras hacia los sucesos históricos, en ese caso existen valiosos documentos,

como la excelente crónica de la escritora mexicana Elena Poniatowska, pero por otra parte encontramos escasos tratamientos novelescos sobre el suceso. La matanza estudiantil ha sido abordada especialmente por lo que se ha dado en llamar el género de la no-ficción. Terao considera que la novela tiende a sufrir un retroceso metodológico ante el embate del acontecimiento político, un retroceso hacia cierto «realismo ingenuo». Sin embargo, cuando los escritores son capaces de superar dicho realismo, invistiéndolo con las posibilidades de la evolución propias de la novela moderna, sus obras pasan de «servir a la realidad» a «servirse de la realidad», de la «subjetivación de la realidad objetiva» a la «objetivación de una subjetividad» (Vargas Llosa 363). En ese punto, la literatura alcanza una «estetización» del suceso histórico bajo la forma específica de lo literario. Lo que me interesa especialmente en el planteamiento de Ryukichi Terao es la idea sobre la hegemonía para representar o no un suceso histórico de gran impacto social, dependiendo del grado de autonomía y de la ubicación que culturalmente tenga la literatura en cada contexto específico.

¿Una tradición novelística muy desarrollada tendería a ser más «formalista», en ese caso? ¿O a no considerar la narrativa como exploración de lo real? Sería interesante saber de qué modo interpretaría Terao el caso de Argentina, la tradición de más desarrollo narrativo del Cono Sur, pero su estudio abarca exclusivamente las tres tradiciones mencionadas. Gabriela Polit comenta a propósito de la incursión del narcotráfico por parte de la literatura colombiana:

Por la actualidad y controversia del tema, el periodismo ha sido el discurso que más se ha ocupado de difundirlo. Desde lo periodístico, sin embargo, se da prioridad a la veracidad de la noticia y poco o nada se cuestionan las relaciones de poder dentro de las que se cometen ciertos actos «delictivos» o cuáles son los marcos legales y políticos que

determinan su ilegalidad. Desde las ciencias sociales cada vez hay más interés en comprender el narcotráfico y sus efectos: la historia busca genealogías; la sociología trata de comprender los nuevos repertorios de violencia; la antropología, reconocer las prácticas culturales vinculadas con la participación en el negocio; las ciencias políticas se ocupan de cuestiones de soberanía. Al otro lado de estos discursos está la ficción, que dada su versatilidad para entrar y salir de los mitos y rumores, su heteroglosia y posibilidad de hablar de lo real desde el umbral de lo inventado, puede mostrar de una manera más comprehensiva, cómo afecta el fenómeno del narcotráfico al imaginario colectivo (120).

En cuanto a cómo se relaciona en Latinoamérica la literatura con los sucesos históricos extremos y violentos, el comentario de Polit es muy pertinente pues asume, en primer lugar, las distintas posibilidades de cada género y, en segundo término, destaca la posibilidad que le otorga la imaginación –o sea la ficción– a la capacidad de comprensión de lo real. En cualquier caso, la figura del escritor que narra la violencia política con intenciones comprometidas parece haber cambiado considerablemente de los años noventa en adelante. Esto porque la tónica de la «literaturización» de la violencia en América Latina durante las décadas anteriores fue una forma de compromiso hacia ambos polos políticos. Para recordar las estrechas relaciones de la literatura con la política basta mencionar el impacto que causó entre los escritores latinoamericanos el arresto del escritor Heberto Padilla en 1971 en Cuba y la posterior obligación a retractarse, tal vez el primer gran desencanto de la Revolución cubana y que produjo la división definitiva entre los escritores que firmaron para su liberación y los que no. Ese modelo de escritor comprometido que proliferó en las décadas anteriores en Latinoamérica cambió drásticamente a partir de los noventa, aunque teniendo siempre a la violencia en el centro. Ante el horror las nuevas escrituras proponen su «proliferación»

en vez de «solución». En cuanto a cómo se narra hoy la violencia, bien señala Ricardo de la Puente:

De la misma manera que la violencia es puro presente, en tanto fuerza que arrasa con todo lo anterior, estas escrituras –constituyentes del presente– cuestionan el orden literario preexistente: no hay literatura sobre la violencia que no irrumpa como ruptura con órdenes estético-políticos anteriores: estructuras narrativas consolidadas, tipificadas, instituidas dentro de la historia de la literatura, que nos dicen cómo –a través de qué recursos, utilizando qué estéticas– debe ser representada la violencia. Las nuevas escrituras que surgen a partir de los noventa en América Latina implican así un quiebre y una disolución de las formas previas que la propia literatura había establecido para representar la violencia. La lógica de una violencia que es, a su vez, circular, que se ejerce tanto en una dirección como en otra, haciéndose realidad así la famosa frase de que la violencia engendra aún más violencia, a partir de su reproducción sin fin (De la Puente).

Varias novelas contemporáneas podrían confirmar la idea de De la Puente. En tradiciones latinoamericanas atravesadas por algún episodio de violencia social, pareciera extenderse una tendencia en el cual tratamiento de lo literario cuestionaría el orden de lo preexistente «engendrando violencia, a partir de su reproducción sin fin», reproduciéndola, como también apunta Baudrillard. Eso es exactamente lo que realiza Roberto Bolaño en su obra póstuma sobre los crímenes de Ciudad Juárez, en el capítulo titulado «La parte de los crímenes» la amenaza sugerida en las tres novelas anteriores brota con una fuerza descontrolada que pretende el efecto contrario: acostumbrar al lector a los cadáveres; hacer de una situación del todo descabellada y excesivamente violenta una situación normal en su reiteración, controlada. Con el lenguaje forense que Bolaño consigue de manera

magistral, asistimos durante trescientas cincuenta páginas a la descripción de alrededor de trescientos cadáveres femeninos y a las elucubraciones a propósito de las causas de sus muertes. Cadáveres de mujeres torturadas, violadas por todos los conductos posibles, mutiladas, desfiguradas. Todas son mujeres jóvenes, de cabellos largos, morenas. A algunas les pasan un coche por el rostro reiteradamente, a otras les mutilan los senos, otras sólo tienen once años y son sometidas a múltiples violaciones sexuales. Conocemos, o suponemos junto con las policías, las torturas a las que fueron sometidas a partir de las heridas y marcas de los cadáveres, examinados con detalle y detención. A partir de sus cuerpos ya inertes se reconstruye el momento de su muerte y a veces algunos aspectos de su vida.

Retomando la perspectiva desde la cual la violencia política es narrada, los escritores latinoamericanos de las décadas recientes parecen escribir bajo una idea de lo literario muy distinta a sus predecesores, que han sido los grandes defensores u opositores de sus respectivos sistemas políticos; figuras públicas que presidían y defendían la «ciudad de las letras», al decir del crítico Ángel Rama. Pero los escritores de hoy parecieran escribir desde la ausencia completa de compromiso, llegando en ocasiones incluso a ser criticados por una suerte de irresponsabilidad respecto a la realidad narrada. Algunas tendencias críticas han acusado el abuso de una actitud descomprometida que repite la violencia, el fascismo o el machismo. No es una discusión nueva en cuánto a escrituras de la violencia. Aunque aplicado a otra tradición, Bourdieu señala:

Pienso por ejemplo en el esteticismo de la transgresión de los Bataille, Klossowski, Robbe-Grillet o Sollers que, aunque se viva como subversión radical de la cultura dominante, no hace más que reproducir, gracias a la irrealdad y la irresponsabilidad garantizadas por la ficción literaria, los fantasmas masculinos de omnipotencia que se afirman con

creces en el control total sobre cuerpos femeninos pasivos. Y sorprendería sin duda, saber todos los casos en los que la violencia de la arbitrariedad burocrática permite que esos fantasmas se cuelen en lo real «Una suave»).

Muchas de las novelas contemporáneas latinoamericanas dificultan considerablemente una lectura desde los estudios culturales o el feminismo, por ejemplo, porque no sólo desordenan los cánones de lo políticamente correcto, también están muy lejos de pretender «colaborar» o «salvar» el mundo que retratan; se sitúan en una esfera lejana a lo políticamente comprometido y a lo políticamente correcto. En muchas ocasiones pretenden explorar las posibilidades de esa violencia, del caos político, el efecto psicológico que produce un Estado de violencia exacerbado en los individuos o en ciertos individuos que toman como personajes. Bolaño es un caso ejemplar en este sentido, y aunque hoy en día nadie cuestiona el carácter transgresor de algunos de sus temas políticos (principalmente del uso de la ironía en retratos crueles muy cercanos a casos históricos como los ya comentados previamente), en un primer momento fue criticado en Chile justamente por cierta «incorrección» que sin duda generaba resquemores en el país. Por otra parte Bolaño permitiría, también, recorrer el tránsito que postulamos de la novela de la violencia latinoamericana: desde la violencia ejecutada desde el Estado, jerarquizada y oficializada, hasta la dispersión total que refleja la novela del narco y de su proyecto en *2666*. Pero esto ya sería tema de otra tesis y aquí sólo lo sugerimos para concentrarnos en el análisis de las novelas chilenas que presentaremos a continuación y que tendrán como referencia crítica algunas discusiones sobre representar la violencia en otros países latinoamericanos.

b. El referente colombiano como precursor

La violencia en Colombia es una conducta que se ha pretendido «institucionalizar» en la historia, y, cuando no, al menos se ha inscrito por medio de imaginarios comunes y memorias colectivas. En parte, por ello se genera la impresión de que la violencia fuese natural a la condición de los colombianos. Por sus efectos traumáticos, ha sido el hecho socio-político e histórico más relevante y convulsionante en lo que va escrito oficial y no oficialmente en la historia y, por extensión, en la «memoria nacional» del país.

Es uno de los hechos más complejos de comprender y desentrañar en sus modos de ser a causa de los múltiples factores e intereses que juegan y definen su desarrollo. Es natural, entonces, que se hayan escrito explicaciones numerosas, sin que esto necesariamente signifique la solución a todas las problemáticas e interrogantes propuestas. Según Augusto Escobar Mesa, todos estos esfuerzos develan, por un lado, la cuantiosa literatura que se ha escrito al respecto y, por el otro, que la naturaleza y los modos de ser de la violencia son más complejos de lo que supusieron en un principio los primeros escritores que pretendieron explicar su accionar en la sociedad (100).

Existen varias tesis alrededor de cómo y cuáles son las principales razones para que la violencia en Colombia se haya perpetuado durante varios períodos históricos. Entre ellas, interesa resaltar el análisis realizado por el monseñor Germán Guzmán, quien fue confesor de guerrilleros, bandoleros, soldados, víctimas y victimarios en El Líbano (Tolima) durante la violencia bipartidista. Para él, fueron esencialmente tres factores los que determinaron el desarrollo de la violencia en los años cincuenta: la complicidad de la policía en las campañas de persecución política, que a su vez era organizada y patrocinada por las altas élites del

gobierno; el establecimiento del partido conservador en el poder mediante la violencia; y la insurrección política y armada del partido liberal. La resistencia civil en ese contexto desembocó prontamente en la conformación de grupos armados por parte de liberales y conservadores.⁷

La historia (al igual que la literatura) se ha escrito de la mano de la violencia, sin embargo, sólo hasta el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Galán en 1948, éste suscitó diversas explicaciones de tipo analítico en la sociedad. El asesinato del caudillo liberal detonó no sólo una época de extrema violencia en las zonas rurales y urbanas del territorio nacional, sino la aparente «necesidad» de nombrar esa realidad en distintos discursos como, por ejemplo, el historiográfico y el literario. Al asesinato del político y candidato a la presidencia del UNIR (Unión Nacional de Izquierda Revolucionaria), lo sucedió una batalla entre conservadores y liberales en la que murieron ese mismo día tres mil personas. El suceso se conoce hoy como el «Bogotazo». A partir de estos conflictos nacieron, algunos años más tarde, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), vigentes hasta hoy. El asesinato de Eliécer Gaitán produjo no sólo conmoción, sino que generó el nacimiento de un movimiento social que se conocería como el «gaitanismo».

La noche del «Bogotazo» se ubica como el comienzo de las dos décadas de extrema violencia que viviría en adelante Colombia, costando la vida de más de veinte mil personas. Vale tener presente que, si bien es cierto este período histórico se denomina la «Violencia», esto no implica que en los años posteriores el derramamiento de sangre haya cesado, pues la guerra, aunque bajo otras lógicas e intereses, aún continúa. En la década de los ochenta, por ejemplo, emerge el narcotráfico de la mano del

⁷ Esta tesis se desarrolla más extensamente en: Guzmán Campos, Germán et al. *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social tomo I*. Bogotá: Taurus, 2005 Impreso.

paramilitarismo y la confrontación armada con las guerrillas insurgentes, especialmente las FARC.

A medida que la violencia sucedía en todos los niveles de la sociedad, las expresiones del pueblo colombiano se vieron afectadas por lo que ocurría en el país. Aparecieron películas, obras visuales, músicos, escritores y fotógrafos que pretendieron aproximarse a la realidad para explorar y comprender la violencia que vivían.⁸

No tardó mucho tiempo en comenzar la discusión crítica a propósito de las expresiones literarias y periodísticas que fueron surgiendo con el acontecer violento del país. Algunos críticos han apiñado estas expresiones en el concepto «literatura de la violencia», entre ellos Ángel Rama⁹, Laura Restrepo¹⁰, Pablo González Rodas¹¹, Augusto Escobar Mesa¹², Manuel Antonio Arango¹³, Lucila Inés Mena¹⁴, Gustavo Álvarez Gardeazábal¹⁵. La utilización del concepto mismo se discutió en un principio, pero lo cierto es que hoy en día la existencia de una «literatura de la violencia» en los años de extrema violencia colombiana está lejos de

⁸ Películas como *Cóndores no se entierran todos los días* (Francisco Norden), *En la tormenta* o la adaptación de *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo. El artista visual Fernando Botero ha recorrido muchos países con su exposición *La violencia en Colombia*, una serie de 67 óleos que retratan las décadas de la violencia en ese país.

⁹ Rama, Ángel. «Un novelista de la violencia americana». *9 asedios a Gabriel García Márquez*. Ed. Mario Benedetti. Santiago: Editorial Universitaria, 1969.106-125. Impreso.

¹⁰ Restrepo, Laura. «Niveles de realidad en la literatura de la ‘Violencia’ colombiana». *Once ensayos sobre la violencia*. Bogotá: CEREC, 1985. 117-169. Impreso.

¹¹ González Rodas, Pablo. *Colombia: novela y violencia*. Manizales: Secretaría de Cultura de Caldas, 2003. Impreso.

¹² Escobar Mesa, Augusto. «Literatura y violencia en la línea de fuego». *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana*. Bogotá: Universidad Central, 1997. Impreso.

¹³ Arango, Manuel Antonio. *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985. Impreso.

¹⁴ Mena, Lucila Inés. «Bibliografía anotada sobre el ciclo de la violencia en la literatura colombiana». *Latin American Research Review*. 1978: 95-107. Impreso.

¹⁵ Álvarez Gardeazábal, Gustavo. «La novelística de la violencia en Colombia». Tesis. Universidad del Valle, 1970. Impreso.

ser cuestionada. La crítica coincide en que a partir de los años cincuenta hubo un movimiento literario dominado por dichos sucesos históricos y que produjo al menos setenta novelas¹⁶. Aunque la aprobación que consiguió luego no niega la extensa discusión y negación que la categoría presenció de la crítica en sus comienzos.

No se puso en duda por su existencia, sino más bien por la calidad literaria de las novelas que suponían narrar esos sucesos históricos. El propio Gabriel García Márquez, comenta en 1960 el fracaso de la novela de la violencia porque «no obedece a experiencias profundas por parte de los escritores. Por otra parte, los novelistas se enfrentaron al tema con demasiada avidez y, estando en presencia de una gran novela no tuvieron ni la serenidad ni la paciencia, pero ni siquiera la astucia de tomar el tiempo necesario para aprender a escribir» (19-20).

El académico Augusto Escobar Mesa identifica dos maneras de tratar y narrar la violencia por parte de la literatura colombiana: una que cuenta simplemente lo que sucede, los hechos sanguinarios, y otra que supera los acontecimientos y centra su atención en el cómo y para qué narrar las vejaciones de una guerra (119-122).

Es pertinente reconocer que la literatura, en un primer momento, siguió paso a paso el acontecer histórico al centrar su atención en la denuncia y descripción de los hechos violentos, y no en la reflexión y repercusiones que traían consigo los acontecimientos en las personas y su territorio. Su escritura estuvo mediada, en gran parte, por lo que sucedía en la guerra y sus descripciones atroces. El tratamiento de la violencia, en estos casos, se extravió en la maraña de muertos y en las escenas del horror, pintadas y escritas con sangre.

¹⁶ Algunas de las novelas se discuten, pero críticos como Lucila Inés Mena confirman la existencia de al menos ochenta novelas sobre la violencia de Bogotá en los años cincuenta

A medida que va transcurriendo la violencia política, la literatura también se va formando. Algunos escritores comprendieron que el fenómeno de la guerra es más complejo que sólo reducir el conflicto a los bandos armados. Su atención, poco a poco, se fue focalizando en los vivos y no en los muertos; lentamente la escritura creativa se ha venido despojando de estereotipos, de anécdotas, de objetivismo en aras de repensar –a su modo– los problemas del ser humano en torno a una guerra; así apuntan hacia una reflexión más profunda y propositiva del fenómeno. Es decir, sus esfuerzos están puestos en el cómo narrar la vejación de una guerra sin reproducir el mismo mecanismo de la violencia.

Aquella literatura que se centró en la violencia misma y no en ir más allá, dedicó su narración al cómo se ejecuta la muerte al interior de una sociedad en conflicto bélico, reduciendo la complejidad de la realidad humana en torno a una guerra de víctimas y victimarios, es decir, a buenos y malos. Este tipo de escritura está fundamentada esencialmente en el testimonio y, en parte, por ello, predomina la anécdota sobre el hecho estético.

En estas obras no importan los problemas del lenguaje, el manejo y la visión de mundo de los personajes ni tampoco la estructura y el sentido, que conforman el espacio y el tiempo de lo narrado. Importan, por el contrario, los hechos: qué se cuenta, sin prestarle atención al cómo ni al por qué. Es una literatura que explica, a su modo, la materia con la que está hecha: cuenta los hechos sanguinarios, describe las masacres y las maneras de llevar a cabo la muerte. Existe en el escritor una clara intención por denunciar los acontecimientos violentos y no reconocidos públicamente, sin prestarle atención al cómo narrar literariamente o no literalmente la guerra.

Retomando la idea de Escobar Mesa, la literatura se ha referido al fenómeno social de la violencia esencialmente desde la perspectiva de una

reflexión y elaboración básica e histórica de los sucesos violentos, sin transformaciones estéticas. Este tipo de escritura estuvo muy ligada al deseo de hacer visible los hechos no reconocidos públicamente por los altos mandos del gobierno, transcurridos antes del 9 de abril de 1948, es decir, antes del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán: «hasta las operaciones cívico-militares contra las llamadas “Repúblicas independiente” en 1965 y la formación de los principales grupos guerrilleros hoy vigentes» (114). Este tipo de literatura surge, en primera instancia, por el deseo de denunciar la realidad histórica, reflejada mecánicamente mediante descripciones cruentas y repetitivas.

Los esfuerzos por referirse a la realidad social del país no sólo desembocaron en una literatura testimonial y comprometida con su realidad, sino además dieron paso a una literatura que creó otras realidades a través del empleo estético de la palabra, pretendiendo re-inventar y ficcionalizar los modos de narrar la violencia.

El profesor antioqueño afirma que:

[S]e ha llamado «literatura de violencia» a toda la literatura que se ha escrito con relación a dicho fenómeno sin establecer diferencia alguna en cuanto a la calidad estética ni a la manera de tratar dicha temática en las novelas que se escribieron antes y después del Plebiscito Nacional en 1958 (Escobar Mesa 115).

Por otra parte, nombra «literatura sobre la violencia» a las diversas expresiones literarias que han procurado ir más allá del hecho histórico para centrar su atención y reflexión en el hecho estético.

Tanto en la crítica como en la narrativa sorprende el hecho de que en un país que para ese entonces no tenía ninguna tradición literaria consolidada en torno a la violencia, en menos de dos décadas, es decir entre 1948 y 1967, se publiquen una cantidad considerable de novelas

sobre dicho tema. Cabe mencionar que ese período está determinado tanto por el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán como por la publicación de *Cien años de soledad*. No es gratuito, entonces, que Gabriel García Márquez haya marcado un «antes» y un «después» en la tradición literaria colombiana.

Los comentarios de García Márquez sobre la novela de la violencia aluden a un proceso social reflejado en la literatura que suele comenzar por un intento frustrado de plasmar la realidad y, en cierto sentido, de modificarla, de «cambiar de signo ideológico» a través de las novelas. El primer acercamiento literario a un hecho histórico concreto suele ser demasiado evidente, demasiado burdo y poco elaborado artísticamente. Los críticos, en su mayoría coinciden en que en sus comienzos la literatura de la violencia colombiana tiene una función limitada por sus predominancias políticas y no estéticas. Muchas de las obras son demasiado claras en sus intenciones políticas y éticas, en su candidatura y probablemente en su propaganda, lo que según Laura Restrepo y Augusto Escobar Mesa (y concordamos con ellos en estas líneas) no deja de tener valor en cuanto documento social. En gran parte, las obras que intentan dar cuenta de lo que significó por ejemplo el «Bogotazo», no profundizan ni en la caracterización de personajes ni en formas estéticas. Además hay que considerar que muchos de los escritores que se consideraron narradores de la violencia, sólo tenían una novela o eran muy primerizos.¹⁷ En cierto modo, los escritores no terminan de asumir la modificación total del orden social y hay una batalla en la escritura que luego cederá para dar entrada a la instauración del caos como eje desde donde se narra. Algunos ejemplos de este tipo de escritura

¹⁷ «En plena mitad del siglo XX se escribe en Colombia en las formas y estilos del siglo XIX. Para todos estos escritores parece como si no hubiese existido Proust, Joyce y Malraux. Ellos no pasaron de la formulación de los esquemas de Balzac y Maupassant, y los que más se adelantaron, llegaron a imitar a Zola en su crudo y seudocientífico naturalismo» (Álvarez Gardeazábal ctd en Mena 90).

como referente de esta narrativa inicial son Pablo Rueda Arciniega (*Ciudad enloquecida*, 1951), Rogerio Velásquez (*Las memorias del odio*, 1953), Carlos Esguerra Flórez (*Los cuervos tienen hambre*, 1954), Julio Ortiz Márquez (*Tierra sin Dios*, 1954), Carlos Reyes (*Raza de Caín*, 1954), Augusto Ángel (*La sombra del sayón*, 1964), Fernando Arias Ramírez (*Sangre campesina*, 1965), entre otros, que tratan la violencia, narran su accionar y, sin embargo, no van más allá de los muertos. Su reflexión literaria se reduce a la denuncia de los acontecimientos que, si bien es necesaria, es un ejercicio que no sólo le pertenece a la creación literaria sino, por ejemplo, al periodismo y la crónica.

A propósito de la discusión sobre por qué las extraordinarias situaciones y personajes tan propios de Latinoamérica no lograban ser abordadas de manera efectiva por los narradores, Ángel Rama comenta (refiriéndose específicamente a la figura del «dictador»):

La buena intención de todos ellos, incluso la justeza de muchas de sus demandas a los escritores, naufragó frecuentemente: a causa de sus planteos elementales, que se circunscribían a fijar un catálogo de asuntos preferentemente sociales; a causa de su ajenidad respecto a los verdaderos procesos de la creación estética y del funcionamiento del imaginario artístico, y sobre todo por responder a las premuras políticas y sociales del respectivo momento que formulaban los conductores de movimientos, quienes por no percibir la sutil composición del arte y su profundo y rico funcionamiento social, fueron llevados muchas veces a rechazar las que eran mejores –por más nuevas, originales y perspicaces– contribuciones de los escritores a la vida social, prefiriendo en cambio los productos ya consolidados pero por lo mismo pasatistas, a los que reclamaban simplemente un cambio de signo ideológico («Un arquetipo» 362).

Es interesante la perspectiva de Rama porque no comenta la producción, sino más bien la recepción inmediata de estas novelas y las necesidades que entonces parecían tener esos lectores. Los lectores, para las novelas que realmente innovaban e indagaban en lo más profundo de los procesos, parecían no existir en ese primer momento: no fueron comprendidas inmediatamente y hubo que esperar para que llegaran los lectores que realmente las entenderían.

Oscar Osorio, por su parte, reflexiona a partir de la necesidad de recuperar la memoria de novelas que, en su momento, fueron censuradas u ocultadas por su contenido. Propone, además, este tipo de literatura como un discurso que se opone al oficial, pues en ellas se culpa a las clases dominantes de la violencia y no, como acusa la oligarquía, a una supuesta cultura violenta, consecuencia de la ignorancia del campesinado colombiano (Osorio, «Anotaciones para un»).

A partir de su intención de recuperar y hacer visible el esfuerzo de la literatura por denunciar, y de la consideración historiográfica de estudios literarios contemporáneos, Osorio propone una clasificación de la novela de la violencia alrededor de la relación entre el hecho histórico y el hecho estético. Tres son las consideraciones que precisa el autor para determinar la naturaleza de una novela que se considera como «novela de la violencia»: (1) Diégesis del contexto de la guerra sin que su tema desarrolle el cronotopo de la violencia política. Este tipo de escritura se refiere al período de 1946-1965. (2) Novelas que desarrollan diégesis con cronotopos diferentes al período de la «Violencia», aunque sus temáticas no superen la violencia entre liberales y conservadores. (Esta precisión tiene la intención de concretar el objeto de estudio, una mera propuesta metodológica). (3) Precisar el carácter novelístico de los textos pues hay muchos que abordan el testimonio y no la ficción (Osorio, «Albalucía Ángel y»).

Osorio propone, entonces, cuatro grandes grupos de clasificación. Los tres primeros responden a la relación historia—literatura: el hecho histórico predomina sobre el hecho estético, el hecho estético sobre el hecho histórico y, por último, la trascendencia del hecho histórico a un análisis sociológico, sin descuidar el hecho estético. El cuarto grupo lo conforman un grupo de novelas que no se incluyen en estos estudios y que logran un equilibrio entre el hecho estético y el hecho histórico.

En el primer grupo, encontramos textos que subordinan el hecho literario al hecho histórico y se proponen ser testimonios de sucesos reales como, por ejemplo, *Viento seco* (1953) del médico Daniel Caicedo; *Quién dijo miedo* (1960) de Jaime Sanín Echeverry; *Horizontes cerrados* (1954) de Fernán Muñoz Jiménez y *El 9 de abril* (1951) de Pedro Gómez Corena. *Viento Seco*, por ejemplo, es la representación novelada de la violencia con su vejación y corrupción política de Colombia, específicamente, en la región vallecaucana de Ceylan y Cali. La creación literaria, en este caso, está dispuesta y organizada en función únicamente de la denuncia social; su lectura es la representación estática del acto violento como suceso humano, social y político. Antonio Gallardo encarna el mundo del campesino, víctima de la guerra, desterrado, huérfano y olvidado. Si bien es cierto que Caicedo da a conocer la cruenta realidad que azotaba al país por esos años, también lo es —en la misma medida— que lo hace con torpeza literaria al acumular en Gallardo desgracia tras desgracia sin un manejo estético del lenguaje, ni mucho menos una organización de la narración que le permita al lector descubrir el sentido vital, dignificante e histórico del drama.

En el segundo grupo, encontramos novelas que intentan superar la inmediatez testimonial a través del análisis sociológico del hecho histórico, y aquellas que están buscando más claramente una dimensión literaria como, por ejemplo, *La calle 10* (1960) de Manuel Zapata; *El día del odio* (1953) de José Antonio Osorio; *El Cristo de espaldas* (1952) de

Eduardo Caballero Calderón. *El día del odio* es, quizá, una de las primeras novelas que se interesa por la ciudad y sus espacios, tanto físicos como imaginarios, desde la visión de una campesina joven que –por no decirlo de otra manera– padece todas las desgracias y vejaciones que un ser humano puede soportar. La escritura de Osorio Lizarazo oscila, curiosamente, entre la narrativa y el estilo ensayístico propio de la sociología. En parte por ello en su lectura se identifican dos niveles de lenguaje.: por un lado, el habla popular y vulgar de los personajes y, por otra parte, el discurso ensayístico del narrador omnisciente. Los dos niveles de lenguaje, pese a lo diferentes en su modo de expresarse, describen la vida desafortunada de Tránsito, campesina de Lenguaque, traída a la ciudad por su madre para trabajar en labores domésticas en casa de una familia con aspiraciones al ascenso social. El arribo a la ciudad, si bien no fue su desgracia, al menos sí fue el comienzo de ella.

En *El Cristo de espaldas*, por otra parte, es posible involucrar los conflictos políticos de un territorio con las miserias personales de sus habitantes. El escenario político se convierte, pues, en el escenario propicio para canalizar todas las violencias y las pasiones de los personajes. Y la tenencia de la tierra es una de las problemáticas que desarrolla Caballero Calderón en su novela. Esto porque grandes proporciones de territorio están en poder de unas pocas personas, que hacen de ese apoderamiento una justificación para mantener su poder político regional ilimitado, que, entre otras cosas, les permite manipular a su beneficio a los servidores públicos que se favorecen de sus prebendas. Es explicable por qué el gamonal incrementa su poder económico a través de su poder político y, en parte, por ello cree que tiene derecho natural de hacer suyo todo lo que en el territorio habita: mujeres, trabajadores, recursos naturales, dinero, cultivos y un descarnado etcétera.

En el tercer grupo, encontramos novelas que le dan prioridad al hecho literario por sobre el hecho histórico como, por ejemplo, *El coronel*

no tiene quién le escriba (1961) de Gabriel García Márquez y *El día señalado* (1963) de Manuel Mejía Vallejo. En *El día señalado*, la exploración por la simpleza y la profundidad de la cotidianidad, sumerge al lector en la situación desgarradora de los hombres y mujeres que, en medio de la guerra, padecen el sufrimiento de la violencia y la muerte. *El coronel no tiene quien le escriba*, por su parte, asume conscientemente un estilo reflexivo, estético, crítico y, sobre todo, no violento y más bien creativo, para narrar y desentrañar las raíces de la violencia, y no reducirse, sencillamente, a contabilizar atrocidades. García Márquez, de hecho, no cuenta ni describe los elementos llamativos y amarillistas de lo que acontece en la guerra sino, por el contrario, centra su atención en un período de tiempo en el que, supuestamente, ya ha pasado la guerra y en el que expresa la huella que deja la violencia en los sobrevivientes, como por ejemplo en el coronel y su esposa. *El día señalado*, por otra parte, es una novela estructurada sobre la base de dos narraciones. La primera cuenta en tercera persona la historia del pueblo de Tambo y el drama al que se ve sometido por la violencia. A diferencia de la primera narración, la segunda está contada en primera persona y es la historia del forastero, quien busca a su padre para matarlo y, así, cobrarle de alguna manera el abandono y el olvido al que ha sido sometido junto con su madre. Cada una de las narraciones va avanzando en tensión desde una valoración de la violencia social e individual, que culmina cuando coinciden el enfrentamiento del padre y el hijo mientras se desarrolla, al mismo tiempo, la lucha entre sus gallos Aguilán y Buenavida, y el ataque de los guerrilleros a las fuerzas del sargento Mataya.

El miedo es un elemento estructural en la narración de la novela, pues es a través de él que se enmarca la atmósfera al generar la tensión en los personajes, quienes sienten la presencia de la muerte. El tratamiento del miedo se hace a partir de la apropiación de un lenguaje literario y no a través de la mutilación directa ni tampoco valiéndose de descripciones

sádicas. Mejía Vallejo es muy cuidadoso a la hora de evitar tremendismos y fatalismos en su escritura, sin embargo, logra producir el efecto del miedo como una presencia fantasmal a lo largo de la novela.

En el cuarto grupo, finalmente, encontramos novelas que procuran mantener un equilibrio entre lo literario y lo histórico, y que vuelven sobre el fenómeno de la violencia y sus expresiones, pero con la claridad que se está ficcionalizando desde el texto literario. Entre estas encontramos *Cóndores no entierran todos los días* (1985) y *El último gamonal* (1987) de Gustavo Álvarez Gardeazábal; *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) de Albalucía Ángel; *Noche de pájaros* (1984) de Arturo Álope; *Una y muchas guerras* (1985) de Alonso Aristizábal.

Laura Restrepo, por otra parte, en «Niveles de realidad en la literatura de la “Violencia” colombiana», afirma en concordancia con Escobar Mesa que la violencia en Colombia desató (y lo sigue haciendo) un fenómeno literario colectivo. Para la novelista, la literatura primigenia de la violencia es deficiente desde un punto de vista estrictamente estético, aunque sea de gran interés por ser una respuesta generalizada de integración entre la literatura y la realidad. Para Restrepo, esta carencia puede responder a la falta de distancia histórica que asumen los autores y al interés testimonial de las obras, aspecto que les impide la reelaboración artística de los hechos. Así, asume que, a medida que la literatura se va distanciando del hecho histórico, esta sufre una evolución en la cual adquiere mayor valor estético.

Restrepo utiliza como herramienta metodológica los niveles de realidad en algunas novelas representativas que toma como ejemplo. Esto implica, por un lado, el esquema en cual se encuadra la visión de la realidad y, por el otro, el grado de complejidad de las técnicas y recursos narrativos para plasmar tal visión. Metodológicamente, le permite al lector hacer visible tanto el interés testimonial, como el valor literario de las

obras. Es pertinente tener presente que la evolución, en términos de la técnica y el manejo narrativo del lenguaje, no es únicamente cronológica, es decir, este proceso no avanza linealmente ni sigue únicamente una secuencia cronológica, sino que muestra la evolución desde obras en las cuales lo local tiene un peso decisivo hasta novelas que no parten de una ubicación específica sino que se sitúan en espacios que, siendo un ámbito social en abstracto, trascienden sus propios límites para abarcar una realidad más amplia:

[L]a calidad literaria no se determina por el tipo de aproximación a la realidad, sino que el planteamiento debe hacer más bien a la inversa: cuanto mayor sea localidad literaria (...) mayor será, a su vez, la capacidad sondear las diversas facetas de la realidad, de penetrar en sus recodos más escondidos, de develarla en la complejidad de sus múltiples posibilidades (Restrepo 168).

Refiriéndose a los dos grandes grupos de la narrativa colombiana que trata el tema de la violencia, del mismo modo que Escobar Mesa, Laura Restrepo identifica dos maneras de analizar las expresiones literarias: una testimonial y otra estética:

Mientras que las primeras casi que sólo tienen interés en cuanto reflejan cierta ideología, cierta óptica de clase, y en cuanto rinden testimonio de un determinado momento de nuestra historia, las segundas, además de esto, interesan en cuanto obras literarias que son: deparan conocimientos sobre la realidad, pero lo hacen a través del placer estético. Parten de la realidad, pero no para transcribirla textualmente, sino para reelaborarla convirtiéndola en materia literaria (168).

Un proceso similar encontramos en la narrativa chilena de la dictadura militar que más adelante comentaremos. Utilizamos la definición de Mena

cuando acudimos al término «estetización»: «elevar a estructura literaria significativa la realidad sociopolítica del país. La literatura para estos escritores no representa un medio para comunicar la realidad social, sino que se constituye en parte integrante de esta realidad» (96). Entonces, a ese primer momento de retrato y combate (de novelas biográficas o documentales) lo sucede una suerte de instauración del caos como realidad, una aprehensión del contexto social mucho más amplia que permitiría lidiar con categorías estéticas y arquetipos humanos. Implica, en cierta medida, un distanciamiento con las causas y orígenes, y por tanto con los quiebres. La violencia no es entonces el elemento que extraña el mundo que se narra, por el contrario, esa violencia ya está naturalizada y le pertenece.

En palabras de Ángel Rama:

En un primer momento los escritores y los ideólogos pudieron dedicarse a la investigación de las causas: ¿Cuándo empezó? ¿Quién fue el primero? ¿Por qué se originó? ¿Cuáles fueron sus episodios más llamativos? Pero a medida en que los años pasaron, esa violencia, al continuar invariable, se transformó en estado natural; la distorsión de la realidad y vida se hizo norma, costumbre cotidiana. Ni siquiera parecen alarmar al resto del continente los cien mil muertos de una guerra civil no declarada (...). No es exactamente que se olvide, porque la violencia y la opresión están siempre pesando, sino que se han integrado a la vida como una condición natural, y desde allí operan una sutil transformación de los hombres. Creo que no hay novelista que haya visto tan aguda, tan verazmente, la relación íntima que existe entre estructura político-social de un determinado país y el comportamiento de sus personajes. En la mayoría de las novelas «sociales» del continente se asiste a la acción de hombres que luchan contra medios políticos opresivos, sin que éstos hayan tenido ninguna previa acción distorsionante sobre sus conciencias. Eso da soluciones primarias donde se enfrentan rigurosamente ideales

contra seres perversos que son los condicionantes del medio y en los cuales, sin embargo, tampoco se percibe el fenómeno determinista que está en la base de las filosofías que apelan a los autores («Un novelista de» 367).

A partir del recorrido por el tratamiento del tema en Colombia, podríamos deducir que lo que tendría que ocurrir para salir de las respuestas primarias en las novelas sobre la violencia histórica sería la capacidad de abstracción de un hecho o personaje histórico concreto, que estaría dada por la integración de esos hechos a la vida como «condición natural» y no ya como «sorpresa» o «novedad». Paradójicamente, a las novelas de la violencia colombiana ya no sólo la violencia no les es ajena al mundo narrado, de algún modo es justamente lo que lo funda en su total naturalidad. De cierta manera, la realidad tendría que haber modificado también la percepción de la novela e incluso de la propia realidad, distorsionado a ese punto una determinada conciencia:

En una conversación con Elena Poniatowska, Alejo Carpentier subrayó que la razón que explicó en su momento el éxito de la novela de Asturias [*El señor presidente*] fue que se había atrevido a presentar «un arquetipo latinoamericano». O sea que había operado una literatura de reconocimiento, pero no al nivel de las manifestaciones externas de la sociedad sino de sus formas modelantes, de las energías inconscientes que adquirirían forma y expresión a través de precisas imágenes, como en la proposición junguiana sobre los arquetipos. En ese sentido, el dictador se le presentaba, al futuro autor de *El recurso del método*, como una figura que tanto decía sobre sí mismo como sobre la composición del imaginario de los hombres latinoamericanos (Rama, «Un novelista de» 367).

Ángel Rama apunta hacia el mismo lugar de Bourdieu, quien propone en la representación de la violencia histórica una doble amenaza al transformar, mediante la representación de algo que es imagen y además es verdad, la transformación de esa representación a la categoría de símbolo.

Como bien señala Oscar Osorio, en cuanto a las relaciones entre lo histórico y lo literario, en la literatura colombiana se presenta una suerte de «evolución» del tratamiento de los años traumáticos a medida de que los sucesos narrados se alejan en el tiempo. Es interesante el proceso en que esta categoría literaria (me refiero específicamente a la narrativa aunque el problema abarca áreas de representación más diversas) se instaura en el canon, se desarrolla, modifica sus orígenes para transformarse, luego, en objetos estéticos que dispersan las discusiones teóricas previas.

Obras que terminarán por condensar el periodo, por realizar una crítica social, pero también por modificar la tradición literaria como lo hace cada gran novela en su propia tradición (Fernando Vallejo es un gran referente en este sentido). Tal como gran parte de los críticos coinciden en que el proceso de «literaturización» de la novela colombiana de la violencia es equiparable a la existencia de una novela de la Revolución mexicana, con novelas como *La muerte de Artemio Cruz*, *Al filo del agua* o *Pedro Páramo*.

Ambos casos producen un fenómeno literario similar: una producción inicial de naturaleza testimonial, que va evolucionando hacia una visión más reflexiva de la realidad nacional. *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad*, por ejemplo, son novelas que sintetizan y reinterpretan todo el proceso revolucionario de México y Colombia respectivamente (Mena 96).

Alejandra Jaramillo, por otra parte, refiriéndose a la representación de la violencia en la literatura durante los últimos años, problematiza el concepto de violencia al ir más allá de la confrontación armada. Para ella, la realidad social del país es una suerte de reflejo del conflicto armado interno, sin embargo, no se reduce únicamente a la confrontación armada pues existen múltiples expresiones de la violencia, que no son armadas como por ejemplo la desigualdad, la exclusión y el machismo:

La definición del sentido de la violencia en Colombia no puede partir exclusivamente de la relación con la confrontación armada, como se ha tratado antes, pues si bien es cierto que es un reflejo del conflicto, se debe tener en cuenta que la violencia económica de exclusión, o las políticas de no fortalecimiento de canales fuertes y directos para la participación política o social-el racismo, el machismo y los varios ismos- juegan un papel fundamental en el mapa del conflicto colombiano, y que la mayor de las violencias sociales, sobre todo, se origina en las profundas desigualdades de la sociedad colombiana (28).

Para ella los bienes culturales producidos en Colombia durante los últimos diez años expresan una forma melancólica de relación con la violencia, es decir, un estado de vicisitudes que dificulta el duelo por las destrucciones y pérdidas atribuidas a la violencia. La irresolución del conflicto y la ausencia de un duelo exitoso ha desembocado en que tanto la literatura como el cine colombiano expresen sus narrativas siempre desde una perspectiva agotada, si se quiere fatalista: «Pareciera que la situación del país, y la del cine y la literatura mismos, llevan a la imposibilidad de narrar desde la esperanza o el optimismo, para caer más bien en un imaginario social de decadencia» (Jaramillo 16).

Es comprensible, entonces, que la novela de estos últimos años tienda mayormente a la queja inconforme, que desnuda el estado de pérdida en que se encuentra la sociedad colombiana. Esto es, que la

mayoría de novelas se centra en el lado negativo de binomios conceptuales (ansia de bien o ilegalidad; ansia de lucha o entrega al destino, defensa de lo colectivo o exaltación del individualismo, proclamación de la paz o justificación de la violencia, etc.). Para ella, por tal motivo, el éxito de los duelos colectivos e individuales dependerá de la construcción de una futura identidad nacional.

La escritura, según Jaramillo, tiende a recaer en:

[U]n tipo de escritura no catártica, que, si bien es necesaria por los niveles de desnudamiento de la realidad, produce un campo simbólico en el que el mundo creado por el artista pone en evidencia la dificultad de elaboración del dolor, creando más bien un universo que se resiste a la coherencia y al duelo, una escritura del desastre (50).

Además la autora insiste en que la democracia colombiana mantiene una narrativa perpetúa, es decir, que elabora de manera melancólica el dolor, acentuando la inmovilidad e impotencia de sus ciudadanos. Para ella este tipo de narrativas hace visible una queja social insaciable que, conscientes o no, construye una imagen inmovilizadora del país (46). Parte de su análisis lo realiza a partir del intento por comprender comparativamente la narrativa de Fernando Vallejo en *La Virgen de los sicarios* (1994) y la de Laura Restrepo en *Delirio* (2004).

En *La Virgen de los sicarios*, el tiempo se refiere al pasado en contraste con el presente de la narración. Hay un caminante melancólico que narra la pérdida de la dignidad y los valores. Para expresar a cabalidad la profundidad de su tristeza, el narrador usa varios tonos: caricaturesco, apocalíptico, melancólico, exótico. Vallejo elabora un imaginario social de Colombia en el que el vacío se apodera cada vez más de la vida nacional y en el que predomina el deseo desbocado de morir y, al mismo tiempo, de matar.

Dice Jaramillo que en la narración, ambivalente entre la vida y la muerte, el narrador a medida que cuenta descubre la ausencia y la pérdida, al tiempo que sus lectores se van cubriendo con la misma sensación de cansancio, de desastre, de un callejón sin salida, que padece el narrador. Vallejo ve en esa sociedad del tráfico de drogas y muerte, resultado del narcotráfico y el sicariato, una enfermedad incurable. Jaramillo concluye afirmando que esa sensación desoladora genera cierta parálisis en la transmisión de la obra, como si Vallejo quisiera decir que Colombia es un país inviable como sociedad.

En *Delirio*, por otra parte, hay una elaboración del dolor producido por las múltiples formas de violencia que se corporizan en la realidad cotidiana de los personajes. Da la impresión de ser una escritura autobiográfica escrita a muchas manos en aras de ejercer un derecho a la sanación individual y colectiva. Recuperar elaborando el pasado genera en la protagonista una suerte de delirio, resultado de una búsqueda sigilosa por desentrañar las profundas pérdidas que se agolpan en la vida de Agustina y en las de quienes la rodean. Según Jaramillo, la protagonista sufre un delirio que, por la carga de las pérdidas que ha sufrido, bien puede equipararse a un cierto tipo de melancolía. El delirio, en ese sentido, está fundado en la necesidad de recuperar lo perdido, de reencontrarse con sus duelos no realizados. Existe una relación estrecha entre el estado íntimo de Agustina y el estado social y político del contexto. La escritura hace visible la relación entre los ricos de siempre y el narcotráfico, además de poner en evidencia cómo la supuesta dignidad de la burguesía colombiana se va abajo con su imperiosa necesidad de mantener el poder económico.

En todo caso, es claro que la violencia tiene múltiples maneras de ser en los diferentes sectores de la sociedad y, sobre todo, en las expresiones que se proponen nombrarla para aproximarse, para

comprender su accionar y hacer visible sus repercusiones en la cotidianidad y en el territorio físico y espiritual de las personas.

En la narrativa contemporánea sobre el conflicto bélico, dice María Helena Rueda que el testimonio tiene un papel primordial. Sin embargo, a diferencia de las primeras novelas de los años cincuenta en las que predomina el hecho histórico sobre el estético, el escritor actualmente es una suerte de mediador entre el escenario de la guerra, la realidad ajena a la que pertenecen quienes cuentan sus historias y el posible lector, quien digiere la elaboración escrita sin estar, necesariamente, en el contexto de la guerra (Rueda).

La narrativa de los últimos años, pese a seguir refiriéndose generalmente a la violencia, ha cambiado y no sólo en sus maneras de expresión sino también en sus escenarios. Por ejemplo, la separación entre la violencia de las zonas rurales y las urbanas es un tema que ha determinado su representación en la escritura. En años anteriores, dice Helena Rueda en concordancia con Laura Restrepo, la producción de la literatura se ocupó de representar los hechos y secuelas de lo que sucedía en los territorios rurales, campesinos. Es curioso tener en cuenta que, «aunque el conflicto tuvo su momento inicial en un hecho urbano (el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, en Bogotá el 9 de abril de 1948), la percepción actual predominante al respecto es que la violencia bipartidista fue una guerra que se llevó a cabo en el campo» (Rueda).

A la ciudad, se supone, le concernió la responsabilidad de regularizar el conflicto que se desató más allá de sus fronteras. Es significativo, entonces, que en Bogotá se haya firmado el acuerdo del Frente Nacional en 1957, año en el que supuestamente se acabó institucionalmente la guerra entre conservadores y liberales, bajo el consenso de que los líderes de cada partido se turnarían el gobierno cada cuatro años. Según Helena Rueda, en definitiva la guerra en los campos de Colombia no terminó con la firma de pacto sino por el contrario, fue allí

que comenzó a germinar la semilla de las guerrillas insurgentes y, posteriormente, el fortalecimiento de los grupos paramilitares en alianza con organismo de seguridad del Estado colombiano.

Retomando la idea principal de Rueda, hay que insistir en que la narrativa reciente sobre la guerra en el campo se apoya fundamentalmente en los testimonios recolectados en el trabajo investigativo: «[a]utores como Arturo Álape y Alfredo Molano han recogido relatos de combatientes campesinos, muchos de ellos sobrevivientes de la época de la violencia que siguen luchando hoy en día» (Rueda).

Hay que mencionar, finalmente, que además de la mediación que hace el escritor entre el testimonio y el posible lector, también existe una mediación entre el campo y la ciudad pues mientras en las zonas rurales acontece una manera particular de la guerra, en las ciudades es donde son leídas dichas historias. Además de las narrativas vinculadas a las zonas rurales donde acontece el conflicto bélico como tal, en las últimas décadas han aparecido novelas que, sin dejar a un lado el tópico de la violencia, han centrado su foco de atención en las ciudades para referirse al fenómeno del narcotráfico, usando el universo urbano para desarrollar su narrativa. Al respecto María Helena Rueda, afirma que:

[E]l efecto del narcotráfico en cada uno de estos dos espacios es diferente y no se puede decir que en alguno de los dos casos sea más significativo que en el otro, pero parecen haber sido mayores el potencial narrativo de los aspectos urbanos, así como ha sido también más fuerte su capacidad de convocatoria en el imaginario nacional (Rueda).

Muchas expresiones de este tipo de narrativa están relacionadas, por ejemplo, con los hechos terroristas que lideró Pablo Escobar Gaviria entre la década del ochenta y la del noventa para evitar la extradición de él y de sus principales socios.

Rosario Tijeras (1999) de Jorge Franco Ramos, *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo y *Noticia de un secuestro* (1995) de Gabriel García Márquez son tres ejemplos claros de cómo en el lugar donde se desarrolla la historia el orden se encuentra perturbado o, en su defecto, ha sido reemplazado por el caos de la guerra. Aunque también queda de manifiesto que ese orden en algún momento fue posible; es decir, hay una evocación constante a la ausencia y al recuerdo. En estos tres libros, señala Helena Rueda, aparecen personajes asesinados que son víctimas en la medida en que su muerte significó o pretende significar el restablecimiento de una armonía perdida, aunque en la realidad del relato esto sea imposible, pues siempre se está recordando la ausencia, lo que fue y dejó de ser.

Para finalizar este capítulo, es preciso tener presente que recordar el proceso que vivió la literatura colombiana obliga a preguntarse si es posible llevar la discusión teórica de ese momento a lo que ocurre con representación que se realiza hoy sobre la dictadura militar chilena. ¿Son equiparables ambos procesos? Hay ciertas tendencias que permitirían detectar coordenadas similares en la instauración de una respuesta literaria a un hecho histórico violento.

Al decir de Ángel Rama:

La mera enumeración de sus errores y desmanes [del dictador en la narrativa] se enriquece con el intento de comprender al ser humano que de ellos fue responsable y, por otra parte, con el esfuerzo para reinsertarlo dentro de su medio histórico y social. Pues si se lo encarna al nivel del arquetipo (...) no se buscará crear una imagen individual, o sea una biografía (...) sino que los elementos componentes de ella deberán absorber otros planos de significación, al menos dos: uno de ellos será histórico, económico y social, para cumplir con el carácter representativo de la totalidad humana (...) otro tendrá una órbita más vasta porque traducirá las tendencias espirituales, las demandas psíquicas de una

determinada colectividad, y acaso lo que no nos atreveríamos a llamar constantes sino formas específicas de un determinado estadio del desenvolvimiento de la cultura, utilizando la palabra en su plena acepción antropológica («Un novelista de» 369).

c. Argentina, la vuelta de tuerca de las ficciones del Estado

La función de la literatura no es corregir las distorsiones a menudo brutales de la historia inmediata ni producir sistemas compensatorios sino, muy por el contrario, asumir la experiencia del mundo en toda su complejidad, con sus indeterminaciones y sus oscuridades, y tratar de forjar, a partir de esa complejidad, formas que la atestigüen y la representen.

Ningún pretexto puede eximir al escritor argentino de esa tarea. En la selva oscura de la historia, es él quien debería avanzar a lo más hondo de la noche, si no quiere correr el riesgo de transformarse en la fruslería decorativa o en el bufón de comerciantes carniceros.

Juan José Saer.

No es necesario explicitar aquí el detalle del «proceso de reorganización nacional», como se llamó a la dictadura militar argentina (1976-1981) y que encabezó Rafael Videla, y que tiene muchas similitudes con el proceso que vivió Chile bajo el mando de la Junta Militar que a su vez encabezaba Augusto Pinochet, como ya hemos referido previamente.

Revisaremos algunos de los puntos más significativos de la discusión crítica en torno a la literatura, la experiencia de la violencia y mal, considerando las principales estrategias de la novela en dictadura, que proyectarán, después ya en democracia, ciertos ejes temáticos bajo los cuales se desarrollarán otros textos que aborden la representación de la violencia mediante la ficción en casos traumáticos. Las novelas que se

analizarán serán comentadas en relación a los ejes establecidos tanto para Argentina como para Chile, atendiendo a que los procesos que vivió la novela en dictadura son formas que tiene la ficción de reaccionar a casos extremos y violentos como los que nos hemos referido en este trabajo. Tal como señaló Piglia, hay un lugar al que parece imposible acercarse después de experiencias como estas, «como si el lenguaje tuviera un borde, como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, después de la cual están el desierto infinito y el silencio» («Tres propuestas para»).

Por lo que implica en el tratamiento de la historia y la memoria, esta particularidad chilena en relación con el proceso argentino es por lo que, entre otras razones, a lo largo de esta tesis recurrimos a la discusión crítica relacionada con el proceso de integración cultural de un momento traumático, como el que vivió el país vecino bajo el mando de Videla. Ya que esto posibilitó en Argentina la discusión social y también judicial, mucho antes que en Chile. Se usarán ciertos modelos de análisis críticos argentinos aplicados a la tradición chilena, por haberse realizado allí de forma más acelerada y constante en el proceso que implica superar, procesar, recordar, aceptar y asimilar un episodio histórico tan determinante y violento para una cultura, postulando a que Argentina se anticipó al proceso que debió vivir Chile después del retorno de la democracia, a partir de 1990.

La literatura reacciona no sólo ante la violencia, el mal experimentado (primariamente a partir de testimonios, los que como refiere Sarlo, en el Cono Sur tendrán una relevancia política fundamental para el establecimiento de las democracias), sino también para poner en el discurso social y público los asuntos silenciados por las dictaduras, con estrategias que afectarán incluso al propio lenguaje. En este sentido, podríamos desprender los siguientes ejes discursivos en las representaciones de la historia a través de la ficción, tanto de la crítica argentina a la literatura en dictadura, como a la inmediatamente posterior:

- La batalla contra la imposición del olvido a través de la escritura y la lectura.
- Vaciamiento de polifonía de voces.
- El cuerpo como huella de la historia y la violencia.
- Ausencia de los grandes relatos en virtud de micro-historias.
- El margen –la otredad– como signo de combate. Explotación de la periferia.
- La marcada presencia del espacio doméstico.
- Fragmentación en el discurso.
- Preocupación formal, que busca responder a la pregunta sobre cómo ordenar la experiencia vivida por Argentina.

El lenguaje, no sólo en la ficción, también en su uso oral y coloquial, reaccionó de las formas anteriormente mencionadas frente a la violencia institucionalizada que se instauró en Argentina. Además del vuelco hacia la violencia extrema del Estado, que asesina, tortura, hace desaparecer a sus propios ciudadanos, se instituyen desde él estrategias discursivas de justificación de la violencia, junto a políticas que buscan promover el olvido como eje del discurso histórico y cultural.

Entre las principales herramientas para conseguir una desviación del foco de la violencia y los crímenes, en Argentina se dotó a la clase media con la llamada «plata dulce», que les permitía concentrarse en superficialidades como viajes de compras a Miami y necesidades de consumo inmediatas. Con ese nombre se conoce hoy la política económica de la dictadura de Videla, que buscó potenciar el acceso a los dólares de las clases medias y acomodadas, para que invirtieran esos recursos en consumos que hicieran olvidar las posibles inconformidades más profundas. Por otra parte, se intentó esconder lo que ocurría a través del fervor patriótico que surgió contra el Reino Unido a propósito de la

Guerra de las Malvinas, y la operación mediática que implicó esta operación.¹⁸ Junto a la estrategia del consumo y del patriotismo, se sociabilizaban algunos modos del terror para atemorizar a la población y mantenerla alineada en esta batalla contra el «otro».

Las estrategias de poder y terror aplicadas por los militares, irían, a lo largo de ambos lados de la cordillera, vaciando la esfera pública de voces, unificando el discurso que desde el Estado intentaba a toda costa deshacerse de cualquier polifonía y amenaza, instaurando a través de la censura un discurso monológico. Según Guillermo O' Donnell en «Tension in the Bureaucratic-Authoritarian State», la voz de los otros fue suprimida mediante un *nosotros* creado por el Estado, un nosotros que casi siempre fue moral y se definía en oposición con un perverso «otro» que había que aniquilar. Piglia se refiere a algo muy similar cuando señala que la mayor ficción de estos años no fue la literaria, sino que la del propio Estado. La ficción narrada por los militares en la dictadura, la implantación de relatos casi fundacionales que los militares echaban a andar como método para manipular la información y realidad, pero sobre todo como medio para justificar la violencia que necesitaban aplicar para la misión de *limpieza* de la patria.

La idea, entonces, de que el Estado también construye ficciones: el Estado narra, y el Estado argentino es también la historia de esas historias. No sólo la historia de la violencia sobre los cuerpos, sino también la historia de las historias que se cuentan para ocultar esa violencia sobre los cuerpos. En este sentido, en un punto a veces imagino que hay una tensión entre la novela argentina (la novela de Roberto Arlt, de Antonio Di Benedetto, de Libertad Demitropulos) que construye historias antagónicas, contradictorias, en tensión, con ese sistema de

¹⁸ Para profundizar sobre este tema se puede revisar Masiello, Francine «La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura». *Ficción y política*. Buenos Aires: Alianza, 1987. 11-28. Impreso.

construcción de historias generado desde el Estado. Al mismo tiempo, podríamos decir que hay una serie de contrarrelatos estatales, historia de resistencia y oposición. Hay versiones que resisten estas versiones. Quiero decir que a estos relatos del Estado se les contraponen otros relatos que circulan en la sociedad. Un contrarumor, diría yo, de pequeñas historias, ficciones anónimas, microrrelatos, testimonios que se intercambian y circulan. A menudo he pensado que esos relatos sociales son el contexto mayor de la literatura. La novela fija esas pequeñas tramas, las reproduce y las transforma. El escritor es el que sabe oír, el que está atento a esa narración social, y también el que las imagina y las escribe «Tres propuesta para»).

¿Cuáles serían esas tramas que la novela reproduce y transforma? Por supuesto que en este contexto estarán siempre muy vinculadas a los ámbitos que el Estado militar silenciaba y podríamos buscarlas en las contracaras de las imposiciones ficcionales, al decir de Piglia, imposiciones del discurso social y el entramado histórico del oficialismo.

El poder militar inicia la imposición de sus políticas y «verdades» con una estrategia discursiva muy concentrada en la justificación de la violencia que iba a ejecutarse inmediatamente asumida la dictadura, esto es la creación de una voz plural, un nosotros, que se definiera en función a ese caos social existente en el momento de su toma de poder, ese caos terrible y peligroso. Se imponen modelos de organización discursiva sobre presupuestos de verdad autoevidentes e indiscutibles (Sarlo, *Política, ideología* 36). Este discurso fija los límites de la comunidad nacional y organiza el sistema de los excluidos, que a su vez son la amenaza a la nación. Este nosotros sobre el que varios autores coinciden como estrategia discursiva, se define en función de ese campo enemigo, cuyos miembros deben ser tratados como tales.¹⁹ El discurso autoritario sería,

¹⁹ Uno de esos autores es José Joaquín Brunner en: Brunner, José Joaquín. *La cultura autoritaria en Chile*. Santiago: FLACSO, 1981. Impreso.

para Sarlo y Brunner, transhistórico y transubjetivo. Transhistórico en la medida en que sólo habla de la historia para recuperar el pasado fundacional en el que se forjaron los valores de la patria que deben ser restaurados de manera imperiosa. Y transubjetivo porque ni los grupos ni los individuos están en condiciones de pensarse respecto de los valores impuestos, cualquier distancia de estos supone la amenaza de formar parte y convertirse en ese *otro* amenazado. Así, todos los discursos y subjetividades marginales desaparecen de la escena oficial y representa un peligro para la instauración de la «ficción del Estado», según Piglia. Siendo ese un Estado que perseguía, encerraba, torturaba y asesinaba a sus propios ciudadanos, como era de público conocimiento. En resumidas cuentas, una de las intenciones primarias de las fuerzas armadas es dotar de sentido y valores a una sociedad que, según ellos, los ha perdido, se ha pervertido y no podrá reconstituirse por sí misma. Es por eso que se plantean como una intervención urgente y esporádica para restituir y *limpiar* la patria. Por esto, Argentina habría asistido, al decir de Sarlo, a una situación de verdad única y de sentido único en donde no hay interpretaciones sino la Interpretación (*Política, ideología* 39). Pero aunque el establecimiento de un único discurso y la anulación sistemática de todas las retóricas de los otros, de ese margen del *nosotros* militar es una política aplicada muy rígidamente en el comienzo de las dictaduras, es posible también leer deslizamientos y encontrar anuncios de fisuras. Es ahí cuando aparecería el *saber del texto* reinstalando así las condiciones para una situación comunicativa no unidireccional:

Frente a un monólogo cuyo efecto era fijar sentidos para una sociedad que debía ser reeducada en ellos, el discurso del arte y la cultura propone un modelo formalmente opuesto: el de la pluralidad de sentidos y la perspectiva dialógica. Si el discurso del régimen se caracterizaba por cerrar el flujo de los significados y, en consecuencia, indicar líneas

obligadas de construcción de sentido, proporcionando un modelo comunicacional pobre y unidireccional, en el cual un elenco muy reducido de figuras agotaban las representaciones de lo social y lo individual, de lo público y lo privado, del presente y de la historia, los discursos de la literatura podían proponer una práctica justamente de sentidos abiertos, de cadena que no cierra, de figuraciones abundantes (Sarlo, *Política, ideología* 40).

Tal como indicará Hannah Arendt, el poder corresponde «a la esencia de todos los Gobiernos, pero no así la violencia. La violencia es, por naturaleza, instrumental; como todos los medios siempre precisa de una guía y una justificación hasta lograr el fin que prosigue» (*Sobre la violencia* 70), apuntando al mismo lugar al que Piglia alude con sus ficciones del Estado. Arendt remarca la diferencia en el que se debe perseguir un fin: para los militares la reestructuración social y el fin del caos socialista.

Daniel Link coincidirá en que a partir de los años setenta, específicamente a partir de la publicación de la novela *Los pichiciegos* de Fogwill, la narrativa argentina se entregará con obsesión a revisar el pasado reciente, algo que hasta ese año (1982) muy pocos textos habían hecho, con excepción de los escritos en el exilio. Lo que más caracteriza para Link a la escritura de los setenta, y lo que implicó el quiebre de la dictadura, sería la irrupción de fuerzas antiestéticas en el arte. En este sentido, Rodolfo Walsh es canónico pues señala un punto de corte y una disolución de la lógica ficcional que hasta entonces dominaba, deshaciendo la novela como género y poniendo en crisis la institucionalidad literaria. Link releva a Walsh, y su *Operación masacre*, pues su obra constituye el paradigma de la disolución del arte por la violencia de la política «hablan de volver políticos los géneros, las matrices textuales, la escritura misma. Una de las características del

período es la obsesión por vincular la verdad (literaria y política) de los textos con un determinado uso de la escritura y la lengua».(Link *Literatura argentina* 111).

Toda la estrategia estética y política de esos años apunta al desmoronamiento de la cultura burguesa. Una de las formas predilectas de los intelectuales de los setenta para acabar con esa cultura es la trasgresión genérica y mediática (Walsh con el periodismo popular, Puig con el folletín, Lamborghini con la escatología heterosexista). La mayor agresión hacia la literatura fue la cancelación de su autonomía, politizando sus formas.

Piglia se pregunta qué estructuras de relatos podríamos obtener si analizáramos todos los relatos que circulan en un día cotidiano de cualquier individuo, todas las historias que se cuentan y cómo se cuentan. La novela tendría la capacidad de preservar (reproduciendo, interiorizando y transformando) las ficciones sociales que finalmente determinan la estructura de la lengua. De este modo la literatura se ligaría con lo social y lo político. Pero la novela usa lo político de un modo específico: «la literatura construye enigmas con los materiales sociales, los desplaza, los cifra; la ficción es un arte de la elipsis y el sobreentendido» (Kohut 98).

Frente a los sucesos políticos y sociales que vivía Argentina, fueron varios los críticos que destacan una fuerte preocupación por la historia en la narrativa de ese país, lo que en ciertas ocasiones se transferiría a exploraciones formales que revelarían cierta imposibilidad de narrar lo que vivían, lo que veían. En ese sentido, y en muchos otros, Rodolfo Walsh es paradigmático ya que instaura un nuevo género: el del periodismo popular. Marta Morello-Frosch destacará principalmente la fuerte preocupación por la historia de Argentina, desde la literatura, reflejada en una serie de fragmentos. Las nuevas novelas de la dictadura en los años inmediatos a la transición democrática se alejan de las propuestas totalizantes de los relatos de las épocas anteriores y articulan

versiones parciales, subjetivas, «fragmentos de la experiencia histórica que se supone olvidada o meramente ausente» (Balderston et al. 60). Morello propone la tesis de que estos relatos fragmentarios encontraron en la biografía ficticia la mejor estrategia narrativa para, por una parte, pensar la historia desde el quiebre del quehacer colectivo, y por otra posibilitar la reconstrucción de subjetividades dentro de una experiencia histórica extrema. Funcionarían como un rescate del individuo y de las historias particulares, pequeñas, dentro del gran y dramático relato social de la época. Las biografías ficticias posibilitarían, de este modo, la representación y articulación de vidas problemáticas, centrando el discurso en sujetos excluidos de la historia oficial, que como también señala Sarlo, se había preocupado de instaurar un discurso monológico y maniqueo. Morello señalará que la proliferación de este discurso en la ficción se ubica entre la pérdida de un pasado y la voluntad de recobrarlo, pero será restituido a través de sustitutos de lo perdido pues no se trata de un esfuerzo arqueológico, sino de un intento por otorgar nuevos significados a partir de viejos discursos. En este sentido, el relato biográfico permitiría revelar relaciones de poder desiguales donde el sujeto social puede dar cuenta oblicuamente de la historia que lo sesga (Balderston et al. 61). Hay, en la utilización de esta modalidad, una necesidad de hacer hablar a los personajes, seres que no deberán ejemplificar lo real, sino lo posible. Y a través de la voz de estos ir tramando discursos sociales opuestos a la verdad instaurada desde el Estado, que a su vez es responsable de desaparecer y asesinar precisamente a esas voces. Según Nora Strejilevich, en los noventa las novelas que adoptan la forma testimonial son parte de una producción que pone como eje la memoria y la elabora de diversas formas: a veces mediante el quiebre de la estructura narrativa y el lenguaje, otras buscando mostrar el *acontecimiento*, su intensidad y en otras ocasiones dando

énfasis al arrojo y las miserias de los protagonistas para denotar su humanidad (29).

La literatura de los ochenta en Argentina se inscribiría en el marco de la crisis de la representación realista, caracterizada entonces por la hegemonía de tendencias estéticas que trabajen sobre problemas constructivos, de relaciones intertextuales, de relación entre realidad y literatura o su imposibilidad, entre otros. Frente al monólogo retórico del Estado señalado por Piglia, aparece un modelo comunicativo que tiende a la perspectivización y entramado de discursos y que trabajaría con una articulación más compleja de valores y subjetividades. Sería, por tanto, una de las tareas de la ficción reasignar su complejidad de voces y personajes al tramado social, retraer a escena las voces de los márgenes, de la periferia. Las novelas, por tanto, plantearían un doble orden de preguntas, configurando un discurso opuesto al autoritario, en el cuál se preguntan insistentemente cómo se llegó a este punto de violencia y qué hay en el pasado que pueda explicarlo. Las formas alegóricas, formas de la figuración y tropos se presentan como un movimiento articulador de la estructura ficcional, especialmente en los primeros textos narrativos escritos sobre la dictadura (Sarlo, *Política, ideología* 43-45).

Las posibilidades de recepción de las obras escritas en este periodo por supuesto que se vieron afectadas de manera inmediata para quienes se quedaron en Argentina (la literatura del exilio constituye un corpus muy grande, especialmente en Chile, que no será abordado en este trabajo). Andrés Avellaneda en «Los discursos del silencio» hace un interesante análisis sobre las condiciones de la industria editorial argentina durante la dictadura, relevante por su directa vinculación con el contexto de producción, y por ende de recepción, de la literatura de esos años. El Golpe de Estado de 1976 se propuso, con especial énfasis, totalizar la violencia en la vida social e individual, lo que de inmediato se reflejó en una fuerte crisis editorial que modificó completamente la industria del

libro. Muchos sellos editoriales pequeños y medianos desaparecen de Argentina o se trasladan a Europa, y las grandes casas editoriales desnacionalizan sus catálogos. El best seller de autores extranjeros reemplaza a la política editorial que había caracterizado hasta entonces a esa industria de publicar autores nacionales y autores jóvenes argentinos.

El sistema de censura argentina revela la necesidad de alinear los propósitos dictatoriales en los diversos ámbitos de la cultura, constituyendo una suerte de cultura oficial. Avellaneda da una idea del poder totalizador de esta censura en la que, según este discurso, el sistema cultural y artístico posee una misión noble que bajo ninguna circunstancia puede ser alterada y que está subordinada siempre a lo moral. Todo lo que quede fuera de ese sistema sería falso y comprendería tres áreas principales: la obscenidad (el sexo indecoroso, la homosexualidad, prostitución, la no-familia); el agravio (ataque a las instituciones religiosas); la agresión contra la seguridad y el interés nacional (la defensa, a todo lugar, de la patria). Habría en este discurso, señala Avellaneda, un estilo de vida argentino relacionado estrechamente con lo cristiano-católico definido cómo (a) respeto a Dios y al orden moral; (b) respeto al ser humano como valor máximo; (c) respeto por la propiedad; (d) primacía de lo espiritual sobre lo material. A este estilo de vida se le opondría lo «no-argentino»: lo no-católico, no cristiano (Kohut 15).

La percepción de la cultura en la ideología militar argentina era claramente una amenaza. Fue percibida como una especial zona de peligro que traía a cuenta todos los principios anteriormente descritos y fue esto lo que trataron de delimitar o anular, especialmente en lo que tenía relación con la formación de la juventud. «[L]a educación y la cultura, las grandes armas de la infiltración ideológica según la censura, serán consideradas durante todo el “Proceso” como una prioridad en la lucha contra el enemigo» (Kohut 17). Esta visión y temor frente a la cultura fue un rasgo común en Chile y en todos los países que sufrieron dictaduras militares,

ya que los discursos artísticos eran un canal de divulgación y desarrollo de las ideologías e ideas que los militares querían erradicar a como diera lugar.

d. Escrituras de la violencia después del dictador

¿Cómo narra la violencia la literatura actualmente? Podríamos estar frente a lo que algunos críticos han llamado «la literatura del postdictador». Después de las grandes novelas políticas de la década de los setenta y ochenta, de las novelas que pretendieron retratar figuras mega poderosas (la de los dictadores del Cono Sur), aquellas que pretendían ser totales, inmensas y absolutas, ¿qué buscaban los autores jóvenes? En los primeros años de la década del noventa irrumpió en la narrativa joven latinoamericana el grupo *McOndo*, encabezado por el escritor chileno Alberto Fuguet. Los *McOndo* reaccionan justamente frente a la inmensidad de la tradición narrativa del Boom que los precedía, buscando hacer de su mundo cotidiano inmediato la materia de su narrativa. Era una generación de jóvenes escritores que habían crecido en dictadura y se encontraban, en muchos casos, en el retorno a la democracia. Narraron, muy despreocupadamente sus experiencias juveniles, sus aventuras con las drogas, sus experiencias sexuales, su relación con la tecnología y con el imperio estadounidense que a Chile entraría de manera imperiosa vía Pinochet. Sus experiencias de juventud están muy alejadas de las ideas políticas o de las grandes teorías del mundo en el que habían vivido sus padres. El escritor peruano Santiago Rocangliolo, autor de una de las novelas sobre los años de la violencia de Sendero Luminoso en Perú, comenta al respecto:

¿Cómo hacer ficción en un mundo en que las realidades ideológicas más inamovibles acababan de convertirse en ficción ellas mismas? En el mundo hispano, la primera respuesta a esa pregunta fue la recopilación de *McOndo*. En el mundo literario de Borges, Fuentes, Cortázar o García Márquez difícilmente quedaba algo que aportar. Creo que para muchos autores que hemos venido después, *McOndo* representó la posibilidad de

escribir y valorar lo que conocíamos de cerca, no sólo la aventura de la enciclopedia literaria. Y a la vez, tras el derrumbe de las verdades abstractas, inauguraba una literatura de experiencias concretas y sensoriales (78).

De esta forma explica el escritor el «boom cocainómano» que vivió la literatura peruana de la década de los noventa. Después de años de intensas revueltas sociales, las dictaduras del Cono Sur clausuraron los espacios de discusión y diálogo, y crearon la ilusión de que todos debían estar conformes y que no había nada por lo que protestar; supuestamente todo estaba bajo control. En ese contexto, entre los jóvenes autores impulsados por la iniciativa de los *McOndo* se abría la posibilidad de escribir sobre su realidad inmediata y concreta, o bien querían a toda costa ser inocentes en medio de la violencia que ya no era siquiera un secreto a voces sino una realidad que en cierta medida sus padres habían propiciado. También ese silencio puede interpretarse como un modo de escaparse de la realidad en la que habían crecido:

Pero para ser inocente también hay que callar. El que conoce un hecho es cómplice de él. Sólo está realmente libre el que no tiene conciencia. El silencio es una garantía de inocencia. Por eso, en la literatura joven de los años noventa, más que los temas —o el— resultan significativos los silencios, las cosas que los autores no trataron y de las que no hablaron. En particular, el persistente silencio en torno al tema de la violencia política, por parte de la primera generación que la había vivido con inocencia, durante la niñez, sin preconcepciones. Durante los doce años de guerra entre el Estado peruano y Sendero Luminoso murieron 70.000 personas. La cifra iguala la suma de víctimas de Chile, Argentina y Uruguay, durante sus dictaduras militares. La literatura dedicó al respecto, al menos en apariencia, un profundo silencio... Lima estaba dopada (Rocangliolo 79).

Pero en 2003, después de que la Comisión de la Verdad y Reconciliación entregara los informes sobre la violencia interna que sufrió Perú (recogió el testimonio de casi diecisiete mil personas y organizó 21 audiencias con las víctimas de la violencia, a las que asistieron 9.500 personas) el escenario peruano cambió. La comisión inauguró una nueva etapa de reflexión para el país, permitiendo instalar el tema y generar un destape, que desde 2008 en adelante produjo una serie de novelas que reflexionan sobre estos años (*La hora azul* de Alfonso Cueto, *De amor y de guerra* de Víctor Andrés Ponce, *Abril rojo* de Santiago Rocagliolo o *Un lugar llamado oreja de perro* de Iván Thays, entre otras novelas recientes). Se desprende de las líneas de Rocagliolo un resurgimiento de las novelas relacionadas con el contexto social del que emergen, en contraste con el individualismo y alejamiento total de temáticas las de índole más social. Lo interesante es que no es en ningún caso una vuelta al compromiso del Boom, por ejemplo, ni a las magnas novelas de los tiranos. Hay una actitud totalmente diferente en los escritores que miran la historia reciente y la incluyen en sus proyectos narrativos.

En el caso mexicano, probablemente uno de los íconos actuales de narrativas de la violencia, desde un tiempo a esta parte se ha hablado cada vez con más frecuencia de una literatura de la frontera, de la narcoliteratura o de la literatura del norte. Todos esos términos aluden a un grupo de escritores que escriben sobre temas propiamente fronterizos y norteros y que además habitan la frontera norte mexicana. Algunos críticos señalan incluso que esta serie de escritores podría estar remplazando la histórica centralidad capitalina de la literatura de ese país. Se distingue hoy con cierta claridad una escritura de la frontera, con autores como Luís Humberto Crosthwaite, Élmer Mendoza, Yuri Herrera o Eduardo de la Parra. Desde hace algunos años estos autores han ido ganando cada vez más terreno tanto en las letras mexicanas como en las

latinoamericanas, compartiendo un lugar de referencias culturales trabajadas por los narradores que hoy están en plena carrera creativa. Visto desde hoy, sorprende la lucidez con que Roberto Bolaño se adelantó a un movimiento que apenas se gestaba por los años en que escribía *2666* —desde los años finales de la década de los noventa hasta su muerte, en Blanes—, precediendo muchos de los grandes temas que trata hoy la literatura de la frontera mexicana, que parece estar instaurándose con protagonismo.²⁰ Por supuesto que la literatura del norte siempre ha tenido exponentes, creadores individuales que han tratado temas fronterizos (no sólo la frontera de México con EE.UU., sino que su frontera con toda Latinoamérica) y que exploran tanto el valor de ésta como los elementos sociales exclusivos de esa zona del país. Pero lo que sucede hoy es una suma numerosa de muchas escrituras individuales, que conforman una suerte de canon o al menos un corpus importante y extenso. En los últimos años la tendencia se ha expandido fuera de los límites geográficos de la frontera, llegando incluso a otros países de Latinoamérica.

Es notable el cambio que devela la entrevista al escritor norteamericano Gerardo Cornejo, realizada en 1991 por Francisco Torres. Frente a la pregunta de si cree que el norte está suficientemente tratado responde:

Muy poco y eso es muy extraño en una latitud tan dilatada como el norte, donde lo que predomina es la gran llanura amarilla y, si te vas al noroeste, llegas al desierto mismo que es Altar, al desierto descarado. Es curioso que esa presencia no se haya dado muy claramente en la

²⁰ Para algunos de los estudios de la literatura norteamericana y para la discusión teórica de sus comienzos, véase: Parra, Eduardo Antonio. «El lenguaje del norte en la narrativa de norte de México». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 2004: 71-77. Impreso. y «Norte, narcotráfico y literatura». *Letras Libres*. Oct. 2005: 60-62. Impreso. Véase también el catálogo de la editorial Yoremito, de Luís Humberto Crosthwaite, que publica exclusivamente autores del norte o autores con temas fronterizos. El suplemento *Babelia*, de *El País*, dedicó su tema central a las relaciones entre el narcotráfico y la literatura con un artículo titulado «Contar la violencia» de Lolita Bosch (publicado el 8 de agosto de 2009).

literatura nortea. No ha sido muy trabajado, salvo casos excepcionales como Jesús Gardea, en cuyas obras el sol, la sequedad, el llano, la soledad y el chorro mercurial del calor se notan mucho (120).

Y a propósito del histórico centralismo literario y social que ha tenido la Ciudad de México respecto a las demás regiones, es notable el cambio que se confirma quince años más tarde los comentarios de Cornejo en la misma entrevista:

Mira, cuando uno vive en el DF el centralismo es una especie de abstracción intelectual que uno comprende. Pero cuando uno vive en provincia, esa abstracción se convierte en una realidad monstruosa que todo lo estorba, todo lo retrasa y todo lo paraliza. Yo lo digo por experiencia porque he vivido la mitad de mi vida en la capital y la otra mitad en Sonora. Para el creador de cultura (sea escritor, pintor o músico) el confinamiento en la capital de los espacios y los medios culturales, es poco menos que paralizante. Por eso el escritor de provincia se esfuerza por relacionarse con algunos de los mundillos autoexcluyentes de creadores de la capital. Y es que, desde afuera uno pensaría que los dueños del poder de creación, al agruparse, formarían núcleos que los dueños del poder de atesorables y de enriquecimientos mutuos esplendentes. ¡Cuánta candidez! Sólo hace falta arañar la superficie para darse cuenta de que cada uno de esos grupos es un campo de batallas sordas y subterráneas donde campean las relaciones humanas más mezquinas y más indignas de la sensibilidad de quienes los forman. Entonces sucede que el no capitalino que se asoma a esos grupos, retrocede horrorizado y profundamente desalentado y nunca logra acceso a las publicaciones ni a las editoriales. ¡Quién sabe cuánto talento habrá desperdiciado este país por no abrir sus cauces a los creadores que no son de la capital! (Esa que aquí llamamos «pena capital») (121).

Para comprender la producción actual de novelas del norte, no se puede prescindir de lo que ha venido ocurriendo con el narcotráfico en México desde que se inició, a finales de 2006, la llamada «guerra contra el narco» y que fue impulsada por el entonces recién electo presidente Felipe Calderón, cuando se decidió que el Ejército sería el encargado de combatir el narcotráfico. La violencia extrema generada desde 2000 hasta hoy se debe a muchas razones, algunos estudios señalan que la muerte de algunos capos ha generado la fatal confrontación entre los carteles intentando ganar nuevos territorios, cada cartel peleando por su inserción en los estados. Otros señalan que otro de los factores determinantes ha sido el cierre de fronteras de Estados Unidos a partir del 11 de septiembre, lo que ha transformado a México en un consumidor porque al no poder ingresar los cargamentos a Estados Unidos, obligadamente debían regresarse y venderse en México. El Ejército en las calles más que solucionar el problema del narcotráfico ha desatado, como era de esperarse, olas de violencia y asesinatos. El gobierno se niega a declarar una cifra oficial de muertos de lo que lleva la «guerra contra el narco». Juan Villoro, en el artículo con el que ganó el Premio Internacional de Periodismo Rey de España, comenta:

El narcotráfico suele golpear dos veces: en el mundo de los hechos y en las noticias, donde rara vez encuentra un discurso oponente. La televisión acrecienta el horror al difundir en *close-up* y cámara lenta crímenes con diseño «de autor». Es posible distinguir las «firmas» de los carteles: unos decapitan, otros cortan la lengua, otros dejan a los muertos en el maletero del automóvil, otros los envuelven en mantas. En ciertos casos, los criminales graban sus ejecuciones y envían videos a los medios o los suben a YouTube después de someterlos a una cuidadosa posproducción. La mediósfera es el *duty-free* del narco, la zona donde el ultraje cometido en la realidad se convierte en un *informercial* del terror.

Los carteles aplican la legislación de la sangre descrita por Kafka en «La colonia penitenciaria». La víctima ignora su sentencia: «Sería absurdo hacérsela saber puesto que va a aprenderla sobre su cuerpo». El narco se apoya en el discurso de la crueldad (*cruor*: «sangre que corre») donde las heridas trazan una condena para la víctima y una amenaza para los testigos. El *jus sanguis* del narco depende de una inversión kafkiana de los episodios legales; la sentencia no es el fin sino el comienzo de un proceso; el anuncio de que otros podrán ser llamados a «juicio». «Si no haces correr la sangre, la ley no es descifrable», escribe Lyotard a propósito de «La colonia penitenciaria». Tal es el lema implícito del crimen organizado. Su discurso es perfectamente descifrable. En cambio, la otra ley, la «nuestra», se ha difuminado (Villoro).

Como ocurrió en el caso de la literatura colombiana, también se ha discutido mucho a propósito de la existencia o no de este movimiento, de su calidad «literaria» o «documental», entre otras cosas. Pero cada vez con más se habla de una literatura fronteriza con características propias y con una tradición:

Experimental fiction, innovative literary proposals, rural and more traditional outlooks, science fiction, and detective stories all coexist in that strip of land along the Mexican border with the United States. However, such diverse and heterogeneous literary production has one common trait: running through most texts is the space of the border. In one way or another, it is inscribed in all of them. Sometimes, the frontier space is made explicit at a referential level, that is, through the context given (the setting of fiction), the selection of themes, and more particularly by language; a particular use of vocabulary as well as certain linguistic turns that are characteristic of a certain region or even a town. In this sense, as with everywhere else, the northern Mexican

border has its similarities and peculiarities, which can be traced in its literature (Vilanova 73).

Eduardo Antonio Parra comenzaba a referirse a esta tendencia literaria en 2004 con un artículo sobre la narrativa del norte de México publicado en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Defendía allí el rompimiento de la barrera de los localismos, argumentando que ciertos autores del norte empezaban entonces a ser valorados a nivel nacional (entre ellos Élmer Mendoza, Juan José Rodríguez, Julián Herbert, Luis Humberto Crosthwaite o David Toscana). Parra no prescinde de las preguntas esenciales: «[v]olvamos a lo principal, ¿de qué escriben los norteros? ¿Existe realmente una narrativa del norte de México? ¿Cuenta con un lenguaje particular? ¿Sus temas son reflejo de un determinado imaginario colectivo o de experiencias específicas de esa región?» («El lenguaje de» 72). El autor responde afirmativamente y argumentando que incluso desde finales de los ochenta ya se hablaba de una «narrativa del desierto» con autores como Gernardo Cornejo, Jesús Gardea, Ricardo Elizondo o Daniel Sada. Ellos continuarían siendo la cabeza del grupo de la literatura de la frontera (en 2008 Daniel Sada ganó el Premio de Herralde de Novela). Eduardo Parra ha sido uno de los defensores acérrimos de lo que se viene llamando literatura del norte, y también forma parte de la banda de los escritores. Además de sus críticas literarias y del seguimiento que le ha dado a la literatura nortera, ha publicado varias novelas. Me interesa su punto de vista desde ambos lados del trabajo literario y su postura revela la discusión que en los últimos años ha vivido la literatura del norte de México:

Es claro que el término «narrativa del desierto» resulta insuficiente para designar la obra de estos autores y los que les siguieron, así como el término «narrativa fronteriza», que se ha pretendido usar en la

actualidad resulta un tanto reduccionista. El norte de México no es solo simple geografía: hay en él un devenir muy distinto al que registra la historia del resto del país; una manera de pensar, de actuar, de sentir y de hablar derivadas de ese mismo devenir y de la lucha constante contra el medio y contra la cultura de los gringos, extraña y absorbente. Derivadas también del rechazo al poder central; de la convivencia con las constantes oleadas de migrantes de los estados del sur y centro; y de una mitología religiosa —«tan lejos de Dios»— que se manifiesta en la adoración a santos regionales laicos o más o menos paganos, como Teresa Urrea, la Santa de Cabora (Chihuahua), quien se supone que incitó la rebelión de Tomochic a finales del siglo XIX, narrada por Heriberto Frías en una novela que lleva el nombre de ese pueblo y que es uno de los clásicos mexicanos de la narrativa de la violencia; o como Juan Soldado (Baja California), el Niño Fidencio (Nuevo León) o Malverde (el «santo» de los narcotraficantes sinaloenses) (Parra, «El lenguaje de» 72).

La religiosidad que enuncia Parra están muy presentes en la escrituras de la violencia en América Latina. Los sicarios de *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo hacen a la virgen su cómplice y es ella a quién le rezan para asesinar a sus víctimas, encontrarlas y acometer sus crímenes. En México es paradigmática la figura del santo de los narcotraficantes:

Jesús Malverde es un forajido de bigote y sombrero norteño —de singular parecido con Pedro Infante— que ha sido elevado al nivel de santo regional; tiene una capilla en la ciudad de Culiacán, en Sinaloa; tanto migrantes como narcotraficantes le piden favores y pagan con placas, joyas y dinero la protección que Malverde provee a quienes pasan «del otro lado», a Estados Unidos, con su cargamento sin haber sido descubiertos (Martínez-Zalce 59).

Actualmente Malverde tiene, además de la capilla originaria de Culiacán, otras en Malí, Colombia y Los Ángeles (EE.UU.), y dos en Sinaloa. Llama la atención el sincretismo propio del catolicismo en varios países de Latinoamérica, sobre todo aquellos con mayor presencia indígena, en estos casos de violencia y narcotráfico.²¹

Los elementos que para Parra constituyen la literatura del norte son la omnipresencia del paisaje y el clima (el desierto); la proximidad de Estados Unidos y, en consecuencia, el fuerte sincretismo cultural; y un lenguaje característico y exclusivamente norteamericano, los que en conjunto, y producto de su ubicación geográfica, determinan los entornos y los personajes de gran parte de las novelas a las que nos referimos. A la caracterización de las novelas fronterizas habría que agregarle hoy un cuarto elemento tan determinante como los que menciona Parra: la presencia del narcotráfico. Tanto como afectaría la presencia del «imperio» estadounidense en la escritura de la zona, en las novelas de hoy predomina la cultura del narcotráfico, y probablemente por eso se le ha dado en llamar «narcoliteratura». Por ejemplo, *Los trabajos del reino*, de Yuri Herrera, (quien por este trabajo recibió el premio a la Mejor Novela editada en España en 2010, novela editada por Periférica) es un memorable retrato de ese mundo contado a través del personaje de un cantor de corridos, quien al entrar en el palacio de uno de los capos del narcotráfico se transforma en el Artista. El cantor es rescatado de una cantina de mala muerte para cantar las glorias de quien desde entonces será su Rey. En esta novela aparece retratado el mundo del «Palacio», que en realidad es el rancho de un narcotraficante en pleno desierto, con los secuaces del capo del cártel, las prostitutas, los joyeros, los artistas.

²¹ Véase el artículo de Daniel Sada dedicado a la figura de Malverde, artículo para el que viajó a Culiacán a investigar las formas de culto de la figura del santo popular: Sada, Daniel. «Cada piedra es un deseo». *Letras Libres*. Editorial Vuelta. Mar. 2000. Web. 20 may. 2010 <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=6235>>

Todos los personajes son mirados desde la pobre perspectiva del cantor que por fidelidad a su Rey, a quien admira y adora, termina cometiendo un error que le costará muy caro y que además le confirmará la inutilidad absoluta de su arte. Como apunta Edmundo Paz Soldán, en esta novela, a diferencia de Rubén Darío con quien Soldán hace la comparación:

En cambio, el Artista de Herrera acepta que ya no tiene ninguna función social privilegiada y, más bien, se legitima a sí mismo cuando se acerca al centro de irradiación del poder. Un poder que ya no es estatal, pero que es poder al fin. Entre Darío y Herrera media todo el siglo XX, la historia del intelectual latinoamericano que, fascinado por el poder, se dejó seducir por él y perdió su capacidad de discurso crítico (Paz Soldán).

Parte de la violencia del mundo narrado tiene que ver con el desplazo absoluto del poder que comenta Paz Soldán. El Estado deja de existir, o si aparece está junto al gran poder real: el narco. El Estado, como los ciudadanos, trabaja también para ellos. Yuri Herrera recrea de manera magistral una moral absolutamente retorcida en cuanto al poder, a su uso y administración. Es el quiebre del sistema político ejercido por el poder del millonario y violento narcotráfico. Frecuentemente el paisaje adquiere la categoría de protagonista, pues la naturaleza poco benigna del norte de México no pasa desapercibida. Por otra parte, los personajes de las novelas de este entorno suelen tener la misma contradicción que sus habitantes:

serán seres en constante tensión, con inclinaciones a los desgarramientos internos. Por una parte, está el rechazo al *american way...*; por otra, el anhelo de ser como ellos, la envidia de lo que poseen, el resentimiento por lo que nos arrebataron. Los relatos de los que fueron y regresaron aumentan esa tensión. El contacto con los

chicanos —casi no hay norteño sin familia del otro lado— la acentúa más (Parra, «El lenguaje de» 73).

Por tanto, la presencia del *spanglish* no puede ser menor. Probablemente es Luís Humberto Crosthwaite quien tiene un más denotado interés en el lenguaje del norte, en explorar y reproducir una oralidad que se modifica muy velozmente gracias a los usos anglosajones, a la influencia chicana y a la propia riqueza del habla mexicana. *Idos de mente. La increíble (y a veces) triste historia de Ramón y Cornelio* es la historia de encuentro, amor, obsesión y separación de un dúo de cantantes de cantinas fronterizas. La novela toma su nombre de un corrido popular:

Los dos estamos idos de mente / Desde que nos queremos. / Desde que nos amamos / Los dos estamos idos de la mente ... / Estamos casi locos de a remate. / De tanto que nos vemos / Y nuestro amor nos damos / Pasamos días y noches siempre juntos / gritando pero fuerte / que nos queremos mucho / la gente nos apunta con el dedo / Pero qué nos importa / Yo anda escucho (...)

Narra la vida inseparable de Ramón y Cornelio que termina con el éxito de uno y la ruina del otro de ellos, y es la historia de un conocido dueto popular norteño: Los relámpagos de agosto. Otra de sus obras es un extenso poema titulado *Instrucciones para cruzar la frontera* en que el autor hace una misa con un pie a cada lado de la frontera. Para ejemplificar la oralidad en su escritura, traigo acá un fragmento de uno de sus relatos publicados en un volumen de cuentos que tiene el mismo nombre del poema, *Instrucciones para cruzar la frontera*,

El plan valió madres, se queja Acompañante; hay que hacer- lo ya, pronto.

Chofer: Mucha gente, güey.

Segunda actividad inesperada, el grand marqués entra a un hotel de paso; paradero Motel.

Me lleva la chingada, piensa Líder.

Expedition se empareja a suburban, estacionada cuarenta y siete metros delante de hotel.

¿Tons qué?, pregunta conductor de expedition, sombrero stetson.

Tiene que ser hoy; no hay cancelaciones. Ni pedo. Camionetas estacionadas, posición perfecta para vigilancia. Si es que sale, dice Chofer. Acompañante aspira cuarenta y cuatro, luego cincuenta y un miligramos de cocaína. Voy a mear.

Se baja; camina rumbo a una taquería; Tacos El Gordo. Y este güey ¿por qué está enojado? Líder silencio. Enciende un cigarro.

Chofer: Lástima que a Sujeto no le va durar el gusto. Frasco de salsa (contenido neto: 794 gramos). No olvides la salsa; tenemos visita; no llegues tarde. Chofer y Líder silencio (54).

Parra se pregunta si la coincidencia de temas del norte y de escritores de la frontera no se debe a una voluntad editorial de publicar temas nuevos o si es realmente un movimiento propio y autónomo. En artículos posteriores confirmará la existencia de este movimiento independiente al interés que pareció mostrar el ámbito editorial y de distribución por los alrededores de 2005. Y hoy, a pesar de que la crítica de corte más conservador se ha resistido, ya está instaurado un imaginario literario del norte que se relaciona muy de cerca con la violencia de comienzos del siglo XXI en México. Hay quienes formulan la idea de que la escritura del norte de México hoy es a la violencia de comienzos del siglo XXI lo que fueron novelas como *Señor presidente* de Miguel Ángel Asturias o

Yo el supremo de Augusto Roa Bastos a la violencia de las dictaduras militares del Cono Sur.²²

Es reveladora la polémica que tuvo lugar en la revista *Letras Libres* a partir de un artículo del crítico mexicano Rafael Lemus sobre la literatura del norte. Llama la atención el afán que parece tener el crítico con algunos escritores de la frontera, especialmente con Élmér Mendoza, uno de los autores de este movimiento que más ha trascendido (Premio Tusquets de Novela 2007). Sus comentarios son de tono un tanto violento a veces, otras parece estar en extremo decidido sobre del valor nulo de la escritura del norte, bajo la idea de que el último «realista» de la literatura mexicana fue Juan Rulfo: «Pocos escritores mexicanos destacan por una manera particular de concebir e inventar la realidad. El resto sobresale por otras cosas, no por eso. Las excepciones. Ah, las excepciones. Qué sería de nosotros sin Juan Rulfo» (Lemus 40). Sus comentarios álgidos son del tipo «existe lo real y se lo retrata con entusiasmo primitivo» o ya con una notoria visión centrista y muy conservadora: «La abulia teórica es apenas comparable al entusiasmo narrativo. Se escribe, se hacen novelas, se es del norte. Tanto entusiasmo es norteño y, con más precisión, fronterizo» o «Todo lector asiste, al menos una vez en su vida, al torpe nacimiento de un subgénero. Es, por lo general, un espectáculo lamentable. La literatura, alguna vez informe, se fija en tópicos y reglas» (Lemus 39). Aunque hacia el final el crítico se vuelve algo más razonable y menos esquemático en su comentario sobre las tendencias documentales de la literatura en los comienzos de un proceso social y salva de sus juicios lapidarios a Luís Humberto Crosthwaite. A pesar de que no coincido con sus ideas de «lo que es» la literatura en general y menos todavía su absoluta reticencia a cualquier tipo de «realismo» ni

²² Véase conferencia de Lucia Melgar titulada «El Supremo ya ni escribe: cultura y violencia», en el XXXVIII Congreso Internacional del Instituto Internacional Iberoamericano (ILLI), Georgetown University, 5 al 12 de junio de 2010.

sus constantes juicios de índole moral, Lemus acierta en señalar lo que podría ser una narcoliteratura. En primer lugar esa literatura no podría tener intenciones de denunciar una violencia, debería extenderla, reproducirla, multiplicarla.

Para no traicionar la realidad, habría que encarnarla. Dejar de escribir literatura sobre el narco y escribir narcoliteratura. Emular lo que se retrata, ser el retratista y el modelo. Llevar el realismo hasta el extremo: no copiar una realidad, volverse ella. Sólo se capturará al narcotráfico si se remeda formalmente su violencia. Una prosa brutal, destazada, incoherente. Una estructura delirante, tan tajada como la existencia. Una narrativa homicida, con vocación de suicidio (Lemus 41).

El término «narcoliteratura» se ha asumido hoy y se utiliza tanto por escritores como por la crítica. Por otra parte, la literatura del norte es más que el narcotráfico, así como es más que el desierto de Sonora. Me parece que Lemus acierta en su definición sobre lo que él esperaría de la representación del narcotráfico en lo literario:

No consolaría, perturbaría. No simplificaría, respetaría la complejidad. Diría: el conocimiento no salva; lee libros y un día una bala desafiará gratuitamente al viento y te volará los sesos. Una novela que haga lo que las grandes novelas: extender la oscuridad en vez de revertirla. Que deletree lo obvio: somos insectos, corremos peligro (41).

A pesar de que creo que es muy reduccionista en otras de las categorías que juzga en su artículo. De hecho, muchas de las novelas del norte asustan, perturban, *extienden la oscuridad* como parecen hacerlo mucho de los novelistas de la violencia histórica que escriben desde la década de los noventa en adelante. A la beligerante crítica de Lemus, a su «berrinche de niño», Parra responde defendiendo las categorías de

«norte», «literatura» y «realismo», argumentando que no se trata sencillamente de abordar el narcotráfico como tema pues si aparece en algunas páginas de esta literatura es porque es una situación histórica totalmente imbricada en la realidad del norte. En esto Parra coincide con la opinión de muchos críticos y autores del norte a propósito de los motivos por los que el narco aparece en sus obras. El propio Luís Humberto Crosthwaite comenta al respecto:

A mí el narcotráfico en sí no me interesa tanto como la dinámica social que enfrentamos en la frontera, así que me acerco al narco de una manera tangencial, incluso en esta novela (...).

La dinámica social que genera la diáspora fronteriza, el narco sólo es un fenómeno propio de las fronteras; pero hay mucho más que eso, la migración de latinoamericanos hacia Estados Unidos. La manera en que Estados Unidos enfrenta este problema social, etcétera (Balmaceda 19).

Sería entonces un movimiento mucho más amplio como también comenta Yuri Herrera.²³ La discusión es reveladora en cuanto justifica lo que suele ocurrir en el nacimiento de un movimiento o género, la reticencia de la crítica tradicional (Lemus en este caso) y la visión del escritor que también ejerce como crítico al levantar a categoría de movimiento generalizado, una serie de nuevas tendencias literarias, aunque en este caso ni siquiera tan nuevas. La visión de Lemus ejemplifica también el centralismo histórico que ha vivido la literatura

²³ Como señala Yuri Herrera «Más bien habría que entender que esta violencia es parte de los insumos de toda una generación de artistas, que es un punto de referencia ineludible, independientemente del protagonismo que tenga dentro de la obra de cada cual; y que hay propuestas estéticas muy diferentes entre los autores que tratan de algún modo el tema. Por otra parte, el norte ha ddo ya desde hace mucho a algunos de los escritores que más me han influido, particularmente Daniel Sada y Jesús Gardea» (Balmaceda 237)

mexicana, teniendo referencia única y exclusiva la literatura «chilanga», la literatura que se vende y se hace en el Distrito Federal. Es revelador el hecho de que la discusión que cito en las líneas precedentes es posterior a la muerte de Roberto Bolaño y, por tanto, a la publicación de *2666*. La novela de Bolaño toca cada uno de los puntos que aborda hoy la literatura del norte y como hemos comentado con reiteración, la novela es magna.

Llama la atención el hecho de que en la gran mayoría de los textos recientes sobre la literatura del norte, muchos críticos e incluso varios autores se resisten a incluir a Bolaño como parte del movimiento o como referencia imprescindible de esta tendencia narrativa actual. Es significativo que sólo una autora, Francisca Noguerol Jiménez, mencione la sustancial importancia de *2666* en la literatura norteña. Comenta además la obra de Sergio González Rodríguez, aludiendo a que junto a la obra póstuma de Bolaño son los dos únicos autores que abordan los asesinatos de Ciudad Juárez. La obra de ambos es muy cercana y está estrechamente ligada, relación que expondremos unas líneas más adelante.

Como comenta Lucía Melgar, en esta conmemoración del Bicentenario mexicano y del centenario de la Revolución, las relaciones entre la historia y la literatura:

Nos invita a re-visitar (o revisar), puede decirse que «la dictadura y el dictador ha tenido quien le escriba». Quien le escriba y la escriba, y quien con lucidez ha indagado en el vínculo entre inteligencia y poder destructor, entre ilustración y autoritarismo, educación y crueldad. Pienso en Carpentier pero sobre todo, en Roa Bastos (...) *Yo el Supremo* es inigualable como reflexión y representación del poder absoluto y del afán de control absoluto, y de la inteligencia del poder (en la línea en que lo caracteriza Canetti). El dictador de Roa Bastos escribe y se escribe. Se construye y construye su historia, se exhibe en su magna

crueldad y se legitima con la palabra oficial con que instruye a sus funcionarios. Enumera sus crímenes y se hace responsable de ellos, ejerce y reconoce su supremacía, usa el secreto y el discurso, se sitúa en el centro y en la cima y desde ahí engaña /desengaña; crea y destruye palabras, conoce, explora y enriquece el lenguaje. Dictador, atraviesa dos siglos y se nos aparece como verdugo, criminal, intelectual, hombre de Estado, dictador, escritor. (...) Una imagen del poder actual y anacrónica a la vez porque en este nuevo siglo que se inicia con una especie de paréntesis entre un pasado bárbaro (un siglo de guerras) y un futuro amenazado de extinción por toda clase de catástrofes, el déspota ilustrado es un anacronismo. Se nos aparece o lo convocamos, desde cierta «nostalgia de catástrofes» (como diría un personaje de Garro) como signo pleno frente a la mediocridad de los poderosos actuales. Figura presente-ausente, lo que fue y ya no es. Por eso la figura del dictador ya no tiene hoy quien la escriba sino es desde la nostalgia. Nostalgia, aclaro, no de la dictadura sino del poder que se hace responsable de su actuar y hablar, nostalgia (por llamarla de algún modo) de la inteligencia del poder. Deseo o necesidad, como ciudadana frente al poder de una autoescritura, escritura y lectura del poder y de la violencia que tome en cuenta y se dé cuenta de la enorme energía que se descarga (todavía) cuando alguien ubicado en el lugar «supremo» dice YO y complementa con un verbo: yo quiero, yo mando, yo ordeno. Deseo y necesidad como lectora frente a la literatura, de una lectura, escritura y re-escritura del poder y de la violencia que dé cuenta de la enorme destructividad de ese Yo que manda y ordena matar y aniquilar, y se dé cuenta y ponga en acción el enorme poder de la palabra que se contrapone a esa voz de mando, de la voz que desde el margen dice no, de la mano que escribe para dejar constancia de la barbarie y deja en silencio pero no minimiza ni borra las huellas (indecibles) del horror (Melgar).

CAPÍTULO III
LA EXPERIENCIA CHILENA

a. Sucesos y construcción de memoria

Es de sobra público lo que ocurrió en Chile entre 1973 y 1989. Un Golpe de Estado encabezado por el, hasta entonces, comandante en jefe del Ejército del gobierno socialista de Salvador Allende –Augusto Pinochet– derrocó violentamente el gobierno de la Unidad Popular instaurando una dictadura militar. Lo que siguió al bombardeo del palacio de La Moneda el 11 de septiembre de 1973 es conocido: se instauró, desde el Estado, una política sistemática de violaciones a los derechos humanos que duraría diecisiete años (hasta el plebiscito convocado por Pinochet en 1988, donde Chile debía elegir si éste permanecía diez años más a cargo del país o se convocaba a elecciones democráticas, opción que triunfó con un 55,99% de los votos versus el 44,01% de votos al «sí»).

Las cifras exactas de víctimas de la dictadura militar chilena no se han precisado aún, pero se detectan casi 30 mil víctimas de prisión y tortura, algo más de 2.200 ejecutados y alrededor de 1.200 detenidos desaparecidos (nombre con el que se designa a los detenidos de los cuales nunca se encontró rastro ni resto). Todo esto en un país que en 1973 tenía 10 millones de habitantes.

Tal como señala Steve J. Stern, en un país de las proporciones chilenas, las cifras de desapariciones, torturas y asesinatos significaron la omnipresencia de un Estado volcado violentamente hacia una porción de su propia ciudadanía (*Luchando por* 24). Como es de esperar, el quiebre que produjo el golpe militar y las políticas que se implementaron durante diecinueve años, en todos los ámbitos sociales y culturales, fue total. Se impuso desde entonces y durante los siguientes diecisiete años lo que la crítica argentina Beatriz Sarlo comenta en los siguientes términos:

La *cultura del miedo*: un conjunto de experiencias difíciles de caracterizar discursivamente desde la perspectiva de sus actores, que

organizaron la vida cotidiana, familiar, laboral, vecinal, el clima de las instituciones formales e informales de educación, el ocio, la relación con la Iglesia y con otras instituciones tradicionales (...). Se alteraron profundamente los ritmos, las modalidades y las relaciones de la esfera privada y pública. Obturadas las vías de relación entre los diferentes actores sociales, se clausuraron también los canales de transmisión de experiencias comunes y se bloquearon las redes de la memoria colectiva. La experiencia de la vida cotidiana se alteró profundamente y las fantasías de persecución, muerte y pérdida marcaron el tono general del periodo (*Política, ideología* 46).

Beatriz Sarlo se refiere a lo que vivió tanto Chile como Argentina con el advenimiento de las dictaduras militares de Rafael Videla y Augusto Pinochet. Como hemos comentado previamente, la dictadura de Rafael Videla transcurrió entre 1976 y 1981, años en los que fueron asesinadas alrededor de 30 mil personas. En 1983 Videla fue condenado a cadena perpetua en un rápido proceso de justicia realizado en el país (en 1990 fue indultado por Menem pero ocho años más tarde volvió a la cárcel condenado por sustracción de niños, hasta su muerte, en mayo de 2013).

En muchos sentidos, Chile y Argentina vivieron procesos similares, especialmente en lo que se refiere a la violencia ejercida desde el Estado durante sus dictaduras, aunque, claro, se diferencian también en varios aspectos. Entre otros, en la caída de ambas dictaduras. En ese sentido, Chile es un caso muy particular, ya que el retorno a la democracia se pactó y eso exigió una continuidad en los más diversos aspectos de las políticas implementadas en dictadura, llegando al extremo de designar a Pinochet como senador vitalicio, cargo que ejerció hasta su arresto en Londres en 1998, gracias al juez español Baltasar Garzón. En este sentido, Chile ha realizado un proceso de memoria y significación –así como de justicia– de su historia reciente muchísimo más lento que el que realizó Argentina, donde a los dos años de haber derrocado a Videla ya habían

formalizado juicios y condenas; lo hicieron de forma inmediata pues esos procesos iban a ser parte constitutiva del retorno a la democracia. No es casual que la alianza política que gobernó Chile durante los 20 años posteriores a la dictadura fue conocida como Concertación,²⁴ en su sentido etimológico de pactar, acordar. Es significativo que en todo ese tiempo la Constitución vigente en el país sea la instaurada por la dictadura y que aún no haya sido modificada. Para el historiador Steve Stern:

En Argentina, el régimen entró en un colapso porque iniciaron una guerra. Los militares entraron en una locura que los deslegitimó. Entonces no era como el plebiscito acá, donde Pinochet obtuvo un 43% de apoyo. Allá hay un colapso, una implosión, como pasó en la Unión Soviética. Acá era una transición, donde Pinochet ya no era sostenible como presidente y perdió la hegemonía suave de las mayorías, pero retuvo una base muy grande de apoyo, así que las condiciones de la transición son muy distintas (Iglesias).

Es importante resaltar la particularidad del proceso chileno. Y es que en el pacto *concertado* con el que se hizo posible el regreso de la democracia fue necesario instaurar una política de olvido, sobretudo en lo referido a los crímenes contra los derechos humanos ocurridos en la dictadura. Me atrevería a afirmar que Chile es un país paradigmático en ese sentido, por el pacto de silencio frente a lo ocurrido — política, oficial y también en todos los ámbitos de lo simbólico—. En palabras de Nelly Richard, en Chile se instauró el consenso como modelo de la reconciliación nacional:

²⁴ Su nombre completo es Concertación de Partidos por la Democracia, y es una coalición de partidos de izquierda, centroizquierda y centro que gobernó durante la transición 1990-2010: con los gobiernos de Patricio Aylwin (1990-1994), Eduardo Frei Ruiz-Tagle (1994-2000), Ricardo Lagos (2000-2006) y Michelle Bachelet (2006- 2010), hasta el ascenso del primer gobierno de derecha después del Golpe de Estado en Chile: Sebastián Piñera 2010-2014).

La confección de la serie político-social que enlaza memoria y derechos humanos, memoria y verdad, memoria y justicia, memoria y reparación, memoria y reconciliación se ha desplegado durante los años de la transición chilena con avances, retrocesos y contratiempos. El discurso normalizador de la memoria institucional fue interrumpido y desviado más de una vez por el reclamo de aquellas voces insumisas que se atrevieron a cuestionar la ritualización del consenso que homogeneizó lo social (*Crítica de 16*).

No es en absoluto casual el título del libro de Nelly Richard del que proviene la cita, *Crítica de la memoria*, pues justamente realiza un análisis crítico sobre el proceso que se instauró desde el Estado en el retorno a la democracia. Richard, como señala en este trabajo y a lo largo de todo su destacado trabajo crítico, remueve con insistencia y decisión el «dispositivo de la memoria oficial de la transición chilena que buscó apaciguar el recuerdo, obliterando las luchas de sentido y las batallas de interpretación que debían mantener vivo al pasado en discordia, para no restarle fuerza batallante en la confrontación de lecturas de la historia». Se intenta entonces la reconciliación del consenso a través de la integración de lo políticamente escindido, de lo socialmente desintegrado a la «plenitud de una comunidad dañada y luego curada en sus heridas por la moral del perdón» (Richard, *Crítica de 17*). La moral de un perdón sin justicia para quienes cometieron esos crímenes, hace, por supuesto, doblemente complejo y contradictorio el discurso instaurado sobre el olvido. Pero el crimen desborda el marco privado y el perdón sólo puede exigirse a nivel personal, ya que es imposible perdonar lo que uno no ha sufrido.

Lo que se sostiene aquí es que el proceso de abordar socialmente lo ocurrido está en Chile totalmente vigente a partir de una secuencia de hechos que han facilitado la relación con lo ocurrido, dentro de los que destacan los llamados Informes de Verdad, que ocurren en un primer

momento, son facilitadores de información y están muy relacionados a los retornos a las democracias en los países latinoamericanos. En el caso chileno esta secuencia de hechos estaría dada por: El Informe Rettig en el gobierno de Patricio Aylwin;²⁵ el informe Valech en el gobierno de Ricardo Lagos;²⁶ el arresto y la posterior muerte de Pinochet (aunque sin juicios nacionales); el aniversario número 40 del Golpe de Estado, que despertó la necesidad de hacer una revisión en términos generales y estuvo acompañada por una fuerte proliferación de recreaciones artísticas de distinta naturaleza, las que han puesto en discusión cómo se ha enfrentado el país a su historia reciente.

²⁵ «El Decreto Supremo N° 355 de 25 de abril de 1990 creó la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, cuyo objetivo principal fue contribuir al esclarecimiento global de la verdad sobre las más graves violaciones a los derechos humanos cometidas entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990, ya fuera en el país o en el extranjero, si estas últimas tuvieron relación con el Estado de Chile o con la vida política nacional. Al cabo de nueve meses de intensa labor, el 8 de febrero de 1991 la Comisión entregó al ex Presidente de la República, Patricio Aylwin Azocar, el Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. En él se establece la recepción de 3.550 denuncias, de las cuales se consideraron 2.296 como casos calificados». *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (Informe Rettig)*. Programa de Derechos Humanos. Web. 16 ene. 2013 <http://www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html>.

²⁶ Este informe es muy diferente al primero, pues además de recoger los testimonios realiza una tipificación de la violencia, de los centros de tortura a lo largo de todo Chile, de los métodos aplicados, el perfil de las víctimas, entre otros. Por lo que además del reconocimiento oficial de al menos 40 mil víctimas de la dictadura, se realiza un estudio de la violencia aplicada en Chile desde el Estado. «Pero, también es cierto, todo esto lo hacemos treinta años después, las víctimas no son las mismas y miran de otra manera lo que son y lo que habrían podido ser. Treinta años después, las instituciones y las personas involucradas de alguna manera en estos hechos tampoco son las mismas. Treinta años después tenemos un país muy diferente, que nos obliga a reconocer algo que siempre debió ser reconocido como inaceptable. Y, por lo mismo, treinta años después en que hemos vivido un proceso de enfrentar muchos dolores, en que ha despuntado la justicia en muchos casos y en que miramos con otros ojos el futuro, también se puede esperar una generosidad mayor para acoger e integrar en lo mejor de nuestra vida social a aquellos que han sido víctimas de la descalificación, la injusticia y el silencio». *Informe de la Comisión Nacional Sobre Prisión Política y Tortura (Informe Valech)*. Programa de Derechos Humanos. Web. 16 de ene. 2013 <<http://www.derechoshumanos.net/paises/America/derechos-humanos-Chile/informes-comisiones/Informe-Comision-Valech.pdf>>

De todo el repertorio simbólico de la historia chilena reciente, la figura de la memoria ha sido la más fuertemente dramatizada por la tensión irresuelta entre recuerdo y olvido, y también, entre latencia y muerte, revelación y ocultamiento, prueba y denegación, sustracción y restitución, etc., ya que el tema de la violación a los derechos humanos ha puesto en la filigrana de la narración chilena del cuerpo nacional la imagen de sus restos sin hallar y sin sepultar. La imagen de sepultura es la imagen *sin recubrir* del duelo histórico que no termina de asimilar el sentido de la pérdida y que mantiene ese duelo inacabado en una versión transicional (Richard, *Fracturas de* 109).

A propósito de la figura de los muertos sin sepultar que comenta Richard, es icónica la imagen que rescata el documental de Patricio Guzmán *Nostalgia de la luz* (2010), justamente sobre los familiares de los detenidos desaparecidos —hijas, parejas, madres— que por más de treinta años han buscado los huesos de sus seres queridos en los miles de kilómetros del Desierto de Atacama, sin poder encontrar rastros de ellos. Dicho documental aborda un tema que tanto en el plano simbólico como en el social es importantísimo. Un asunto que ha sostenido todo el horror de lo que sucedió en el país y es muy revelador en cuanto a lo que significa, simbólicamente y emocionalmente, la desaparición de esas personas (en algunos casos cuerpos escondidos y tapados con cal —hornos de Lonquén—, otros arrojados al mar amarrados a rieles de tren para que no volvieran a la superficie, otros enterrados en el desierto más árido del mundo).

En Chile, por tanto, a partir del Golpe de Estado, los ámbitos culturales fueron rápidamente opacados a través de estrictas normas de censura y otras medidas, entre las que estuvo la quema de libros, persecución y asesinato de voces disidentes. Todas las expresiones culturales fueron mermadas y se aplicaron políticas de autoritarismo que

afectaron directamente tanto a estos ámbitos como a los sociales y políticos. En los diversos campos de la cultura «el autoritarismo ha dejado huellas más o menos profundas, condicionando la producción cultural al punto de volverla inexplicable sin considerar los efectos del régimen político sobre sus prácticas y productos» (Brunner, «Campo artístico» 171). José Joaquín Brunner entiende como modelo cultural la orientación impuesta hacia el espacio creativo de la sociedad y sus esfuerzos dirigidos para dotarlo de una estructuración específica, es decir como el empeño de quien domina por intervenir el espacio creativo y así influir sobre el conjunto de procesos creativos de una sociedad determinada («Campo artístico» 81). En estos términos, señala que en Chile se aplicaron, fundamentalmente, cuatro grandes conjuntos de políticas, relacionadas a la cultura de la época dictatorial: las políticas de exclusión (represión de los agentes disidentes); las políticas del control (clausura de los espacios públicos); políticas de la regulación (por medio del mercado) y las políticas de producción (ideológica-cultural). Siguiendo las líneas planteadas por Brunner podríamos encontrar reacciones en las esferas culturales a cada una de estas formas de control, como el arte producido en el exilio, de carácter, por lo general, muy político; o bien el surgimiento de obras que sortean la censura a través de la utilización de lenguajes obliterados y metáforas de compleja asimilación como son los casos de algunas obras de José Donoso y Mauricio Wacquez que mencionaremos más adelante. En este sentido, aplicando las políticas señaladas, el quiebre fue repentino y radical. Y no sólo eso, las dictaduras, así como las guerras europeas, implicaron la imposibilidad de volver a atrás, marcaron un antes y un después sin posibilidad de reconciliación, al decir de Nelly Richard:

¿Qué duda cabe de que el golpe militar disloca violentamente todo el sistema de categorías y referencias que la épica revolucionaria de la

Unidad Popular había levantado como bandera histórica, y que deja al sujeto de la historia en un desolador estado de catástrofe? La violencia de la discontinuidad con la que el golpe se instituye en siniestro acontecimiento interrumpe una gesta revolucionaria a la vez que pulveriza la representación confiada de la historia que sustentaba su emblemática nacional y popular (*Fracturas* 65).

Como era de esperar, el quiebre implica una fisura total en el desarrollo de las artes en Chile en todas sus manifestaciones. Muchos artistas se irán del país, y muchos otros transformarán sus obras y expresiones. Algunos otros continuarán trabajando pero bajo la clandestinidad. Sin embargo, el lenguaje modificará sus estrategias no solamente por la censura: también por la crisis de representatividad que convive, en lo que se refiere a las posibilidades de hacerlo, en los discursos artísticos de esta violencia y envergadura. Nelly Richard señala tres secuencias de roturas, desconexiones y reenlaces que vinculan memoria e historia. En primer lugar el recuerdo del 11 de septiembre de 1973 «cuyo quiebre histórico seccionó y mutiló el pasado anterior». En segundo lugar las luchas contra la dictadura que liberó la cultura de posición «en medio de la fragmentación de los símbolos de pertenencia comunitaria» y, por último, el desafío de la reunificación «de una sociedad traumáticamente dividida por el odio suturando los bordes de la herida que separan el castigar al perdonar» (*Fracturas* 111).

Por otra parte, junto a la escisión de la escena cultural avanzaban los años en dictadura y se hacían cada vez más conocidas las desapariciones y las violentas historias de quienes eran detenidos por los servicios de inteligencia que instaurados: la Dirección de Inteligencia Nacional, más conocida como DINA, que funcionó entre 1973 y 1977 a cargo de Manuel

Contreras, uno de los personajes más sórdidos de la dictadura chilena,²⁷ responsable de la tortura, muerte y desaparición de miles de personas. Fue frecuente el discurso del desconocimiento, incluso hasta ya avanzada la democracia de muchas figuras públicas que señalaron no saber lo que verdaderamente pasaba, o había pasado, en Chile. No sólo figuras civiles

²⁷ Junto a Manuel Contreras, en la DINA trabajaba, entre otros, el ex brigadier Miguel Krassnoff, quien fue homenajeado en 2011 por Cristian Labbé (que en ese entonces era alcalde de Providencia, una de las comunas de Santiago), generando gran polémica debido a que Krassnoff ha sido acusado y condenado por el secuestro y desaparición de personas durante la dictadura, teniendo hasta ahora 20 condenas ratificadas por la Corte Suprema y sumando 120 años de cárcel.

A su vez, Krassnoff tuvo a cargo a uno de los personajes más macabros de la dictadura: el torturador Osvaldo Romo, conocido como “Guatón Romo” o “Comandante Raúl”. Quien durante la Unidad Popular participaba en una agrupación de izquierda, lo que le permitió después del 11 de septiembre identificar militantes de otras agrupaciones. Romo se hizo mundialmente conocido por sus reiteradas declaraciones sobre los mecanismos de tortura que él mismo aplicaba y por la total falta de arrepentimiento que sin pudor demostraba. Muchas de estas declaraciones las realizó antes del arresto de Pinochet en Londres (1998), aún sin procesos de justicia.

El 11 de abril de 1995 la periodista de Univisión Mercedes Soler lo entrevista y de aquellas declaraciones podemos destacar las siguientes frases:

«-- Mira la corriente se aplica de la siguiente manera. Se aplica en la punta de los senos, en los pezones. Dos perritos aquí, punto. Y otro perrito en la vagina -¿Por qué los pezones? ¿Por qué la vagina?- Si tú le pones corriente en la cabeza, en la cara, en cualquier parte del cuerpo tú dejas marcas. Si tú le pegas a una persona con un tonto de goma y le pegas en alguna parte del cuerpo, le va a quedar la marca. Pero si lo bañas antes, lo mojas, bien mojadito (...) y le das dos o tres no va a quedarle nada, pero la persona se va reír de tí. Mira la mujer aguanta para tener una guagua, el hombre nunca ha tenido una guagua. Entonces si la mujer es capaz de tener un hijo de 30 centímetros, sin cesárea, la mujer puede aceptar todo, porque la mujer no entrega, no da, no entrega nada, no es tan débil, la mujer es más firme.

-- ¿Volverías a hacerlo? ¿lo harías igual?

--Claro, lo haría igual y peor. Yo no dejaría periquito vivo (...). Fue un error de la DINA. Yo siempre le discutía a mi general: "no deje a esa persona viva, no lo deje libre." Ahí están las consecuencias.

--Sobre arrojar los cadáveres de los detenidos al mar...

--Yo creo que puede ser (...). Ahora Chile no es un mar para tirar cadáveres, porque es torrencioso, es violento (...). Tirarlos en un cráter de un volcán sería mejor... (...) ¿Quién va a ir a buscar a un cráter de un volcán? Nadie.

--El día de su muerte... su epitafio ¿qué debiera decir? "Aquí descansa el verdugo, el torturador, el asesino..."

--Lógico, lógico. Eso se lo acepto. Porque para mí fue una cosa buena (...) Yo estoy limpio con mi conciencia y mis creencias».

confesaron desinformación, también figuras cercanas a Pinochet argumentaron no estar al tanto de las políticas de tortura y desaparición de personas implementadas por la DINA, lo que hoy por hoy es muy difícil de creer y muchos de ellos, finalmente, confesaron sus conocimientos. En palabras de una de las voces disidentes más valientes de los años ochenta en Santiago, el cronista y novelista Pedro Lemebel, encontramos el recuerdo de las famosas y perversas fiestas de Mariana Callejas:

Es posible creer que muchos de estos invitados no sabían realmente dónde estaban, aunque casi todo el país conocía el aleteo buitre de los autos sin patente. Esos taxis de la Dina que recogían pasajeros en el toque de queda. Todo Chile sabía y callaba, algo habían contado, por ahí se había dicho, alguna copucha de cóctel, algún chisme de pintor censurado. Todo el mundo veía y prefería no mirar, no saber, no escuchar esos horrores que se filtraban por la prensa extranjera. Esos cuarteles tapizados de enchufes y ganchos sanguinolentos, esas fosas de cuerpos retorcidos. Era demasiado terrible para creerlo. En este país tan culto, de escritores y poetas, no ocurren esas cosas, pura literatura tremendista, pura propaganda marxista para desprestigiar al gobierno, decía Mariana subiendo el volumen de la música para acallar los gemidos estrangulados que se filtraban desde el jardín (Lemebel, «Las orquídeas negras»).

Tal como se comentó en esta tesis respecto a lo ocurrido en Europa en el siglo XX, aquí la culpa, como en todas las historias de esta envergadura, es también colectiva. En ese punto viene a cuenta recordar las palabras de la cronista y periodista argentina Leila Guerriero a propósito de la muerte de Videla:

Después pienso lo que he pensado siempre: que Jorge Rafael Videla, cabeza de la dictadura militar que empezó en la Argentina en 1976 y que estableció el secuestro y la desaparición de mujeres y hombres, y la

tortura de la carne como método y política de Estado, era argentino: hijo de argentinos, vecino de argentinos, educado en colegios argentinos, amigo (amigo) de argentinos, colega de militares argentinos, cliente de comercios y bancos y kioscos argentinos, usuario de medios de transporte público argentinos. Jorge Rafael Videla no llegó a este país con convicciones, ideas o comentarios escuchados o aprendidos en el Polo Norte o en los anillos de Saturno. Nació en un pueblo del interior de la provincia de Buenos Aires, tercero de cinco hijos, fruto de la unión entre un coronel y su mujer. Quiero decir que Videla se hizo acá: que acá fue donde, en algún momento, todo lo que vino después —el golpe de Estado, el secuestro, la desaparición, la tortura, la aniquilación de cuerpos y de pensamientos, el robo de niños— empezó a parecer —a parecerle— lógico y posible: un plan coherente. Un plan (Guerreiro).

Ese plan, impensado en muchos aspectos, fue imaginado, diseñado y en muchos sentidos avalado por los argentinos. En esta dirección, en lo que se refiere a la construcción y comprensión posterior que pueda hacerse de estos sucesos, el aceptar esa más bien como algo colectivo que como algo individual es un elemento ineludible para las discusiones sobre la construcción de la memoria en casos de estados de excepción y violencia ejecutada desde el Estado. Lo es, por ejemplo, cuando nos referimos a la instauración legal de privar del derecho a la vida a los ciudadanos, derecho privado en virtud la instauración de un discurso monológico que establece la necesidad de una «reorganización» social a costa de la vida de los «otros».

Como viene casi de la mano a un Estado de excepción, el control de la información y la privación del acceso a ésta fue casi total. Los medios de comunicación en Chile o bien estaban abiertamente con la dictadura – caso emblemático es el del periódico *El Mercurio*²⁸– o bien dejaron de

²⁸ Para un recuento de algunos de los montajes noticiosos que realizó el periódico chileno para encubrir crímenes de los militares se puede referir al documental *El*

existir, por lo cual el acceso a la información fue muy precario, especialmente durante los primeros. La noticia sobre lo que estaba ocurriendo en el país se demoró en recorrer su estrecha geografía y se fue dando por goteo. Esta llegaba principalmente a través de la información que entregaban periódicos internacionales. El papel que cumplió la Iglesia Católica fue importantísimo en este sentido, ya que se gestionó la creación de una entidad especial, originada por mandato directo del Papa Pablo VI para que no fuera intervenida ni interrumpida por los agentes de Pinochet: la Vicaría de la Solidaridad. Esta institución se dedicó por años a recoger los testimonios de familiares de los detenidos y ofrecerles asistencia social y legal tanto a ellos como a quienes habían sido torturados, dejando un archivo que fue crucial para el proceso de memoria y sistematización de información sobre lo ocurrido. Estos testimonios fueron recogidos en una serie de libros –titulados *¿Dónde están?*–, en los que se publicaba una foto del desaparecido, una ficha que incluía información personal y la caracterización al momento en que esa persona fue arrestada o vista por última vez.²⁹ Fueron siete volúmenes en los que se recopiló la información personal de miles de desaparecidos mientras, en muchos de estos casos, fuera de la Vicaría, los familiares no podían ni siquiera mencionar los nombres de sus familiares perdidos ni menos aún denunciar su desaparición a los organismos públicos que debían velar por la seguridad de los ciudadanos. Quienes primero combaten la política del olvido que instauraron las dictaduras, tanto en Chile como en Argentina, fueron sin duda las organizaciones de derechos humanos, reivindicando la

diario de Agustín, estrenado en 2008. Y el libro referido a la misma investigación *El diario de Agustín: cinco estudios de casos sobre El Mercurio y los derechos humanos (1973-1990)*, fue publicado por el Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile y la editorial LOM.

²⁹ Los volúmenes de *¿Dónde están?* se encuentran disponibles para descarga en el sitio web de la Vicaría de la Solidaridad: <http://www.archivovicaria.cl>

necesidad de la memoria y en este caso, sobre todo, sistematizando información sobre desaparecidos que será crucial muchos años después.

La memoria ha sido el deber de Argentina posterior a la dictadura militar y lo es en la mayoría de los países de América Latina. El testimonio hizo posible la condena del terrorismo de Estado; la idea del *nunca más* se sostiene en que sabemos a qué nos referimos cuando deseamos que eso no se repita. Como instrumento jurídico y como modo de reconstrucción del pasado, allí donde otras fuentes fueron destruidas por los responsables, los actos de memoria fueron una pieza central de la transición democrática, sostenidos a veces por el Estado y de forma permanente por las organizaciones de la sociedad. Ninguna condena hubiera sido posible si esos actos de memoria, manifestados en los relatos de testigos y víctimas, no hubieran existido (Sarlo, *Tiempo* 24).

¿Puede entenderse lo que ocurrió esos años en Chile? ¿Lo que le ocurrió a los individuos torturados, arrestados, desaparecidos? La crisis de la representatividad que alude Nelly Richard se impone por la violencia del cambio, pero también por la dificultad de representar experiencias límites, por la dificultad de adecuar el lenguaje a experiencias tan dolorosas. ¿Se puede representar el dolor de los familiares que aún, a treinta años del Golpe de Estado, siguen buscando los huesos de sus hijos, hermanos o madres, en los más de cien mil kilómetros cuadrados más áridos del mundo, el Desierto de Atacama? ¿Cómo representar el dolor? ¿Es posible narrarlo? ¿Es necesario? ¿Cómo se comporta el lenguaje, y sus posibilidades, cuando se utiliza para expresar experiencias de esta naturaleza?

Muchas respuestas a esta pregunta conducen al silencio. Sin embargo, como señala Beatriz Sarlo, siempre existen otras respuestas, las «formas de la disidencia intelectual prueban desde los primeros años del proceso militar que la homogeneización reglamentarista y terrorista

presentaba resquicios» (*Política, ideología* 32). Chile no es en ningún caso una excepción en este sentido. La literatura fue uno de los discursos que intentaron poner en discusión aquellas zonas que aún no eran procesadas discursivamente en otras instancias, dando «voz a algunos de los silencios que bloqueaban la comunicación social en una comunidad profundamente afectada por barreras también discursivas» (Sarlo, *Política, ideología* 32). En Chile, en el campo cultural, lo que se conoció como la «Escena de avanzada» cumplió de muchas maneras ese resquicio al que se refiere Sarlo y ni en los años más oscuros faltaron voces disidentes. Éste fue un grupo de artistas de diversas disciplinas que produjo obras críticas muy destacadas, en los años de la dictadura, y fue, quizá, el grupo que públicamente mostró más oposición al régimen.

Siguiendo lo que señala Richard sobre los silencios de la dictadura y también los años de consenso, en donde se exigió olvidar lo ocurrido, podemos destacar hoy en Chile un notable intento por poner en discurso aquellas zonas más oscuras de los años de la dictadura, a partir de la muerte de Augusto Pinochet. No es sólo la literatura la que releva esos ámbitos, también el teatro, la televisión y el cine, haciéndose cargo, quizá tardíamente a diferencia de Argentina, pero haciéndose cargo al fin, de los puntos menos integrados en los discursos nacionales sobre el pasado. En este intento podríamos destacar series de televisión de muy alto rating, como *Los Archivos del Cardenal* o *Los 80*, y una gran producción local tanto teatral, audiovisual, como literaria, en torno a los años de la dictadura chilena, a su reconstrucción e intentos de comprensión.

Pero en un primero momento, y ante la urgencia de la censura y la represión, la literatura es uno de los discursos capaces de establecer a través de la elipsis, la alusión y la figuración, «estrategias para el ejercicio de una perspectiva sobre la diferencia» (Sarlo, *Política, ideología* 35), perspectiva que en Chile estuvo muy de la mano con los discursos

disidentes de entonces, producidos dentro del país. Sarlo alude a las respuestas que intenta dar el lenguaje literario:

Enfrentada con los límites (el sufrimiento exasperado, la muerte), la literatura despliega un discurso significativo para la sociedad, porque, justamente, no hay muchos otros discursos que puedan trabajar como el arte, en un mundo laico y abandonado por los dioses, sobre límites extremos. En un espacio difícilmente ocupable en los años del proceso, la literatura intentó, más que proporcionar respuestas articuladas y completas, rodear ese núcleo resistente y terrible que podía denominarse lo real (Sarlo, *Política, ideología* 35).

En este sentido, se destaca dentro del escenario chileno de los setenta y ochenta el ya mencionado «Escena de avanzada» y lo que se constituyó en torno al Grupo CADA. Ambas fueron agrupaciones de artistas plásticos, escritores y filósofos, principalmente, que le dieron fuerza al discurso disidente y político de los años de dictadura, tanto en el aspecto escritural como en el trabajo plástico. Fueron figuras muy destacadas en todos los géneros, como Raúl Zurita, Adriana Valdés, Diamela Eltit, Carlos Altamirano, Lotty Rosenfeld, Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz, entre muchos otros. Su impacto en la producción cultural del momento fue muy importante, al fusionar la articulación crítica que posibilita la escritura –y no solo la ficción, también, y quizá sobre todo, el ensayo– con la obra plástica de entonces, generando un discurso crítico desde sus diversas aristas de representaciones y posibilidades. Beatriz Sarlo, a propósito de esas posibilidades en la escritura literaria en Argentina, señala:

Al producir un efecto de reconocimiento, pero no necesariamente de mimesis, la literatura proporcionaba un modelo de reflexión a la vez estético e ideológica que explica en parte el éxito en algunos casos, o la resonancia pública en otros, de varios de los textos editados en este

periodo, y la atención colectiva prestada al discurso y las intervenciones de los escritores, cuando éstas representaban una de las escasas modalidades de reflexión en la Argentina. (*Política, ideología* 35)

Pareciera haber en la actualidad un culto al pasado, que se expresa en la aparición y consumo de diversas modas *retro*, el boom de los anticuarios y la ficción histórica, tanto en la literatura, como en el teatro, el cine y las series de televisión (Jelin 7). En Chile, ha habido un fuerte culto a los años setenta y ochenta, que se ha manifestado en diversas áreas y géneros, atravesado el resurgimiento por memoraciones muy importantes en relación a esos años, los treinta y cuarenta años del Golpe, la muerte de Pinochet y, últimamente, la Constitución como eje político de la última campaña de la presidenta Michelle Bachelet y luego como promesa prioritaria de su gobierno. La Constitución es una de las tantas herencias que tiene Chile de sus diecisiete años de dictadura, por lo que la propuesta de modificación nos envía y revisita directamente a esos años. Es relevante destacar, en esta vuelta hacia el pasado, que en las elecciones presidenciales de 2013, Bachelet competía junto a Evelyn Matthei, ambas hijas de generales de las Fuerzas Armadas chilenas. El padre de Matthei fue miembro de la Junta Militar que encabezó Pinochet, mientras que el padre de Bachelet fue asesinado por los mismos militares. Por esta razón la elección estuvo fuertemente ligada a ese pasado y en diversos planos tocó ámbitos simbólicos muy sensibles en Chile hoy: «So the election was charged with deep symbolic significance in a country that has become significantly more polarized in recent months, as a reaction to four years of center-right government» (Gallagher).

En cuanto al lugar de la memoria en el debate cultural, Elizabeth Jelin distingue distintas interpretaciones. Por una parte, quienes destacan el lugar de la memoria como compensación del ritmo acelerado de la vida actual, en donde ésta sería también un espacio de seguridad frente al

horror del olvido; y por otra, quienes se lamentan por los pasados que no pasan, por las *fijaciones*, regresos y presencias constantes a lo oscuro y traumático, que persisten sin posibilitar el olvido (Jelin 10). Estas discusiones sobre la presencia del pasado y la necesidad o no de la construcción de la memoria, fueron debates fuertemente estimulados por la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto, con su momento más álgido en los años ochenta, pues a partir de una serie de sucesos y conmemoraciones, el pasado fue ampliamente revisitado. Esto es lo que ha llevado a algunos críticos, entre ellos a Andreas Huyssen, a plantear la «globalización del discurso del Holocausto», que «pierde su calidad de índice del acontecimiento histórico específico y comienza a funcionar como una metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria» (10). Al respecto, Steve Stern se pregunta con frecuencia qué le ha dado a la memoria de la crisis de 1973 chilena un valor tan fuerte para convertirse, no sólo de un modo, sino de varios, en un enorme lugar simbólico en la cultura mundial, tanto para críticos como para admiradores de los hechos ocurridos, ¿qué lo ha convertido en un símbolo más allá de sus fronteras? Me permitiré citar en extenso a Steve Stern, pues en el símil que realiza entre los «casos» alemán y chileno aparecerá una de las visiones que más fuertemente ha marcado la construcción de esta memoria y el impacto universal que tuvo el Golpe de Estado que derrocó a Salvador Allende en 1973:

Entre muchas razones válidas, sin embargo, uno llega a lo esencial: Chile es el ejemplo latinoamericano del «problema alemán». El Holocausto y la experiencia nazi legaron a la cultura contemporánea preguntas profundamente perturbadoras: ¿cómo un país capaz de realizaciones asombrosas en el dominio de las ciencias o de la cultura puede también albergar una capacidad asombrosa para la barbarie?, ¿puede uno reconciliar —o, mejor, desmadejar— esa Alemania que

produjo y apreció a Beethoven y a Wagner de la Alemania que produjo y apreció a Hitler y a Goebbels? En el caso de América Latina, los trágicos patrones históricos y los prejuicios culturales internacionales podrían inclinar al ciudadano-observador extranjero a ver la represión y el derrocamiento de gobiernos civiles elegidos como algo de alguna manera «esperado», como una parte del curso «normal» de la historia de América Latina (...). En el caso de Chile, sin embargo, tanto chilenos como observadores extranjeros creían en el mito del excepcionalismo. Chile estaba, como en las otras sociedades de América Latina, afligido por grandes necesidades y grandes conflictos sociales. Pero era también una tierra de sofisticación política y cultural. Sus poetas ganaron el Premio Nobel. Sus líderes marxistas y no marxistas eran veteranos de una tradición parlamentaria concordante con Europa occidental. Sus intelectuales elaboraron nuevos y respetados enfoques de economía internacional (...). Sus soldados entendían que no debían intervenir los arreglos políticos de los civiles. En Chile, la movilización y las turbulencias sociales podían ser conciliadas con el estado de derecho y las elecciones competitivas. El sistema político era democrático y resistente... El logro asombroso de Chile, en el contexto latinoamericano, era precisamente su resistente constitucionalismo democrático (*Recordando al 29*)

Al menos esa había sido una de las narrativas con que Chile se había construido a sí mismo, imagen destruida completamente el 11 de septiembre de 1973. ¿Cómo integrar ese episodio y los siguientes diecisiete años de violencia y terrorismo de Estado? ¿Cómo se construye el relato de los propios individuos que consideraban, también para sí mismos, a Chile como ese *logro asombroso* de Stern? Para el historiador, el país tuvo un doble lugar simbólico en la cultura universal, primero por su excepcionalidad democrática en la región y después, con el laboratorio experimental en que se convirtió, ejemplo temprano del neoliberalismo y de su poder para transformar la vida económica de América Latina

(*Recordando al 27*). Fue un símbolo más allá de sus fronteras y en esto el exilio fue fundamental, pues gracias a los movimientos de los exiliados se instauró como discurso la necesidad de luchas por los derechos humanos, por recordar lo sucedido y presionar, a través de difusión en el exterior, al gobierno de Pinochet.

En su recorrido a través de las luchas de la memoria de la década de los setenta y ochenta, Stern sostiene que en Chile se impuso una cultura más compleja aún que la del «olvido»: la cultura del «*impasse* de la memoria» (*Recordando al 32*). El problema, indica, fue más sutil y a su vez más aterrador, ya que por una parte el olvidar incluyó un componente consciente: las decisiones políticas y culturales de cerrar la «caja de la memoria». Pero por otra parte, la memoria del horror y la ruptura fue tan *obstinada* e importante para el desarrollo político del retorno a la democracia, que no pudo ser enterrada en el olvido. El *impasse*, para Stern, fue la creencia cultural de una mayoría en la verdad de la ruptura cruel de lo humano y en la verdad de la persecución política, por tanto en la urgencia de justicia y, paralelamente, en la creencia política de que Pinochet y su sistema continuaba siendo demasiado poderosos como para que Chile pudiera avanzar hacia los pasos siguientes en el camino hacia la verdad, y por ende hacia la justicia, «el resultado no fue tanto una cultura del olvido, sino más bien una cultura que oscilaba –como atrapada en una esquizofrenia moral– entre la prudencia y la convulsión» (*Recordando al 32*). El tránsito hacia los pasos lógicos siguientes fue en Chile extraordinariamente lento y, en el análisis de Stern, el proceso era cíclico: «volvía constantemente a encontrarse con el punto muerto entre el deseo mayoritario y el poder minoritario» (*Recordando al 32*). El autor ubicará como un momento clave el arresto de Pinochet en Londres (en 1998) en relación a la memoria y la construcción del pasado chileno, porque fue el suceso que quebró ese *impasse* en el que se hallaba el país y lo sacó del punto muerto en que se encontraba (*Recordando al 37*).

Los «marcos de memoria» del Chile de Pinochet, siguiendo la propuesta y el concepto de Steve Stern, habrían sido:

1. Por parte de los partidarios de la Junta Militar, se valoró la toma de poder de los militares como la salvación de una sociedad en ruinas, al borde de una guerra civil sangrienta. Es, pues, el marco de memoria oficial propuesto por el propio régimen.
2. Víctimas, opositores, activistas de los derechos humanos y figuras moralmente destacadas construyeron el marco de la brutalidad vivida bajo la dictadura y la perpetua actualización de la ruptura de sus experiencias de vida. A causa de las ejecuciones masivas, y la detención y desaparición de sus seres queridos, mantenían el marco de memoria de la represión y la brutalidad de la nueva realidad.
3. Vinculado al anterior, un tercer marco recordó ese pasado como una dialéctica entre persecución y despertar de la oposición. Grupos de activistas apoyaron a las víctimas y a sus familiares, instalando la defensa de los derechos humanos en el debate público. Denunciaron la represión, en todos sus niveles.
4. Entre los líderes del régimen y sus partidarios, surgió el cuarto marco de la memoria, centrado en el olvido, en el cierre de esa caja de la memoria que invisibilizaba los tiempos de guerra sucia y los excesos del régimen. Se declaró imperativo borrar parte de la memoria, la del principio de la dictadura, ya que habían permitido el progreso posterior, a pesar de sus ámbitos más oscuros.

Propondrá entonces a la memoria como salvación de un deslizamiento catastrófico hacia la ruina y la violencia; la propondrá como ruptura

irresuelta, cruel e interminable; como la persecución y el despertar moral y como la caja cerrada, un entierro deliberado del pasado oscuro, pues fueron bajo esos cuatro ámbitos que se desarrolló el relato de esos años dentro de Chile. Surgieron paralelamente, no sin dificultad y sus significancias e implicancias se fueron modificando a través del tiempo. La misma idea de la memoria y su importancia como lucha también política, para Stern, se cristaliza en los años ochenta. Las primeras voces opositoras de los años setenta y ochenta deben considerarse como «clamores en el desierto» (*Recordando al 40*).

Por su parte, en sus distintas obras, Hernán Vidal recorre la imposición del olvido desde el punto de vista sociológico. Señala que en Chile no quedó más opción que transferir al plano de lo simbólico las implicaciones sociales de todos estos procesos que no se llevaron a la justicia, por lo que, bajo su tesis, el papel que cumplirían las representaciones artísticas sería importante en diversos planos, pero sobre todo en el plano social, ya que la cultura permitiría atribuir implicaciones jurídicas que el país no había llevado a cabo ni tenía aún intención de realizar a principios de los noventa, por las circunstancias en que se retoma la democracia, asunto que ya hemos tratado previamente. Los discursos culturales trabajarían paralelamente, áreas simbólicas de justicia que los tribunales no desempeñarían.

b. La dictadura chilena en la literatura

En los años más oscuros de la dictadura militar chilena, una mujer llamada Mariana Callejas invitaba con frecuencia a los más destacados personajes del mundo literario a su casa. Eran una invitación particular: una suerte de taller literario que se convertía en largas fiestas entre inicio del toque de queda y el amanecer, cuando se podía volver a transitar por las calles de la capital chilena. Eran noches «concurridas y chorreadas de whisky», según el escritor y cronista Pedro Lemebel («Las orquídeas negras»), uno de los asistentes a los eventos de Callejas. Los escritores, los que vivían semi escondidos y los que no, eran convocados a los talleres en uno de los barrios más acomodados de la ciudad, a los pies de la cordillera de Los Andes. Una enorme casa los recibía con la alegría y el desparpajo que pocas veces se encontraba en el Chile esos días. Nadie sabía aún que la casa había sido otorgada en retribución al trabajo que realizaba para los servicios de inteligencia de Pinochet el marido de quien los recibía, organismo para el cual ambos colaboraban. Mariana, junto a su esposo —el estadounidense Michael Townley—, eran agentes de la antes mencionada DINA, la misma que se encargó de institucionalizar una política de tortura en el país. Entre otras de las misiones encargadas a la pareja, estuvo la de asesinar al ex comandante en jefe del Ejército y ex ministro de Salvador Allende, Carlos Prats, y a su mujer, Sofía Cuthbert, en Buenos Aires en 1974.³⁰

³⁰ En la declaración en la que Townley dice ser el responsable de la explosión que fulminó al general Prats y a su esposa, Sofía, señala la colaboración de Mariana Callejas, quien viajó a Argentina junto al estadounidense como «pantalla»: «En el caso de Prats fue muy claro que era necesario cumplir con una misión con la mayor celeridad. Don Jorge preguntó antes si las luces de la calle estaban prendidas (...). La noche en que hice detonar la bomba, el automóvil que conducía el general llegó a la intersección bastante lejos a mi derecha. Pude ver al conductor del vehículo. Claro que supe inmediatamente después, o me enteré la mañana siguiente, que la esposa del general estaba en el automóvil. Realmente no me había dado cuenta de que ella estaba ahí... Era casi la medianoche. El

Mientras los escritores invitados bebían whisky y leían en voz alta sus trabajos literarios, en otros pisos de la casa el agente estadounidense Michael Townley no sólo efectuaba intervenciones telefónicas, experimentos con ratones y conejos sobre los efectos del gas sarín que luego aplicarían a los presos políticos en el subterráneo. También había habitaciones preparadas para recibir a los detenidos: camas eléctricas y otros elementos utilizados por él mismo cuando se encargaba de presidir los interrogatorios y torturas a quienes llevaban al lugar, que era conocido entre los militares como el «cuartel Quetropillán». Townley nunca aparecía en las fiestas, pero algunas veces se encargaba de ir a buscar a los amigos de su mujer al autobús más cercano, ya que la casa no era de fácil acceso. Muchos de los invitados vivían en el anonimato o eran buscados por los Servicios de Inteligencia. En el mismo momento en que ocurrían las fiestas en el «taller» de Mariana Callejas, Townley escondía y torturaba a presos políticos en el domicilio que le habían dado para esos efectos. Su principal estrategia fue la experimentación de venenos, en su laboratorio químico, para aplicar a los presos, para lo cual contaba con dos agentes especializados que contrataba la DINA.

automóvil dio una vuelta, bajo la velocidad en la intersección y aceleró para entrar en la cochera. Todo lo que pude ver era la parte trasera del vehículo. La calle estaba mal iluminada, pero lo que pensaba era que desde el viernes en la noche había un artefacto explosivo bajo este vehículo y que pudo haber explotado en cualquier momento, en cualquier lugar por un sin número de motivos. Como una interferencia eléctrica, la radio de otra persona... El vehículo se acercó, me pasó, se detuvo a la entrada de la cochera y lo hice explotar... Yo estaba sentado al volante y mi esposa al otro lado y tenía la radio sobre las rodillas. La levantó y preguntó '¿qué hago?'. 'Dámela', le dije... No, no sé si lo dije.... Simplemente la tomé. Ella estaba toqueteando, empujando. Ni siquiera estaba prendida. Estábamos sentados desde hace horas... Cuando ella levantó la radio, el botón estaba del lado derecho, lo tenía en la mano. Yo vi cuando la levantó, pensaba que se iba a producir la explosión, pero no sucedió. Era un interruptor que activaba el explosivo". González, Mónica. "La confesión clave de Michael Townley". *Ciper*. Centro de Investigación Periodística. 8 jul 2010. Web. <<http://ciperchile.cl/2010/07/08/la-confesion-clave-de-michael-townley/>>.

Seguramente, quienes asistieron a estas veladas de la cursilería cultural post golpe, podrán recordar las molestias por los tiritones del voltaje, que hacía pestañear las lámparas y la música interrumpiendo el baile. Seguramente nunca supieron de otro baile paralelo, donde la contorsión de la picana tensaba en arco voltaico la corva torturada. Es posible que no puedan reconocer un grito en el destemple de la música disco, de moda en esos años. Entonces, embobados, cómodamente embobados por el status cultural y el alcohol que pagaba la Dina. Y también la casa, una inocente casita de doble filo donde literatura y tortura se coagularon en la misma gota de tinta y yodo, en una amarga memoria festiva que asfixiaba las vocales del dolor (Lemebel, «Las orquídeas negras»).

Ese era el Chile de los años setenta. Parecería una metáfora exagerada del momento histórico del país si no supiéramos que la anécdota descrita es totalmente real. Así, a un piso de distancia y bajo el mismo techo, en la Vía Naranja 4925 de la comuna de Vitacura, se reunían quienes vivían amenazados por el régimen militar, presos políticos, torturadores y, quizá, bajo sus propios pies o sobre ellos, se encontraba alguno de los familiares o amigos que serían asesinados o desaparecidos prontamente. Esta anécdota macabra de los años de la dictadura se ha vuelto una viva imagen de lo que significó vivir en Chile en esos años, de la forma en que convivían las diferentes esferas sociales y políticas. La perversa anécdota de Roberto Bolaño en su novela *Nocturno de Chile* se refiere a esta historia, la de Mariana Callejas, apenas disfrazada por el nombre María Canales. Una anécdota representada en diversas obras relacionadas con los años ochenta chilenos en los últimos años.³¹

³¹ Entre otras representaciones, véase la obra de teatro de Nona Fernández *El taller* (2012); la novela *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño (1999); la serie *Los Archivos del Cardenal* (capítulo 6, agosto 2011), *El discípulo amado y otros paisajes masculinos* (2012) de Carlos Iturra, entre otras. Actualmente, se prepara una película y una serie televisiva de seis capítulos sobre el personaje de Mariana Callejas, a cargo de Esteban Larraín, ambas serán lanzadas en 2015. Página/12

Con el fin de utilizar algunos de los criterios establecidos en este apartado, realizaré un recorrido por las principales discusiones críticas respecto a la narrativa de los años posteriores a 1990 en Chile, tomando como principales críticos para esta discusión a Julio Ortega, en los términos especialmente referidos a tendencias generales en América Latina, y en Chile a Rodrigo Cánovas, Rubí Carreño y Leonidas Morales. Es relevante señalar que en esta tesis las novelas se entenderán y leerán, con Julio Ortega, no bajo un modelo *genealógico*, que debiera remontarse al Archivo; sino más bien bajo un método procesal, que busca identificar los procesos de cambio y concibe la obra como un flujo siempre cambiante, hacia delante, expuesto a las futuras lecturas y a las configuraciones que esas lecturas harán de una novela en cuanto objeto cultural. Una obra, entonces, nunca está concluida ni cerrada, y así la entenderemos para los afectos de esta tesis. Una novela no está sometida, solamente, a los contextos de su producción (esto es publicación y escritura) sino también a su contexto de recepción, donde las intenciones del autor pueden incluso ser irrelevantes, o las lecturas modificar completamente estas intenciones, si para los efectos de su época eso es posible. En este sentido, desde qué momento es leída una obra es un tema

publicó en 2012 un artículo sobre Callejas donde se destaca que “Estudió literatura en Estados Unidos, protestó contra Vietnam y marchó a favor del aborto, se casó con un ex agente de la CIA que luego integró los servicios de seguridad de Pinochet, fue parte del atentado contra el general Prats en Buenos Aires y durante años dictó un taller literario para toda una nueva generación de escritores en una casa de Santiago donde se torturaba. Aquel taller fue abordado por Roberto Bolaño en su libro *Nocturno de Chile* y por Pedro Lemebel en *De perlas y cicatrices*, entre otros. Y por ella misma en *La larga noche*, un libro atroz y poderoso de 1981 primero financiado y luego censurado por el gobierno de Pinochet. Al llegar la democracia fue acusada por delitos de lesa humanidad, encarcelada en 2003 y posteriormente puesta en libertad. Esta semana, mientras Mariana Callejas cumple ochenta años, una obra de teatro basada en lo que sucedía en aquel taller prepara su estreno en Chile.” León, Gonzalo. “Nocturno de Chile”. *Página/12*. 8 abri, 2012. Web. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7845-2012-04-08.html>>

crucial para su valor simbólico dentro de un contexto específico, especialmente en novelas que se refieren a experiencias históricas vividas por un país o comunidad. Es por esto, que en el análisis de novelas posterior se incluirá un capítulo de recepción crítica. En una temática como la que aborda esta tesis, la representación histórica mediante la ficción, la recepción de cada contexto de lectura de las obras será determinante para la lectura que de esta pueda hacerse, pero aquí nos haremos cargo del contexto actual de recepción, con novelas recientes, para lo que haremos un pequeño trazado crítico por las principales tendencias de la narrativa chilena en dictadura y la narrativa chilena en su retorno a la democracia con el fin de enmarcar el contexto en donde se producen y leen –en este caso– las novelas que abordaremos.³²

Julio Ortega, al revisar las tendencias de la literatura latinoamericana de este fin de siglo, comenta:

Si para los más jóvenes las tesis culturalistas del fracaso son insuficientes para entender su propia inserción cultural en su medio, es porque hoy el determinismo es relativizado, tanto como las explicaciones totalizadoras y las tesis de autodegeneración. Por lo mismo, no es de extrañar que los nuevos artistas y escritores latinoamericanos coincidan en practicar microrelatos en lugar de tesis globales, apelar a las emociones en lugar del despliegue de textualidad, trabajar materiales procesales más que formas normativas, proponer espacios en formación más que espacios consagrados, y, en fin, asumir el sujeto como

³² Esta tesis no aborda poesía chilena de la dictadura y la transición democrática, ya que es un tema que daría para una tesis en sí misma. El desarrollo de la poesía durante la dictadura fue prolífico, con autores de un nivel e impacto en las letras chilenas muy importantes, entre ellos destacan la obra poética de Nicanor Parra, Enrique Lihn, Rodrigo Lira, Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, cada uno de ellos configura una obra magistral de las letras en castellano. Algunos críticos, como Naín Nomez, sostienen que la dictadura no tuvo un impacto nuclear en el desarrollo de la poesía chilena y que el tránsito de su desarrollo, con matices y pequeñas variaciones, continuó con sus tendencias principales durante y después de la dictadura.

interlocución para explorar la subjetividad y los desplazamientos de una metódica desconstrucción (Hozven 31).

En este sentido, uno de los rasgos que más acuerdo concita entre críticos respecto a los rasgos de la literatura de finales del siglo es la caída de los grandes relatos, que en los países del Cono Sur coincide, por otra parte, con el enfrentamiento a una gran impacto reciente y un vuelco radical de la historia del país, vivida por quienes ya no consideraban pertinente escribir estos grandes relatos al modo de las generaciones anteriores. Esquematizando el panorama que plantea Ortega, que como veremos será muy coherente con las tendencias chilenas de entonces en la literatura de finales del siglo XX y comienzos del XXI, nos encontramos con los siguientes panoramas (con ejemplos de narradores chilenos):

1. El escenario del desencanto posmoderno, donde se lee la fragmentación de los grandes relatos y abandonan las explicaciones genéricas (como Alberto Fuguet).
2. El escenario de los flujos de la migración, donde se evidenciaría el nomadismo cultural de la exploración de las fronteras (como en Guadalupe Santa Cruz).
3. El escenario de la desocialización del yo, en el que se encuentra a un sujeto buscando negar el destino social (Diamela Eltit).
4. El escenario de las incertidumbres, que revela la subjetividad desasida y la pérdida de repertorios de consuelo (Tito Matamala).
5. El escenario de la nueva emotividad, donde el espacio comunicativo es un orden fugaz y más cierto (Malú Urriola).
6. El escenario de las negociaciones del sujeto, donde los jóvenes reconstruyen su identidad en el lenguaje de las sanaciones (Gonzalo Contreras).

7. El escenario de las identidades antitraumáticas, donde la nueva literatura resiste las explicaciones catastróficas y refuta las teorías deterministas del pasado como trauma nacional.

Los siete escenarios planteados por Ortega se encuentran con el pasado reciente, en el caso de Chile, y cada una de estas tendencias tiene una respuesta a los hechos vividos y el impacto de la dictadura. Sin duda uno de los rasgos más característicos es lo que se enmarca en el primer escenario descrito: después de los grandes relatos y las novelas totales de los años sesenta y sesenta, estos se vuelven relativos y pretenden constituirse dentro de una microhistoria. Serán relatos intimistas que cuando tocan temas de carácter político lo hacen desde la intimidad del hogar, desde el prisma de las relaciones familiares o las relaciones de pareja, y ya no más desde la mirada todopoderosa y visionaria que primó en los años sesenta: «Bajo la persuasión del futuro, toda verdad supuesta se torna relativa. Y no por mero escepticismo sino por la necesidad de volver a las palabras, a los nombres, para recomenzar fragmentariamente, con humor y tolerancia, no sin indignación pero con esperanza» (Hozven 33). En este sentido, las novelas de Alejandro Zambra son paradigmáticas, ya que de lo más particular y con el tono más intimista posible logra hacer un retrato de los años ochenta en Chile. Sucede por ejemplo en *Formas de volver a casa*, donde desde la ingenua y tierna visión de un niño, que no comprende las escisiones radicales que ve en los adultos durante los años ochenta y que vive la dictadura desde la más natural cotidianeidad, construye un relato sin ninguna otra pretensión que retratar desde esa mirada inocente. Una perspectiva que también ha sido abordada por novelas como *En voz baja* de Alejandra Costamagna (1996) donde una niña busca reconstruir el pasado de su padre torturado y debe enfrentarse con aquellos recuerdos que prefieren olvidar; o bien la recientemente publicada *La edad del perro*, de Leonardo Sanhueza (2014), narración que

presenta a un niño en medio del lluvioso paisaje del sur de Chile, quien debe enfrentarse a una historia para él desconocida e íntima de su país, una historia en la que la represión de la memoria juega también un rol fundamental. Estas novelas fueron escritas en un periodo en el que se buscan las formas de narrar lo inenarrable y la infancia ha sido una perspectiva frecuentemente utilizada en esta búsqueda.³³

El crítico Mario Lillo propone una suerte de solución a una larga discusión en el contexto de la literatura chilena post golpe de Estado. Se trata justamente de la pregunta sobre si Chile ha producido ya su «gran» novela de la dictadura. Aunque con la explosión narrativa de los años noventa muchos esperaban, y esperan hoy, esa gran novela sobre los hechos históricos recientes del país, él postula que los acontecimientos se han representado no en *una* gran novela total que dé cuenta o traduzca una memoria total de la dictadura, sino a través de múltiples novelas que plantean el descentramiento de la noción de totalidad y dan cuenta, tanto de su historia, como de sus personajes, tiempos o destinos, de manera fragmentaria, atomizada y parcial, buscando más bien «el modesto objetivo de tomar a su cargo el relato del individuo y de su destino personal» (Lillo, «La novela de» 19). Lo que el autor sugiere es que la «hipotética deuda histórica que lastraría a la narrativa post 73 respecto de la memoria de la dictadura se ha saldado con muchas novelas publicadas en los últimos cuatro decenios». Rodrigo Cánovas, uno de los principales estudiosos de la narrativa chilena, afirmará, en sentido opuesto al de Lillo, que «[d]esde el Golpe de Estado de 1973 (...) lo que ha habido es una muestra dispersa de esta experiencia, conformando estos textos un

³³ La perspectiva de la infancia empleada por los autores para narrar un trauma histórico ha sido considerada como una estrategia narrativa posterior a la Segunda Guerra Mundial, a la Guerra Civil Española y a Chile en el periodo posterior a la dictadura, donde se encuentran obras de teatro (*Kinder* de Francisca Bernardi y Ana Harcha), novelas (*Hasta ya no ir* de Beatriz García Huidobro, *Las infantas* de Lina Meruane, *Mapocho* de Nona Fernández), películas (*Machuca* de Andrés Wood), además de diversos estudios enlazados a este tema.

archipiélago de islas que tienden a disgregarse» («Lectura de» 226). Es una actitud en cierto sentido anacrónica el esperar la «gran» novela, justamente por lo que destaca Cánovas como crítica: por ese *archipiélago de experiencias*. Esto porque la novela, a partir de la década de los ochenta, dejó de concebirse como la sostenedora de los macro relatos y las grandes explicaciones del mundo, como fue ideada y desarrollada por los escritores de la época del Boom latinoamericano. En su texto «La novela de la dictadura en Chile», Mario Lillo resalta el tránsito de la novela latinoamericana en el marco de esta discusión, ya que quienes sostienen la no existencia de «la» novela de la dictadura, están esperando la obra que el Boom latinoamericano hubiera escrito de las dictaduras, a modo de novelas ejemplares como *Yo, el supremo* del paraguayo Augusto Roa Basto, por ejemplo. Pero el escenario de la narrativa actual es muy distinto al de entonces, caracterizado por rasgos de la postmodernidad que no sólo se manifiestan en Latinoamérica: la caída de los grandes relatos, la distancia de las alegorías nacionales y los grandes mitos como carta de representación de la historia; el fin de la novela total que pretendía dar cuenta exhaustiva de la complejidad de estas naciones. El joven escritor Diego Zúñiga, autor de la aclamada novela *Camanchaca*, en un reciente artículo también pone en duda la negación común sobre la existencia de la novela de la dictadura, mencionando varios destacados y ejemplares trabajos, entre ellos el dramaturgo Alejandro Moreno (con *La amante fascista*), Diamela Eltit, Roberto Bolaño, Germán Marín, o a poetas como Gonzalo Millán con su notable poema *La ciudad*.³⁴ En este trabajo,

³⁴ Diego Zúñiga dixit: «Así, mirando ese mesón y pensando en los libros que las editoriales han publicado para conmemorar estos 40 años del golpe, la conclusión es evidente: la literatura chilena no ha estado a la altura. La dictadura está narrada en clave de no ficción; lo que importa es la verdad, los hechos verificables, el periodismo. Pero yo pienso: *La ciudad*, de Gonzalo Millán; *Lumpérica*, de Diamela Eltit; *El palacio de la risa*, de Germán Marín; *La bandera de Chile*, de Elvira Hernández; *Estrella distante*, de Roberto Bolaño; *Anteparaíso y Purgatorio*, de Raúl Zurita. *La amante fascista*, de Alejandro Moreno, las obras

seguimos el postulado de Mario Lillo en relación a la postura sobre las novelas «de» la dictadura,

a lo que mantienen aquellos que lamentan la ausencia de un texto que narre desde una visión integral las circunstancias personales y sociales del último cuarto de siglo chileno, por nuestra parte sostenemos que el relato de los acontecimientos posteriores a 1973 se ha verificado no en *una* gran novela total que dé cuenta o traduzca una imposible memoria total de la dictadura, sino a través de múltiples novelas que, de acuerdo con una concepción ya instalada de la posmodernidad y del post-Boom, plantean un descentramiento de la noción de totalidad y dan cuenta de temas, sujetos, espacios, tiempos o destinos de modo parcial, fragmentario, atomizado, desperfilado («La novela de» 17).

Sin duda alguna se escribirán muchas novelas sobre la dictadura militar de Augusto Pinochet en los años venideros y la «respuesta» literaria a aquel periodo dará aún mucho por hablar, pues a pesar de que no está presente la noción de novela total que señalan los autores antes mencionados, esto no quiere decir que el arte se haya silenciado. Como bien alude Eugenia Brito en el texto crítico «Campos minados», una de las razones por la cual se conformó un tipo de escritura que diversificó sus modos y opciones, en reacción a la propuesta ideológica del régimen en donde:

Los ideólogos de la dictadura, los que construyeron una visión única y hegemónica de un sujeto «chileno», monolítico, plano, sin estratificaciones sociales o psíquicas, menos todavía iba a estar capacitada para reconocerlo

de teatro de Juan Radrigán, Guillermo Calderón y Luis Barrales. Las crónicas rabiosas y llenas de verdad de Pedro Lemebel. La poesía inclasificable de Bruno Vidal. Y las novelas y cuentos de los más jóvenes: Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra, Álvaro Bisama y Nona Fernández. «La novela de la dictadura». *Revista 60 watts*. <<http://60watts.cl/2013/09/columna-la-novela-de-la-dictadura/>>

en la literatura y el arte, que operó justamente desde la antítesis, es decir, desde el descentramiento; desde la dispersión; desde la pulsión, desde la aniquilación de la unidad (14).

Para Brito, hablar desde estos múltiples ángulos se constituiría en una forma de unidad, en la que el arte en su totalidad se rebela contra un discurso político que pretende eliminar al individuo y someterlo a ese único discurso, sin mostrar diferencias en el modo de sentir o pensar los sucesos que estaban ocurriendo.

En narrativa esto se traduciría en una prolífica producción que conformará un corpus de lúcidas reflexiones y exploraciones estéticas a partir de la violencia vivida en Chile en los años setenta y ochenta. Probablemente la cultura chilena no ha decidido aún sus «clásicos» del periodo, pero existen varias novelas que serán muy significativas para la narrativa futura del país (siguiendo el concepto de «clásico» borgeano en que cada cultura elige qué representará de manera más cabal su cultura, su historia y por tanto su pasado) y también para la historia. Lo que sí destacaremos es el estallido de representaciones del periodo a abordar en los últimos cinco años, reflejando, a cuarenta años del golpe militar, un fuerte impulso, deseo o necesidad de visitar ese pasado a través de distintas expresiones artísticas que más adelante señalaremos.

Hay varios tipos de novelas que indagan en los hechos que comenzaron en 1973, algunas novelas de manera explícita y otras de manera oblicua, por diversas razones que ya abordaremos. Entre las primeras destacan las novelas de un escritor bastante olvidado dentro de la tradición chilena: Mauricio Wacquez.³⁵ Su novela principal, *Frente a un*

³⁵ Mauricio Wacquez murió en 2000 en Calaceite, Teruel, siendo una suerte de escritor de culto. Ese mismo se publicó el primer tomo de *Epifanía de una sombra*, trilogía que quedó inconclusa por su muerte. A esa publicación la siguió una recopilación de su obra crítica publicada por la Universidad Diego Portales, a cargo de la autora de este trabajo, y la reedición de tres de sus obras más

hombre armado, es una lúcida reflexión sobre el poder. Mediante la metáfora sexual —poseer y ser poseído— Wacquez explora la idea del poder como elemento intrínseco a las relaciones humanas. Su proyecto narrativo es ambicioso: es una escritura cargada de ideas, con una prosa preciosista y exigente, que muy probablemente será releída ya que hasta ahora es una obra de circulación reducida y de poco movimiento dentro de la literatura chilena, siendo una apuesta estética muy auténtica en la literatura latinoamericana.³⁶ Por otra parte, las novelas de José Donoso

importantes. Aunque hubo un reconocimiento y rescate editorial, el autor ha vuelto a alinearse en segundas pistas a pesar de la ejemplar calidad literaria y autenticidad de su obra, comentada unánimemente por la crítica contemporánea que de rechazar la «obscenidad» o el constante tratamiento de temas «escabrosos», dio paso a comentar la belleza de su prosa, la complejidad de su proyecto literario o sus lúcidas reflexiones.

³⁶ Al intentar situar a Wacquez en la tradición literaria chilena, es revelador para el escenario que intento abordar en este capítulo recordar el momento en que sus obras fueron publicadas. Su recepción crítica, en la década de los setenta y ochenta es, por decirlo menos, curiosa y muy iluminadora en cuanto a la inserción o no inserción de Wacquez en ella. Las expectativas literarias del Chile de ese entonces estaban bastante lejos de su escritura.

Las primeras críticas a partir de *Toda la luz del mediodía* coinciden en un aspecto: resaltan la belleza de su prosa, la finura en sus tratamientos temáticos, pero también la profunda impresión por la aparición de una "geometría escabrosa" en sus temas tan impecablemente crueles. A partir de esta novela y en sus siguientes publicaciones, en Chile se alabó el estilo sugerente, cortado, innovador, pero no deja de haber reparos en relación a los temas elegidos (y eso que el Wacquez previo a *Frente a un hombre armado*, aquel que aún está en Chile, es más contenido y ambiguo de lo que será luego). Aparecen en cada uno de estos comentarios frases del tipo "es difícil de explicar", "historias ocultas", "género de novelas escabrosas", "la ausencia de pudor" en sus relatos, el amor homosexual y bisexual, la obsesión incestuosa, el travestismo, lo que en una crítica de la revista *Ercilla* llaman "la imaginación sádica". Pero quizás es esta la crítica más feroz que se le hizo en Chile: Skármeta, y muchos otros, pensarán que Wacquez debe alejarse de su postura intimista y esteticista y optar por la enorme realidad social que es su entorno, aquella que sus novelas dejaban fuera. Le reprochan haber encontrado un camino que funciona muy bien, pero que tiene como pecado no abordar los problemas del mundo exterior. Digo que fue la crítica más feroz porque si entendemos el contexto en el que Wacquez publicó gran parte de su obra, podemos entender también por qué fue, sobre todo en este momento, un autor menos considerado de lo que corresponde a la maestría de su obra. Además de no calzar cómodamente en la cultura chilena de esos años, no sólo por sus opciones sexuales, también por todas las pequeñas luchas que hará en

que representan los hechos de la historia reciente chilena —quien sí está en el canon y es una suerte de «padre» literario de gran parte de la narrativa escrita en Chile desde entonces, sobre todo del retorno a la democracia—, son destacables e importantes. Novelas como *Casa de campo*, en la que realiza una alegoría a la situación política de Chile mediante el encierro de un grupo de niños en la casa mientras sus padres realizan el paseo dominical, configura una de las primeras representaciones narrativas del suceso.³⁷ También se inscribe en estos

su vida (finalmente por sus opciones vitales), no hizo lo que en este momento debía hacer un escritor: comprometerse y luchar a partir de la escritura («Una bomba norteamericana vale más que cualquier novela», o «la literatura está hecha por y para los cobardes»).

A Wacquez, las pistolas y las letras le parecieron siempre incompatibles. Nunca le interesó la literatura como herramienta de poder, pero sí que reflexionó en relación a la naturaleza del poder en cada una de sus novelas, sobretodo en *Frente a un hombre armado*, novela sobre las extremaciones del poder y sus vericuetos, llevada a cabo en la metáfora sexual, en el juego de los papeles de víctima y verdugo, en el carácter intrínseco del poder en las relaciones humanas. Wacquez señala que parte de sus impecables y asombrosas reflexiones de *Frente a un hombre armado* tienen inicio en la dictadura de Pinochet, pero él jamás hubiera escrito la novela tradicional del Golpe de Estado. Señala en una entrevista que el piloto que lleva a Juan de Warni en un momento de la novela será Pinochet, a mí parecer burlándose también de esta situación de la literatura de ese entonces, porque en la escritura de Wacquez importa poco si es Pinochet o cualquier otro tirano histórico. Su problema es más humano y mucho más abstracto.

³⁷ «La novela *Casa de campo* ha sido clasificada por los críticos Carlos Cerda, Myrna Soloterevsky, Augusto C. Sarrochi, Flora González Mandri y Enrique Luengo, entre otros, como una metáfora de la dictadura chilena. Estos críticos argumentan que la actuación de los Niños, que permanecen en la casa durante el paseo dominical de los Adultos Ventura al paraje maravilloso, es similar a la instauración del régimen socialista en Chile. (...) Carlos Cerda sostiene que existe una relación unívoca entre los eventos históricos acaecidos en Chile en el 1973, el golpe de Estado a Salvador Allende y el texto donosiano. Cerda resume la relación entre la historia chilena y la ficción donosiana cuando dice: “Desde la intencionada irrealidad de su mundo, esta novela alude a un acontecimiento histórico muy real: la instauración de una dictadura militar en Chile como resultado de la crisis política e institucional que motivaban las transformaciones revolucionarias emprendidas por el gobierno de Salvador Allende”». Carlos Cerda, *José Donoso: originales y metáforas* (Santiago: Planeta, 1988), 17, citado en ««Casa de campo» de José Donoso: un relato mítico, atemporal y cíclico»,

términos la escritura de Pedro Lemebel, quien incursiona en la realidad histórica desde el discurso de la homosexualidad y su inherente marginalidad. Su narrativa, de estética barroca, busca por tanto expresar esta exclusión y al mismo tiempo sacar la voz por aquellos que han sido silenciados. Se trata de una literatura que llama la atención del lector por medio de artimañas de seducción, que no hacen más que intentar conquistar el territorio de una identidad que ha sido ignorada o bien, socavada por las políticas reinantes.

Otra obra narrativa paradigmática es la de Diamela Eltit, que responde a los sucesos ocurridos en Chile mediante la fragmentación del discurso y del sujeto, mediante la exploración formal y fragmentaria, reconstruyendo así las ruinas de una nación, a partir de obras de la magnitud de *Lumpérica* o *El padre mío*, que han tenido gran importancia y continuidad en la literatura chilena actual, sobre todo en destacadas narradoras como Lina Meruane, Andrea Jevtanovic y Nona Fernández. Diamela Eltit nunca abandonó Chile, a diferencia de los otros dos autores mencionados que se radicaron, ambos, en Cataluña, por lo que tuvo que crear mecanismos de enciframiento para burlar la censura y el peligro al que se exponía. Es necesario señalar que las obras recién mencionadas son escritas *en* dictadura, lo que las diferencia sustancialmente de la novela que se analizará en esta tesis, escrita y publicada en democracia. No se puede desconsiderar el hecho de que una novela haya sido escrita y producida antes de 1990 o después de 1990. En palabras de la autora de *Lumpérica*:

Pertenezco al conjunto de escritores chilenos que vivió en el país durante toda la dictadura de Pinochet y como una acción de salvataje cultural

Mayra E. Bonet, versión digital disponible en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/bonet.html>.

constituimos el «inxilio» o exilio interior. A lo largo de los años –más de 30– pasamos desde la violencia como situación cotidiana a la violencia del mercado producida por un neoliberalismo verdaderamente intensificado. (...) Aunque no ha sido simple ni, menos, fácil, se escribe. Y eso es importante o apasionante o estimulante. Se escribe porque sí o porque no. No importa. La letra fluye entre los enconos o los rencores o los amores y, fundamentalmente, a través de los pliegues y repliegues de la imperfecta e incesante historia («Ni simple ni»).

Eltit fue una de las voces más características y protagónicas de ese inxilio, y si quisiéramos caracterizar de manera muy sucinta el contexto literario de este destaca de inmediato un fuertísimo desarrollo de la poesía, a diferencia de la novela que estalla con el retorno a la democracia y que no tiene un gran desarrollo en dictadura. Pareciera, que la narrativa necesitara un tiempo de proceso o decantación del todo distinto que el de la poesía. Muchos poetas se mantuvieron muy activos incluso en los años más oscuros de la dictadura, entre ellos Raúl Zurita, Enrique Lihn, Nicanor Parra, Rodrigo Lira, para mencionar algunos con una obra crucial para las letras chilenas hoy. Eltit fue una de las primeras narradoras en publicar a partir de 1973, con su novela *Lumpérica*, y así fueron surgiendo muy de a poco.

Son diversos los autores que han intentado escribir novelas insertas en el periodo referido. Lo cierto es que la reconstrucción del trauma, en el caso chileno, se ha realizado casi en su totalidad desde el punto de vista de los violentados. La mayoría de las novelas del periodo constituyen una suerte de memoria de los torturados, amenazados y exiliados durante la dictadura militar. Podría hacerse una división elemental sobre las novelas de la dictadura. Por una parte, un grupo de aquellas escritas durante los años de dictadura. Éstas suele coincidir con los escritores de la generación del cincuenta, como Germán Marín, Jorge Edwards o José Donoso y dentro de este grupo podríamos establecer otra

evidente subdivisión: quienes escriben desde el exilio y quienes escriben desde el sofocante y peligroso ambiente cultural chileno. En segundo lugar, las novelas de los que entonces eran muy jóvenes o niños y que, en su mayoría, comienzan a publicar a partir del retorno a la democracia. Ellos recrean la historia sin estar haciendo política directamente, como les era en cierto modo inevitable a quienes vivían bajo el régimen militar. Esta es la generación de la llamada «Nueva narrativa» que irrumpió la escena de los noventa y el regreso a la democracia.³⁸ De cualquier modo, durante y después de la dictadura, la historia chilena contada desde la ficción ha sido narrada en la mayoría de los casos por los que padecieron esa violencia, quizá como una primera fase de reinterpretación. Sobresalen dos novelas de Roberto Bolaño que abordan el suceso desde una perspectiva del todo diferente: *Estrella distante* y *Nocturno en Chile*. Ambas narran la perspectiva de los torturadores, de los perversos de la historia, de los militares. A Bolaño le interesa narrar esa violencia desde quienes la ejercen y no desde quienes la sufren siguiendo una constante de toda su obra, su fascinación por el mal. Para realizarlo debe asumir la violencia como centro ya instaurado y también asumir una distancia real con los hechos a narrar. Probablemente el haber vivido muchos años fuera de Chile le permite un acercamiento al problema desde una

³⁸ Aunque no comparto en absoluto el modo en que se ha desarrollado la historiografía chilena y su método de las rígidas generaciones impuesto por Cedomil Goic, decido mencionarlas en estas líneas justamente por qué es el único modo en que se ha sistematizado la literatura en Chile. La «Nueva narrativa» fue un grupo de escritores que se llamaron así mismos de esa manera y que marcaron la escena en el regreso a la democracia en los años noventa. Y digo «mal llamada» Nueva narrativa porque ese grupo de escritores no ha dado mayores aportes, los que fueron «nuevos» en sentido literal fueron sus antecesores, la generación de José Donoso. La mayoría de ellos no representan mayor innovación que la de un movimiento editorial que coincide con la vuelta a la democracia. Jaime Collyer presidió el grupo con proclamas iracundas y panfletarias, pero son pocos los autores de ese grupo que trascendieron más allá del entusiasmo natural que implicaba el retorno el hecho histórico de dejar atrás la dictadura.

perspectiva en la que puede permitirse el humor, la ironía, incluso la burla. Características que la narrativa chilena contemporánea, naturalmente, no suele tener con los hechos de su historia reciente, porque aún no ha podido separarse del todo de la denuncia y la *funa*³⁹. El crítico argentino Noé Jitrik distingue el testimonio de la denuncia, ya que en la segunda la escritura sería una vía de resistencia mediada por el marco ideológico del protagonista, mientras que en el testimonio hay un reconocimiento del *viaje*, por tanto en la experiencia subjetiva del protagonista hay cuestionamiento y exploración de sí mismo y de lo vivido.⁴⁰

Así, *Nocturno de Chile* se centra en la figura de un sacerdote del Opus Dei, quien además de ejercer su sacerdocio es el crítico literario de más renombre en el Chile de entonces. Desde el periódico principal y abiertamente colaborador con el régimen militar, comenta los sucesos literarios del Chile en dictadura. Tal como lo hacía el «cura» Valente desde la tribuna de *El Mercurio* durante el régimen de Pinochet. Toda la novela está llena de guiños a historias truculentas del Chile de entonces, que parecen más bien ser obra de la imaginación macabra de Bolaño que episodios verídicos de esos años. Este es el caso de la Mariana Callejas en *Nocturno de Chile* (ya fue referido en esta tesis, Capítulo III). Como señala el crítico mexicano Christopher Domínguez en relación a este libro:

De las miles de páginas, indignadas o conmovidas, que los escritores latinoamericanos han escrito sobre las dictaduras militares que reinaron en el Cono Sur en las últimas décadas, pocas me han parecido tan eficaces, por fantasmagóricas, como las dedicadas por Roberto Bolaño en *Nocturno de Chile* a un inverosímil general Pinochet tomando clases de marxismo con el sacerdote y crítico literario Sebastián Urrutia

³⁹ Funar quiere decir denunciar.

⁴⁰ Para profundizar más se puede revisar: Jitrik, Noé. *Las armas y las razones*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984. Impreso.

Lacroix, conocido como el cura Ibacache. Sólo un prosista del refinamiento intelectual de Bolaño podía retratar el terror mediante una anécdota espectral, sin recurrir a las convenciones manidas, poniendo ante una Junta Militar ansiosa de conocer la ideología del enemigo marxista a un poeta improvisado, con relativo éxito, como exegeta de Marta Harnecker («Pinochet estudia»).

Por otro lado *Estrella distante* es una de las novelas más aclamadas por la crítica por su perfección estilística, su brevedad y consistencia (todo lo contrario a su otra etapa que culmina con *2666*, una escritura del exceso, de la infinitud, de la imperfección que sigue la línea de *Los detectives salvajes*). Relata la historia de Carlos Wieder o Carlos Ruiz Tagle, un militar, asesino, fotógrafo y poeta que se infiltra en los talleres de poesía de la Universidad de Concepción para denunciar y asesinar a varios de sus integrantes. Terminará haciendo auténticas *performance*, como escribir poemas aéreos desde aviones de las Fuerzas Armadas o exponer clandestinamente sus fotografías de cadáveres produciendo náuseas incluso en los demás torturadores.

Parte de la excepción que representa la narrativa de Bolaño tiene que ver, al decir de Bourdieu, con la irresponsabilidad que el autor se permite y que otros escritores —a la vez protagonistas de esos hechos— no pueden contemplar. Nos interesa la perspectiva de la narración de ambas novelas por el recurrente interés por las genealogías del mal, por la violencia y sus ejecutores. A pesar de que tanto *Estrella distante* como *Nocturno en Chile* representan la etapa opuesta a lo que será *2666* y *Los detectives salvajes* —en cuanto a la exploración estilística fundamental en la narrativa de su autor—, en las cuatro novelas y en todos sus relatos, la actitud frente al mal o al horror es similar. Encontramos casi siempre el mismo interés por narrar desde la otra vereda, por explorar las vicisitudes de quienes ejercen ese horror y no de quienes lo sufren. Como

comenta la crítica chilena Patricia Espinosa a propósito de *Nocturno de Chile*:

La novela constantemente se la juega por la necesidad de ubicarse en el imposible sitio del otro, no para enmascarar una denuncia, sino para hacer estallar al poder desde su propia realidad discursiva: lo bello puede convivir con lo perverso y esto con la moral y la santidad y la salvación del alma. Así, la figura del crítico —gestor de un canon, supraconciencia— se intersecta con las posibilidades de un mal que impide calibrarlo, porque en él se vive, sin más (Espinosa).

Otro autor que probablemente también se ubique en el «imposible sitio del otro» en Chile podría ser Bruno Vidal. El poeta hace una macabra apología a la violencia y a la tortura del periodo de dictadura diciéndose «el último pinochetista», posición bastante ambigua porque mal que mal su escritura es una apología del horror, narrada desde los torturadores, desde los militares.⁴¹ Sus únicos dos libros son *Arte marcial* (1991) y *Libro de guardia* (2003) publicados y distribuidos mano a mano por él mismo, como parte de su estrategia y juego literario que lo ha convertido en un autor de culto y reconocido hoy día. Como en Bolaño, en el caso de Vidal no es la voz de la víctima sino la de quienes ejercen la violencia. En sus poemas encontramos una estetización de la tortura y de las estrategias militares que termina envileciéndola.⁴² En las novelas

⁴¹ Se podría discutir la pertinencia de incluir en este análisis la obra del escritor chileno nazi Miguel Serrano. Su obra es muy prolifera, pero a pesar de ser un escritor muy político ésta no se dirige hacia el horror ni narra la dictadura ni el nazismo. La obra de Serrano está relacionada con el misticismo nazi y es uno de los iniciadores del «hitlerismo esotérico». Murió en 2009 acompañado de fuertes polémicas en la prensa chilena. Muchos escritores hicieron comentarios elogiosos a la obra de Serrano en cuanto escritor, asunto que Rafael Gumucio no toleró en las efemérides y atacó beligerantemente.

⁴² Como referencia traigo algunos icónicos poemas de Bruno Vidal, tomados de *Libro de guardia*:
«Aquí el hueso nasal hecho trizas / Aquí la quemadura en primer grado / Aquí la

«chilenas» de Bolaño también hay una clara estetización, especialmente con el personaje de *Estrella distante*, Carlos Ruiz Tagle, que en realidad es Carlos Wieder, un aspirante a poeta que termina siendo un espía de la dictadura y el asesino de las Gemelas Garmendia. El poeta y asesino sigue haciendo sus poemas ya como piloto de la fuerza aérea, escribiéndolos en el aire con atrevidas piruetas, sin duda aludiendo burlescamente a los poemas en el aire que realizó el poeta chileno Raúl Zurita, tanto en Chile como en Nueva York. Por otra parte, Carlos Wieder también fotografía a quienes asesina y hace una exposición clandestina con los cadáveres de mujeres muertas y torturadas. Los invitados dudan si las fotografías fueron realizadas cuando esas mujeres aún vivían, a continuación de haber sido torturadas, en el momento exacto de su agonía. Hay una revelada intención de estetizar la violencia

frente profundamente abierta / Aquí el descuartizamiento del brazo izquierdo / Aquí la amputación de los miembros inferiores / Aquí la calcinación horrenda de la pelvis femenina / Aquí el corte profundo en el bajo vientre / Aquí Toda la Tremenda Responsabilidad de mi Rigor Inmaculado / AQUÍ TODO ES LO CONTRARIO A LA ACCIÓN»

«QUIEN ERA CAPAZ DE SACAR INFORMACIÓN / EN EL MENOR TIEMPO POSIBLE / NUNCA PUDE SUPERAR AL CHAGO AVENDAÑO / ÉL VENÍA DE LAS FILAS DE PELDEHUE
CONOCÍA SUS SECRETOS / ATORMENTABA HACÍA SUFRIR GOLPEABA DURO A LOS PRISIONEROS / LOS HUMILLABA EN TODO SENTIDO / LOS PONÍA DE VUELTA Y MEDIA / Y A LOS MÁS REMISOS LOS SOMETÍA / A DUCHAS DE AGUA FRÍA / LOS CONVERTÍA EN VERDADEROS MONIGOTES / UNA VEZ LLEGÓ POR EQUIVOCACIÓN / A LAS DEPENDENCIAS DEL CUARTEL BORGÑO / UNA CARMELITA DESCALZA / PENSAMOS QUE SU HABITO ERA UNA TRETA / O UN ARDID SUBVERSIVO / LE PARTIMOS EL ALMA LE QUEBRAMOS LAS MUÑECAS / LA MUTILAMOS EN EL MONTE CARMELO / LA DEJAMOS YACER EN LA FOSA COMÚN No 37»

«Al Jefe Seccional de la comuna de Independencia / Lo detuvimos en plena vía pública / Cerca del J.J Aguirre / No opuso resistencia / recuerdo claramente el momento de la detención / Se puso pálido / Lo conducimos al Nido 21 / Apenas llegamos / Le aplicamos la corriente en los testículos / Lo dejamos inconsciente / Al recobrar el conocimiento / Le dije: / Te estamos torturando / Por feo / Por rasca / Por idiota / Por infeliz / Por penca / Por mísero / Por peliento / Por no tener idea del forro en que te estabas metiendo».

mediante este torturador-poeta, fotógrafo-asesino que además tiene el descaro de gozar a sus víctimas mediante la exposición fotográfica de sus cadáveres, ante el escándalo incluso de los otros militares.

Mario Lillo define algunos tipos de discurso de la literatura chilena en relación a la dictadura:

Sin pretender exhaustividad en la taxonomía, de la lectura de las novelas del período 1973-1989 se puede deducir la presencia de lo que denominaremos el discurso de la nostalgia en Jorge Edwards (*Los convidados de piedra*, 1978); José Donoso (*El jardín de al lado*, 1981); el discurso del desencanto en Marco Antonio de la Parra (*El deseo de toda ciudadana*, 1984); Jaime Collyer (*El infiltrado*, 1989); el discurso de redención y reivindicación en Antonio Ostornol (*Los recodos del silencio*, 1982); José Donoso (*La desesperanza*, 1986); el discurso de la caída y del duelo del sujeto en Diamela Eltit (*Lumpérica*, 1983); el discurso de la memoria alegórica o elíptica en José Donoso (*Casa de campo*, 1978); Ana María del Río (*Óxido de Carmen*, 1986); entre otros. Para el período 1990- 2006 postulamos la emergencia de una discursividad más compleja que, sin duda, transcribe las vicisitudes de un momento cultural y político menos circunscrito que el experimentado en los 17 años anteriores. El marco dentro del cual operó la novela hasta ese momento estaba dado por las configuraciones y cosmovisiones bipolares que se desprendían del conflicto dictadura /democracia; (auto)censura/libertad creativa, etc., pero el advenimiento del régimen democrático morigerado por los resguardos y las cortapisas institucionales generados por la Carta de 1980 y por la *realpolitik* del momento, ampliaron las posibilidades y las necesidades de la novela, en el sentido de que ésta no se encuentra frente a las disyuntivas mutuamente excluyentes que le planteaba la realidad previa a 1990 («La novela de» 51).

Es difícil situar a Roberto Bolaño (también a Bruno Vidal) en alguno de los tipos de discurso que señala Lillo anteriormente. Ninguna de sus categorías incorpora la burla, tal vez el cinismo, y la ironía como elemento estructural de narración de los años violentos de la dictadura. En ese sentido —y con esto confirmo lo señalado previamente—, la distancia que toma Bolaño es muy particular dentro de las letras chilenas, quizá es una distancia que sigue inexplorada hasta la novela de Arturo Fontaine *La vida doble*, publicada en España en 2010 y donde la violencia, sobre todo esa «violencia inútil» de Levi (la que exponía incesantemente la desnudez en los campos de concentración, que exigía estirar con perfección los camastros, la que obligaba a comer sopa con la lengua —como perros— a pesar de tener cientos de cucharas; esa violencia innecesaria incluso para cometer un asesinato), volverá a aparecer narrada desde una perspectiva y una estética que no incorpora la visión de quienes la sufrieron sino de quienes la ejecutaron (aunque acaso no son ambas partes víctimas en distinto modo, pero víctimas al fin).

Como marco referencial de las novelas que se tratarán, me interesan especialmente las líneas de investigación de algunos críticos actuales que desorganizan el tradicional sistema generacional que se ha aplicado en la literatura chilena. La tendencia de aplicar nuevos sistemas de historiografía literaria es muy reciente en Chile y creemos que el «caso Bolaño» —nadie puede definirse hoy como escritor en Chile sin definir primeramente su relación con el autor de *Los detectives salvajes*— ha aportado a la reorganización del estudio de la literatura del país por ser un caso paradigmático de «desorden», no sólo generacional sino también que ataca las categorías de lo «nacional» con su obra y, además, con su propia biografía. Se discute, por ejemplo, cuán chileno o mexicano son Bolaño y su obra. Ni chilena ni mexicana, como señala él mismo: latinoamericana. No escribió desde las tribunas «chilenas», ni de las «mexicanas» y se burló magistralmente de todo intento de

encasillamiento. Su obra es un notable ejemplo de la extraterritorialidad que definió George Steiner, y que Ignacio Echevarría retoma de manera muy lúcida para señalar la obra de Bolaño («Bolaño extraterritorial» 44). Mediante su obra y su actitud crítica, escapó de todas las clasificaciones, lo que hace dudar de la capacidad de esos esquemas que se aplican rigurosamente en la academia chilena con el fin de sistematizar las producciones literarias y sus temáticas. En este sistema, uno de los autores de mayor renombre hoy, estaría relegado a capítulos anexos de la historia literaria chilena sino fuera por la reacción extremadamente favorable que tuvo a nivel internacional.

El modelo con que se ha estudiado y clasificado la literatura de Chile es el del académico nacional Cedomil Goic, en cierto sentido contrario a las tendencias críticas latinoamericanas que nos interesan en este trabajo, las de la línea de una historia social de la literatura y el arte (principalmente la de Ángel Rama). Goic reutiliza la apropiación que Ortega y Gasset había hecho del esquema generacional de Auguste Comte —aplicado a lo literario— para la literatura latinoamericana. Da cuenta, bajo ciertos influjos positivistas y con muchísimo rigor, del desarrollo de la narrativa en el tiempo histórico a través de generaciones originadas cada treinta años, quince años de «gestación» y quince de desarrollo, definiendo sin aproximaciones los años en que esos escritores debían haber nacido para formar parte de ella. Reconoce dos ciclos más amplios, «el período» que comprende a tres «generaciones» y la «época» que comprende tres «períodos». Además de aplicar el modelo a la literatura chilena, Goic aplica el seguimiento generacional a toda Latinoamérica, postulando así la existencia de generaciones y procesos idénticos para países tan disímiles como Argentina y Bolivia, sólo para poner un ejemplo. El académico reconoce la existencia de dos historias literarias que operan conjuntamente: la «historia externa» y la «historia interna». La externa como sus «modalidades de producción,

comunicación y consumo, es decir como historia social o institucional de la literatura» (Goic 292) y la «interna» como «una esfera autónoma» que revelaría la transformación de sus formas y «modos de existir de sus diferentes planos» (Goic 293). Aunque advierte la necesidad de una historia integral aplicada a la literatura latinoamericana, se dedica exclusivamente al estudio de los aspectos internos y descuida aspectos extraliterarios, quizá por ser un convencido de los improductivos «desvíos» que había cometido la crítica de corte social en Latinoamérica.

Goic estudia ocho generaciones, dos períodos y dos épocas, desde 1860. Esas ocho generaciones las describe a partir del análisis textual de la novela más representativa de cada generación. Como era de esperar, la elección de la novela cumple una suerte de condensación de características de la época y de las tendencias literarias, pues a partir de esa elección define las directrices para una generación completa. El año 1935 es fundamental en la historia literaria que el académico propone, pues es cuando se habría producido la renovación total de la novela dado que las tres periodizaciones dan paso a sus sucesores. La época realista dio paso a la superrealista, el periodo naturalista al superrealista y la generación de 1912 da paso a la de 1927. Hubo, por tanto, un importante cambio en el paradigma narrativo o forma de narrar y la novela «moderna» se transforma en la novela «contemporánea». A pesar de que el modelo es, y ha sido, extensamente criticado, sigue vigente en Chile y pocos estudios no comienzan su sistema y análisis desde la aceptación y aplicación del esquema generacional de Goic. Uno de los mayores estudiosos de la narrativa chilena actual, Rodrigo Cánovas, vuelve a realizar las agrupaciones generacionales desde los años setenta hasta hoy, asumiendo de manera inteligente sus limitaciones e intentando resolver uno de sus más evidentes problemas con un capítulo dedicado a las

«retóricas marginales». ⁴³ Justamente es ese el problema de la historiografía literaria en Chile: la «descatalogación» total de retóricas únicas, de discursos al margen de los extendidos, voces dirigidas hacia zonas inexploradas. Los marginados del sistema generacional suelen ser rescatados por generaciones venideras que buscan poéticas fuera de margen. Así ha ocurrido con autores como Joaquín Edwards Bello o María Luisa Bombal, muchos de los *huachos*⁴⁴ del esquema de Goic son luego escritores fundamentales, renovadores de la tradición, con poéticas independientes y solitarias porque «la literatura sería aquella fuerza que ha escapado a la “archivización” de lo único» (Ortega, *Caja de 5*). Ese es sólo uno de los grandes problemas de este método que ignora líneas temáticas en función de esquemas calendáricos, y ha dejado afuera autores como Joaquín Edwards Bello, que hoy se perfila como uno de los más grandes escritores chilenos del siglo XX.

El crítico Julio Ortega también ha buscado «propuestas de diálogo que animen a los nuevos objetos culturales más allá de los archivos normativos» chilenos (*Caja de 5*). Ha descrito la escena cultural de comienzos de los noventa con muchos oscuros resabios de la dictadura, desintegrados justamente por los autores en los que se detiene y por un puñado de ensayos de crítica cultural e historia.⁴⁵ Todos ellos configuran intentos por superar el negativo influjo que todavía tiene la dictadura en la «zozobra de la autoridad académica», en la «afasia moral» y «autismo cultural», el exagerado ejercicio de la duda en oposición a convicciones encarnizadas, por poner sólo alguno de sus ejemplos. Coincido con

⁴³ El capítulo estuvo a cargo de Danilo Santos, en *Novela chilena: nuevas generaciones*, ed. Rodrigo Cánovas (Santiago: Ediciones PUC, 1997), 135-153

⁴⁴ La palabra huacho quiere decir huérfano.

⁴⁵ Entre ellos José Joaquín Brunner, Manuel Antonio Garretón, Tomás Moulian, Hernán Vidal, Sonia Montecinos, Bernardo Subercaseaux, Nelly Richard, Rodrigo Cánovas, Raquel Olea, Grinor Rojo, Eugenia Brito, Marco Antonio de la Parra, Armando Uribe.

Ortega en la afirmación sobre las secuelas de la dictadura en el pensamiento crítico de los años noventa, sobre todo en la obsesión con cierta «relatividad», escapando así de cualquier principio de radicalismo que había sometido al país a ese pasado tan reciente.

c. Narrar después de 1990: la novela de la orfandad

El golpe de Estado de Augusto Pinochet partió en dos la historia de Chile, dividiendo a sus gentes, a su cultura, la mentalidad política de su juventud, y haciendo del futuro algo verdaderamente peligroso. Nuestros antepasados y nosotros no conocimos el miedo, la humillación, el exterminio y la protervia de las que hizo gala la clase militar chilena. Lo nuestro era, para bien o para mal, la libertad, la insolencia, el descaro para mirar y juzgar los poderes públicos. La universidad era un lugar de reflexión y crítica, y la prensa, tribunas de debate en las que hasta se admitían el desenfreno y la licencia.

Los escritores, muy jóvenes, de la generación actual se vieron enfrentados a una iniciación muy dura. Aprendieron a leer y a escribir entre líneas, a eludir los escollos de una administración no muy ilustrada mediante astucias y ardides totalmente desconocidos para nosotros. Antes del golpe, la verdad nos venía dada por testimonios ajenos ... no de primera mano como han tenido que vivirla estos jóvenes escritores, con textos más sutiles, menos flagerantes, cuyos discursos debían deslizarse entre la estolidez de las creencias que los moldeaban. En fin, tuvieron que hacerse sabios en la mentira, la de ellos y la que reflejaban. Ya lo dijo el poeta: *para el horror, basta un ojo de asombro*.

Mauricio Wacquez, 1996.

Para Mario Lillo, la narrativa de la década de los noventa se caracteriza por la fragmentación de la escritura, la atomización en pequeñas historias de la historia como relato épico, la disgregación de temas, claves,

intereses, modos narrativos, y por tener un lugar preponderante en la temática la autoreflexividad respecto al propio proceso creador. El discurso literario de las obras de este periodo carecería de pretensiones de aportar a la construcción de una identidad nacional, siendo un discurso marcado por el descentramiento y la consecuente crítica al logocentrismo. Pondría, también, en evidencia el acenso de la individualidad en el escenario de la vida cotidiana; en resumidas cuentas, destaca el repliegue hacia lo privado. Por otra parte, también pone de manifiesto la minimalización del formalismo y la experimentación en las novelas (*Silencio, trauma* 26).

Las novelas posteriores al Golpe de Estado parecieran siempre rechazar una ideología absolutista. Las temáticas se vuelven más personales, intimistas e individuales, lo que no significa, por supuesto, que el relato de una situación íntima no pueda representar muy bien una época, sino que buscan significar a partir de relatos más diminutos, atomizados, pero igualmente reveladores para leer un determinado momento.

Las novelas que, de un modo u otro, abordan la dictadura militar chilena y el trauma que generó en todo nivel este suceso son muchas, a partir de 1990. En este trabajo analizaremos sólo cuatro de ellas, asumiendo un análisis parcial de una serie de novelas mucho más amplio al que se abordará a continuación. Se eligieron novelas paradigmáticas, que no pretenden en lo absoluto dar cuenta de un corpus acabado ni canónico, sino más bien explorar cuatro modos diferentes de abordar un suceso histórico de las características expuestas anteriormente en este trabajo como fue la dictadura en Chile, por autores que tuvieron edad para vivirla, y que a su vez ya no fueron escritas en ese contexto específico de violencia.

Tal como revisamos en la discusión sobre la representación del Holocausto, la distancia temporal de los hechos violentos pareciera

posibilitar las representaciones de ciertos escenarios traumáticos, permitiendo a los escritores una reflexión más acabada de la época. Quizá, interpretando algunas discusiones aquí expuestas, permite la exploración de sentidos, la inclusión de perspectivas más integradoras y a su vez más complejas, especialmente en lo que se refiere a las visiones ambiguas de muchas situaciones, al dibujo matizado de una situación que, para existir y haberse podido llevar a cabo, tiene una inmensa zona gris, como diría Primo Levi.

Según Mario Lillo Cabezas, en el libro más reciente sobre narrativa post dictadura chilena, *Silencio, trauma y esperanza: novelas chilenas de la dictadura 1977-2010*, en términos generales se ha optado por tres posibilidades frente a la complejidad de dar cuenta discursivamente de lo ocurrido en Chile a partir de 1973. (a) Un tipo de novela que postula que «la memoria de la dictadura debe ser exhaustiva y con un compromiso manifiesto con la verdad de las víctimas»; (b) un segundo tipo, más mayoritario y menos radical que el anterior, de novelas que se harían cargo de manera tangencial y asintótica de los hechos históricos; y (c) un conjunto de novelas que ignoran, o parecen hacerlo, la situación que Chile vivía desde entonces. Estas últimas novelas serían las que omiten el presente en el que son producidas (11). Las tres tendencias que destaca Lillo tienen representantes, pero diría que se refiere principalmente a la actitud de las novelas durante la dictadura. El escenario se complejiza bastante con el retorno de la democracia (por cierto, también el retorno de los exiliados) y la apertura de Chile, que ya se ha modificado constitucional y radicalmente, sobre todo en lo que se refiere a su economía y las relaciones comerciales que se establecerían desde entonces con países extranjeros, especialmente Estados Unidos.

Inmediatamente después del regreso a la democracia explotó un fenómeno literario que se venía gestando ya en los años ochenta, llamado

la «Nueva narrativa».⁴⁶ Explotó, casi literalmente, porque constituyó un verdadero fenómeno desde varios puntos de vista. Se trató de un grupo de escritores jóvenes que publicaban novelas con mucho éxito a comienzos de la década de los noventa. El grupo, encabezado por Marco Antonio de la Parra y Jaime Collyer, intentó ser beligerante en sus comienzos a través de manifiestos y proclamas, pero a su vez fue puesto en duda constantemente por su carácter marcadamente comercial, fenómeno que aparecería no sólo en el ámbito editorial después de vuelta a la democracia. Como es sabido, el sistema neoliberal impuesto en niveles extremos durante los casi veinte años de dictadura, de la mano de los «Chicago Boys»,⁴⁷ rápidamente mostraría sus secuelas. En cierta medida es por esto que en los noventa este era también un nuevo fenómeno de consumo en Chile. Novelas de un grupo de escritores que a su vez era éxito de ventas y generaba numerosos y, por ende, muy diversos lectores. Pero el movimiento, en sí mismo, ha sido frecuentemente tildado como un fenómeno editorial relacionado más al mercado y al posicionamiento de las grandes editoriales internacionales en la época, que a un movimiento estético propiamente. Independiente al hecho de que como grupo literario o corriente efectivamente hoy no subsiste, es un fenómeno que revela bastante del periodo que analizamos y, como era de esperar, hay varias novelas de ese momento muy destacadas, especialmente en su intento por

⁴⁶ Sobre el fenómeno de la «Nueva narrativa» y su discusión, véase el libro *Nueva narrativa chilena*, ed. Carlos Olivárez (Santiago: LOM ediciones, 1997). El libro es una recopilación de las intervenciones realizadas por escritores, editores, críticos convocados por el suplemento cultural del desaparecido periódico *La Época* con el fin de discutir la existencia –o dudarla– de este grupo llamado *la nueva narrativa*. El conjunto de intervenciones resulta una muy reveladora y es una curiosa mirada sobre el fenómeno, sobre las dudas que existían sobre este conjunto de escritores, sobre los resquemores y las distancias entre los distintos grupos de escritores que estaban en escena en ese momento, y los contrastes entre escritores como Diamela Eltit y Alberto Fuguet, que plantean sus posiciones desde paradigmas notablemente opuestos en esta ocasión.

⁴⁷ Los «Chicago boys» fueron un grupo de economistas chilenos educados en la Universidad de Chicago, discípulos de Milton Friedman y responsables de las reformas económicas impuestas por el régimen militar.

representar lo que acababa de vivir el país. Entre ellos, merece nombrarse a Carlos Franz, autor de *El desierto*, un relato que se sitúa en Pampa-Hundida, espacio simbólico desde el cual se intenta rearmar la historia por medio de un diálogo constante entre el panorama íntimo familiar y la complejidad de una sociedad que prefiere olvidar lo ocurrido. Cabe mencionar que en su proceso de creación el autor no sólo requirió de una distancia temporal, sino también de una distancia espacial, tal como lo señala en una entrevista: «[m]e dieron una beca en Berlín y sólo allí encontré la distancia y el tono. Me ayudó mucho fijarme en la permanente transición que los alemanes realizan respecto a su memoria histórica» (Franz, «Carlos Franz se sitúa»).

Kathrin Bergenthal se refiere a este movimiento como «el mini-Boom» y revela el contexto de producción de algunas de las novelas que marcaron las condiciones para que se desarrollara como lo hizo, así como el de recepción de estas. Para Bergenthal, las causas de este *boom* tanto de ventas como de escritura están dadas por:

1. La necesidad de autoafirmación conservadora por parte de la clase media y alta chilena en el marco de la postdictadura.
2. La política editorial y marketing de la empresa Planeta Chilena, en donde se creó una colección donde estos autores fueron publicados casi en su totalidad, por la filial nacional.
3. La alta difusión del programa *El show de los libros* y de la *Revista de Libros* de *El Mercurio*, así como la creación del premio Revista de Libros.
4. El surgimiento de la «Nueva narrativa» durante los ochenta (Hozven, *Crisis, apocalipsis* 74).

Es necesario recordar que el proyecto liberal aplicado en Chile durante la dictadura había modificado radicalmente el escenario social y económico

del país, lo que se reflejó en este *boom* comercial que tuvieron las novelas con el retorno a la democracia. El ensanchamiento de las diferencias sociales con el auge económico tuvo muchas implicancias, entre ellas el aumento de profesionales privados, los que sin embargo representan un porcentaje muy pequeño. Los compradores de libros de los primeros noventa procederían de una muy reducida clase social que se enriqueció considerablemente en los años ochenta. Para Bergenthal, la mayoría de estos lectores se caracterizaban por su neoliberalismo, su paternalismo político y su marcada conciencia de clase, lo que los hacía favorecer la novela en contraposición a la poesía, el género tradicionalmente leído y producido en el país. Según su lectura, los escritores que tuvieron éxito en estos primeros años (Marcela Serrano, Arturo Fontaine, Roberto Ampuero, Ana María del Río, Carlos Cerda, Gonzalo Contreras o Jaime Collyer, entre otros), se parecen a sus lectores. Todos son jóvenes profesionales que tienen una carrera académica y han estudiado en el extranjero, los que además se declaran partidarios del neoliberalismo. O sea, los consumidores de esos libros e historias buscaban historias sobre sí mismos, sobre su propia clase social y condición. Las obras de estos escritores presentarían los siguientes rasgos comunes:

1. Sus tramas transcurren en los años ochenta y noventa, sus protagonistas son personajes jóvenes o de mediana edad que provienen de la clase media y alta chilena. En este sentido, subraya la académica, esta elite social subrayaría la voluntad de liderazgo que a través de la creación y recepción de obras literarias reflexiona sobre sí misma sin querer renunciar a los privilegios que adquirió durante la dictadura.
2. Aunque rechazan en todos los textos los crímenes ocurridos en la dictadura, las voces de los narradores se resignan al no procesamiento de los crímenes cometidos.

3. Los protagonistas, en su mayoría, son masculinos (también los escritores) y reproducen una relación patriarcal entre hombre y mujer.
4. Sus personajes suelen estar solos, no tienen amistad ni amor, están frustrados sexual y laboralmente, sus intentos de superación suelen ser fracasos.

No puede dejar de considerarse, al analizar la narrativa en Chile durante los años noventa, lo que confirmó el fenómeno de la «Nueva narrativa»: la «vuelta del lector», en palabras de Rodrigo Cánovas. Y específicamente, la vuelta del lector de novelas. Las variables para este suceso son diversas, entre ellas destaca la apertura política de Chile, la estabilidad económica, el desarrollo de la empresa editorial, la globalización, consumo del libro como indicador de status social y nuevas voces narrativas con grandes proyecciones literarias («La novela de» 54). Más allá del resurgimiento de este género y de las estrategias de marketing aplicadas por una industria en un momento saludable y próspero, era innegable que el lector había elegido el género novela porque se identificaba con las historias que allí se contaban. ¿Qué es lo que cuentan esos relatos elegidos? Según Cánovas, narraban la historia de nuestras vidas desde la noción de crisis, padecida, en este caso, por seres huérfanos, de raíces al aire. Una orfandad que se presentará en el corpus de novelas que se gesta desde los noventa en Chile, en registros discursivos muy diversos, entre ellos el folletín, el grotesco festivo, el manierismo lúdico, el neobarroco, el video clip o la poética reflexiva del encantamiento. Quien habla en la narrativa chilena es un huérfano, «es una gesta relatada desde el resentimiento y la nostalgia hacia la figura del padre, y desde el rencor hacia los falsos ídolos que la sustituyeron» (Cánovas, «La novela de» 22). Esta gesta, claro, estaría marcada por el trauma que implicó para todos esos escritores la dictadura,

pues ese sería el hecho que los dejaría a la deriva, expuestos especialmente a la imposibilidad total de retorno.

Aparece, notoriamente representada en las novelas de la época, una legión de niños abandonados, niños envejecidos tempranamente, sin guía ni protección, sin ilusiones. Deben restituir el pasado, aunque viven el descalce entre un Chile demasiado antiguo que no les otorga identidad y un Chile nuevo que no ofrece las ventajas del modelo liberal de la modernidad. El concepto introducido por Cánovas, de la «Novela de la orfandad», se referirá al conjunto de novelas de los primeros años noventa, analizando obras de escritores que entonces eran la «generación emergente», los nacidos entre 1950 y 1964 y fechas fronterizas. Cánovas reitera en diversos estudios que quien habla en la nueva novela chilena es, de modo inconfundible, un huérfano,

Es como si el sujeto se hubiera vaciado de contenido para exhibir una carencia primigenia, activada por un acontecimiento histórico, el de 1973. La categoría de la orfandad es expuesta en un árbol genealógico, donde los componentes –padre, madre, hijos– reproducen desde su lugar simbólico particular, un sentimiento de absoluta precariedad, por el cual se deconstruye el paisaje nacional («La novela de» 21).

El crítico chileno destaca también dentro de la orfandad, como esfera en su interior, la orfandad femenina. Esto porque las mujeres en las novelas del periodo son presentadas simultáneamente como madres, huérfanas y solitarias. El sujeto huérfano se destacará por adoptar la máscara de los *sujetos traslapados*: pequeños traidores, mercaderes utópicos, rebeldes pasivas, trasplantados, desterrados de sí mismos pueblan los relatos. Nos encontramos ante «seres metonímicos, desplazados en el tiempo y en el espacio, seres en fuga que sufren una desubicación vital» («La novela de» 56). Podríamos asumir en la orfandad de Cánovas una cierta similitud con

la polifonía de voces marginales que Sarlo y otros críticos argentinos resaltan en la escritura del país vecino.

El modo privilegiado para restituirlo sería el relato de serie negra, un detective lleva a cabo una investigación en una sociedad en crisis. Fue un género ampliamente difundido en esta generación de escritores (entre ellos los detectives de Roberto Ampuero y Ramón Díaz Eterovic). Para Cánovas, el periodo tuvo una especial propensión hacia el desarrollo de la novela negra porque este formato de investigación privada «permite una mirada inquisitiva sobre instituciones e ideologías, a la vez que logra aprehender un ímpetu de rebelión individual, amén de rescatar discursos marginales sobre la condición alienante del poder» («La novela de» 23). El mismo fenómeno se da en la literatura argentina posterior a la dictadura, pareciera que en cierto modo la búsqueda detectivesca permitiese recorrer de manera más cabal las oscuras historias de las que venían saliendo ambos países. Lo fundamental del aporte de Cánovas en su análisis sobre el personaje prototípico del huérfano en la novela chilena, es que constituye un vaciamiento radical de las voces autorizadas por la tradición para construir la imagen de un país. Esto porque van apareciendo las novelas pobladas de traidores, víctimas e infiltrados, mercenarios utópicos y publicistas que rechazan el mercado, madres huérfanas asistidas por niños, padres adoptivos ridiculizados por sus pupilos, imberbes maduros o jóvenes letales, «narraciones pobladas de desterrados de sí mismos o colmadas de otredad» («La novela de» 25). Los formatos a través de los cuáles se desarrolla la aparición de estos personajes son múltiples y muy variados, Cánovas destaca principalmente los que servirían para realizar una «inquisición singular sobre el pasado»: relatos de serie negra y análogos (de aventureros, detectives y ladrones) y las narraciones paródicas (que simulan estilos de diversos tiempos y mezclan géneros mayores y menores); y los relatos que insisten en la «condición desequilibrada de un presente perpetuo» («La novela de» 26),

relacionados a la imaginación publicitaria. El académico concluye, a propósito de la lectura de la novela de comienzos de los noventa, que la escritura de las generaciones emergentes «diagrama un paisaje nacional fundado en las contradicciones existenciales e ideológicas de una comunidad nacional en crisis. Sus personajes no se sitúan en el centro del mundo (del amor, de la política, de la religión), puesto que consideran que se ha eclipsado. No haciendo otro lugar, ocupan ese centro sin más coartada que desfondarlo» («La novela de» 26).

Paralelamente al análisis del sujeto y de los personajes de la narrativa de los años noventa en Chile, que por cierto es un análisis preponderante en estos años y relevante desde mi perspectiva ya que se propone interpretar los giros y tránsitos de la literatura chilena a través de obras y no de autores (que es el modo del esquema generacional), Cánovas propone tres formas culturales para la novela chilena de fin de siglo:

1. El folletín, proveniente de la literatura de masas del siglo XIX, convoca a un lector nostálgico y ávido de escuchar historias que solían entretener a todo público y también educar (la novela policial, melodrama social, testimonio-rosa serían los subgéneros).
2. El logotipo, que se construiría con el lenguaje de los *media*, sintetizando diversos procedimientos ligados a la publicidad. Este tipo de escritura sería una incorporación nueva de los años noventa, tendencia encabezada por Alberto Fuguet.
3. La literatura poética, que sería la vértebra del canon, se constituiría como un diálogo de distintos lenguajes literarios y exigiría un lector educado, interesado en la capacidad inventiva del lenguaje. El diálogo de los diversos lenguajes podría ser de carácter paródico, de imitación estilizada, de transgresión vanguardista o ser practicado como un libre juego de variantes.

Para Cánovas, entonces, la novela chilena de los años noventa dibuja un paisaje fundado en contradicciones existenciales, revelando una comunidad en crisis:

Consignemos de paso que si en un comienzo hubo mayor énfasis en la crisis de la comunidad nacional (el extravío de las utopías de cambio social, las nostalgias y los rencores transmitidos por el linaje); hacia el final de esta década la crisis se centra en los sujetos individuales, en la descripción de los desolados parajes del Yo, una vez abolido todo sentimiento de comunidad («La novela de» 57).

Rubí Carreño ha publicado un estudio muy interesante sobre narrativa actual, donde remarca líneas temáticas de desarrollo de la novela en Chile en función de los personajes de estas obras, de los sujetos caracterizados, mezclando autores de diferentes edades pero con temáticas y representaciones similares. A partir de la relación entre la historia del nuevo siglo y el pasado reciente, Carreño realiza tres grupos que responden a un esquema de representación histórica y que ordenan las memorias del nuevo siglo narradas por los personajes de las novelas contemporáneas. Los grupos son: los «jóvenes» donde personajes adultos-jóvenes revisan su infancia y juventud y con ello los últimos treinta años de la historia en Chile (Alberto Fuguet, Mauricio Electoral, Andrea Jeftanovic, Nona Fernández, Alejandro Zambra, Cynthia Rimsky, Álvaro Bisama); en segundo lugar el grupo de los «trabajadores» en el que la reflexión en torno al pasado y presente está dada a partir de las memorias de obreros (Hernán Rivera Letelier, Lorenzini y Diamela Eltit); y en tercer lugar el grupo de «artistas» donde la reflexión se inicia a partir de artistas e intelectuales (Francisco Casas, Pedro Lemebel, Díaz Eterovic, Diamela Eltit, Jorge Edwards, Alejandro

Zambra y Cynthia Rimsky):

Estas tres series de novelas de jóvenes, trabajadores y artistas son una propuesta amplia de lectura que permite vincular textos de autores de diferentes edades, estilos literarios, géneros sexuales, y lugares de enunciación, en torno a la relación que se establece entre la memoria del pasado a partir de un presente concreto: el Chile globalizado de la primera década del siglo (Carreño, *Memorias del 14-15*).

Los algunos autores se repiten en los distintos grupos porque la académica selecciona según cada una de sus novelas, y ese un acierto que apunta en dirección opuesta a la de Cedomil Goic. Rubí Carreño no hace un panorama de autores —de personas—, le interesa la lectura de un puñado de obras escritas en este comienzo del nuevo siglo. La importancia no está en quienes hacen esas obras, sino en las obras y en la relación de ellas con su contexto histórico-cultural: por eso hay autores que se ubican en dos grupos. Es muy interesante el concepto de literatura y cultura que hay detrás de ambos estudiosos, del todo diferente. Carreño comienza haciéndose —y haciéndonos— una pregunta muy necesaria para la crítica chilena actual: «¿Qué significa escribir en Chile en el siglo XXI? ¿Han cambiado las maneras mediante las cuales quienes escriben se representan a sí mismos y a su escritura? Si así fuera, ¿cómo podría la crítica literaria dialogar creativamente con estas transformaciones?» (*Memorias del 13*).

A través del estudio de los personajes de estas novelas ella descubre que:

jóvenes, artistas y trabajadores, encuentran una gran dificultad para conciliar la familia, el trabajo y la literatura como trabajo. El multiempleo, la precariedad laboral, la cuasi inexistencia de sindicatos, gremios y colectivos de artistas, la reificación del amor familiar en pro de la productividad en el trabajo, la explotación de los artistas y alienación de su obra, la feminización del trabajo literario, concebido

entonces, como el «trabajo doméstico» de la casa nacional (*Memorias del 19*).

El trabajo de Carreño evidencia la relación entre literatura e historia, así como la construcción cultural del pasado inserto en la negociada democracia chilena. Realiza un destacado intento de leer la actualidad y el pasado reciente, buscando develar esa «contaminación sombría (de la dictadura) que aún no se ha leído del todo» (Ortega, *Caja de herramientas* 7). Su lectura no pretende exclusivamente revelar ese contexto, en sus propias palabras:

[L]as novelas no solo responden a la manera predominante de leer literatura del tercer mundo, es decir, como documentos, alegorías de la derrota, o como parte de un momento histórico y político determinado. Lo que revelaría esta lectura en conjunto sería «una autorrepresentación del campo literario chileno del siglo XXI y del papel que en él tienen los artistas y la escritura en situaciones en las que la ideología se hace carne: la familia, el trabajo y la literatura como trabajo (Carreño, *Memorias del 15*).

Leonidas Morales, por su parte, propone un análisis de la narrativa también a través de la figura del sujeto, uno que sufre cambios constantemente, los que lo harían variar de un estado a otro. Morales se propone analizar los cambios de estado del sujeto social, desde Baldomero Lillo hasta Bolaño (presentadas ambas como figuras extremas de la curva temática), con el fin de establecer una línea de construcción de estos a lo largo del siglo XX chileno.

Las novelas que se analizarán a continuación no son novelas que pertenezcan «Nueva narrativa», son escritas en los años posteriores. Y sus autores, aunque todos con publicaciones y en plena vigencia durante ese *boom*, no pertenecieron nunca a ese grupo, por lo que las características enunciadas aquí están bastante distanciadas de las obras que veremos. Por otra parte, en los tres tipos de discursos que propone Cánovas, podríamos

señalar que las obras que veremos a continuación pertenecen a la «literatura poética».

CAPÍTULO IV
LAS NOVELAS

a. El país a través del extrañamiento

El palacio de la risa, Germán Marín

Qué duda cabe que la fantasía era en aquel tránsito una compensación, pero luego de vivir el espejismo resultaba insuficiente pues, al devolver las cosas a su lugar, no quedaba un resto del brillo anterior.

Germán Marín, *El palacio de la risa*

1. La novela

A través del destino de una villa ubicada en la comuna de Peñalolén, en Santiago, Germán Marín recorre los últimos 40 años de la historia chilena, expresados en el trágico devenir de esa casa palaciega. El narrador-protagonista vuelve a Chile después de un largo exilio y visita Villa Grimaldi, la casona que conoció en su infancia y que más tarde se convertiría en uno de los centros de detención y tortura más tristemente célebres de la dictadura de Augusto Pinochet. En el nostálgico y solitario paseo por las ruinas de la antigua casona, el narrador revive sus experiencias de la infancia, en primera instancia, de la mano de quien fuera su mejor amigo, Antonio; posteriormente, de la mano de su amante Mónica, una mujer a la que le perdió la pista al partir al exilio y que cree involucrada con los servicios de inteligencia de Pinochet.

La novela narra la visita, en esta democracia recién recobrada, a los restos de la Villa destruida por los militares para borrar todo vestigio del horror ahí implementado. A través del destino del lugar, el narrador

relata el regreso a Chile, marcado por la búsqueda de Mónica y el trágico devenir de un país que se le hace irreconocible y desconocido, desde el prisma del extrañamiento radical que define en el protagonista el largo exilio.

2. Recepción crítica

Germán Marín es un escritor que no ha figurado en las esferas más visibles de la narrativa chilena de los años noventa. Su obra ha sido escuetamente reseñada en los momentos en que han sido publicadas sus novelas y, en términos generales, la prensa chilena ha comentado en toda ocasión su calidad de «autor de culto»: poco difundido, de difícil lectura y de gran calidad literaria. No hay críticas negativas en este sentido, y aunque son pocas y se concentran sobre todo en el momento de la publicación de *Círculo vicioso* (1994), todas destacan la notable calidad literaria de su obra en el contexto de la narrativa chilena de la post-dictadura. Por ser una obra muy culta y de lectura compleja, las esferas en las que circula son reducidas. Por otra parte, es un escritor que ha polemizado de manera frontal con la cultura chilena contemporánea, especialmente con los narradores de la post-dictadura, marginándose por completo de tendencias o generaciones actuales, y –por supuesto– creando reticencia en sus pares. Sus referencias las reconoce principalmente en la tradición narrativa argentina y en la poesía chilena, en donde es notable la exploración en la fusión entre el ensayo y la ficción, aspecto central en su apuesta creativa. Quizá su visión crítica y marginada de la producción literaria chilena favoreció la casi inexistente recepción crítica de la novela *El palacio de la risa*, publicada originalmente en 1995 bajo el sello Planeta y, posteriormente, en 2002 por Editorial Sudamericana en el libro *Un animal mudo levanta la vista*, compuesto por la novela que abordamos aquí, *Ídola y Cártago*.

Marín proviene de una familia con estrechos vínculos militares y fue alumno de la Escuela Militar chilena, en donde tuvo a Augusto Pinochet de instructor. Ingresó a allí de manera voluntaria buscando en esta estructura un mundo más simple, según lo que declara en varias entrevistas, pero apenas ingresó entendió que no era ese su lugar. Pasó parte importante de su juventud en el país de su madre, Argentina, configurando este elemento biográfico un asunto crucial para su escritura, pues reconoce allí sus mayores referentes literarios. En este sentido, la configuración de su obra a partir de educación literaria también estará marcada por una distancia con sus contemporáneos.

En 1973, después del golpe militar, iniciará su exilio en México y Barcelona, hasta 1992 cuando regresa a Santiago, trayendo consigo el manuscrito del que se configura como su mayor proyecto literario, la trilogía *Historia de una absolución familiar*. Sus vínculos militares iluminan una de las aristas más polémicas de su obra, ya que en su totalidad se configura como una memoria del Chile militar y una crítica radical al sistema cultural y social chileno. De hecho, cuando publicó el segundo tomo de su novela autobiográfica, *Las cien águilas*, fue acusado por ex compañeros militares de traición y de desmitificar valores fundacionales del paradigma de la institución, como la gallardía o la lealtad.⁴⁸ Durante todo su exilio Marín apenas escribió. Antes de eso, había publicado un libro en la mítica editorial Quimantú creada por el gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende titulado *Fuegos populares*, el mismo año del Golpe, y en los veinte años que estuvo en el exilio casi no escribió ni publicó, lo que será significativo en la recepción crítica de su obra al regresar a Chile. Es en 1994, dos años después de su regreso, cuando publica en el primer tomo de su gran trilogía, titulado

⁴⁸ Lira, Sonia. «El incorregible Germán Marín». *Qué Pasa*. 18 oct. 1997: 92-95. Impreso.

Círculo vicioso. La novela tuvo una recepción muy favorable y es destacable como todos los críticos realzan la calidad y densidad de esta obra en un contexto que dibujan de forma completamente pesimista. En este punto, todas las críticas aparecidas en medios de comunicación chilenos a comienzos de 1995 señalan la sorpresa de encontrar una novela de esta categoría en el contexto nacional y son determinantes en realzar su carácter único dentro de la tradición chilena. Haciendo un recorrido por todas las palabras de asombro en este sentido, nos encontramos con un total acuerdo en su carácter único, también en sus referencias y en surgir de una tradición que parece no vincularse con la nacional: «[u]na novela de cuatrocientas páginas, con notas, referencias y un crítico literario que se hace parte del relato, no es habitual en nuestra literatura» (Gumucio «En la búsqueda» 17) o «no es fácil efectuar una reseña crítica de una novela tan compleja, ambiciosa y poco habitual como *Círculo vicioso*» (Marks, «En busca de» 3); o las palabras de Hernán Soto, más determinantes con el valor de su obra en este contexto específico:

Germán Marín cerró el año con *Círculo vicioso*, novela de largo aliento y resplandeciente calidad (...) En un panorama literario marcado por la moda, el libro fugaz y liviano, el relato de vidas vacías que no logra universalidad, *Círculo vicioso* destaca por su exploración en las facetas ignoradas de nuestra historia dolorosa, sin pretensiones mayores que contar la peripecia de vidas en las que resuenan los ecos de otras y otras vidas que nos han moldeado un curso ciego y azaroso.⁴⁹

Llama la atención el pesimismo con que se refiere al panorama literario, pero es aún más notable el hecho de que muchos críticos apuntan hacia el mismo lugar. El destacado Filebo señalará:

⁴⁹ Hernán Soto, «Fantasmas de Germán Marín», *Punto Final*, 22 de enero de 1995, 19.

Este de Germán Marín Sessa, *Círculo vicioso*, no es un libro al que uno pueda entrar como Pedro por su casa. Lo primero que uno advierte es que se trata de la casa de Marín. Erudito en su especie, dedicado a desovillar el misterio de la vida a través de la luz de la inteligencia, Marín deja escasísimos espacios a la espontaneidad creadora, al genio delirante de la inconsciencia, al rapto poético del estilo (...). En Chile, digámoslo de una vez, no es corriente la moneda de cambio que propone Marín. País deshabitado de las lecturas densas, más bien deshabitado de lecturas densas, adjetivo este último algo maldito entre los jóvenes, Chile va a tener que salir de los vinos buenos para aprender a «paladear» el gusto de las cepas clásicas (14).

Para continuar con el panorama de críticas a su obra, Mariano Aguirre señaló:

Pocos, muy pocos narradores chilenos hacen de su trabajo creativo un proyecto literario. Entre uno y otro libro pareciera que han sido fagocitados por la coyuntura, por la vanidad del instante. Por eso cuando se está frente a una empresa, un designio podría decirse, como el que se ha propuesto Germán Marín, el desafío para el lector es altamente inquietante, incluso perturbador (10).

Sus referencias, que suelen alejarse de la tradición narrativa chilena –pero no así de la poesía– también son destacadas por la crítica como un elemento de asombro o quizá como una de las razones del surgimiento de una obra muy disímil a la producción chilena: «[d]e un tiempo a esta parte, se susurra por ahí que Germán Marín es un escritor de culto, que está entre los grandes, que no hay nadie igual a él. Esto último, es innegable. Germán Marín no se parece a ningún otro escritor chileno. Entre otras cosas, porque, a su modo, claro, está siguiendo las huellas de

Proust» (140-141) (en la misma dirección apuntan dos de las críticas ya citadas, al titularse «En busca del tiempo perdido» y «En busca del yo perdido», haciendo una expresa alusión al autor de *En busca del tiempo perdido*). Es más, Adriana Valdés en la crítica que hace en *El Mercurio* y que titula «El temblor entre dos memorias», no escatima en elogios al destacar el estilo de su obra que,

como las de Onetti, se puede incluir entre las novelas «tristes, misteriosas, entrañables», en que la práctica narrativa no tiene concesiones ni emocionales ni intelectuales para con sus lectores. (...) Obras que recuperan zonas difíciles de la memoria colectiva, sin apoyarse en el ímpetu épico o en los nuevos mitos de la narrativa de los años sesenta, esas narraciones hechas, entonces y más tarde, para producir una creencia latinoamericanista.

Hemos hecho este recorrido por la recepción de la que fue su primera novela publicada en Chile, porque ilumina bastante la recepción de toda su obra, que es, por cierto, una obra muy coherente en cada una de sus publicaciones.

La publicación inicial de *El palacio de la risa* se realizó un año después de *Círculo vicioso* y primer tomo de la trilogía, y quizá es esta una de las razones por la que su crítica en prensa fue casi inexistente.

En relación al primer tomo de la trilogía, *El palacio de la risa* es una obra menor, una novela breve que aborda una trama mucho más reducida que *Historia de una absolución familiar*, la que como ya advierte su título pretende ser el retrato de una familia a través de varias generaciones. En circuitos académicos, *El palacio de la risa* ha sido estudiada principalmente desde su relación con el referente histórico (Villa Grimaldi) y también como un ejemplar relato en donde las estrategias

discursivas y narrativas de Marín son puestas a prueba de manera impecable: estos son principalmente los vínculos en su obra entre ficción y crónica, la reconstrucción del pasado, el carácter autobiográfico de su ficción.

3. Análisis

Cada uno de los temas que abordará la novela será introducido a través de recuerdos del narrador y del trágico devenir de la casona ubicada en Peñalolén, para así, de paso, recorrer la macabra historia de los años setenta y ochenta en Chile. El relato es un híbrido entre ficción y crónica, ya que nos encontramos frente a un narrador en primera persona que recorre la historia de esta casona documentado lo que allí realmente pasó, con referencias específicas a las familias que la habitaron, dando cuenta, con una estrategia narrativa magistral, de las transformaciones del siglo. Por otra parte, en muchos puntos el relato se entrecruza con la historia del propio Marín, coincidiendo en varios aspectos con la vida del personaje-narrador de *El palacio de la risa*, quien había regresado del exilio tres años antes de publicar la novela:

Era más interesante venirse. De pronto se acabaron las quejas y las justificaciones para quedarse allá. Además, mis materiales son de aquí. Lo que me ayudó a integrarme en Chile fue no regresar con ilusiones. No esperar nada de Chile. Usar a Chile como un enorme basurero en que yo puedo rastrear para escribir. Yo soy un novelista que vive de escarbar la basura, que huele los calzones, que figonea las tiendas de ropa interior (Gumucio, «German Marín»).

Esta declaración de Marín es exactamente el tono con que narra la novela, el narrador, un personaje que acaba de llegar del exilio sin esperanzas. Prácticamente en toda la narrativa del autor se plantea una distancia estrecha entre su propia vida y la de sus personajes, constituyendo, sus biografías ficticias, un retrato de su propia vida, pero sobre todo la del Chile de las últimas décadas del siglo. Tal como él mismo comenta en la entrevista recién citada, Chile será la materia de toda su escritura, y sus materiales serán los elementos decadentes de este lugar. Aunque el

narrador no se llama en la novela como el autor, podríamos decir que Marín recurrió a la autoficción para narrar su tragedia, la del regreso, como muchas de las obras sobre las experiencias extremas que se vivieron en Europa, Marín estrecha la relación entre ficción y biografía y utiliza su propia historia para contar este relato, al igual como lo hizo Semprún o Kertész.

Resulta interesante destacar la postura de Marín respecto a la experiencia y a la representación de ésta, quien, como señalaba Kertész, prefiere nutrirse de ella y modificarla a partir de su experiencia, para dar cuenta de la realidad que busca retratar. No se trata, al decir de Manuel Alberca⁵⁰ de la autoficción biográfica exactamente. En ese sentido, complementa su propia biografía con la ficción sin pretender ser fiel a lo vivido, sino utilizándolo como sea pertinente para construir obras de ficción muy cercanas a la crónica o a la biografía ficticia.

Podríamos, aquí, como en otras novelas que revisaremos, señalar que al decir de Marta Morello, nos situamos ante una biografía ficticia, narrada en primera persona, porque a pesar de los numerosos elementos biográficos lo histórico, el tratado que establece el texto es el de la ficción, pues Marín siempre utilizará su experiencia a medias, como punto inicial, pero intentará desbordar su propia experiencia con el fin de explorar otras posibilidades, otros destinos que podrían haber sido el suyo. Le interesará exponer su propia biografía también para explorar otras posibilidades de experiencias vividas y especialmente para desbordarlas. Como señalamos en el capítulo anterior, Morello destaca este tipo de escrituras para la representación de la violencia sufrida en Argentina, ya que pareciera que narrar lo sucedido desde las voces intimistas y personales de sujetos otorgara la posibilidad de construir la historia desde el quiebre,

⁵⁰ Manuel Alberca *El pacto ambiguo de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva 2007.

especialmente a partir de la voz de sujetos excluidos de la historia de las dictaduras.⁵¹

El narrador y protagonista de la novela, un *retornado* que acaba de volver a Chile después de diecisiete años en el exilio, describe su encuentro con la casona de la Villa Grimaldi, la misma que lo recibió en momentos mucho más afortunados. Es un narrador consciente de su condición de tal, que enfrenta el texto casi al modo de un diario. Al lector también le recordará con frecuencia esta relación con el propio texto a lo largo del relato. Nos encontraremos, en la novela que funciona casi como un recuento de recuerdos, con muchas referencias históricas, entre ellas aparece la figura de Andrés Bello inspirándose en los jardines franceses del palacio, ya que asistió en reiteradas ocasiones; la Familia Egaña, dueña de la casona; algunos militares involucrados en el destino fatal del lugar, todo esto haciendo el cruce entre la ficción y la crónica, ahí donde el narrador cumple una doble función dentro del relato: la de narrar y la de investigar, traer referencias y antecedentes para revelar qué hicieron los militares en ese lugar. Como veremos, esta segunda función se irá volviendo preponderante gracias a la figura de Mónica. El narrador será quien investigue sobre el pasado del lugar, sobre lo realizado allí por los militares y sobre el posible destino de la que fue su amante, involucrada con los militares de manera muy perturbadora para él.

El narrador tiene, además, un balance más bien frustrado del periodo del exilio:

[Y]o no venía del extranjero, sino del pasado, que al parecer nadie quería, pues, de acuerdo a lo que había captado, aquel tiempo representada poco y nada en la vida actual de los chilenos. Estaba en un

⁵¹ Para profundizar en esto revisar el Capítulo II en su parte c. Argentina, la vuelta de tuerca de las ficciones del Estado de esta tesis, más específicamente a partir de la página 129.

país que por dos motivos de su historia, antagónicos, deseaba borrar su pasado de cualquiera posible mácula y hacer cuentas nuevas (Marín, *El palacio* 13).

Como él mismo dice: viene del pasado, no del extranjero, y aborda de este modo uno de los tópicos clásicos del exilio: la detención temporal y la consecuente imposibilidad de recobrar lo dejado. El lugar propio será, así, siempre una pérdida irrecuperable y un lugar de no retorno. El narrador no reconoce nada: se enfrenta al desconcierto por desconocer lo que se creía propio, su país, su ciudad, su gente, incluso su lengua. La ciudad está transformada, modernizada y extendida. Es una ciudad ignota, a la que se enfrenta desde el primer momento como un lugar inasible y amenazante. Amenaza que se transformará en peligro real en el episodio final de la novela. Al llegar a la Villa, ubicada en la precordillera de Santiago, extrañado, señala «el ambiente rural del sector había desaparecido por completo». A través de su sorpresa, Marín va revelando el encuentro del narrador con una ciudad transformada, una ciudad modernizada, modificada en todos los sentidos. El paisaje que contempla y las ruinas apenas visibles del antiguo palacio lo obligan a enfrentarse a «las huellas de los cimientos bajo la maleza que crecía salvaje y verde (...) en medio de los escombros menores que los dientes de la máquina excavadora no habían podido recoger» (*El palacio de* 42). Esa destrucción material se traspasará simbólicamente a la ciudad, simbólicamente, de algún modo esos dientes de la excavadora pasaron también por todo lo que el narrador ve con la misma insistencia con la que los describe.

En el lugar está solo, no hay nadie, salvo un gato y algunos pájaros que cada tanto amenazan la macabra tranquilidad que ya se advierte del lugar. El narrador, antes de su visita a la Villa, ha averiguado y leído testimonios de sobrevivientes, e irá, poco a poco revelando que, antes de volver a Chile y en sus primeros días, hizo una investigación que

tomará un lugar importante dentro del relato de sus recuerdos. La mansión fue destruida como parte de una política del olvido, en esta ocasión de los propios militares, y a pesar del país sin memoria en el que se encuentra, él regresa a enfrentarse con la historia, con el transcurso de los diecisiete años, con «los oscuros y graves episodios sucedidos» (*El palacio de 15*). Nuevamente hay una analogía entre los dientes de la excavadora que derrumbaron, borrando lo ocurrido allí, la Villa y las políticas de olvido impuestas al retorno de la democracia que referimos anteriormente a partir de Nelly Richard. Aunque encuentra un país en el que nadie quiere mirar lo ocurrido, él insiste «a pesar de la noche artificial que impedía ver hacia atrás», la novela se propondrá ir directamente hacia ese lugar, de forma solitaria, nostálgica y triste, sabiendo que será el único en asistir hacia ese pasado en un momento en que todos están ensañados en olvidar.

El contraste entre los demás y él mismo será determinante a lo largo de toda la novela y constituirá uno de los ámbitos centrales de su extrañamiento. Es también uno de los tópicos simbólicos más explorados del exilio: la pérdida del lugar, del centro, tanto durante en el exilio mismo como en el retorno. La figura de esta pérdida de centro y lugar estará marcada por el horror de lo que había sucedido allí. «Encima de las viejas paredes de adobe que rodeaban el lugar se atisbaban sueltas y vencidas, aunque todavía en sus estacas, las corridas de alambre de espino herrumbosas que delataban la naturaleza del recuento que había llegado a ser Villa Grimaldi» (*El palacio de 15*). Los alambres auguran el relato que proseguirá. Lo único que pervivió a la destrucción de la casona es la piscina de mármol, donde -recuerda- tantas veces se bañó de adolescente, un recuerdo que adquirirá un doble valor más tarde. La alusión a la piscina inquieta porque se advierte de inmediato por qué el narrador la trae al relato e hace imaginar los usos que tuvo para los militares cuando era uno más de los implementos para la ejecución de las torturas. También se encuentra con los vestigios de la torre de agua, que según sus

investigaciones fue llamada «Torre de los suplicios». A través de un desplazamiento de lo que el lector supone que va a narrar después de señalar el nombre de esa torre mientras se utilizó el lugar como centro de tortura, recuerda la sala de máquinas que había ahí cuando visitaba la casa en su infancia, junto a su amigo Antonio, «[u]nas ruedas dentadas movían cada cierto periodo, con agudos chirridos metálicos, la pareja de émbolos que provocaban el flujo (...) empezaba a sentirme mal y, compelido por una extraña necesidad, llamé en voz alta a mi viejo amigo Antonio, mediante el cual había llegado a esa mansión, años atrás» (*El palacio de 19*). El recuerdo y la descripción de los chirridos y las ruedas dentadas hará el anuncio de lo macabro del relato que prosigue, los que funcionan como una metáfora de la tortura y el horror que se vivió en ese mismo sitio. El lector ya lo sabe, porque todo lector chileno sabe que Villa Grimaldi –«Bajo ese nombre la finca alcanzó la triste fama del crimen» (*El palacio de 20*)– fue el principal centro de tortura de Pinochet, y eso es anunciado a través de recursos muy sutiles, aplicados con la magistral pluma que caracteriza la obra de Germán Marín. Se aplicará el recurso del contraste para marcar los cambios radicales que había sufrido la ciudad, la villa, el país, en los diecisiete años de exilio del narrador,

al detectar también en el suelo del lugar numerosas manchas de aceite secas, transformadas en unas costras pardas, donde de seguro yacía el estacionamiento de los vehículos que salían a buscar a los desdichados, en la distancia cada vez más lejana que separaba a aquellas víctimas traídas hasta allí de la vida de los demás que había seguido su curso (*el palacio de 18*).

La asimilación de los militares a esa mancha de aceite seca, oscura, sucia, funciona como un recurso de contraste justo después de narrar la distinguida historia de la casona, las visitas de Andrés Bello, sus jardines

franceses y los poemas inspirados en el bello lugar. El relato es interrumpido por esa burda mancha de aceite seco de los autos que, como dice Marín, recogían a los desdichados, separándolos, para siempre y sin retorno, de la vida de los demás. Pero sus recuerdos también aparecerán teñidos de un presagio que ya es confirmación, como en el atardecer en que el narrador prefigura el destino terrible del lugar. De este modo, la tensión está transferida incluso a los recuerdos de los momentos felices del lugar, como si los diecisiete años, su propio devenir y el de la ciudad, hubieran sido advertidos desde siempre o bien como si la tragedia modificara todos los recuerdos que existían previamente.

En el primer capítulo de la novela, Marín introduce los elementos centrales de la trama: la destrucción de la casona y de la ciudad (el imperioso olvido cultural), la tortura y muerte, el desencuentro con el país. Finalmente la novela será el relato de lo que esa interrupción de la historia significó en los campos más simbólicos de un individuo que «viene del pasado» y no se encuentra con nada. Aparece también Mónica, de la que sólo se nos advierte en el comienzo que pudo haber estado ahí, no sabemos bajo qué figura, pero estuvo en Villa Grimaldi, la de los militares. Desconocemos quién es Mónica, la misma que más adelante transformará el tono nostálgico del relato en una suerte de relato policial, a través de la búsqueda de pistas sobre el rumbo de su vida, con los inquietantes giros que tuvo. «Era fácil deducir, como en una obrita policial, que el asesino había borrado sus huellas y que, después de hacerlo con una fría prolijidad, había destruido el escenario del crimen con la furia de un obseso» (*El palacio de 21-22*). Eso también ocurre con Mónica, pero aquí el que tramará la *obrita policial* será el mismo narrador, que desde su exilio ya había juntado pistas obsesivamente para conocer el destino de su ex amante.

El segundo capítulo se dirigirá hacia la historia de la casa, conformando dentro del relato un recorrido por la historia de la casona y

de las nobles familias que fueron propietarias de la mansión, las visitas ilustres de la Villa en la que se asoma parte importante de la historia del país, en los mismos personajes, gobernadores, presidentes e intelectuales que la visitan, como en su propio devenir físico que será la metáfora del tránsito que vivió el país en el siglo XX. Posteriormente, la Villa llegó a manos de los militares, «enajenada de manera fraudulenta (a Emilio Vasallo Rojas) a objeto de instalar allí la gangrena que sería El Palacio de la Risa. Tal fue el nombre circense que mereció de sus responsables el centro de tortura, pero no nos adelantemos a los hechos» (*El palacio de* 29). Sin adelantarse, entonces, pero advirtiendo, con los mismos recursos señalados previamente, el horror de lo que ocurrió en ese lugar, recuerda las visitas a la casa de Antonio, los detalles, la historia de su familia, y en contraste nuevamente se presenta la oscuridad del ya anunciado *palacio de la risa*. Por ejemplo, al narrar el recuerdo de un atardecer, en donde la Villa «abierta al paisaje, iluminada por las numerosas ventanas a través de las cuales, en el largo minuto del crepúsculo, se podía advertir en el cielo en un raro equilibrio, bajo la división del fuego escarlata de las nubes, la presencia del último resto del día, mientras la noche avanzaba misteriosamente» (*El palacio de* 17). En todos los recuerdos del narrador se cuela de este modo el miedo que será el tono que subyace cada página de la novela. En este recuerdo, el cielo advierte el futuro con ese *raro equilibrio*, y aparece, como en todas sus descripciones, el carácter incierto, amenazante y oscuro que irá, poco a poco, trayendo el relato, «Pero vayamos en algún orden en el relato de esa primera visita» (*El palacio de* 31) continúa, advirtiéndonos a través de la descripción del atardecer la terrible historia que presencia el personaje entre el contraste de las ruinas y sus recuerdos infantiles. Advirtiéndonos, así mismo, que él es quien narra la historia y se hace presente e interrumpe el relato, siguiendo su estilo casi cronístico, testimonial. En este sentido, toda la novela conlleva una especie de doble metáfora pues no puede recuperar ni

los momentos ni a las personas que recuerda de su infancia, y ese lugar, el de sus recuerdos y niñez, es también Chile, un lugar irreconocible en el que nada de lo que dejó permanece, ni siquiera la memoria. No puede recordar porque nadie quiere hacerlo, por lo que su recorrido por la historia más escabrosa del país lo realiza solo, amenazado por el viento, los pájaros que escapan ante algún murmullo involuntario producto de su nostalgia, un gato que le muestra alguna piedra olvidada entre los escombros. La sombra de Mónica se intercala en cada momento de tensión o de revelación del horror que se vivió en el lugar.

Me pregunté mientras recorría aquello con la mirada, a qué país había llegado hacía dos meses, pues, aunque lo deseara, éste ya no parecía ser el mío luego de pasar por la verdad de esa mañana. Era hoy otro país como trataba de decirme, distinto al que había dejado al marchar al extranjero, ajeno como cualquiera de los que había pisado durante diecisiete años (*El palacio de 43*).

En el capítulo siguiente, aparece en primer lugar de la trama Mónica, presente de forma fragmentaria previamente. A continuación del relato de su infancia, viene lo que podría constituir la segunda etapa temporal narrada en la novela, la de los años previos al exilio. La primera es la infancia y Antonio; la segunda es Mónica, la amante del narrador en el momento previo a la dictadura militar, y la casona convertida en centro de eventos. La familia de Antonio, con quien pierde contacto por irse unos años de Chile, vende la casa, y comienza desde ahí su historia de infortunios, transformándose en un local nocturno de diversión administrado por un empresario del espectáculo, «la casa de Peñalolén merecía otra suerte, pero en Chile, como es sabido, existe un horror al pasado, lo que no se destruye se tuerce, devorado por la devastación que significa el presente» (*El palacio de 46*). La casona se había convertido

entonces en la discoteca El Paraíso. Y así es que llega al lugar junto a Mónica, por la curiosidad de verla convertida en tal después de encontrar un aviso publicitario en el periódico. Aparece entonces más claridad sobre su amante antes del exilio, a quien intenta seguirle la pista, perdida hace veinte años desde el momento temporal en que el narrador relata la novela. La invitó una noche a la casona ya convertida en centro de eventos, la recorrieron entremedio de la fiesta que se festejaba en el lugar. Era 1971 y esta sería una de las primeras citas con Mónica, la que sería su amante hasta que «el juego de vivir había terminado por agotarse al momento de estallar el golpe militar, en consecuencia, sólo cabía en el ámbito personal, como me señalaría utilizando unas palabras de Sartre, asumir la triste edad de la razón. La fiesta de la inocencia había concluido el 11 de septiembre» (*El palacio de 49*) y Mónica representará el momento previo a este término del juego. La decadencia de la casa ya había comenzado a notarse en esa visita y funcionará en el relato como una especie de tránsito para lo que vendría después. En esas mismas fiestas se encontraba el militar que terminaría por hacer las gestiones –las trampas– para quedarse con la casona y convertirla en un centro de prisión y tortura de los servicios de inteligencia de Pinochet. Mientras recorren el lugar, se irán intercalando los recuerdos de infancia del narrador, con los recuerdos del relato de Mónica y lo que él sabe de la casa a través de las investigaciones que realiza apenas vuelve del exilio (tiempo de la diégesis).

[A]l mirar hacia la puerta del aposento (la despensa) creyendo encontrarla cerrada, divisé la barra de la que ella colgaba las carnes saladas que preparaban cada mes. El cuarto se hallaba hoy ocupado por los enseres de la limpieza. Este detalle en la despensa no es superfluo, pues como he podido inferir de testimonios acerca del centro clandestino, la barra fue utilizada como instrumento para practicar la

tortura llamada Pau de Arara, inventada en Brasil, consistente en amarrar a la víctima de pies y manos juntos con la cabeza vuelta hacia el suelo. A veces una jornada entera, hasta que dejaba de gritar (*El palacio de 58*).

Esa noche, sería la última noche en que vería en pie Villa Grimaldi, a la que volvería tras diecisiete años para encontrarla destruida por la necesidad de borrar todo vestigio del horror ahí realizado durante la dictadura, «Creí en mi simplicidad que las cosas eran inamovibles, eternas, sujetas a un curso invariable» (*El palacio de 59*), dice intensificando el tono que mantendrá durante todo el relato, y confirmando que la dictadura quebró completamente el transcurso de las cosas. La visión de ese quiebre en la historia es más radical mirado desde un exiliado en su retorno, porque naturalmente enfrenta el giro cultural, simbólico y material del país sin el tránsito de sus transformaciones y en ese sentido el narrador, como retornado, es determinante en el modo narrativo en que se plantea la novela.

Ya habiéndonos contado sus recuerdos en los tres capítulos iniciales de la novela y recorrido el eriazó que era ahora Villa Grimaldi, comenzará a indagar en su memoria con más insistencia sobre la historia de Mónica, sobre su paradero, siguiendo el relato semi policial que antes señalábamos, donde junta información que advierte la posibilidad de un destino terrible para Mónica. Sus pasos se habían extraviado tres años después de la noche en que bailaron en la mansión convertida en discoteca, *vaya la maldita casualidad*, en esa misma Villa Grimaldi, en 1971. Recorre ahora el relato de su búsqueda, que comenzó muchos años antes de su vuelta a Chile, «sentía al avanzar en la lectura que entraba en la oscuridad invisible de las suposiciones» (*El palacio de 64*), la lectura de señas contradictorias y macabras que había recibido sobre Mónica estando en Barcelona. Había sido vista con un hombre de la DINA en dos ocasiones, pero ante algunas informaciones que había recibido años atrás,

yo prefería no creer, y a pesar de los conatos de preguntas que me asaltaron enseguida, llevado por la disposición inconsciente de salvarla, el asunto era claro de explicar (...). Con el tiempo todo amainó al dejarlo librado a la confusión, pues en un extraño retorno al principio, haciendo caso omiso del supuesto velo descornado por Montecinos (quien le había informado a través de una carta del posible destino de Mónica), dejé las cosas tal como estaban antes de recibir la carta. Al menos aparentemente (*El palacio de 65*).

Este *aparentemente* se evidencia a lo largo de toda la novela, porque la historia, justamente, irá siendo construida a través del misterio de Mónica, especialmente frente a la incógnita sobre el perturbador destino que le había enunciado Montecinos años atrás y al intento de descubrir u ocultar la verdad por parte del narrador. Pero en el regreso a Chile, la información de esa carta y las sospechas que ya más de alguien le había enunciado se cruzan con una información que el narrador encuentra en la entrevista a una sobreviviente de Villa Grimaldi exiliada en Bélgica, en la cuál Mónica quedaba nuevamente como sospechosa. La ex prisionera relataba en la entrevista que cierta mañana, al pasar ante la piscina camino a uno de los interrogatorios, pudo ver, al resbalarse la venda que le tapaba los ojos, a una mujer en bikini tendida en el césped. Abstraída de lo que la rodeaba, la mujer tomaba sol con unas gafas de marco blanco, sobre una toalla de baño. A su lado se acurrucaba un perro, llamado Diablo en la novela, un doberman negro entrenado. La imagen es doblemente brutal, por la calma de la mujer mientras a su lado caminan, hacia los interrogatorios y torturas, los presos de la Villa y, a su vez, que junto a ella se encuentre el perro negro. En este momento el narrador sólo sugiere que ese doberman negro era un perro entrenado para torturar, pero nuevamente la novela, en su tono tan cercano al testimonio o la crónica, juega con la información que conoce el lector, ya que una de las historias

más espeluznantes que circularon en Chile en la época de la dictadura y que luego se reseñan en los Informes de Verdad, fue la del entrenamiento de perros para torturar y violar en las sesiones de tortura. La mujer señalaba en la entrevista que había reconocido a la mujer, que podía ser Mónica, porque la conocía de la universidad, pero no había llegado a dar con su nombre. Las señas que da le hacen pensar en la posibilidad de que sea quien él busca, incentivando un recuerdo perturbado por este hecho, pero también erotizado, «[t]odo era desolación al mirar el páramo en que se había transformado la antigua casona donde viviera mi amigo Antonio y, aunque no lo deseara, veía también destruido el recuerdo de Mónica mancillado por las sospechas que los demás me despertaran (*El palacio de* 71).

A través de la información que el narrador ha ido acumulando sobre la Villa y los abusos allí cometidos a través de los testimonios de los Informes de Verdad, construye una notable crónica sobre el lugar. No solamente a través de las torturas y las reutilizaciones de los espacios de la casa, también traerá a sus páginas personajes icónicos del periodo, entre ellas las dos mujeres más emblemáticas de los centros de tortura: Luz Arce y la «Flaca» Alejandra Merino, dos detenidas que terminaron siendo funcionarias de la DINA y torturadoras; sugiriendo a través de ellas el posible destino de Mónica, pero su camino después de 1973 no es claro. Se enreda también en la medida en que el narrador no quiere descubrirlo, pero a la vez necesita recuperarla, volver a ese tiempo, antes del exilio, en que estuvo con ella. Es, en este sentido, a la vez un recurso de la nostalgia.

Dentro de la novela donde son referidas las dos mujeres «convertidas» en la dictadura, el narrador se encuentra con una de quienes prestara ayuda a «los gorilas de la DINA» y, hacia el final, el relato será transferido a ella, una mujer religiosa, alcohólica que, tal como Luz Arce en su testimonio *El infierno*, busca la integración social y el perdón a su propia culpa a través de la religión. El narrador se entrevista con ella

previamente a su visita a la Villa, entablando una estrecha y extraña relación que tiene como único fin de obtener información sobre Mónica. Pero esta mujer, un poco loca, habla y dice mucho más de lo que su entrevistador le consulta. De este modo Marín, en boca de María del Carmen, da cuenta de su conversión y del «escozor de la culpa», narración sometida a la tensión del narrador frente al descubrimiento de lo que pudo haber hecho su ex amante. El narrador se enfrenta a esta mujer «ansioso de indagar hasta dónde había alcanzado la inequidad de Mónica». Finalmente, en las varias entrevistas con la mujer, y forzada por el narrador ya que ella no quiere hablar de Mónica, le confiesa lo que sabe. La colaboración de Mónica con la DINA, su conversión a partir de un general con el que se va a vivir y quien la libera de sus cargos, para terminar trabajando como traductora de material reservado para los servicios de inteligencia. Los encuentros con la mujer son grotescos en muchos sentidos, porque advierte el narrador la confusión de María del Carmen respecto de él a partir de cómo se arregla y maquilla para cada una de sus citas, y la manipulación en determinado sentido del narrador para sacarle la información del destino de Mónica. Todo esto sucede esto en un departamento oscuro, mal decorado, y sus palabras están atravesadas por el remordimiento y la culpa.

La novela finaliza con una escena que viene a cristalizar el cambio social de Chile con que se encuentra el narrador al volver del exilio. Desde las primeras páginas describirá las «poblaciones callampas» que se habían instalado cerca de la Villa, que en su recuerdo era un lugar desolado y periférico. Durante ese periodo, la ciudad había llegado hasta los barrios precordilleranos, transformando sus límites y especialmente su integración, en buena medida porque durante la dictadura los sectores vulnerables de la sociedad habían sido enviados a las llamadas poblaciones callampas. El narrador, después de su desolador recorrido enfrentándose a Villa Grimaldi, camina hacia un taxi y, frente a una de

estas nuevas poblaciones, es asaltado por un grupo de jóvenes. Por las palabras de ellos, nos enfrentamos al narrador, que no se había mirado a sí mismo en la actualidad sino sólo a través de los episodios que narra de su pasado, vemos entonces a un pobre viejo, «convídese un pucho abuelito» le dice el grupo de jóvenes que lo rodea. Aparece, así, en las palabras de la pandilla, como un pobre viejo triste, al que según sus palabras podrían haber disparado ahí mismo. Él los enfrenta con tranquilidad y también asombro, «[l]a muchacha venida de los ranchos que se observaba al otro lado de la avenida, era el resultado social, entre otras consecuencias, de la trayectoria sufrida por el país durante años» (*El palacio de* 104). Ese camino que recorrió el país en sus diecisiete años de ausencia, los de la dictadura, se presenta en ese grupo de jóvenes violentos que lo intimidan simplemente por un cigarrillo. Una pandilla de jovencitos que desafía al que ahora se le presenta al lector como un anciano desprotegido y vulnerable en una ciudad sin equilibrio y peligrosa que el narrador enfrenta a su regreso, como síntoma del dramático destino del país en manos de los militares. No sólo está el destino individual de Mónica, de los presos y torturados de la Villa, aquí, sobre todo, está el destino social del país hecho trizas por las políticas implementadas durante la dictadura. En ese sentido, la metáfora de la casa destruida, demolida por esos dientes metálicos de las excavadoras, es la metáfora del país que el narrador encuentra a su regreso, la metáfora de la demolición social que sufrió Chile y que Marín retrata en esta novela.

Encontramos en la novela, tres tramas del relato: por una parte el destino oscuro de su amante Mónica, por otra parte el relato de su retorno y el extrañamiento total, y en tercer lugar el relato del derrumbe de la casona. Mónica funcionará como el gatillo de las demás historias, también lo que fuerza a la aparición del personaje final del relato; en cierto sentido, es el hilo conductor y también el elemento macabro. En la esfera simbólica de la novela Mónica es la transformación y la traición, que es a

fin de cuentas la historia del personaje que regresa y perdió todo lo que creía extrañar mientras vivía en el exilio. Lo que pensaba encontrar ya no está más y, tal como revela él mismo, sigue siendo igual de extranjero aquí que en cualquiera de los países que recorrió durante estos diecisiete años.

Todas las esferas textuales están sometidas a un tópico central: el del exilio y la pérdida irrecuperable que conlleva. La historia con la que Marín narra la época dictatorial chilena es la del retorno, la de la melancolía y la pérdida radical del pasado. Así como en muchas novelas de los años noventa en Chile, la ciudad se torna en un agente amenazante, desconocido y violento. Mientras que el narrador, que había dejado otro país, con el advenimiento de la dictadura, no reconoce nada de lo que pensaba propio: ni la ciudad, ni el habla, ni a su gente. «cuando el destierro, en oposición al actual que vivía en Chile, era exterior y la esperanza de volver a vivir con los míos resultaba más violenta. Todo aquí en cambio, como venía observando desde que arribara, se desvanecía en la ambigüedad de unos puntos suspensivos» (*El palacio de 97*). Se sitúa, con la tristeza de esta certeza, en el exilio interior, reconociendo que él mismo, su historia, sus recuerdos, así como la que fue su ciudad, sufrió el destino de esa Villa sobre la que camina intentando recuperar no sólo su infancia, también a Mónica y la historia de Santiago antes de 1973.

De mi parte estaba en un punto, luego de haber pasado la mañana en aquel erial, en que sólo cabía dar todo por aceptado y marcharse. Abrigar alguna esperanza de restituir la existencia a la antigua casa era quimérico, asimismo devolver a Mónica a su vida anterior, a quien resultaba mejor olvidar como ya me ocurría. (...) Estaba dispuesto a comenzar una segunda etapa en Chile, aunque sí era consecuente, el exilio todavía se prolongaba, transformado en cierta medida en un hombre invisible al que no reconocían ni siquiera sus ex compañeros de juego, a solas en medio de un pasado que

no interesaba a nadie. Era un extranjero en mi propio país (*El palacio de* 100).

La novela tuvo una primera versión publicada en el número 3 de la revista *Araucaria de Chile*,⁵² en 1978, y fue un poema. Transcribo el poema con el fin de señalar cómo, en este caso en particular, el tiempo transcurrido le permite al autor complejizar una misma trama. Podríamos sostener que analizando estas dos representaciones de la utilización de la Villa por parte de los militares, es posible entender lo que en la discusión sobre el Holocausto se menciona en reiteradas ocasiones, a saber las posibilidades que otorga el distanciamiento temporal de los hechos narrados cuando estos hechos aluden a realidades traumáticas y violentas.

«El palacio de la risa, antecedentes para una investigación»⁵³

Hubo un tiempo en que esta casa escondió, (1)
tras sus persianas de madera, el dulce sopor del verano,
el ocaso de una familia de bien que vivía retratada
en los callados espejos del salón.

La hermosa quinta de los Grimaldi flotaba como una idea en el (5)
del campo y desde ella se divisaba Santiago pintado en una tela
impresionista suavemente gris.

⁵² La revista *Araucaria de Chile* fue una «revista pluridisciplinaria, que se publicó en forma ininterrumpida durante doce años, con sede en París, inicialmente, y luego en Madrid. Su director era Volodia Teitelboim y a cargo de la redacción estuvo Carlos Orellana. El número 1 apareció en febrero de 1978 y el último a finales del segundo semestre de 1989. Su fin coincide con el fin de la dictadura», en García-Huidobro, Cecilia y Paula Escobar. *Una historia de las revistas chilenas*. Santiago: Ediciones UDP, 2012. Impreso.

⁵³ Publicado únicamente en revista *Araucaria de Chile*, n 3, tercer trimestre 1978.

Pero cada pesada alcoba, a la muerte de alguien, era cerrada (8)
siempre hasta que un día, sin previo aviso, la casa quedó
vacía e inmóvil con un olor a fondo de baúl.

Muchos atardeceres en La Reina se sucedieron entre las rosas, (11)
los árboles quedaron sombríos,
las ratas multiplicadas por un odio insensato
celebraron el resto del banquete en las habitaciones frías.

Los herederos, también de ojos celestes, a fines de 1970, (15)
vendieron la propiedad al mejor postor y el golpe de martillo
sobre los viejos clavos despertó a los espíritus de esta siesta
cubierta de arañas muertas.

Discotheque El Paraíso (19)

Bajo el dulzón olor a pintura fresca, (20)
ahora en la oscuridad se adivinaba bailar los boleros
de Leo Marini a las parejas de enamorados
—pasada de moda la voz que acaricia como todo aquello
que alguna vez fuimos, *nosotros que fuimos tan sinceros*—
entre las guirnaldas de las paredes y las bandejas en mano
en que tintineaban las copas de pisco sour y chilean manhattan.

Pero de a poco la casa comenzó a devolver los intrusos (27)
hacia la realidad que había afuera,
/Allende, o renuncia, o se suicida, decía Patria y Libertad/
o dejar vacías las mesas en donde, a veces,
se observaba por debajo el amor oscuro y lento
de esas manos dedicadas a la exaltación de la carne.

La música se apagó para siempre cierto amanecer de ceniza (33)
y el último mozo se encargó de subir las sillas,
era el silencio perdido hacía dos años y que ahora regresaba
de los espejos con la mirada perdurable de los antiguos moradores.

El salvaje pasto creció otra vez en torno a la casa (37)
que había pertenecido a la familia Grimaldi y,
un día cualquiera, el letrero de neón de la discoteca apareció
destruido por la acción de unos pillastres.

La corrupción parecía otra vez estar ganando la casa abandonada (41)
en donde, en la puerta de rejas,
se oxidaba estrangulado por una cadena
el candado supuestamente de esta historia.

Fue así como después del 11 de septiembre de 1973, (45)
Villa Grimaldi se convirtió en el museo del horror de una
película norteamericana interpretada por el general
Augusto Pinochet Ugarte, en el gesto petrificado
de una casa de torturas inventada por la
Dirección de Inteligencia Nacional (DINA).

En las pesadillas de esas alcobas ahora se mezclaban (51)
las fosforencias de los espíritus,
las algodonosas presencias de ayer a los cuerpos
desnudos sacudidos por la electricidad.

Jamás la realidad había puesto un precio tan alto (55)
a las extravagancias de la muerte, a esas carnes maceradas

tras las persianas a fuerza de golpes de kárate
y de perros amaestrados contra natura,
a esas sombras de distintas edades que bailaban
en un amoroso abrazo de difuntos.

Ningún tiempo pasado fue peor pareciera deducirse de esta crónica (61)
—nosotros que del amor hicimos romance tan divino—
pero, en cualquier caso, esta casa hoy llamada
por el humor negro el Palacio de la Risa,
TERRANOVA, según el lenguaje crítico
de los servicios de inteligencia de las Fuerzas Armadas.

Si antes esta casa había estado habitada por la memoria de cera (67)
de sus dueños y después por los deseos de esas manos
humeantes en la oscuridad, hoy Águila, Halcón y Vampiro
son los distintos infiernos darwineanos en que ella se divide
para tratar a los réprobos en sus lentos fuegos tecnificados
por la imaginación intrínsecamente perversa de la CIA.

Nunca la violencia había sido mejor administrada en el país y, (73)
si por un momento sacamos cuentas, alegres o tristes
resulta una bagatela acordarse de los guatones
de la vieja policía política.

No se crea que antes este país era la copia feliz (77)
del Edén ni mucho menos, habría mucho que decir al respecto y,
si se desea, basta recordar los cuajarones de sangre
que cada gobierno dejó tras de sí.

Pero, en todo caso, a partir de aquel 11 de septiembre, (81)

la vida parece más real a fuerza de haberse aprendido la lección,
si es que la historia vale de algo para algo.

Bajo la luz siempre encendida que mantienen los torturadores, (84)
los fantasmas de villa Grimaldi, en la calle José Arrieta,
están sufriendo en carne propia las certidumbres del horror.

Podemos apreciar en el poema cómo a través de ciertas metáforas aplicadas al «antes» y «después» del lugar, Marín formula el contraste. El «dulce sopor del verano» y el tranquilo silencio sobre el cual la casa flotaba en medio del campo, comienza a transformarse en habitaciones frías, ratas multiplicándose, arañas muertas. Asistimos al tránsito del lugar, expresamente señalado, en los párrafos del poema que describen la casona convertida en centro de eventos y su tintinear de copas. Pero la música se apaga, el atardecer se vuelve ceniza, para dar paso a lo que se convierte el lugar: el «museo del horror», en donde encontramos en los versos de Marín carnes maceradas, cuerpos sacudidos por la electricidad.

En este poema publicado cinco años después del golpe militar, en una de las tribunas más destacadas del exilio chileno y encontrándose el propio Marín en el exilio, hay una revelada intención de denuncia, como si la inmediatez de los hechos le obligara a hablar desde la necesidad de revelarlos, en primer lugar, de registrar lo acontecido sin poder indagar sobre esos hechos o profundizarlos. En momentos quizá más que denunciar, se trata de narrar, simplemente. De decirlos y registrarlos, nada más. En este caso en particular, también es muy interesante toda la visión del retorno que adquiere, quizá en uno de los círculos de sentido más relevantes de la novela, la dictadura en el ámbito social. Las modificaciones posteriores a la dictadura, en la constitución social y urbana del país será una de las apuestas simbólicas de la novela, con la

utilización de la Villa como metáfora, también, del país entero. La apuesta de Marín en ese sentido es confirmada por el episodio final: el intento de asalto y la pandilla de jóvenes que nada tienen por perder asaltando al anciano, aunque sea por un cigarrillo. La novela se abre a distintos ejes de sentido e interpretaciones, más variadas que el poema recién expuesto, principalmente porque el escenario es completamente diverso: el autor ya no está en el exilio, ni el país en dictadura. Se retomó la democracia, Marín volvió al país. El vuelco estético que se aprecia en la novela en relación al poema es notorio, me refiero a la profundización y proliferación de temáticas relacionadas al hecho traumático, a la posibilidad de transmitir las experiencias del retorno, del trauma, del exilio, a través del lenguaje.

b. La alegoría del duelo y del fracaso:

Jamás el fuego nunca, Diamela Eltit

1. La Novela

La novela narra la vida oculta de una pareja que ya no debe vivir en la clandestinidad. A través del monólogo de una mujer de edad incierta, sin nombre, encerrada en una habitación junto a su pareja, asistimos a su decadencia moral y física, a la desintegración psicológica de ambos. En esa cotidianeidad destruida y desarmada se recuerda el derrumbe de todo lo que protagonizaron en los años anteriores a la decadencia en que se encuentran. Están los vestigios de la muerte –de un hijo al que no se puede enterrar–, de la persecución política, de una dictadura que los obliga a vivir clandestinamente. Se recorre a través de esta memoria, la historia del siglo XX chileno. La novela transcurre, con excepción de unos pocos momentos en que ella limpia ancianos, dentro de la habitación que ambos comparten.

2. Recepción crítica

Diamela Eltit (1949) fue parte integral de la «Escena de avanzada», movimiento cultural importantísimo en los años de dictadura, mencionado previamente en esta tesis. Por otra parte fundó, junto al poeta Raúl Zurita, los artistas Lotty Rosenfeld y Juan Castillo y el sociólogo Fernando Balcells el grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte), un referente indiscutible hoy para la escritura y las artes visuales de los años ochenta en Chile. Un grupo que configuró la vanguardia estética durante la dictadura y desafió las imposiciones de los militares a la cultura. Eltit constituye hoy «uno de los proyectos más complejos, originales y

políticos de la narrativa chilena» (Carreño, *Memorias del 151*).

Su primer libro fue una colección de ensayos publicados en 1980. Tres años más tarde publicará su primera novela, *Lumpérica*, configurándose desde ahí como una de las voces más potentes de lo que se conoció, durante toda la dictadura, como «la resistencia». *Lumpérica* que hoy aún sorprende, es una novela totalmente vanguardista, con una poderosa exploración formal y una apuesta política y crítica, tal como la encontramos en toda la obra de Eltit. En palabras del escritor chileno Alejandro Zambra:

La novela todavía nos acepta y nos rechaza, nos remece; todavía conserva su poderío y su belleza originales. Quienes nacimos durante los primeros años de la dictadura vivimos solamente el día de la noche que narra *Lumpérica*. Creo que pocos libros retratan con tanta fuerza a la generación de nuestros padres. Pocos libros nos permiten, como *Lumpérica*, escarbar realmente en el sentido de la herencia (Zambra).

Publicada por Ediciones del Ornitorrinco, fue la primera novela generada al interior de la llamada «Nueva escena» y es, quizá, la primera novela sobre la dictadura. A partir de esta publicación, Eltit inaugura un modo de narrar inédito hasta entonces, no sólo en Chile, también en la literatura latinoamericana. Su trabajo con el lenguaje es tan determinante en su obra, que, como diría Camilo Marks, termina conformándose como uno de los grandes protagonistas de su proyecto narrativo, «se trata de un idioma tan pleno, tan autoconsciente de sus recursos y tan repleto de significaciones que simplemente deja pasmado, impactado y devastado al lector (incluso a aquel experimentado y habituado a los usos más recónditos de nuestra lengua)» (*La crítica* 62). A *Lumpérica*, le seguirán las novelas: *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *Vaca sagrada* (1991), *El infarto del alma* (1994), *Los vigilantes* (1994), *Los*

trabajadores de la muerte (1998), *Mano de obra* (2002), *Puño y letra* (2005), *Jamás el fuego nunca* (2007), *Impuesto a la carne* (2010), y los libros de ensayos *Emergencias: escritura sobre literatura, arte y política* (2000) y *Signos vitales: escritos sobre literatura, arte y política* (2007). Los ensayos recogen su faceta como pensadora, y también parte importante del trabajo que desarrolló en los ochenta, junto a la «Escena de avanzada» y al grupo CADA.

Su obra constituye una poética radical, viniendo a representar a cabalidad la escritura de los márgenes y la «contramemoria estatal de los últimos treinta años chilenos» (Brito 111). Podríamos decir que en sus distintas novelas no se trata sólo de los márgenes, pues al definir éstos también se definen sus contrapartes, que para Eltit terminan siendo siempre el poder, sus estrategias y huellas en la vida cotidiana, en la periferia social. En este sentido, entender su obra como una *contramemoria*, es pertinente considerando que en ese ejercicio también delimita marcos de lo que en ese entonces pretendía ser la *memoria oficial*. Para la escritora y académica chilena Eugenia Brito, Eltit:

[G]enera una brusca transgresión a los modelos dominantes haciéndolos aparecer en la superficie de su narración, para difuminarlos y volverlos a plantear desde otros mecanismos que, trazando sobre la materia lingüística, una vertical que oscurece sus paradigmas, los reabre hacia un modelo nuevo de lectura / escritura (111).

En ese sentido, el movimiento será doble, lo traerá a escena para hacerlo difuso y así, difuminándolo, lo encontramos de pronto desde otro lugar; desde uno nuevo. Brito insistirá justamente en que la novedad de su primera novela consistiría en crear un modo nuevo de pensar el género novela, en particular, y la escritura, en general (116).

El trabajo de Eltit ha generado muchas discusiones y opiniones

divergentes desde la publicación de *Lumpérica*. Por una parte, quienes desmerecen categóricamente el valor de su apuesta narrativa, especialmente en los inicios de su producción, en un contexto muy diferente al actual: en plena dictadura. Se le ha criticado en muchas ocasiones su hermetismo y su trabajo elitista que requiere un esfuerzo no menor por descifrar su apuesta y el mundo que presenta. Esta tendencia ha reseñado negativamente el carácter oscuro o críptico que caracterizaría una apuesta que apela a crear mundos, críticos, por cierto, a partir del lenguaje y la experimentación de las formas. En definitiva, su proyecto literario no es en ningún caso un proyecto del que puedan participar muchos lectores y este rasgo ha sido visto por algunos como un despropósito de un trabajo que es también, y principalmente, político. De todos modos, es esta una crítica de un sector muy reducido. Me atrevería a afirmar que Eltit se ha mantenido al margen de estas demandas siendo, a lo largo de toda su carrera –en plena vigencia hoy–, muy consistente con su proyecto profundo, sin dejarse afectar por demandas y tendencias de un momento u otro. En este sentido, su apuesta creadora siempre ha predominado frente a otras facetas que ejerce, como la académica o la política, que de todos modos se complementan en la figura de la intelectual que es hoy día. En palabras de la misma autora:

Me sorprendió su recepción (de *Lumpérica*). Yo no la pensé tan excéntrica. Mi formación venía de la letra y me asombró la respuesta que generó. Se entendió como un libro complicado y mis preocupaciones críticas y teóricas generaron desconfianza. Todavía hoy soy un sujeto áspero. Pero no me ha importado mucho. No me sentí una persona importante en ningún punto. Siempre he sido hacedora y tenía un objetivo: escribir. Ese es mi espacio más intenso y necesario. Y las otras cuestiones podían detener esos flujos (Morato 9).

Su proyecto narrativo no se concentró exclusivamente en las circunstancias temporales, a pesar de ser una obra muy política, sino en los rasgos más profundos que permitían y revelaban estas circunstancias. La continuidad y coherencia de su mirada y de la estructuración crítica que propone a través del lenguaje, antes y después de la dictadura, confirma que los elementos que de-construye en su obra son rasgos profundamente arraigados en la cultura chilena, sin importar el momento en que sean narrados o al cual se refiera la narración, ya sea dictadura o retorno a la democracia.

Sin lugar a dudas, Eltit es por estos días una de las autoras más destacadas en Chile y Latinoamérica, y el enorme valor de su escritura es reconocido (sobre todo en el ámbito académico) y constituye una suerte de escuela, ya que instauró una forma que será ampliamente desarrollada desde años noventa hasta hoy. En última instancia, es también un modo de entender la literatura y por ende, la escritura y la lectura.

Como destaca la académica Rubí Carreño, Eltit irrumpió drásticamente en las formas y apeló especialmente al lugar femenino, con una escritura extrema, en tiempos violentos. Su obra ha causado ciertas incomodidades en los círculos más conservadores (que, por lo demás, son los que manejan los medios de comunicación chilenos hasta hoy) por su manera extrema de romper ciertos paradigmas de género y su modo – incorrecto, quizá incomodo; por lo pronto fuera de lo esperado– de tratar la feminidad, la otredad, la locura, la homosexualidad: a fin de cuentas, todos los márgenes sociales. Es paradigmático, a mí parecer, para comprender desde dónde Eltit establece su mirada, el libro que escribió junto a la destacada fotógrafa chilena Paz Errázuriz, *Infarto del alma*, en donde a partir de una serie de retratos de enfermos mentales del psiquiátrico El Peral –un hospital público en condiciones muy precarias–, produce un texto fragmentario sobre los personajes que registra la fotógrafa, cada uno de esos personajes representa una escisión, la

hendidura de los modelos sociales (Rimsky 25).

Nos centraremos en el análisis de la novela a tratar, ya que un análisis de la recepción crítica de la obra de Eltit sería demasiado amplio para el propósito de esta tesis, dada la enorme envergadura de su producción narrativa y de la recepción académica de su obra. Debemos mencionar en esta ocasión que su amplia producción está dividida por el acontecimiento del retorno a la democracia, pero por el hecho que dirige desde el comienzo su trabajo y su feroz crítica, no solamente a las secuelas de la organización militar en la vida cotidiana, sino más bien a todos los estragos de las estrategias de poder en las relaciones diarias. Su obra, a partir del primer libro que publica en democracia, *Vaca sagrada*, se mantendrá muy consistente y lúcida, enfocada en develar las perversiones y huellas del pasado reciente de Chile, así como las heridas del sistema social y económico que se mantuvo en el país después de la dictadura.

Jamás el fuego nunca fue publicada originalmente en Chile en 2007 y luego en 2012 en España, a través de la editorial Periférica. En esa ocasión, la novela fue editada y publicada por esa casa editorial como punto inicial de una colección de obras de la autora, con el fin de llevar el trabajo de Eltit a España, donde hasta esa publicación era inaccesible. En ambas partes la novela tuvo muy buena crítica, pero es necesario distinguir el disímil escenario de recepción en ambos países para su obra. En primer lugar porque en Chile, por la naturaleza de sus creaciones, es una autora poco leída pero ampliamente reconocida. En España, en cambio, era el primer libro publicado, por lo que se enfrentaba a un público nuevo, pues sólo se la conocía en exclusivos ámbitos académicos. Quizá por esta razón *Jamás el fuego nunca* recibió comentarios en relevantes tribunas de difusión, aunque no numerosos, firmados por críticos de renombre. En Chile, en cambio hubo poca aparición crítica en el momento de su publicación y curiosamente fue mucho más mediática la

novela que publicó a continuación.

En España se resaltó la incuestionable calidad y aporte de su obra, comentarios del tenor de los siguientes extractos: «[u]na novela tan demoledora y necesaria como difícilmente calificable», «novela de estética deslumbrante e incorruptible ética» (Lazcano). O que

[p]or fin se puede leer en España a Diamela Eltit (...), quizá no sea casual que una editorial alerta proponga redefinir, precisamente ahora, el lugar de la novela y el papel del lector gracias a una narración que pone en crisis las definiciones estables y cristaliza, en su tersa y feroz metáfora apocalíptica, el fin de los dictámenes y la complacencia (Ortega, «Sobrevivientes»).

La lectura del escritor y crítico Patricio Pron es notable dentro de la recepción crítica española, ya que en una breve reseña dará bastantes claves para leer esta obra:

La obra de Eltit (de la que esta novela es un magnífico ejemplo) es consecuente con la frustración política causada por el fracaso lingüístico que resulta de la imposibilidad de hacer comprensible la experiencia revolucionaria con una lengua que ya no circula socialmente. Quizás sean la perfección y la radicalidad de ese fracaso las que constituyen el principal triunfo de la obra de la escritora chilena y la razón por la que la academia –no solo, pero principalmente– estadounidense ha acogido y celebrado sus libros (Pron).

Poco antes, María José Furió también había ofrecido a sus lectores las directrices por las cuales dirigir la lectura: «[Eltit] se mete de lleno en la agonía del movimiento guerrillero chileno y crea una voz que atraviesa el tiempo exponiendo su descomposición y unas razones de su fracaso. (...) La escritora construye el relato comparando la célula descompuesta de la

guerrilla con las células de los cuerpos en descomposición» (Furió). Es notable que la mayoría de los comentarios en España provienen de personas que conocen de sobra la obra de Diamela Eltit, bien por estar ligados a la academia o por ser escritores informados como es el caso de Patricio Pron, o Martínez Bouzas, quien señala: «[s]u actitud permanentemente revolucionaria se traduce en una escritura avasalladora que envuelve al lector por todos los lados. Lo sorprende, lo deja sin aliento» (Bouzas), o también Carreira:

La obra de Eltit siempre se ha caracterizado por una gran preocupación en cuanto a la forma literaria. (...) En ese sentido, *Jamás el fuego nunca* no es uno de los experimentos más radicales de Eltit. Contiene alguno de sus rasgos más característicos, pero se mantiene en el uso de una forma más tradicional (el monólogo), de modo que no es el peor libro para quien quiera hacer una aproximación tranquila a la obra de la chilena (Carreira).

Las palabras de Vicente Luis Mora también celebrarán el arribo de la autora al mercado español, advirtiendo una obra de gran relevancia y envergadura:

Pero nunca es tarde para internarse en el mundo fascinante y áspero de las historias de Eltit, y no se me ocurre mejor modo de comenzar viaje que esta magnífica novela (...). Estamos ante una obra monumental de obligada lectura porque a nadie puede dejar indiferente ni el dolor colectivo que narra ni la excelsa forma con que está contado (Mora).

Cinco años antes en Chile, donde se publicó originalmente la novela, su recepción crítica fue siempre favorable. Es relevante señalar aquí que

Eltit, en el momento en que publica *Jamás el fuego nunca*, es ya un referente indiscutido en la literatura chilena, a pesar de que su tribuna de recepción es más que nada el mundo académico. Pero ningún crítico deja de relevar el aporte de su obra con ocasión de la publicación de esta novela:

Diamela Eltit ha llegado a escribir una obra monumental, de esas que resultan ineludibles como piezas esenciales de la historia literaria de un país, de un tiempo, y que constituyen un elemento clave para el entendimiento cabal de un proceso en el que todos hemos estado de alguna manera inmersos, la mayor parte del tiempo con una comprensión debilitada (...). La lectura de *Jamás el fuego nunca* es una experiencia que no debe eludirse, por la inteligencia del verbo, por la estética de la palabra; una novela que agregará nuevos adeptos a la escritura de Eltit y que los lanzará a bucear en la multiplicidad de mensajes presentes en su obra anterior (Edwards).

En Chile, uno de los aspectos que más se relevan, no sólo en las reseñas críticas sino también en varias entrevistas realizadas a la autora a partir de esta publicación—y con sorpresa— es el giro que presenta la obra en cuanto al objeto narrado y la visión política que subyace en la novela: esta es la primera vez que el tema de traslapa hacia el fracaso de la izquierda, como bien destaca José Rivera Soto en uno de sus artículos:

Eltit expone su oficio al hacer que sus protagonistas nos muestren un terreno que de ordinario permanece silente. Hablamos del padecimiento de una experiencia radical: ver desaparecer ante nuestros ojos las bases mismas de la vida, una vida amparada en un macizo corpus de certidumbres que hoy se han desvanecido en el aire. Es decir, la autora nos viene a enseñar el vértigo sombrío, borroso, de atestiguar que el

tiempo utópico que guiaba a un número importante de hombres y mujeres, ha muerto (127).

Desde la crítica al sistema económico (y sus implicaciones sociales) de *Mano de obra* (2002), encontramos aquí por primera vez una mirada hacia la izquierda y su gran derrota, expresada en el cuerpo y la decadencia de ambos personajes. Casi todos los críticos consideran, en Chile, este punto como uno de los centrales de la novela, o al menos uno de los más comentados, probablemente por la sorpresa de que Eltit asuma esa crítica después de haber estado tan vinculada al mundo que se derrumba completamente en esta novela. Sin embargo, también hay quienes han propuesto detenerse en los otros matices que presenta el texto, como lo hace Rubí Carreño subrayando la relevancia del tema amoroso en la narración:

Jamás el fuego nunca de Diamela Eltit ha sido leída como la historia de las batallas horrorosamente perdidas: la de la izquierda, la de la pareja y la del cuerpo. Para la crítica mediática su novedad respecto a otras novelas de la autora radicaría en que esta vez el objeto de su mirada no sería el neoliberalismo sino la propia izquierda y su fracaso. Para nosotros *Jamás el fuego nunca* (2007) es una historia de amor en diálogo con las estéticas populares presentes en la canción chilena y en las manifestaciones políticas de Mujeres por la vida y la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos; en todas estas acciones el amor adquiere una dimensión política («Historias de amor» 189).

3. Análisis

La obra de Eltit, en su totalidad, puede leerse como la «contra memoria estatal de los últimos treinta años» (Carreño, *Memorias del 152*), el mundo que ha ido construyendo es la «escena anímica del orden autoritario y el desorden de la violencia, el lugar no narrado de la cotidianeidad» (Ortega, *Caja de 37*). *Jamás el fuego nunca* es parte de un proyecto narrativo y escritural muy destacado, que configura una de las obras fundamentales de la literatura chilena de hoy. Una obra que, como veremos, ha realizado un giro o más bien un tránsito, que comienza con el desarrollo de su proyecto crítico en dictadura y se encuentra hoy en plena vigencia, con ciertas estrategias de la escena anímica que representará –al decir de Ortega–, transfigurados con el retorno de la democracia, pero dirigido siempre hacia un espacio crítico de una coherencia y solidez muy notable. *Jamás el fuego nunca* es una novela postdictatorial de manera consciente, por lo que se puede hacer en muchos sentidos un contrapunto con la producción en dictadura de Eltit, siguiendo ciertas líneas de significantes enunciadas por Idelber Avelar.

Eltit construye, desde su narrativa y pensamiento ensayístico, una propuesta teórica, estética, política y social, muy crítica no sólo con la extrema situación política que vivía Chile en la década de los ochenta, también con todos los modelos dominantes y el sistema económico aplicado en Chile con el retorno de la democracia. Como señala la propia autora en la introducción de su notable crónica *Puño y letra*:⁵⁴

[U]no de los puntos cruciales se funda en la distancia que desde siempre

⁵⁴ La crónica es sobre crónica sobre el juicio de uno de los involucrados en el asesinato del general Carlos Prats en Buenos Aires y para el cual la autora realizó una concienzuda labor asistiendo a todas las audiencias de los juicios orales que se llevaron a cabo en Argentina contra el chileno involucrado en el asesinato, Enrique Arancibia Clavel, en 2000.

he experimentado con las estructuras militares. Quizás pensando de manera simple o lineal o, más aún, errónea, esa organización monolítica y jerárquica me ha parecido un modelo que determina relaciones de poder omniscientes y estáticas que irradian y se verifican en otros órdenes sociales. La realidad o la virtualidad bélica, la vocación a las armas, la rigidez institucional, su filiación patriótica y nacionalista, sembraron tempranamente en mí un campo de desconfianza que no pudo sino expandirse hacia una abierta aversión luego de los 17 años de dictadura (14).

Lo que intento destacar con este fragmento es que la crítica dirigida a las estrategias de poder en Eltit abarcan todos los ámbitos posibles, y no se limitan al campo de las implicancias de la dictadura. En este sentido, es también previa a los hechos de 1973, pero estos sucesos le harán culminar la aversión que señala la autora en relación a las organizaciones monolíticas, jerárquicas y a las relaciones de poder omniscientes que se encuentran en otros órdenes sociales. Se trata, entonces, también del machismo, de capitalismo salvaje aplicado en Chile, de las relaciones de poder en la naturalidad de la vida cotidiana.

Jamás el fuego nunca es una novela que deconstruye ciertas secuelas de la dictadura, específicamente de la violencia, en dos personajes. Los destruye no sólo en los cuerpos, también, y sobre todo en esta novela, en el lenguaje. Es una novela sobre el derrumbe. Es tanto la desintegración de la célula política a la que pertenecieron como la de las células biológicas que conforman los cuerpos que participan del relato. Como hemos señalado anteriormente, ambas estrategias discursivas en Eltit no son para nada propias de esta novela, sino más bien parte integral de su proyecto que desde el primer momento fue una propuesta radical, especialmente en el lenguaje y en la búsqueda formal. Aquí lo que se descompone es una pareja de individuos, que vivían, previamente al tiempo en que transcurre el relato, en la clandestinidad y quedaron

absorbidos por eso, por la caída de su célula, por la muerte del hijo que ella espera producto de alguna vejación en su caída y la enfermedad actual de su pareja. Ya pueden salir a la calle, utilizar nombres verdaderos, pero se resisten al fin de su clandestinidad, y en cierto modo al fin del significado de creer en lo que creían y para lo cual lucharon.

Es significativo para este análisis el origen del título de la novela, este proviene del verso de César Vallejo: *Jamás el fuego nunca / jugó su mejor rol de frío muerto* y es del poema «Los nueve monstruos»⁵⁵

⁵⁵ «Y, desgraciadamente, / el dolor crece en el mundo a cada rato, / crece a treinta minutos por segundo, paso a paso, / y la naturaleza del dolor, es el dolor dos veces / y la condición del martirio, carnívora, voraz, / es el dolor dos veces / y la función de la yerba purísima, el dolor / dos veces / y el bien de ser, dolernos doblemente. / Jamás, hombres humanos, / hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera, / en el vaso, en la carnicería, en la aritmética! / Jamás tanto cariño doloroso, / jamás tanta cerca arremetió lo lejos, / jamás el fuego nunca / jugó mejor su rol de frío muerto! / Jamás, señor ministro de salud, fue la salud / más mortal / y la migraña extrajo tanta frente de la frente! / Y el mueble tuvo en su cajón, dolor, / el corazón, en su cajón, dolor, / la lagartija, en su cajón, dolor. / Crece la desdicha, hermanos hombres, / más pronto que la máquina, a diez máquinas, y crece / con la res de Rosseau, con nuestras barbas; / crece el mal por razones que ignoramos / y es una inundación con propios líquidos, / con propio barro y propia nube sólida! / Invierte el sufrimiento posiciones, da función / en que el humor acuoso es vertical / al pavimento, / el ojo es visto y esta oreja oída, / y esta oreja da nueve campanadas a la hora / del rayo, y nueve carcajadas / a la hora del trigo, y nueve sones hembras / a la hora del llanto, y nueve cánticos / a la hora del hambre y nueve truenos / y nueve látigos, menos un grito. /

El dolor nos agarra, hermanos hombres, / por detrás, de perfil, / y nos aloca en los cinemas, / nos clava en los gramófonos, / nos esclava en los lechos, cae perpendicularmente / a nuestros boletos, a nuestras cartas; / y es muy grave sufrir, puede uno orar... / Pues de resultas / del dolor, hay algunos / que nacen, otros crecen, otros mueren, / y otros que nacen y no mueren, otros / que sin haber nacido, mueren, y otros / que no nacen ni mueren (son los más). / Y también de resultas / del sufrimiento, estoy triste / hasta la cabeza, y más triste hasta el tobillo, / de ver al pan, crucificado, al nabo, / ensangrentado, / llorando, a la cebolla, / al cereal, en general, harina, / a la sal, hecha polvo, al agua, huyendo, / al vino, un ecce-homo, / tan pálida a la nieve, al sol tan ardido! / ¡Cómo, hermanos humanos, / no deciros que ya no puedo y / ya no puedo con tanto cajón, / tanto minuto, tanta / lagartija y tanta / inversión, tanto lejos y tanta sed de sed! / Señor Ministro de Salud: ¿qué hacer? / ¡Ah! desgraciadamente, hombre humanos, / hay, hermanos, muchísimo que hacer». Cesar Vallejo, “Nueve monstruos”.

publicado en el libro póstumo *Poemas humanos*, los que fueron escritos entre 1931 y 1937. Si nos detenemos en el poema de Vallejo, la elección de Eltit es muy relevante para el valor simbólico de la novela y para ciertos ejes de lectura. «Los nueve monstruos» es un poema sobre el dolor, sobre el crecimiento incesante e indómito del dolor en el mundo, tanto en el mundo social como en el individual; el poema aumenta gradualmente su intensidad en metáforas sobre el dolor y el sufrimiento humano, donde no parece haber más solución que la muerte. Pero finalmente, casi a modo de epifanía, aparece una posibilidad enunciada, que es la posibilidad social y pública. Es una idea que aparece en varios momentos en el pensamiento de Vallejo. En el mundo desencantado y oscuro que presenta hay destellos de esperanzas que apuestan también a un pensamiento y una organización política y social, a una experiencia colaborativa y coordinada desde el Estado. Por eso apela al Ministro de Salud en los últimos versos del poema. Esa es de algún modo la única solución posible a todo lo que el poema ha narrado previamente. La referencia nos enfrenta de inmediato a la oposición de la enfermedad y sufrimiento en la que antes se encontraba el lector. Por otra parte, la figura de la antítesis en el verso escogido es en cierta medida la metáfora total de la novela: *Jamás el fuego nunca / jugo su rol de frío muerto*. La asociación del fuego con el frío muerto es tan contrastada como la figura de la pareja en la novela, que transcurre en su propia habitación y cama, pero sin vestigio alguno de erotismo y sexualidad en el espacio más asociado a esos ámbitos, así como en el poema se disocia el fuego del calor. Son cuerpos que ya están muertos, que murieron junto a sus células políticas clandestinas.

La novela está narrada por una voz variante, un monólogo que en

determinados momentos deviene en una segunda persona, otros en tercera plural, pero la mayor parte del tiempo en segunda, dirigiéndose, casi a modo epistolar, a Martín, su pareja. El relato, cambiando de persona gramatical pero no de focalización –siempre narra ella– asume en muchos momentos, gramaticalmente hablando, el relato y la ruina de ambos, y es frecuente la utilización del modo imperativo y el interrogativo para apelar a él, a Martín, directamente, en el monólogo fragmentario y a-lineal que sostiene la narradora. El relato es una anacronía externa, en el sentido más amplio del término aplicado por Genette, ya que la narración vuelve al pasado, previo al de los dos personajes, constituyendo a través de este recurso una suerte de discurso apocalíptico, que vuelve en el tiempo, va, reitera, sin constituir un relato cronológico ni una historia lineal. La narración se inicia en presente y en plural «[e]stamos echados en la cama, entregados a la legitimidad de un descanso que nos merecemos», ambos intentan dormir pero el cuerpo de él le recuerda que «está ahí y que se ha excedido». Ella no puede dormir, «[p]ero no puedo, no sé cómo dormir si no recupero el tramo perdido, sino sorteo el hueco nefasto del tiempo que requiero atraer» (*Jamás el fuego* 13). Así, comenzando la novela, la narradora, en un monólogo que nos sitúa en la cama de ambos, declara lo que será en cierto modo su propósito: atraer el tiempo en que ambos militaban en una célula política clandestina en que él era el secretario, una célula desintegrada de la que sobrevivieron siete integrantes de diez. Entre esos siete ellos dos. Es el hueco nefasto de lo que hizo ese tiempo en ellos. Y es nefasto porque los aniquiló, física y psicológicamente. Ese relato del aniquilamiento de ambos, como individuos, como pareja, como seres integrantes de la sociedad, será el que enfrentará el lector en las páginas siguientes. Ya en esa primera frase, con la que se inicia el relato, nos encontramos con la dicotomía del fuego-muerto de Vallejo, figura que se mantendrá suspendida bajo toda la novela.

La edad de la narradora, mujer de la cual no conocemos su nombre a lo largo de toda la historia, es indeterminada. El tiempo también lo es. Se construye, a partir de la aparente confusión temporal de la voz monológica, un recorrido histórico y temporal amplio que retorna siempre al mismo punto: el derrumbe, la caída de las ideologías. La estrategia temporal de la novela no sólo mantiene imprecisas las definiciones de tiempo, sino también amplía el recorrido de lo que representa la historia con frases como «[h]ace más de un siglo, te digo, mil años a lo menos» (*Jamás el fuego* 22); o bien: «[y]a han transcurrido, de cierta manera, cinco decenios (no, no, no, mil años)» (*Jamás el fuego* 63); o: «[d]e manera increíble, muy poco expresable, sufrí esa anulación del tiempo. En un día de otro siglo, de otros siglos, un tiempo en el que caminaba y caminaba, pero no era capaz de avanzar (...). Terminó por invadirme una confusión inexpresable del tiempo» (*Jamás el fuego* 33). Así, Eltit refiere a un tiempo que se torna casi mítico a partir de la historia y de la situación estática de la pareja. Se intensifica, de este modo, el contraste entre la condición de los dos personajes de la novela, casi congelada e inerte, con el despliegue del tiempo que realiza. La narradora comienza su relato «cuando todo ya se había confundido» (*Jamás el fuego* 15), por lo que todas las referencias están inscritas en esta confusión. «Hace más de cien años que murió Franco. El tirano ... No, no, me dices, no un siglo, mucho más, más. Sí, te contesto, todo circula de un cierto determinado modo, impreciso, nunca literal, jamás» (*Jamás el fuego* 17). Así mismo, se circunscriben los hechos, que en realidad no son hechos sino experiencias: la experiencia de participar de la célula, ser derrotado y sobrevivir –sin hacerlo realmente– a un tiempo impreciso, que jamás es literal. «Mi empeño se centra en controlar cualquier atisbo de rencor para formar parte de esta paz que nos hemos concedido» (*Jamás el fuego* 17), pero en realidad es un equilibrio absolutamente perturbado, porque ya perdida su verdadera célula, también perdido el tiempo en que necesitaban conformar

y esconderse, ellos dos, la pareja, constituyen una célula anacrónica, descompuesta, sin sentido de realidad. «Quería que fuera una pareja convertida en biología, sin ninguna carga discursiva, entendiéndolo, claro, que las eróticas son una producción de los discursos sociales. La idea era que los personajes fueran, no sé cómo decirlo, meros órganos: envejecidos, cansados, gastados» (Matus).⁵⁶ Había que descabezarla –a ella, a la ideología, al pasado de ambos– «nos habíamos convertido en una célula sin destino, perdidos, desconectados, conducidos lentamente por un conjunto de palabras selectas y convincentes pero despojadas de realidad» (*Jamás el fuego* 27).⁵⁷ ¿Esas palabras selectas y despojadas de realidad, son, acaso, la ideología a la que se aferraron? No van a claudicar, dicen, pues a pesar de los tiempos, no saben cómo hacerlo, no saben no ser esa célula que se aniquila a sí misma justamente por no poder mutar. Se transformarán así en seres sin sexualidad ni erotismo, en fragmentos mínimos de sustancias ya inútiles, en piezas de un engranaje que ya no los necesita y que los desecha sin que ellos se den aún por enterados. Pareciera decir, con ello, que estaban despojados de realidad, que todo aquello era un problema sin asidero real, y así se traslapa una feroz crítica a las ideologías que provocaron lo que ya sabemos, en Chile.

Es una pareja que ya no necesita el nombre de pila, ni vivir en la clandestinidad, pero han sido derrotados, desintegrados por sí mismos, por ideas, por la historia de Chile. Todo esto, la violencia entre ambos que va desintegrando el discurso de la narradora-protagonista, se funde con las escenas de limpieza de ancianos, el trabajo esporádico que ella realiza. Es la única que sale por momentos de la casa –de la habitación, pues así se configura el espacio– un par de veces a la semana. Él no. Él se está muriendo. Los únicos momentos fuera de la estrecha habitación en donde apenas cabe la cama de la pareja y ambos cuerpos se estorban y

⁵⁶ Diamela Eltit, Matus entrevista.

⁵⁷ *Ibíd.*, 27.

desagradan, el relato se desplaza hacia escenas desoladoras sobre la pérdida total de integridad de los ancianos llenos de excrementos que se han acumulado hace seis días, desde la última vez que ella misma los limpió, una semana atrás. Toda la suciedad de sus cuerpos se ha acumulado y adherido en esos días. La narradora se dirige a limpiar los cuerpos decrepitos de ancianos ya abandonados, transitando en autobús por un Santiago sin referencias temporales concretas, envuelta en un paisaje que apenas se advierte. El espacio público, asomado en ese tránsito, mantiene el mismo tono triste, desesperanzado, asfixiante y desolador de su propia habitación o la de los ancianos, «[p]ronto voy a salir a la calle y estará nublado, con ese gris que achata el paisaje, lo pone en un nivel de un realismo incómodo, un paisaje que no vale la pena. No significa nada. El gris» (*Jamás el fuego* 33). Es el único tránsito espacial que existe en el relato, que, como recurso, intensifica de forma notable el efecto que producen las extensas escenas de limpieza de esos ancianos sin humanidad ni dignidad, escenas narradas con el tono descarnado y despiadado de toda la novela. Lo único que interrumpe el paisaje gris que aparece a través de la ventana del bus es la intervención de «cuerpos fríos que caminan a una velocidad previsible y humana» (*Jamás el fuego* 147).

Es una pareja que se agrede, que no puede dormir, que ha llevado su derrota política y la violencia histórica, a sus propios cuerpos y espacios, ella «buscando en ti un resguardo y tú, instalado ya en la indiferencia, seguías ajeno, mientras yo escuchaba unas palabras que giraban locamente sin entender del todo de cuál ira provenían» (*Jamás el fuego* 14), dos ex combatientes que parecen no haber sobrevivido al advenimiento de su propia historia, frente a esto le señala en su monólogo:

[P]odríamos claudicar, pero no queremos o no sabemos ya cómo claudicar, cómo hacerlo, a quién rendirnos o qué rendir de nosotros, a quiénes entregar nuestro arsenal de experiencias y de prácticas

largamente cultivadas.Cuál sería el castigo o el premio que nos correspondería por nuestras acciones. No sabemos ya cómo claudicar (*Jamás el fuego* 29).

Es por esto que no salen de la clandestinidad aunque ya no la necesitan, perviven en ellos todas las huellas de ese pasado oscuro. Y aunque permanecen, se agreden, se violentan «[t]enemos que cuidarnos del grito que jamás nos permitimos, nunca, porque podríamos herirnos y rompernos (...) mi empeño se centra en controlar cualquier atisbo de rencor para formar parte de esta paz que nos hemos concedido» (*Jamás el fuego* 17). Pero el rencor aflora hacia la historia de ambos como pareja, hacia la historia de cada uno de ellos como detenido, como abusado, hacia la historia de Chile. «No digo nada para preservar la languidez que este siglo nos otorga, una dádiva a la que no se puede renunciar» (*Jamás el fuego* 23). Es una pareja sometida a la indiferencia, a la contención que los asfixia, al no grito, la languidez del siglo. La derrota. No reconocen la patria, no pueden hacerlo ni pueden abrir ninguna arista emotiva. Como ya dijimos con anterioridad, es la metáfora de la célula, de la célula política a la que pertenecieron y las células de sí mismos, desintegrándose, muriendo. Se convierten en una «célula sin destino», en un conjunto de palabras «despojadas de realidad», donde «Tú ya no eras. Te habías convertido en la pieza más útil para consolidar una catástrofe» (*Jamás el fuego* 27). Así es como se desarrolla otro de los contrastes que aparecen en la novela, el alejamiento de todo rasgo de erotismo entre ellos, y a su vez un relato concentrado en el dormitorio, en la propia cama que en vez de ser un lugar marcado por el erotismo –la vida–, es un lugar de muerte, de resentimientos, de frustraciones, de encararse y violentarse. De ira. Los hechos son pocos y van rebelándose sin orden temporal en el monólogo narrativo: la muerte de un hijo, la violación en su detención, la imposibilidad de enterrar al hijo por la clandestinidad, la enfermedad, el

desmembramiento de la «célula», la limpieza de enfermos, todo lo cual nos lleva al derrumbe en todo los planos del relato: el familiar, el amoroso, el político, incluso el biológico. La rutina se revela en el contraste frente a sus salidas de la habitación para limpiar a los ancianos:

Me queda ¿cuánto?, una hora, quizás un poco más, antes de levantarme, tomar una taza de té, ir al baño, vestirme, salir, subir al bus, caminar dos o tres cuadras, incluso cuatro. Entrar en la casa, realizar prolijamente mi trabajo, cobrar mi paga, volver, sí, volver entre una bruma leve a repetir la calle, el bus, su bamboleo, el siempre difícil descenso, las cuadras hasta llegar a la pieza y encontrarte tal como estás ahora, doblado, ni enteramente dormido ni despierto, entregado a este sopor atento que te transporta (*Jamás el fuego* 33).

Si las obras de Eltit previamente a 1990 y al retorno de la democracia se caracterizaban por utilizar los espacios públicos (la plaza), por desarrollar la imagen de la polis como cuerpo herido, anunciando, de forma críptica y clandestina, la imagen de una ciudad reconquistada para la experiencia,⁵⁸ –siguiendo la lectura de Idelber– el contrapunto aquí, con una novela que es desde todos los puntos de vista ya postdictatorial, es el volcamiento hacia el espacio privado, doméstico. Pero en esta ocasión, un espacio que no ha salido de la asfixia que le impuso el pasado traumático de la clandestinidad y la violencia. En este sentido, ya prefigurado en sus obras previas, se impone el imperativo del duelo (Avelar 148), si en *Lumpérica* la esfera pública era el escenario de la narración, la propia plaza, en *Los vigilantes* aparecerá como telón de fondo en una escena doméstica y en *Jamás el fuego nunca* la ciudad estará casi completamente ausente, pero se configurará como una suerte de alegoría escatológica relacionada al duelo, con la limpieza de los ancianos. En *Los vigilantes* el contrapunto de

⁵⁸ Revisar Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000. Impreso.

Ildeber se reduce a que la esfera colectiva y la relación con el afuera se limita a la escucha, ya que los vecinos protegen y vigilan; en *Jamás el fuego nunca* se limita a los grises viajes en bus. Es el mundo privado y la privatización extrema de los escenarios en su tránsito narrativo. La ciudad ha olvidado el pasado y sólo ellos dos, que parecen arruinarse por los recuerdos y por vivirlos solos, en el interior de la habitación, los recuerdan y se enferman. Los ancianos morirán, también llevándose la memoria, presentando de este modo una «crónica apocalíptica-escatológica» (Avelar 150). Para el crítico Julio Ortega,

Cada novela de Diamela Eltit ha sido elegida en el paisaje del discurso pero no sólo como acto literario, sino como una intervención deliberativa en las representaciones de la época. Son novelas que piensan nuestro tiempo, y cifran su enigma en la misma zozobra u estrategia con que descifran nuestra lectura. Nos dicen que nuestra capacidad de leer es homóloga a nuestra voluntad de ver. Participan, de este modo, en el trabajo del nuevo arte chileno por ampliar las operaciones de la mirada como un pensamiento de revelaciones y revelados (*Caja de 39*).

A través de un lenguaje que conoce asume la crisis, Eltit plantea una figuración sino trágica, al menos pesimista de la integración del pasado. La escena que prefigura con este relato da cuenta, en una descripción de la propia novela, «de un siglo que terminó sin pena ni gloria, sin gloria, especialmente así, cautivo en su propio conformismo» (*Caja de 24*).

Y en lo que parece ser un sueño o una suerte de alucinación del final de la novela, el niño está muerto. Muerto sin haber ido al hospital. Murió con ellos en la clandestinidad y lo perdieron. Ella tampoco está viva, muere, muere a palos dados por Martín, con la cabeza echa pedazos y las piernas quebradas. Es Ximena, la ex compañera de célula de ambos, quien le

cuenta lo que hizo Martín. Están los tres en la cama y mientras Ximena le va narrando su supuesto asesinato, la narradora comienza a ver los restos de su célula, llegando poco a poco, descomponiéndose y haciendo el juego entre su propia descomposición y el de la organización política. De algún modo esta escena final también relativiza todo el relato, pues el asesinato en el momento del parto impediría el tiempo de diégesis de la novela, lo que también podría convertirla en un momento de alucinación y proyección previo a la muerte. Pero más bien es una especie de sueño, en el lecho de muerte de ambos. Lo que en realidad sucede en este episodio, a mi juicio, es una asimilación entre la muerte del hijo y la metáfora total de toda la novela, la caída de las ideologías y por tanto las esperanzas. En esa pérdida, la de un hijo, frente a la que no se atrevieron ir al hospital por el miedo de ser detenidos, tenían algo que perder, que era su propia vida, su célula política, su clandestinidad. De algún modo, la ideología los salvaba de cualquier riesgo o pérdida, pero eso se acabó y es lo que la novela narra. «Dirías que te los mereces a ambos, a la paz y al silencio, piensas que te corresponden después que entregaste tus huesos y tu sangre a un siglo que te depredó, un siglo en el que ingenuamente creímos y que nos lanzó en picada hacia una absurda esperanza» (*Jamás el fuego* 161). Es esa la esperanza que pierden y que derrumba no sólo el futuro, también el propio pasado. La novela finaliza con ella mirando el deterioro de las células en esa escena de ensoñación, del siguiente modo:

Me pongo el abrigo. Miro el montón de células que ya están en un avanzado deterioro, me detengo en tus células tiñosas y me dan unas ganas infinitas de decirte: levántate, o decirte: resucita de una vez por todas y salgamos a la calle con el niño, el mío, el de dos años, mi amado niño y llevémoslo al hospital. Debemos llevarlo porque, después de todo, ya no tenemos nada que perder (*Jamás el fuego* 166).

Esa desintegración que hacia el final de la novela parece ser una descomposición biológica, es el mundo político al que ambos pertenecían: está todo hecho triza, lo que aquí son dos cuerpos desintegrados es la alegoría del pasado para Eltit, es el siglo completo el que se ha descuartizado, «[n]unca más pudiste estirar las piernas, tus piernas quebradas y que ahora te duelen tanto, mucho, porque no puedes darte el gusto de poner tus piernas como se te antoja, un siglo, dos siglos con las piernas quebradas, quién lo iba a decir» (*Jamás el* 166). El final brutal de la novela condensa lo que esta pareja va a representar a lo largo de la narración: la desintegración completa del mundo que hasta entonces conocían, y lo llenará de muerte, de violencia. Ya finalizado ese momento, la pareja seguirá desintegrada y llevará la violencia hacia los espacios íntimos de una habitación, mostrará el escaso equilibrio que han encontrado (equilibrio precario que era también la democracia entonces) y señala la experiencia chilena como una fisura irreversible. Así como el cuerpo de la narradora, todo el mundo al que participó se desintegró.

c. El trauma desde la ironía: *Nocturno de Chile*, Roberto Bolaño

1. La novela

«Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía. Estaba en paz conmigo mismo. Mudo y en paz. Pero de improviso surgieron las cosas» (*Nocturno* 11). Con esta confesión comienza la novela y se nos presenta a Sebastián Urrutia Lacroix, sacerdote del Opus Dei y crítico literario, quien en su lecho de muerte, recorre su pasado con un dejo de nostalgia frente a una voz de la conciencia que lo encara y cuestiona algunos momentos oscuros de su vida. En el delirio senil en que aparece el sacerdote, quien utiliza el seudónimo Ibacache, tres momentos temporales configuran y determinan el tiempo del relato y los episodios en la vida del sacerdote: los años previos al gobierno de Salvador Allende, en que el protagonista asiste al campo del mayor crítico literario de Chile; su viaje a Europa con el fin de estudiar conservación de las iglesias europeas y su regreso al Chile de Allende; y por último, la escena cultural chilena en dictadura, escenificada a través de las fiestas en casa de María Canales y las clases de marxismo que el sacerdote da a la Junta Militar de Pinochet.

2. Recepción crítica de la obra

Publicada en Barcelona por editorial Anagrama en noviembre de 1999, *Nocturno de Chile* tuvo una cálida acogida por parte de la crítica española, la que se mostraba expectante luego del éxito de *Los detectives salvajes* (1998), al ser galardonada con el Premio Herralde de Novela (1998) y el Premio Rómulo Gallegos (1999). Sin embargo, la buena recepción de la obra fue un fenómeno que, durante esos años, sólo se vivió dentro del

ambiente literario español, mexicano y, curiosamente, el argentino. Y es que, como bien señaló Bolaño en alguna ocasión, «nadie es profeta en su tierra» (Libertella), porque la reacción del público chileno estaba lejos de pronunciarse respecto a una obra que, además, ponía a la crítica nacional en el ojo del huracán. Pero, claramente, este hecho no es azaroso.

Es preciso recordar que Bolaño dejó el país a fines de la década de los sesenta cuando apenas tenía 15 años y sólo regresó a Chile durante cortos períodos de tiempo (en 1973 y 1998), lo que permitió que su obra se desarrollara y se reconociera con mayor facilidad en los círculos literarios del extranjero. Así es como a fines de 1999, a pesar de la amplia cobertura mediática que se le dio a su visita el año anterior, en Chile apenas circulaban un par de obras del escritor entre los lectores literariamente más entendidos. Por otra parte, y producto de ese último viaje, en *Nocturno de Chile* se identificaba la lamentable impresión que había dejado en el escritor tanto la crítica como el mundillo literario cultivado en el país luego de diecisiete años de dictadura, lo que se dejó entrever en un destacado acto de referencialidad a figuras clave de dicho período, como es el caso del cura José Miguel Ibáñez Langlois, reconocido crítico literario del diario *El Mercurio* –cuyas críticas firmaba bajo el pseudónimo de Ignacio Valente– y al que hace alusión a través de la voz del protagonista de la novela, Sebastián Urrutia Lacroix. Es muy probable que esta particularidad haya sido decisiva para los medios escritos al momento de evaluar la posibilidad de darle o no un espacio crítico, puesto que gran parte de ellos estaban –y están– asociados al diario ícono y divulgador del ideario del régimen militar: *El Mercurio*.

En primer lugar, la aniquilación y la pausada reconstrucción que hizo Bolaño de lo que se entendía por «literatura chilena», una literatura anquilosada y dormida en los colchones espinosos de la dictadura, fue radical. Desde sus cuentos y novelas, Bolaño tallaba sobre un mármol

perdurable una idea de Chile, hecha con la materia de una inagotable biblioteca personal, pero también con un universo de ideales morales y estéticos que jamás se corrompieron. Así, Bolaño es el escritor que desde España escribe sobre el Chile que recuerda, pero en ese recuerdo está agazapada la proyección de un Chile posible, de un país en donde la mediocridad o el silencio pueden ser denunciados con elegancia, aunque sin concesiones. Y es lógico: muchos escritores y críticos chilenos sintieron en Bolaño a un forastero que hablaba desde afuera, y tejieron sobre su obra un silencio casi simbólico, que se puede entender como miedo, como rechazo o como la aceptación de una evidencia incontestable (Libertella).

Fue tan determinante la aparición de Bolaño en la literatura no sólo chilena sino también latinoamericana, que todos los escritores chilenos en algún momento, ya después de su muerte, tuvieron que tomar y defender una posición en torno a él. Muchos de ellos lo evitaron argumentando que las alabanzas a su obra eran totalmente exageradas, otros declararon estar frente al más grande narrador de la lengua castellana. Su figura siempre provocó polémica, especialmente antes de la publicación de *Nocturno de Chile*, cuando en su visita al país después del Rómulo Gallegos fue invitado a una cena en casa de Diamela Eltit con varios escritores más. Días después publicó una crónica en que no quedó cabeza sin dardos. En un Chile que prefiere el silencio a las verdades punzantes, como propondrá el mismo Bolaño en su novela, causó impacto y un fuerte rechazo.

Para Alejandro Zambra, antes que llegaran los libros de Bolaño la literatura chilena:

[s]e debatía entre el triunfalismo y la desesperación: los narradores intentaban, con mayor o menor delicadeza, contradecir o al menos reproducir la atormentada perfección de las novelas de José Donoso; los

malos poetas procuraban no parecerse a Neruda, mientras que los buenos luchaban sin pausa por no parecerse a Nicanor Parra o a Gonzalo Rojas o a Enrique Lihn o a Rodrigo Lira; por su parte, los críticos elogiaban o condenaban a los escritores nacionales con celosa cortesía, pero reservaban sus adjetivos predilectos para ponderar a los clásicos (y durante aquellos años hasta Tolkien era considerado un clásico). Los profesores, en tanto, aprovecharon ese valioso tiempo —el de la renaciente democracia— para modificar a su antojo la lista de lecturas obligatorias: fue así como las novelas de Isabel Allende, Luis Sepúlveda y Marcela Serrano se transformaron en inamovibles materiales de estudio (Zambra, «La parte de»).

Para el crítico, académico y editor Matías Rivas, la aparición de Bolaño

[f]ue para los lectores y escritores que descreían de las novelas locales, una sorpresa. Muchos chilenos sólo leen a Bolaño y se saltan con brutalidad a todos los demás narradores porque se aburren con ellos. Eso significa que los libros de Bolaño marcan un hito en la literatura chilena. Para muchos jóvenes su lectura fue una bocanada de fresca en un ambiente cultural sofocante. La velocidad deslumbrante de su escritura liberó definitivamente a la narrativa chilena de sus ínfulas decimonónicas. El imaginario que Bolaño impuso aún es una patada certera al realismo bruto y al surrealismo trasnochado (Rivas).

Uno de los más destacados narradores chilenos actuales, Álvaro Bisama, preguntándose sobre el impacto de Bolaño en la literatura chilena, señala:

Porque, ¿qué significó Bolaño para las letras chilenas?, ¿qué implicó que en 1998, el mismo año en que detuvieron a Pinochet en Londres *Los detectives salvajes* se hiciera —sincrónicamente, como alguna vez apuntó Patricia Espinosa— con el Heralde? Una sola cosa: deshielo. Un deshielo profundo de mitos congelados desde hace tantos años. Puro

calentamiento local. Un golpe a la cátedra. O un incendio en la biblioteca. Mal que mal, lo que Bolaño tal vez proponía sin querer queriendo era eso: un modo distinto de pararse en el canon, de apropiarse de él, de transitar en la tradición (Bisama).

En líneas generales, la recepción crítica de *Nocturno de Chile* se centra en tres aspectos fundamentales: la estructura del relato y sus recursos narrativos; la temática y referencialidad; y las claves intertextuales alojadas en el libro.

Respecto al primer enfoque, es casi unánime la sorpresa manifestada por la crítica al enfrentarse a una novela que no da respiro a sus lectores hasta el final: un extenso párrafo de 150 páginas, rematado con un segundo párrafo de una línea. En este sentido, «[l]a resonancia de *Nocturno de Chile* es consecuencia del ritmo de su prosa, que no deja libre al lector hasta la explosión escatológica de la última página» (Labbé). Sin embargo, aun presentando esta peculiaridad, algunos críticos de la obra no la consideraron lo suficientemente relevante como para hacerla descansar en esa apreciación superficial, optando por abordar su forma más cuidadosamente. De este modo, se destaca el carácter de «novela-río», en la medida en que «Bolaño encadena algunas situaciones (de lo que se resiente la unidad del conjunto). Las desarrolla con ingenio y en ellas percibiremos valores simbólicos» (Marco). En una entrevista dada a *La Nación* de Argentina, el mismo escritor señala: «[e]ntre historia e historia hay pequeños nudos verbales, que es tal vez lo que más me gusta de esta novela: palabras y frases sincopadas que cualquier lector perspicaz puede entender que se dirigen hacia la amnesia» (Kohan). Es justamente este trabajo de artesanía el que alaba la crítica española una vez que la novela sale a la luz en Barcelona, haciendo hincapié, principalmente, en el tratamiento que el autor da a sus personajes y a la atmósfera:

Bolaño cuida los retratos. Describe sus personajes de forma somera y precisa, atento a los detalles psicológicos. La novela discurre, asimismo, entre la sátira y el simbolismo que advertimos en muchas de sus situaciones. (...) Incorpora, asimismo, el cuento autónomo dentro de la novela, (...) Y no deja de transcribir alguno de los sueños del protagonista que le permiten enlazar con los personajes del pasado (Marco).

Al año siguiente (2001), las impresiones que genera su llegada a Latinoamérica tampoco distan demasiado de las concebidas en el viejo continente:

Saber cómo habla un personaje –dijo Borges alguna vez– es saber quién es; descubrir una entonación, una voz, una sintaxis particular, es haber descubierto un destino y Bolaño, con *Nocturno de Chile*, acaba de lograrlo en condiciones ventajosas. (...) Este es el dilema que tan genialmente ha resuelto Bolaño, con una prosa afectadamente romántica, repleta de clichés y propensa a la metáfora grandilocuente, que en el desarrollo de algunas situaciones puntuales nos lleva a la carcajada. Sobre la voz de este personaje [Urrutia] y ciertos episodios autobiográficos que él evoca en su desvarío agónico adivinamos, pronto, una clara intención paródica, que el autor supo dosificar para salvar a sus personajes de la caricatura (Noejovich 44).

Desde un punto de vista temático y referencial, el grueso de la crítica también se detuvo en la referencia histórica de la novela, la segunda mitad del siglo XX en Chile, y con ello, la alusión a controvertidas figuras del ambiente político, literario e intelectual chileno. De esta manera, y como

indica Melanie Jösch en una entrevista realizada a Bolaño para *Primera Línea* a fines de 2000, «irán apareciendo personajes, algunos grotescos – como María Canales, mujer que ofrece tertulias literarias mientras en el sótano de su casa se tortura –, otros redimidos –ya veremos – pero todos mirados desde la vara del humor, del ridículo espantoso». María Canales (inspirada en Mariana Callejas) es vista como el resultado –así como unos cuantos personajes más de la novela creados a partir de referentes reales – del cuidadoso trabajo de un escritor que disfruta situando su obra en los medios tonos, en la transición entre el claro y el oscuro y,

[c]omo es habitual en la obra de Bolaño (y en la buena literatura, aquella que es imposible de reducir a una anécdota), el acento en los intersticios, en los aspectos menos visibles de la experiencia, aleja toda posibilidad de servilismo ideológico. (...) Allí reside el mérito de Roberto Bolaño: haber hecho verosímil el discurso de un personaje que no solamente alude a José Miguel Ibáñez Langlois, sino también a muchos otros que tras haber coqueteado con la maldad aún separan aguas y alegan inocencia (Zambra «Opus»).

Luego de su difusión por Sudamérica, es en Argentina donde se señala más insistentemente el carácter referencial de esta obra de Bolaño, mencionándolo sobre todo en artículos dedicados a definir sus líneas más importantes. En «Sobre el juego y el olvido» publicado por *La Nación* en 2001, Silvia Adela Kohan afirma que la novela es una alegoría de la «grotesca mentira en que se basan las costumbres sociales y literarias» en Argentina, «es esa obra radical e incómoda sobre el pasado que la literatura española todavía está por escribir» (Kohan). El mismo año, Gonzalo Aguilar había escrito para *Clarín*:

Bolaño roza –sin ser nunca totalmente explícito ni enjuiciador, salvo en la piedad por las víctimas– un tema fundamental: las relaciones entre la literatura y la represión, entre los actos civilizados y los abyectos. (...) Como dijo Walter Benjamin, «todo documento de la civilización es, a la vez, un documento de la barbarie». La poética de Bolaño reconoce la fuerza de esta frase y la arroja al vértigo de una imaginación ficcional que despliega toda una galería de personajes que participan de la creación literaria y del terror policial.

Sin embargo, más allá de todo intento de la crítica por definir los límites reales con que juega *Nocturno de Chile*, en la entrevista dada a *Primera Línea* un año antes (2000), Roberto Bolaño ya había sentenciado que «la referencialidad puede ser leída desde múltiples perspectivas, pero no creo que signifique mucho en la obra de un escritor. Mucho más importante es que la narración esté sustentada por una estructura literaria que sea válida, por una escritura que al menos sea legible y por una capacidad mínima de vocabulario» (Jösch). Es dentro de esta lógica en la que operan las apreciaciones de otro grupo de críticos que prefieren, en cambio, abordar la obra desde una temática reconocible, describiéndola como

[u]n libro en torno al terror, a la posible verdad, a la moral posible. (...) Una denuncia que se niega al facilismo y que privilegia un proyecto estético que es a la vez político, ideológico y metafísico. [En definitiva,] lo bello puede convivir con lo perverso y esto con la moral y la santidad y la salvación del alma (Espinosa).

De esta manera, la referencialidad queda relegada a un segundo plano cuando Patricia Espinosa afirma que el no insistir en ella permite identificar «otra dimensión que vectoriza los significados hacia una reflexión sobre el mal y el poder».

En México, mientras tanto, fueron más enfáticos aún. En la crítica de Christopher Domínguez publicada por *Letras Libres* en mayo de 2001, se afirma que la novela de Bolaño en cuestión es «una obra maestra de la novela corta», no sin dejar de mencionarse la forma en que presenta

[a] un personaje difícil de olvidar, ese cura Ibacache, que concentra atributos solo visibles en la más alta elaboración artística, desde la personalidad del lenguaje hasta el horror de la historia, el pasmo de la vocación crítica y la novela como casa donde impera no la imitación servil de la vida, sino la experiencia de la literatura (Domínguez).

Algo similar describiría Ricardo Cuadros años más tarde en su ensayo «Lo siniestro en el aire» (2006), al plantear que «Bolaño escoge en su escritura los intersticios donde aguarda lo siniestro, (...) Bolaño habla de lo siniestro que flota a plena luz del día, más aún, lo siniestro como parte integral, inseparable de la historia no entendida como texto oficial sino como experiencia cotidiana».

Por otra parte, el especial interés que muestra la crítica por los aspectos intertextuales de la novela también cobra relevancia dentro de los enfoques más abordados, siendo las alusiones a *La Divina Comedia* las favoritas al momento de proponer nuevas lecturas. Con el paso de los años, dicha tendencia crítica cobraría más fuerza en la medida en que más se profundizaba en su estudio. Así es como en una crítica de 2007, Rocío Cano afirma que:

La Divina Comedia era una clave desde la cual leer esta novela, ya que a partir de este hallazgo, la novela se puede leer como un desplazamiento, una re-elaboración, bastante libre, de la obra de Dante, en donde el cura Ibacache, no hace más que pagar por el pecado de la soberbia encarnado en la figura del crítico y en la figura de una clase social clerical y arribista. (...) Otro aspecto de la novela que se enriquece al leerla desde

esta clave intertextual es la del viaje al infierno, que atraviesa la novela partiendo con la invitación de Farewell a visitar su fundo Le Bas (Cano).

Un par de años más tarde, Jorge de Barnola en el artículo publicado en *Revista Lecturas* en julio de 2011, también se referiría a una serie de guiños intertextuales presentes en la novela de Bolaño que, reconoce, «pueden ser numerosos, tantos como caminos se van desplegando a lo largo de la obra. Acaso, el que más pueda acercarse es *Del Infierno* de Giorgio Manganelli, autor admirado por Bolaño». Así es como sólo unas líneas más adelante da cuenta de una larga lista de alusiones literarias relevantes:

[e]l protagonista se adentra en la senda de la crítica de la mano de Farewell (a falta de un Virgilio que le guíe por los distintos círculos de la literatura). Es invitado por éste a su fundo y allí conocerá a otros poetas. En estas charlas se habla de Giacomino da Varona (autor de *De Babilonia civitate infernali*), de Sordello da Goito (al que Dante coloca en el Purgatorio en su *Divina Comedia*) o se recitan versos sin más. (...) Y volverá más veces allí, empapándose de esa iniciación literaria, y conocerá a las fuerzas vivas de la creación, a Enrique Lihn, a Armando Uribe, a Jorge Teillier, a Efraín Barquero... todos ellos miembros de la Generación del 50. Pero también a prosistas como José Donoso, Jorge Edwards o Enrique Lafourcade. Y por supuesto, a Pablo Neruda (De Barnola).

Mediante este tercer enfoque planteado no sólo en críticas literarias, sino también en ensayos académicos –donde destaca «Las huellas intertextuales en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño» escrito por la argentina Marina Cantamutto y publicado en 2012– se reconoce que

Nocturno de Chile es ante todo la punta de un iceberg en donde todo queda oculto, pero cuyo tamaño real se sospecha colosal, como si tras las palabras que componen el texto hubiera una fuerza desconocida que tuviera vida propia y que transformara cada nueva lectura en algo diferente y cada vez más aterrador (Cantamutto).

3. Análisis

Desde *La literatura nazi en América*, Bolaño decidió jugar – apostando muy en serio– con los fantasmas ideológicos del siglo. Para ello, Chile es un lugar apropiado de manera siniestra, tanto por la brutal represión que siguió al derrocamiento de Allende, como por la abrumadora presencia del nacionalsocialismo en ese país desde antes de 1933 (...). Personajes reales como Miguel Serrano, huésped y corresponsal de Hermann Hesse y C.G. Jung en la posguerra y, desde sus exploraciones antárticas de juventud, esoterista convencido de que Hitler goza de cabal salud en el Polo Sur, prueban que los fantasmas de Bolaño son algo más que vidas imaginarias.

Christopher Domínguez Michael

Nocturno de Chile es una novela que explora las relaciones entre la literatura, la historia y la memoria. No es la primera del autor que aborda, con su particular humor, esos cruces. Unos años antes, había publicado *Estrella distante*, que se comunica directamente con la novela que tratamos aquí. Es necesario recordar que en la narrativa de Bolaño el humor es uno de los recursos más reiterativos y probablemente uno de los más particularmente identitarios de su obra, por lo que no podemos dejar de considerarlo en la lectura de *Nocturno de Chile*. Es un humor particular, especialmente cuando se trata de abordar Chile. En palabras del autor, no siempre se entra en el proceso de escritura «como algo placentero para el escritor. Mucho del humor que aparece en *Los detectives salvajes* es producto de una rajadura, y no precisamente un humor placentero. Es un humor negro y, en ocasiones, doloroso» (Bolaño, *Entre* 101). En este caso, el humor también es una *rajadura* en la historia chilena que Bolaño narra desde una perspectiva, hasta hoy, única en las letras chilenas. Quizá su

distancia biográfica con Chile –el hecho que haya vivido la mayor parte de su vida fuera del país, en México y en Cataluña– le permitió a su vez una distancia irónica, una fisura que posibilitó una mirada que exagera lo grotesco del horror en anécdotas casi siempre reales, subrayando la paradoja de la cotidianeidad del mal.

Como muchos de los elementos en la narrativa de Bolaño, esa perspectiva de la historia a través del humor –doloroso y revelador– resulta un continuo en su obra, pues en este caso, «la parodia sólo disfraza el enorme deseo de ponerse a llorar» (Bolaño, *Entre* 101). Desde ese tono se constituye la voz narrativa que hace que su producción literaria sea un gran todo donde los personajes se pasean de una novela a otra, comunicándose entre ellos, haciéndole guiños y, a veces, burlas al lector mediante alusiones dentro de una obra a la otra. Como bien señala Ignacio Echevarría:

Cada uno de los cuentos de Bolaño, a partir sobre todo de *Los detectives salvajes*, parece integrarse en un proyecto de novela total que reanuda una y otra vez el melancólico inventario de destinos calamitosos y extraviados. De ese inventario, constituido de testimonios casuales y a menudo borrosos, de retazos de conversación, de monólogos delirantes, de rastros enhebrados casualmente en el transcurso de los años, se desprende lo que podría entenderse por una épica de la tristeza. Así cabe llamar a aquella en que el tiempo ha usurpado el lugar de la acción que en otros casos se le resiste: aquella en la que es la acción del tiempo lo que en definitiva cuenta («Una épica»).

Todos los retazos que se reiteran, comunican y dirigen hacia intenciones similares, en la totalidad de su obra, configuran la épica de la tristeza que comenta Echevarría. Así mismo ocurre con una serie de personajes que deambulan en varios de sus relatos. En *Estrella distante*, de hecho, nace el protagonista de la novela que tratamos en estas páginas: nada es casual en

Bolaño, en esa novela también, en sus propias palabras «intenta acercarse al mal absoluto». Y es allí donde el crítico conservador Ibacache, amigo de los grandes poetas chilenos Neruda y Huidobro, es introducido:

Una carrera que por aquellos días, los días de las exhibiciones aéreas, recibió el espaldarazo de uno de los más influyentes críticos literarios de Chile (algo que literariamente hablando no quiere decir casi nada, pero que en Chile, desde los tiempos de Alone, significa mucho), un tal Nicasio Ibacache, anticuario y católico de misa diaria aunque amigo personal de Neruda y antes de Huidobro y corresponsal de Gabriela Mistral y blanco predilecto de Pablo de Rokha y descubridor (según él) de Nicanor Parra, en fin, un tipo que sabía inglés y francés y que murió a finales de los setenta de un ataque al corazón (*Entre* 121).

El sacerdote y crítico que aparece en ambas novelas con características muy similares, como se aprecia en la cita anterior, es, en su versión histórica, de un inquietante parecido al crítico y sacerdote chileno Ignacio Valente, o el curita Valente como lo llamó Nicanor Parra con la misma ironía que trazó una profunda sintonía y afinidad literaria entre ambos escritores. Tal como en la novela, Valente ejerció como crítico literario de *El Mercurio* durante décadas, siendo esta la única tribuna para ejercer la crítica literaria en Chile en ese entonces. Así como el protagonista, encontramos en ambas novelas cientos de guiños a personajes reales que iremos comentando en este análisis cuando sea pertinente. Aunque mencionaremos las señas a los personajes reales que introduce Bolaño, no nos interesa hacer una arqueología de las personas que esconden sus personajes, pues entendemos la obra como un artefacto literario que funciona de manera independiente a su relación con la historia.

Estrella distante y *Nocturno de Chile* son las dos novelas «chilenas» de Bolaño, podríamos decir que en este sentido son novelas hermanas. Me refiero a novelas «chilenas» por ser, ambas, historias que suceden en ese

país. Su narrativa posterior se trasladará principalmente a México y España. *Estrella distante* fue la primera obra del autor publicada en Anagrama (1996), y con ella comenzó la fructífera relación con Jorge Herralde, quien será su editor y amigo hasta su muerte, en Barcelona, en 2003. La novela narra la transformación de un macabro poeta que en los años de Allende es un aspirante a poeta, integrante de talleres literarios. Circula en el circuito cultural chileno, en un grupo de jóvenes escritores, hasta que revela su verdadera personalidad con la llegada de la dictadura. Se transforma en Carlos Wieder, piloto de la fuerza aérea que realiza obras escritas en el cielo (con las que Bolaño alude a una instalación que Raúl Zurita realizó en el cielo de Nueva York en 1982, escribiendo a través de cinco helicópteros el poema «La vida nueva») y expone fotografías de las personas que asesina, en el momento en que están a punto de morir. A su vez, Wieder, que no casualmente se llama así («otra vez», en Alemán) había aparecido ya en *La literatura nazi en América*, con el nombre de Carlos Ramírez Hoffman, este último apellido aludiendo, probablemente, al autor de los cuentos con que Freud aborda su texto sobre lo siniestro. Desde esa anécdota y a partir de los rasgos tétricos del personaje de doble faz, el autor también explora las relaciones entre la estética y el mal, entre la violencia y las artes. La interacción entre los intelectuales y la dictadura será abordada del mismo modo y con el mismo recurso de utilización de situaciones vividas que el lector chileno reconoce en *Nocturno de Chile*. Busca así la trizadura de la historia, donde lo perverso y particular se hacen imagen del periodo histórico, del país, de lo general: a fin de cuentas de la dictadura. Lo magistral en su obra es que el reconocimiento de los aludidos en el encuentro entre historia y ficción, para un lector que desconoce las anécdotas o personajes reales, no es condición para la lectura o comprensión de la novela, funciona más bien

como un plano más de las posibles lecturas de sus obras, para quien las detecta.⁵⁹ De hecho, esta característica tan frecuente en su narrativa ha sido leída literalmente en *Los detectives salvajes*, la novela que lo llevó a la fama universal, pues allí los rasgos de su alter ego, Arturo Belano, han sido decodificados como biográficos y de ellos surgieron una serie de mitos sobre la propia biografía del autor.⁶⁰

La novela que tratamos aquí refiere a épocas históricas muy concretas que se insertan de forma explícita en la trama; el asenso de Frei Montalva (presidente de Chile entre 1964 y 1970), seguido de Salvador Allende, hasta el Golpe de Estado de Pinochet. Como veremos a continuación, Bolaño se encarga muy conscientemente de realizar ese marco histórico eligiendo todos los sucesos que serán representativos de cada momento, hechos icónicos para dibujar la historia que aborda. En esta novela breve, Bolaño se pregunta en cada una de sus páginas cómo narrar lo pesadillesco, por una parte, a lo que se suma la actitud cómplice

⁵⁹ «Los personajes principales corresponden a personas de la historia cultural reciente de Chile, perfectamente reconocibles –incluso la forma y sintaxis de nombres como Urrutia Lacroix, Ibacache, Farewell y María Canales–, demuestran un paralelo casi exacto con los nombres reales. Respectivamente, José Miguel Ibáñez Langlois, sacerdote y crítico literario de *El Mercurio*, quien escribía bajo el seudónimo de Ignacio Valente; Alone, seudónimo de Hernán Díaz Arrieta, uno de los grandes críticos literarios de mediados del siglo XX en Chile; Mariana Callejas, escritora y esposa del torturador y agente de la DINA Michael Townley». (<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/rt/printerFriendly/1165/1208>)

⁶⁰ «Ha sido allí donde ha terminado de fraguarse lo que bien admite ser llamado el “mito de Bolaño”, sustentado sobre todo en sus dos grandes novelas, *Los detectives salvajes* y *2666*. Éstas, publicadas en Estados Unidos de forma consecutiva, tuvieron un efecto avasallador. Que de un mismo escritor, recientemente fallecido, llegaran en tan poco tiempo dos obras de este calibre, generó una inmensa curiosidad acerca de su vida y de su personalidad, y esta curiosidad constituyó un caldo de cultivo idóneo para todo tipo de chismes, tergiversaciones e idealizaciones. Como suele ocurrir en estos casos, el periodismo cultural hizo industria de toda noticia –tanto mejor si escandalosa– relativa a Bolaño, y el evidente solapamiento del autor con su alter ego narrativo, Arturo Belano, dio pie a todo tipo de proyecciones de la vida de aquél en su obra, y viceversa». Echevarría, Ignacio. *Revista CEP*. Otoño 2013. Web. <http://www.cepchile.cl/dms/archivo_5340_3421/rev130_IEchevarria.pdf>

y el silencio de los intelectuales en el caso chileno. Cómo se vinculan, finalmente, los círculos de poder en el horror de la historia chilena: el círculo de los militares responsables del Golpe de Estado, y el círculo de los poetas y críticos literarios de los años ochenta. Una de las escenas más llamativas de la novela es la historia del sacerdote-crítico enseñando clases de marxismo a Pinochet y sus secuaces, «para comprender al enemigo» (*Nocturno* 118). Al sacerdote se le encarga la misión secreta y se instruye especialmente para transmitirles todas las claves del «enemigo». Así como instala el canon de lo literario a través de sus críticas en el principal periódico del país, instaura una suerte de canon del comunismo en la Junta Militar de Pinochet. El verdadero sacerdote y crítico, José Miguel Ibáñez Langlois –Ignacio Valente–, dio clases de marxismo a Pinochet y sus más cercanos y llegó, incluso, a escribir una introducción al marxismo a partir de ellas que se titulaba *El marxismo: visión crítica*.⁶¹

Bolaño, a través de la puesta en escena de personajes reales, sucesos históricos y ficción –lo que le brinda gran densidad al relato– da cuenta de la escena intelectual chilena de los años de la dictadura, poniendo sobre la mesa las relaciones entre los intelectuales, el mal y el poder y de este modo centrando su reflexión en la construcción del canon. Se establecerá un paralelo entre la figura del dictador (Pinochet) y la figura del crítico literario, Sebastián Urrutia Lacroix o el cura Ibacache. Es una compleja red de relaciones entre el mundo de los intelectuales, específicamente de la literatura, y el de la dictadura, entre la invención literaria y los personajes reales apenas disfrazados. De este modo, Bolaño urde la oscura complicidad entre la intelectualidad chilena y la dictadura de Augusto Pinochet. Y de paso también la responsabilidad que le cupo a amplios sectores de la sociedad.

⁶¹ La que fue publicada por Ediciones Nueva Universidad, Santiago de Chile, 1973.

La literatura en *Nocturno de Chile* es un refugio del sacerdote en su atormentada noche senil; es un lugar en donde evadir su tormento. Pero es ella misma la que, a su vez, le revela los episodios oscuros que su conciencia le recrimina a lo largo de esta única noche. Es un lugar ambivalente, que se tiñe de negro junto a la dictadura militar. El sacerdote no consigue extirpar esos momentos, tampoco los revela con culpa, sólo consigue que comience «la tormenta de mierda» (*Nocturno* 150), frase final de la novela. Bolaño iba a titularla con esa frase final, pero por sugerencia de su editor y los amigos más cercanos, fue publicada con el título que conocemos hoy. La última línea se configura como el último cuadro que desata la tormenta en esta noche angustiante.

El narrador, en primera persona, nos enfrenta a su memoria. Desconocemos las razones, pero de inmediato un sujeto que declara estar en su lecho de muerte indica que de improvisto surgieron cosas que le destruyeron su calma y su mudez. Desconocemos lo que ocurrió: «rebuscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdican las infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito en una sola noche relampagueante» (*Nocturno* 11). El joven envejecido que aparece a lo largo del relato es su propia conciencia, en este delirio final, quien le increpa varios momentos de su vida. Muy pronto en el relato se introduce la figura de Farewell, el «famoso Farewell», el mayor crítico literario de Chile, a quien el protagonista le confiesa sus deseos de ser crítico literario, «En este país de bárbaros, dijo, ese camino no es de rosas. En este país de dueños de fundo, dijo, la literatura es una rareza y carece de mérito el saber leer» (*Nocturno* 14) y aunque Farewell es también un «patrón de fundo», describe con desprecio la escena cultural chilena. En relación a la voz con la que se enfrenta reiteradamente, y gracias a la cual se inicia el relato, Ibacache comenta:

A veces me interrogaba por la naturaleza de esa voz ¿era la voz de mi ángel de la guarda? ¿Era la voz de un demonio? No tardé mucho en descubrir que era mi propia voz, la voz de mi superego que conducía mi sueño como un piloto de nervios de acero, era el superyó que conducía un camión frigorífico por en medio de una carretera en llamas (*Nocturno* 35).

La estructura del relato está dividida en dos partes. Dos párrafos: el primero de 150 páginas y el último de dos líneas, en las que se «desata la tormenta...». Ahí es donde se dibuja al personaje, pero incluso más que el personaje, es donde se enmarca el escenario de la violencia en el que participa Sebastián Urrutia Lacroix. Para Bolaño, la estructura de sus novelas será siempre un tema fundamental, a lo que se referirá en reiteradas ocasiones. En relación a *Nocturno de Chile*, el autor comenta:

Hay una estructura que es básicamente musical (...) es el intento de construir con seis o siete u ocho cuadros toda la vida de una persona. Cada cuadro es arbitrario y al mismo tiempo, paradójicamente, es ejemplar, es decir se presta a la extracción de un discurso moral. Cada cuadro puede ser leído de forma independiente. Todos los cuadros están unidos por ramitas, por pequeños tubos, que en ocasiones son más veloces aún, y necesariamente mucho más independientes, que los cuadros en sí (*Entre* 125).

Siguiendo estas palabras sobre la estructura de la novela podríamos decir que encontramos siete cuadros dentro de ella, con los que se dibuja al personaje, pero incluso más que el personaje, con los que se enmarca el escenario de la violencia en el que participa Sebastián Urrutia Lacroix. La estructura, en toda la obra de Bolaño será importantísima y se configurará como uno de los elementos centrales de ésta. En otra declaración de Bolaño en relación a la estructura de la novela, señala:

Nocturno de Chile tiene la misma estructura que *Amuleto* y que otra novela que posiblemente ya no escriba y cuyo título iba a ser *Corrida*. Son novelas musicales, de cámara, y también son piezas teatrales, de una sola voz, inestable, caprichosa, entregada a su destino, en diálogo con su destino, y tal vez, aunque en esto último probablemente he fallado, en diálogo con la tridimensionalidad que es parte de nuestro destino (...) Es el intento de construir con seis o siete u ocho cuadros toda la vida de una persona. Cada cuadro es arbitrario y al mismo tiempo, paradójicamente, es ejemplar, es decir se presta a la extracción de un discurso moral. Cada cuadro puede ser leído de forma independiente (Bolaño, *Entre* 115).

En este sentido, consideraremos la relevancia que declara Bolaño en la estructura de sus obras, especialmente de la novela que tratamos aquí, y centraré el análisis en el comentario de los cuadros que detectamos en ella. Son siete cuadros que analizaremos como ejes estructurales y temáticos de la narración, introducidos por un narrador homodiegético protagonista. La focalización del relato es interna, todo lo que leemos son percepciones y fragmentos de la vida del sacerdote, recordados por él mismo en este enfrentamiento a una voz de su conciencia que lo cuestiona. El relato que conforma la suma de cada uno de los cuadros será rematado con el párrafo final, la tormenta de mierda, último escenario de la novela (7). Los otros cuadros dentro de su estructura son: (1) la visita del sacerdote al campo del gran crítico literario, Farewell, donde conoce a Neruda y se enfrenta a los campesinos; (2) la historia del zapatero que quiso construir la colina de los héroes; (3) el viaje a Europa donde descubre la cetrería de los sacerdotes europeos; (4) el pintor guatemalteco en París, junto a Jünger y Salvador Reyes; (5) las fiestas literarias donde María Canales; y por último, (6) las clases de marxismo que le da el sacerdote a la junta militar de Pinochet. Estas historias están insertas en el delirio de Ibacache. Algunas son experiencias de su propia vida y otras son historias que le son

narradas por personajes que el sacerdote introduce en el relato. El cuadro que toma mayor espacio narrativo en la novela es el primero, el de la visita al campo del crítico. Como veremos a continuación, de un modo o de otro, cada uno de los cuadros es una historia que pone en evidencia las relaciones con el poder y la verdad; así como el lugar de los intelectuales en relación a la violencia del poder.

Es en ese primer recuadro donde el sacerdote aprendiz va al campo sureño de su maestro, el célebre crítico Farewell, quien era su apoyo y vínculo con el mundo literario. Al llegar a Chillán, las impresiones del sacerdote santiaguino sobre el mundo rural están relacionadas a una imagen perturbadora, a ratos violenta, «(La carroza con dos caballos) se recortaba contra el horizonte con una estampa que no puedo sino definir como demoledora, como si aquel carricoche fuera a buscar a alguien para llevarlo al infierno» (*Nocturno* 18). En la casa del crítico es recibido en una enorme biblioteca, en donde pelean su espacio las cabezas disecadas de animales y las enciclopedias. Es revelador lo que se produce en este momento, cuando antes de la cena en la que Ibacache se encontrará con los intelectuales, da un paseo por el campo y se topa con los habitantes del lugar, los empleados de Farewell, «Sentí miedo y asco» (*Nocturno* 20), «alguien me habló de un niño enfermo, pero con una dicción tal que no entendí si el niño estaba enfermo o ya estaba muerto», de pronto, en su caminata, siente ruidos como de alguna bestia oculta tras los arbustos que son dos niños jugando, y en ese mismo momento ve la enorme casa de Farewell iluminada «como un trasatlántico» (*Nocturno* 22). Todas estas impresiones evidencian la dramática división de ambos mundos, pero sobre todo reflejan la mentalidad del cura, un tipo racista y clasista, que siente asco y total aversión por el mundo de los campesinos al que se asoma en su visita a Le Blas. Sin duda alguna, Bolaño quiere retratar las características de clase tan arraigadas en la sociedad chilena a través de los paseos de su personaje. En su segunda caminata, encuentra a

un niño al que «una ristra de mocos le colgaba de la nariz al pecho, aparté rápidamente la mirada pero no pude desterrar unas nauseas inmensas» y se encuentra con una Araucaria, el árbol endémico del sur de Chile, y señala «Qué hacía allí un árbol tan majestuoso y bello» (*Nocturno* 18) Así, los campesinos no merecen ese árbol majestuoso entre sus casas, «lo único que queda de él en mi memoria, sin embargo, es el recuerdo de su fealdad... En realidad todos eran feos. Las campesinas eran feas y sus palabras incoherentes. El campesino quieto era feo y su inmovilidad incoherente» (*Nocturno* 33). Los campesinos le producen asco, no saben hablar, no se merecen un árbol bello, le dan náuseas. Es necesario remarcar que quizá es en este episodio donde mejor se logra una de las intenciones que declara Bolaño con esta novela, la de retratar la «falta de culpa de un sacerdote católico. La frescura admirable de alguien que por formación intelectual tenía que sentir el peso de la culpa» (Bolaño, *Entre* 114) pero no la siente. En las confesiones relacionadas con los campesinos no aparece ningún remordimiento, ningún sentimiento que asome algún grado de culpa por sentir y expresar esos sentimientos frente a los campesinos sureños. Este cuadro definirá el Chile predictatorial, el miedo por el otro y la confrontación de los espacios sociales diametralmente opuestos y enemistados.

Al regresar a la enorme casa iluminada, que visto por el sacerdote parecía un «trasatlántico», después de su caminata por el asco y la fealdad, se encuentra con Neruda, murmurando «hondamente unas palabras que no podían ir dirigidas a nadie sino a la luna» (*Nocturno* 23). Bolaño da un guiño irónico con esta aparición de Neruda, que no deja de producir risa en el lector. Entre estatuas ecuestres, plantas y maderas nativas de Chile Neruda recita la «oscura dignidad de la patria», le dedica versos «a los elementos de la tierra y a los ancestros» (*Nocturno* 23), declamando a la Luna. La presencia del poeta en estos días de campo sureño revelan su cercana relación con el crítico. Se reúnen allí los más destacados

intelectuales del momento, el mundo cultural chileno aparece como un universo cerrado, autosuficiente, ajeno a las realidades más profundas de la sociedad y en complicidad consigo misma, como Bolaño también denunciará a través de la novela. Igualmente aparece la ambigüedad moral o la doble moral, otro guiño burlón de Bolaño hacia el sacerdote. Uno de los fragmentos más destacados en este sentido, es cuando el crítico literario en *La Blas* insiste en tocarlo junto a comentarios del tipo:

Y yo: y Dios está en todas partes, incluso en los sitios más peregrinos. Y Farewell: si no me sintiera tan mal de la guata y tan borracho procedería a confesarme ahora mismo. Y yo: para mí sería un honor. Y Farewell: o procedería a arrestarlo al baño y a culeármelo de una buena vez. Y yo: no es usted quien habla, es el vino, son esas sombras que lo inquietan. Y Farewell: no se ruborice, todos los chilenos somos sodomitas. Y yo: todos los hombres somos sodomitas, todos llevan un sodomita en el arquitrabe del alma, no sólo nuestros pobres compatriotas, y uno de nuestros deberes es imponernos sobre él, vencerlo, ponerlo de rodillas. Y Farewell: habla usted como un chupador de picos. Y yo: nunca lo he hecho. Y Farewell: aquí estamos en confianza, ¿ni en el seminario? (*Nocturno 66*).

El segundo cuadro inserto en la novela es la historia del pintor guatemalteco en París. La historia está dentro del recuerdo de una visita de Ibacache y Farewell a don Salvador Reyes, escritor y diplomático chileno. Reyes les cuenta sobre uno de los hombres más puros que había conocido en Europa: Ernst Jünger. Y así comienza a relatarles la historia del famélico pintor guatemalteco al que ayudaba en París y su encuentro, en el ático clandestino, con Ernst Jünger. Ambos escritores coinciden casualmente después de haberse conocido en un encuentro literario, en la buhardilla del centroamericano que no alcanzó a escapar de París en la Segunda Guerra Mundial. Este pintor es «cenceño, acartonado, raquíptico,

chupado, escuchimizado, magro, macilento, depauperado, consumido, feble, afilado, en una palabra, delgadísimo, a tal grado que don Salvador se asustó, hasta aquí llegaste, fulanito o menganito o como se llamara el centroamericano» (*Nocturno* 42). Reyes llevaba un tiempo ayudando al parco pintor, que no decía palabra cuando cada tanto éste llegaba a su estudio con alimentos y otros regalos. En una de esas visitas es cuando encuentra, para su sorpresa, a Jünger que había llegado al ático del pintor por curiosidad. Ya que el pintor, que está más famélico que nunca, sigue siempre mirando un punto fijo desde su ventana, terminan los dos escritores tomando coñac en la petaca de plata de Jünger, y ahí, lejos del ajeteo de los circuitos intelectuales parisinos, «hablaron de todo cuanto quisieron, de lo humano y de lo divino, de la guerra y de la paz, de la pintura italiana y de la pintura nórdica, de la fuente del mal y de los efectos del mal que a veces parecen concatenados por el azar, de la flora y la fauna de Chile» (*Nocturno* 46). Tal era su concentración en la conversación que de pronto piensan que el guatemalteco ha sido arrestado por la Gestapo sin que ellos lo percibieran. Pero no, muy pronto se dan cuenta que sigue inmerso en el ventanal, mientras ellos beben su coñac. La actitud que ambos mantienen con el pintor los sitúa como unos seres frívolos que consideran que con ese gesto realizan una buena acción a favor de los artistas clandestinos. Pero el foco de sus buenas acciones no se concentra realmente en su protección ni en la comida que traen, ni en lo absoluto en el mismo artista. Ellos, en el fondo, tampoco están verdaderamente preocupados del pintor, Jünger «había estado hablando solo, pues él, nuestro escritor, se había enredado en la telaraña de los pensamientos inútiles» (*Nocturno* 47), así, en ese momento, pierden incluso la comunicación entre ambos por lo abstraído en sus propias ideas que estaba Jünger. Reyes logra interrumpirlo y bajan ambos la escalera del entretecho y abandonan al pintor. Ya en la calle, Jünger señala que «no creía que el guatemalteco llegara vivo hasta el invierno siguiente». Y en el

próximo encuentro entre ambos escritores, «los coñacs fueron vertidos en copas de coñac y se habló de literatura sentados en cómodos sillones y la cena fue, digamos, equilibrada, tal como debe ser una cena en París» (*Nocturno* 49). Sin más queda reflejado el claro dejo de desprecio por el artista guatemalteco, a través de la estrategia narrativa más frecuente en la novela. La verdad en relación al guatemalteco se revela por el contraste entre los dos encuentros de los escritores, ya que después del ático beben en *verdaderas* copas y conversan sentados en *cómodos* sillones; mientras en el primer encuentro están en una buhardilla frente al artista casi pintoresco que les permite conversar lejos de los círculos intelectuales parisinos. Lo relevante, al final de cuentas, es eso, y no el famélico artista clandestino que observa París sin tregua desde su ventana. La escena de los dos intelectuales conversando de lo humano y lo divino junto al artista, a su lado, en silencio y mirando la ventana, quizá esperando que salgan de ahí, le otorga una frivolidad casi perversa a los dos escritores. En cierta medida terminan invadiendo al pintor, gozando su elevada conversación mientras él, mudo, permanece inmóvil en su rincón, olvidando, sin desear esas visitas. Y lo que valdrá realmente después es el *verdadero* encuentro, con *verdaderas* copas, con *cómodos sillones*, en *elegantes salones*, *como debe ser en París*, lo que situará al pintor como un elemento pintoresco del París de la Segunda Guerra que los escritores observan con interés casi animalístico o museológico.

Inmediatamente después del recuerdo del cuadro anterior, Ibacache rememora esa misma tarde de la visita a don Salvador, cuando se retiran de la casa del escritor, prefigurando así el cuarto cuadro de la novela. Inmerso en algunos de los rasgos de ingenuidad con que Bolaño define a su personaje, al salir de la casa de Reyes, el sacerdote le comenta a Farewell una visión: que un avión en el que Jünger viajaba se había estrellado en la cordillera de Los Andes y el cuerpo del héroe se habría

conservado, intacto, en los hielos andinos eternos. Farewell se ríe con ironía y le cuenta, a partir de nada en particular, para sorpresa del mismo Ibacache, pues no se relaciona a su historia, sobre la inmortalidad de los héroes, la historia de Heldenberg, la colina de los héroes, sentados «en un restaurant tirado a roteque» (*Nocturno* 51). En Austria o en Hungría, el mejor zapatero de todo el imperio, de origen humilde, pide una audiencia con el Emperador. Por una serie de excepciones, el Emperador y sus consejeros reciben al zapatero, en donde es alabado por la calidad inigualable de su trabajo. El zapatero entonces le propone al Emperador su proyecto: hacer una colina con los héroes, con todos los héroes del Imperio, los que ya han muerto serían integrados con grandes estatuas y los que estaban por morir serían enterrados en la colina. Él compraría la colina, que ya tenía apalabrada con el actual dueño de esos terrenos, haría la reja de hierro e incluso pagaría algunas esculturas de los grandes hombres caídos. El Emperador y sus consejeros se emocionan hasta las lágrimas y le dicen que sí, que apoyarán el magnifico proyecto. El zapatero comienza de inmediato a realizar su magno proyecto pero nunca más recibe ninguna noticia del Estado, ni menos algún apoyo. El proyecto –más bien la obra– ya había sido comenzado, por lo que el zapatero decide no echar pie atrás. Pasan los años y todos empiezan a olvidarse del personaje, pero él persiste, en silencio, realizando su obra, con un afán inconmensurable, y entonces «vinieron épocas duras y épocas confusas, pero sobre todo vinieron épocas terribles, en las que se aunaba lo duro y lo confuso con lo cruel» (*Nocturno* 60), y viene la más grande de las guerras y el lugar donde se encuentra la colina de los héroes es invadido por los tanques rusos. Es entonces, cuando los coroneles y sus hombres rompen los oxidados candados, que no encontraron tumbas ni estatuas de héroes sino «sólo desolación y abandono» (*Nocturno* 62), hasta que en la cima de la cumbre descubrieron una caja fuerte que parecía una cripta, en la que «al interior, sentado sobre un sitial de piedra, como si ya nunca más

fueran a contemplar otra cosa que el valle sobre el que se alzaba su colina, la quijada abierta como si tras entrever la inmortalidad aún se estuviera riendo» (*Nocturno 60*). La historia, que aunque al sacerdote le parece venir de la nada, está estratégicamente inserta en la novela para introducir el tema del artista y su obra, un verdadero héroe anónimo que le entregó la vida a su obra y a la vez que fue olvidado por las autoridades. Pareciera no ser relevante para él, un auténtico artista, el apoyo que después de haber sido aceptado, le fue vetado y del peor modo: el silencio.

Entregado a su sueño obsesivo, marchando a través de sus pesadillas, al final de las cuales lo esperaba siempre la Colina de los Héroes, grave y quieta, oscura y noble, el proyecto, la obra de la que conocemos sólo fragmentos, la obra que a menudo creemos conocer pero que en realidad conocemos muy poco, el misterio que llevamos en el corazón y que en un momento de arrebato ponemos en el centro de una bandeja de metal labrada con caracteres micénicos, unos caracteres que balbucean nuestra historia y nuestro anhelo y que en realidad sólo balbucean nuestra derrota (*Nocturno 59*).

En el fragmento anterior pareciera revelarse el objetivo de este cuadro y una posible interpretación, sobre todo por el lugar del relato en donde se inserta, inmediatamente después del cuadro del pintor guatemalteco. El arte en ambos casos es hermético, silencioso y solitario, una constante derrota, a diferencia de las figuras como Reyes y Jünger, las del *establishment*. Se introduce así el tema del mecenazgo y la obra fallida sin el apoyo de las autoridades, en contraste con el caso de Reyes, que deambula entre embajadas, salones parisinos y copas de coñac, «hablando en italiano de Dante y de las mujeres de Dante, lo mismo hubiera dado que hablara de D'Annunzio y de sus putas» (*Nocturno 39*), configurando una escena cultural intrascendente y frívola. El zapatero y el guatemalteco se oponen dramáticamente al perfil que representan en el relato Jünger y

Reyes, que son más bien escritores «funcionarios» que integran el canon en su momento pero prontamente son olvidados: a Reyes, según el mismo Ibacache «en Chile, en efecto, pocos lo recuerdan y menos aún lo leen» (*Nocturno* 39). Para Patricio Pron, «[q]uizá Bolaño fuese consciente del humorismo oculto en esta tragedia: en su novela, las motivaciones de los personajes se mueven en la escasa distancia que separa el patriotismo y la pedantería de la pobreza intelectual» (Pron). Esta pobreza del mundo intelectual será fuertemente contrastada con esas dos historias insertas en la novela.

El cuarto cuadro es el del viaje a Europa. Los señores Oido y Odeim (una misteriosa dupla cuyos nombres invertidos son Oido y Miedo), lo buscan para una misión especial, en primera instancia, y una misión secreta, en segunda. La primera misión consiste en aceptar una beca a Europa para estudiar conservación de iglesias, con el fin de «frenar el deterioro de las casas de Dios» (*Nocturno* 80). Recorrerá varios países europeos con el objetivo de estudiar las técnicas de las «iglesias punteras en antidesgaste» (*Nocturno* 81). Pero Ibacache se encuentra con una situación imprevista: la contaminación ambiental no era el mayor desgaste de los monumentos góticos y románicos, «sino la contaminación animal, más concretamente las cagadas de paloma» (*Nocturno* 84), para lo cual los sacerdotes que iban a instruirlo en técnicas de conservación se habían vuelto expertos en cetrería. Comienza así un particular viaje en el que descubre el antiguo arte de dominar halcones. Es en su viaje en barco donde, en su paso por Buenaventura, recita para todos el poema *Nocturno* de José Asunción Silva, «un pequeño homenaje a las letras colombianas» (*Nocturno* 82). El poema de Silva, leído desde Colombia, representa la terrorífica noche que el país está viviendo.

Durante su viaje, Ibacache visita Bélgica, España, Alemania, Italia, Francia, Austria, entre otros, y en cada país se encuentra con halcones y párrocos. Claramente, aquí también hay una burla de Bolaño a lo que significa el «primer mundo» para Chile, pues lo que se esperaba que fueran las técnicas punteras líderes en conservación de patrimonio terminan siendo el rudimentario arte de la cetrería. Quizá lo fundamental de este cuadro –además de alimentar el imaginario en el que se desenvuelve el sacerdote, en donde la verdadera cultura se encuentra exclusivamente en Europa–, es la distancia que experimenta el personaje con Chile. Este viaje, en la novela, funciona como un paréntesis del país asfixiante en el que se situaba el sacerdote, el Chile que se dirigía hacia la izquierda con Frei Montalva y luego con Allende. Funciona como un respiro en la angustiante visión de la patria, y de la crítica, de Urrutia Lacroix. Su partida es en barco, por ende es paulatina. El lector también percibe en el tiempo del relato la distancia gradual con Chile, mientras el barco recorre la costa atlántica de América hasta cruzar el océano. Por el contrario, la decisión del sacerdote de volver es abrupta, un rápido regreso aéreo. Aterriza en un país que le desagrada, en el que las cosas van realmente mal. Es el Chile previo al asenso de Allende, que es visto con un dejo de enajenación bastante marcado y que, como recurso narrativo, irá incrementándose a partir de sus lecturas. Es un país que le extraña e incomoda.

Chile, Chile, ¿Cómo has podido cambiar tanto?, le decía a veces, asomado a mi ventana abierta, mirando el reverbero de Santiago en la lejanía. ¿Qué te han hecho? ¿Se han vuelto locos los chilenos? ¿Quién tiene la culpa? (...) ¿Es que te vas a convertir en otra cosa? ¿En un monstruo que ya nadie reconocerá? (*Nocturno* 96).

El triunfo del presidente Allende es, para el cura Ibacache, una amenaza mayor y mientras avanzaban esos años, el sacerdote que hasta entonces se nos había figurado como un gran lector de literatura chilena, relee incansablemente a todos los clásicos, «que sea lo que Dios quiera,(...) Yo me voy a leer a los griegos» (*Nocturno* 98). Entre las miles de páginas de Homero, Zenón de Elea, Jonófanos de Colofón, Tales de Mileto, asesinan a un general del Ejército leal a Allende, se restablecen las relaciones con Cuba, se censaron ocho millones de chilenos, el gobierno nacionalizó el cobre y el salitre, Neruda recibe el Nobel, asesinan al ex ministro Pérez Zujovic, se asoman las cacerolas y protestas, se desata la inflación, comienza la escasez de alimentos, se implementa la reforma agraria hasta que viene el Golpe de Estado. Los sucesos ocurridos esos tres años son enumerados entre un desfile de autores grecolatinos que el sacerdote lee infatigablemente, hasta que la narración es interrumpida por el Golpe de Estado, que lo detiene todo:

[Y] cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y acabó todo. Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo, y pensé: qué paz. Me levanté y me asomé a la ventana: qué silencio (...) Los días que siguieron fueron extraños, era como si todos hubiéramos despertado de golpe de un sueño a la vida real (*Nocturno* 99).

El Golpe de Estado es lo único que lo regresa de su inmersión/evasión en el mundo de los griegos, en el que se asoman los sucesos más relevantes del gobierno de Allende. El efecto narrativo que se produce entre la enumeración de autores griegos y los hechos sociales es magistral en ese sentido, y genera el efecto de aversión y negación que siente Ibacache. Entonces, literalmente detenido cuando bombardean La Moneda, apoya el dedo sobre la página que leía y vuelve la paz. «Los días que siguieron fueron bastante plácidos y yo estaba cansado de leer a tanto griego. Así

que volví a frecuentar la literatura chilena» (*Nocturno* 101). El recurso del refugio en la literatura cuando siente la enajenación de su entorno es evidente y es en este sentido que la literatura aparece en la novela como una alternativa a la realidad, aunque contaminada, como veremos próximamente, por la política y las esferas del poder. En el lector se produce un efecto de alienación de la realidad que es exactamente cómo percibe el cura el entorno del país con el gobierno de la Unidad Popular.

Para Ricardo Cuadros

El contrapunto de información histórico periodística y nombres de autores griegos produce el efecto de una enajenación, la del sujeto de la novela, que utiliza la literatura como refugio, como puente levadizo que lo separa y pone a salvo de la ingrata vida cotidiana. Urrutia Lacroix-Ibacache deplora el proceso de la Unidad Popular sin necesidad de hacer un análisis político, sin siquiera decir nada en contra de Allende o su gobierno. Le basta con dejar en claro que mientras Chile vivía uno de sus momentos históricos más singulares, él leía autores griegos – siguiendo el índice de cualquier manual de literatura griega clásica– y que llegada la hora de los militares, pudo finalmente decir «qué paz», «qué silencio» (Cuadros).

Exactamente después del regreso a Chile y del Golpe de Estado, Ibacache es interceptado nuevamente por los señores Oido y Odeim, esta vez para una misión ultra secreta: hacer clases de marxismo a la Junta Militar de Pinochet. Sin mucha opción y sin saber exactamente en qué estaba involucrándose, los señores le dan una semana al sacerdote para preparar sus clases y así «comprender a los enemigos de Chile, para saber cómo piensan, para imaginar hasta dónde están dispuestos a llegar» (*Nocturno* 118), dice el propio general Pinochet pues, al igual que de las palomas en las iglesias europeas «puedan deshacerse por métodos tan expeditos de aquellos pájaros que también pese a sus cagadas eran criaturas de Dios»

(*Nocturno* 89). Son nueve clases en las que repasan los libros esenciales del marxismo y se detienen, de una u otra forma, reiteradamente en Marta Harnecker, socióloga chilena y autora de los libros más difundidos sobre marxismo y leninismo en América Latina en los años sesenta y setenta, «¿hablamos de una mujer o de una perra?», (*Nocturno* 111) se pregunta Pinochet. Como señalé previamente, Bolaño también juega con el canon que el crítico les presenta a los militares sobre el marxismo. Así como lo hace repetidamente sobre la literatura chilena, en esta ocasión es él quien indica a quienes serán los exterminadores luego, quiénes son los importantes, y por lo tanto los peligrosos. Al término de las lecciones, el general se defiende como un letrado que no sólo lee y estudia incluso al enemigo, sino que ha publicado además tres libros, pasaje lleno de guiños pues ambos quieren ser escritores e intelectuales. Y, en el escenario en que Bolaño configura la novela, a fin de cuentas lo son.

Ibacache no cumple con la promesa hecha a Oido y Odeim y le confiesa a su mentor, un Farewell ya anciano y maltraído, su encuentro con la Junta Militar, anécdota que por supuesto no tarda en transmitir a todas sus visitas, «sentado en su butacón favorito o en su sillón del Club o en la sala de alguna de las viejucas cuya amistad cultivaba hace lustros» (*Nocturno* 119). Y entonces Ibacache siente el desprecio de los chilenos pues a la espera del bombardeo de llamadas sólo encuentra un mortal silencio, pero «después, con estupor, me di cuenta de que a nadie le importaba un pepino. Las figuras hieráticas que poblaban la patria se dirigían, inmovibles, hacia un horizonte gris y desconocido en el que apenas se vislumbraban unos rayos lejanos, unos relámpagos, unas humaredas» (*Nocturno* 120). En ese ambiente plano, grisáceo, no había nada que hacer, dónde encontrarse y conversar con los intelectuales o escritores del momento, salvo en un lugar que será el último cuadro, el de María Canales, «nos aburríamos como un portaaviones gigantesco

circunnavegando el imaginario chileno. Y ésa era la verdad. Nos aburríamos. Leíamos y nos aburríamos. Los intelectuales. Porque no se puede leer todo el día y toda la noche» (*Nocturno* 123). .Con esta escena, nuevamente Bolaño vuelve a sugerir la inanidad de los chilenos. A nadie le importó que fuera el instructor de los militares, ni que les diera pistas sobre a quienes aniquilar. En vez de un escándalo, que se esperaba el propio sacerdote, en ese entorno gris a nadie le importó *un pepino*. No hubo ningún veto al crítico por su actuar frente a la Junta Militar.

Por último, el cuadro final de la novela es el de María Canales, que revelará el campo cultural y político chileno y que, como hemos referido en varias oportunidades en esta tesis, será la escena paradigmática de los años setenta y ochenta en Chile. Se trata de las fiestas de María en su casona en los barrios altos de la ciudad, Mariana Callejas en la vida real.⁶² Como hemos comentado previamente, la escritora invitaba con frecuencia a personajes de la intelectualidad chilena a generosas fiestas en su casa, regadas de whisky y buena comida, mientras esa misma casa era un centro de tortura de su marido, un estadounidense que trabajaba para los servicios de inteligencia de Pinochet. En el primer piso se leían cuentos y poemas, se escuchaban brindis y risas y paralelamente, en el subterráneo se mantenía prisioneros a los detenidos y se les torturaba. Como hemos comentado previamente, esta anécdota macabra sucedió tal como la relata Bolaño, muy de la mano de la conocida crónica de Pedro Lemebel, «Las orquídeas negras de Mariana Callejas (o el centro cultural de la DINA)»⁶³ y se ha transformado en una escena paradigmática de la dictadura. En

⁶² Puede leerse sobre una reciente investigación sobre la casa y la pareja <http://ciperchile.cl/2010/07/09/mariana-callejas-ii-las-dos-vidas-de-su-casa-cuartel-en-lo-curro/>

⁶³ Está crónica se puede revisar en: <http://lemebel.blogspot.com/2006/03/las-orquideas-negras-de-mariana.html>

palabras de Lemebel, quien asistió a las fiestas siendo una de las voces opositoras más valientes de la dictadura:

Concurridas y chorreadas de whisky eran las fiestas en la casa pije de Lo Curro, a mediados de los setenta. Cuando en los aires crispados de la dictadura se escuchaba la música por las ventanas abiertas, se leía a Proust y Faulkner con devoción y un set de gays culturales revoloteaba en torno a la Callejas, la dueña de casa. Una diva escritora con un pasado antimarxista que hundía sus raíces en la ciénaga de Patria y Libertad. Una mujer de gestos controlados y mirada metálica que, vestida de negro, fascinaba por su temple marcial y la encantadora mueca de sus críticas literarias. Una señora bien, que era una promesa del cuento en las letras nacionales. Publicada hasta en la revista de izquierda «La Bicicleta». Alabada por la elite artística que frecuentaba sus salones. La desenvuelta clase cultural de esos años que no creía en historias de cadáveres y desaparecidos. Más bien le hacían el quite al tema recitando a Eliot, discutiendo sobre estética vanguardista o meneando el culo escéptico al ritmo del grupo Abba. Demasiado embriagados por las orquídeas fúnebres de Mariana, la Callejas» (Lemebel, «Las orquídeas negras»).

La crónica de Lemebel subyace en toda las páginas de la novela de Bolaño, y como se aprecia en la cita anterior, también apunta con su pluma atrevida al silencio cómplice de los intelectuales chilenos. Bolaño inserta este cuadro con el fin de explorar las relaciones entre arte y poder, en este caso entre la literatura y la dictadura, haciendo una gran crítica al silencio de los intelectuales, silencio que se transforma, especialmente en esta anécdota, en complicidad (en cierto sentido es lo mismo que ocurrió frente al pintor guatemalteco). Este es, probablemente, el cuadro más conocido de la novela, y también un episodio que ha sido ampliamente representado en los últimos años, por la crónica, el cine y el teatro además

de la literatura, como se ha referido previamente. Se ha convertido en una imagen que condensa lo macabro que fueron esos años en el país y lo paradójico que era la existencia de realidades paralelas tan brutalmente asimétricas. El sacerdote relata sus encuentros con Canales (Callejas) y su participación en las fiestas de la casona en Lo Curro, esta vez con un dejo de culpa quizá porque, al no saber lo que verdaderamente ocurría, puede apelar a la inocencia como último recurso. Relata su participación más bien esporádica en los encuentros del *centro cultural de la DINA* –como dirá Lemebel– y aunque nadie quiera reconocerlo, eran muchos los escritores que se encontraban allí al menos una vez a la semana. El recurso narrativo de Bolaño para revelar el enajenado ambiente de esa casona se realiza a través de las apariciones del hijo de Canales en medio de las fiestas culturales. Un niño que aparece breves momentos siempre en los brazos de una nana mapuche (no faltarán los comentarios racistas del sacerdote hacia ella,). A través de la mirada y la tristeza de ese niño se asoma, en el relato, toda la enajenación que se vivía en el lugar, aunque el sacerdote, en ese entonces, desconoce que el lugar era, a la vez, uno de los centros de tortura de los servicios de inteligencia de Pinochet. Pero es capaz de advertir la extrañeza en la mirada del único inocente del lugar. En una de las fiestas, un invitado –crítico de la «Escena de avanzada»– se pierde en los pasillos de la casa en busca del baño. Comienza a caminar y a seguir el último halo de luz que ve en la habitación del subterráneo, abre cuidadosamente la puerta

y vio al hombre atado a una cama metálica, los ojos vendados, y supo que el hombre estaba vivo porque lo oyó respirar, aunque su estado físico no era bueno, pues pese a la luz deficiente vio sus heridas, sus supuraciones, como eczemas, pero no eran eczemas, las partes maltratadas de su anatomía, las partes hinchadas, como si tuviera más de un hueso roto, pero respiraba (*Nocturno* 140).

Luego de la terrible escena, el invitado vuelve a la fiesta, en silencio, sin decir nada. Tiempo después se lo confiesa a un amigo, y ese amigo a otro amigo, y años más tarde llega a los oídos de Ibacache. Nadie dijo nada en ese momento, el testigo de la escena volvió a la fiesta y se sirvió de inmediato otro whisky. Seguramente por miedo, dice el sacerdote, nadie se atrevió a comentarlo. Años después, con la llegada de la democracia, se supo que el marido de Canales, Jimmy Thompson (Michael Townley en la vida real) había sido uno de los principales agentes de la DINA. «Yo no tuve miedo. Yo hubiera podido decir algo, pero yo nada vi, nada supe hasta que fue demasiado tarde. ¿Para qué remover lo que el tiempo piadosamente oculta?» (*Nocturno* 142). En otro momento de la novela, en su confesión el sacerdote señala: «[h]ay que ser responsable de sus actos y también de sus palabras e incluso de sus silencios, sí, de sus silencios, porque también los silencios ascienden al cielo y los oye Dios» (*Nocturno* 11). Ese silencio de los intelectuales, es el que va a representar la novela en general, la responsabilidad moral de los intelectuales, de la literatura. De todos quienes callaron o secretamente, como Sebastián Urrutia, colaboraron desde las artes y la cultura. La confesión se inicia revelando la responsabilidad de los mutismos y la necesidad de enfrentar esos ámbitos.

Los cuadros estructurales de la novela están, como vemos, perfectamente encadenados según el tiempo del relato y constituyen una suerte de puzzle con el que Bolaño va a inmiscuirse en la intelectualidad chilena de la dictadura, involucrados o bien por el silencio o por el cinismo, o por la falta de culpa, como es el caso de nuestro personaje, dejando planteada la pregunta de qué hace el arte frente al mal. En las páginas finales, María Canales y el cura Ibacache señalarán con insistencia, «[a]sí se hace la literatura» (*Nocturno* 147), frase dicha por primera vez por Canales, quien

la enuncia recordando la truculenta anécdota que Bolaño representa en la novela. De su boca la toma el sacerdote, quien vuelve insistentemente a pensar que así se hace la literatura hacia el final de su novela.

Lo siniestro no es exclusividad de los militares en la escena cultural chilena, todo el país está involucrado, sumido en esa oscura noche, en ese Chile *nocturno* que representa Bolaño con todos los cuadros previamente descritos. Así, a través del fin de semana en La Blas en la casa del crítico más importante de Chile, de las anécdotas de Reyes en París, la historia del zapatero vienés, las clases de marxismo a la Junta y las fiestas de Canales, Bolaño crea un retrato de la realidad que se vivía en Chile. Cada uno de los cuadros irá aportando al caos y la tensión en la memoria del sacerdote, tormento que finalizará abruptamente: «después se desata la tormenta de mierda» (*Nocturno* 150): A partir de algunas anécdotas, Bolaño aborda el periodo desde lo particular a lo general y logra que a partir de esos sucesos se revele la larga noche que vivía Chile entre los años setenta y ochenta, poniendo especial énfasis en la construcción del canon literario chileno, dominado por figuras también oscuras. Para Paula Aguilar

Memoria y escritura, signadas por la melancolía, se revelan así como acontecimientos de búsqueda y elaboración de significación. La memoria aparece disruptiva, fragmentaria, no interesa el dato documentado, verificable, sino las incidencias del horror en los sujetos y en qué medida es posible dar cuenta de ello. En esta línea Bolaño complejiza los procesos de la memoria escapando a aquellas conceptualizaciones reduccionistas y empobrecedoras y articula su posición, en tanto escritor, frente a lo sucedido, reflexiona en torno a los modos de narrar y saldar deudas consigo mismo. La dimensión revolucionaria del arte como instrumento de resistencia y lucha deviene inutilidad; no hay transición válida que negocie la pérdida; la memoria – en el mar de la culpa y el fracaso– invade al yo «y después se desata la tormenta...» (Aguilar 42).

La relación entre política y literatura, entre memoria histórica y canon literario, será un tema muy frecuente en la obra de Bolaño. *Nocturno de Chile* enfatiza que esa relación está irresuelta, es problemática, requiere justificaciones que el personaje no logra conseguir en la novela y que en la historia hemos visto repetidas demasiadas veces. Quizás por eso la aproximación escogida por Bolaño, de tono paródico y utilizando el sentido del humor, que mencionamos al principio. El mayor chiste, siniestro pero chiste al fin de una situación donde se discute de literatura mientras en los sótanos se tortura, lo proveen los hechos mismos.

Acaso por eso, la novela concluye con un final abierto y abrupto a la vez. Esta obra deja claro que la literatura y la política están estrechamente vinculadas, y que la construcción del canon literario, en este caso a cargo de dos críticos, está teñido por la larga noche chilena, por el mecenazgo de unos pocos. Figura que es contradicha a través de la presencia de Neruda, quien mientras el crítico se refugia a través de la elipsis en la lectura de los griegos, gana el Nobel y muere, desafiando la visión del crítico oficial de la derecha chilena. Para Christopher Domínguez

De las miles de páginas, indignadas o conmovidas, que los escritores latinoamericanos han escrito sobre las dictaduras militares que reinaron en el cono sur en las últimas décadas, pocas me han parecido tan eficaces, por fantasmagóricas, como las dedicadas por Roberto Bolaño en *Nocturno de Chile* a un inverosímil general Pinochet tomando clases de marxismo con el sacerdote y crítico literario Sebastián Urrutia Lacroix, conocido como el cura Ibacache. Sólo un prosista del refinamiento intelectual de Bolaño podía retratar el terror mediante una anécdota espectral, sin recurrir a las convenciones manidas, poniendo ante una Junta Militar ansiosa de conocer la ideología del enemigo marxista a un poeta improvisado, con relativo éxito, como exegeta de Marta Harnecker (Domínguez, «La literatura y»).

d. La zona gris *La doble vida*, Arturo Fontaine

1. La novela

La vida doble es la historia de la conversión de una mujer: una joven guerrillera que es detenida, torturada y violentada por la policía secreta de Augusto Pinochet. Tras resistir un largo periodo de abusos, se vuelve colaboradora de la DINA, la unidad de inteligencia más temida de la dictadura militar.

Un escritor, el escritor que narra la historia, a cambio de un pago considerable, se enfrenta a Lorena-Irene –no conoceremos su nombre real– radicada en Suecia y enferma terminal de cáncer, para que le cuente su historia. Es la historia de los años más duros de la dictadura de Pinochet que nos llegan a través de esta mujer. Lorena, combatiente de Hacha Roja, una organización revolucionaria armada, es arrestada por la policía secreta en el comienzo de la dictadura, los años de mayor dureza y represión. Está entrenada para soportar las torturas y vejaciones a las que es sometida durante veintinueve días. No dice nada y resiste con una fuerza y decisión abrumadora, para sorpresa de todos sus torturadores. Es liberada pero cae setenta y un días más tarde, ya sin nombre de chapa. Han descubierto su identidad. Conocen a su familia, dónde viven, qué hacen y la rutina diaria de cada uno. La primera sesión de tortura a la que es sometida en esta segunda ocasión se inicia con una fotografía (y luego un video) de Anita, su pequeña hija de cinco años, saliendo del colegio. La tenían perfectamente fichada. La primera amenaza que siente es contra Anita. Y en ese momento comienza el vuelco de Lorena, que termina convirtiéndola en una de las agentes más temidas de la DINA. En este tránsito establece vínculos afectivos con quienes eran sus torturadores,

acusa a sus amigos y no sólo eso, acompaña a las redadas que van a buscarlos y luego participa activamente en las sesiones de tortura. Su tránsito es narrado por ella misma, ya en el final de su vida, constituyendo un relato salvajemente cruel, lleno de culpa, arrepentimiento y también teñido por una suerte de determinismo que hace dudar a tiempos de lo narrado, vuelve insistentemente a la pregunta que ella le hace al final del relato al escritor que la entrevista, ¿Lo habrías vivido mejor? Finalmente Lorena se libera traicionando, esta vez, a los militares con los que en ese entonces colaboraba. En una redada, descubren a un militante de su mismo grupo y para no entregarlo a la detención y a lo que eso implicaba, Lorena dispara, vaciándole, desde su escondite, la cabeza. Luego huye a la embajada de Suecia, donde le dan refugio y la sacan del país. Desde allí, narra su pasado.

2. Recepción crítica de la obra

La novela de Fontaine fue publicada en España por la editorial Tusquets y llegó a Chile varios meses más tarde, causando grandes expectativas durante los cinco meses en que se tardó en llegar al país. Es la tercera novela del autor, después de *Oír su voz* (1992) y *Éramos inmortales* (1998). Fue bien acogida por la crítica y estuvo seis semanas en el ranking de los libros más vendidos. En 2012, la novela recibió el Premio Las Américas (premio otorgado en el marco del Festival de la Palabra a la Mejor Novela publicada en 2010, con un jurado integrado por Edmundo Paz Soldán, Jorge Volpi, Santiago Gamboa y Yolanda Arroyo).

En un principio, llamaba la atención el hecho de que un autor vinculado a la centro derecha chilena, como lo es Fontaine (director

durante más de veinte años del Centro de Estudios Públicos, CEP⁶⁴), publicara una novela sobre una «guerrillera que colaboró con Pinochet», como se titula una de las noticias previas a la llegada de la novela a Chile. En sus dos obras anteriores había abordado también el tema de la dictadura, pero desde un prisma totalmente diferente. Eran el relato de la aristocracia chilena, narrado por personajes que habitaban los barrios altos de la escindida ciudad, familias que habían perdido sus tierras en las expropiaciones realizadas por Frei y Allende, que viajan a Estados Unidos, que van a los colegios de los barrios altos. Son personajes sumergidos en el neoliberalismo que los «Chicago boys» dejarían en Chile, constituyendo, en cierto sentido, el relato de quienes implementaron en el país el sistema económico durante los ochenta. Se destaca, hasta hoy, el realismo de esta novela, que ha sido llamado de muchas maneras, a veces como realismo manierista⁶⁵ o realismo translúcido.⁶⁶ Es relevante señalar que las novelas de principios de los noventa de Arturo Fontaine fueron parte de lo que se conoció como la «Nueva narrativa» chilena, un *boom* editorial impulsado por el editor de la filial chilena de Planeta, Carlos Orellana. Las novelas publicadas en la colección de narradores chilenos consiguieron cifras históricas de venta de ejemplares, que nunca más se han vuelto a repetir en esa escala. El propio Fontaine señaló a la autora de estas líneas en una entrevista realizada con

⁶⁴ «Fundado en 1980, el **Centro de Estudios Públicos**, CEP, es una fundación privada, sin fines de lucro, de carácter académico y dedicada a los temas públicos. Su finalidad es el estudio y difusión de los valores, principios e instituciones que sirven de base a una sociedad libre. El CEP se propone cumplir funciones orientadoras de la opinión pública y de la toma de decisiones, a través de una adhesión explícita a las libertades personales, el derecho de propiedad como resguardo de las mismas, y la democracia como forma pacífica y estable de gobierno» (Extraído de la presentación de la página web del centro www.cepchile.cl)

⁶⁵ Según la lectura de Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena: nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*. Santiago: Ediciones PUC, 1997. Impreso.

⁶⁶ Según la lectura de Hozven, Roberto. «Oír su voz: ¿novela social o realismo translucido?». *Anales de literatura chilena*. Dic. 2000: 149-165. Impreso.

ocasión de esta tesis, la relación de sus novelas anteriores con la que tratamos en este apartado:

En *Oír su voz* el foco está puesto en el nuevo empresariado, el que impulsa y se favorece antes que nadie con la modernización capitalista que lleva a cabo la dictadura. Es un grupo que está a medio camino entre la modernidad y la tradición, entre lo global y lo local, entre lo abierto y lo cerrado. Su identidad es huidiza. Las radiaciones que provienen del primer mundo resquebrajan el mundo moral y social de los protagonistas. Es una novela sobre el poder y la voluntad de poder, sobre lo que es controlar y esculpir la mente de otro. La dictadura está, pero vista desde círculo de los poderosos. La violencia política emerge aquí y allá (por ejemplo en el monólogo el militar que dirige la operación peineta, por ejemplo en el atentado al sacerdote) pero no está en primer plano. Es algo censurado, es algo que se calla y se cuela por resquicios. Con todo, es también una novela sobre la tensión entre la maternidad y la pasión, entre la norma y el eros. La figura central es Adelaida. Sin ella no hay novela.⁶⁷

Entre otras cosas por la distancia de *La doble vida* con la temática previa de sus obras, —que podría no ser precisamente una *distancia* bajo ciertas lecturas—, su publicación causó expectativas en el medio chileno. Se dijo, por ejemplo, que Fontaine publicaba una de las novelas más ambiciosas sobre la dictadura chilena, en donde el autor «desciende a las cloacas»

⁶⁷ Arturo Fontaine en entrevista realizada por la autora de este trabajo. Sin publicar. Incluida en los anexos.

(Careaga), realiza «metamorfosis psicológica tan atroz como la de sus protagonistas» (Constenla), narra «una tragedia en carne viva» (Franz), recorre «todas las estaciones de la infamia, la amargura y la miseria» (Levia), aborda «un verdadero escorzo narrativo, los desgarros políticos padecidos por Chile» (Gandolfo).

En términos generales, casi ningún crítico deja de celebrar las notables capacidades narrativas que despliega Fontaine en esta novela, llamando mucho la atención la estrategia desde la cual está narrada la historia, sus capacidades para realizar el tránsito psicológico en el que el lector acompaña a Lorena, la profundidad con que consigue dar voz al personaje y la estrategia desde la cual la novela es narrada: un escritor que no opina ni enjuicia en ningún momento, sino que va narrando las confesiones de la mujer. Así lo destaca David Gallagher desde Londres:

The strength of *La vida doble* – what makes it so original and so audacious – is that the narrator contradicts this prediction. He writes down everything that she says, without censorship. He makes no judgement at all. Far from confirming our prejudices, he allows us to travel through the helter-skelter of Lorena’s moral confusion, and that of the torturers too («Pinochet’s lovers»).

Otro de los puntos celebrados por la crítica, fue constituir quizá la que es la primera novela en donde los verdugos, los militares en este caso, son matizados a través de escenas cotidianas en que aparecen en ellos también sentimientos como el amor, el arrepentimiento o la culpa. El mismo Fontaine destaca en muchas ocasiones que se propuso personificar a los militares torturadores y asesinos como seres humanos comunes y corrientes, insertos en sus vidas de pareja o familiares, en una vida real llena de matices. En pocas palabras, «*La vida doble* (...)», representa un

desafío para aquellos lectores que aspiran a tener resueltas las complejas categorías éticas sobre el bien y el mal» (Sazo), porque

[L]a fuerza de su novela está en el abismo que descubre entre los prejuicios del lector y esa porfiada y espinuda verdad. De allí la libertad e independencia de Fontaine. Podría haber escrito una novela moralmente simple, una en que están claramente delineados los buenos y los malos. Pero, como en los «Demonios» de Dostoievsky, la lucha entre el bien y el mal está en el corazón de cada individuo (Gallagher, «La verdad»).

La distancia con los sucesos será también con frecuencia comentada por la crítica, como si eso permitiera a Fontaine, a los lectores y a los críticos, abordar el tema ya desde otra perspectiva, más certera, más humana, más compleja. Gran parte de ella celebra la exploración moral de la novela. El propio Carlos Fuentes, señala:

Fontaine escucha y da a oír otra voz, o mejor dicho otras voces: hay una sociedad, la chilena. Hay negocios y hay amor. Hay política y hay pasiones. Sociedad, negocios, política tienden a un lenguaje de absolutos. La literatura los relativiza, instalándose —nos dice Fontaine— entre el orden de la sociedad y las emociones individuales («Chile: política y»).

Esta dicotomía relativa, sin duda, es la columna vertebral de un relato inestable que ha sido advertido por los críticos como el factor que da sentido a la obra: «[e]l autor no se cohibe al describir el espanto del torturado, la siniestra rutina del torturador, y esa fusión creada entre ambos, donde “el odio comulgaba con la atracción, y el rencor con el olvido, y la rabia con la misericordia, y el miedo con la risa, y la violencia con la ternura, y el desamparo con la intimidad”» (Tironi). Es decir, «El

odio y la crueldad se revisten de nobleza. Y a menudo la pierden» (Aguinis). Por su parte, J.A. Masoliver Ródenas señala que esta novela confirma a Fontaine como:

[U]no de los narradores que mejor se incorpora a la corriente más renovadora del realismo actual (...) Fontaine ha dado vida a unos conflictos políticos para convertirlos en poderosos dilemas morales en torno al heroísmo, la traición, la entrega a unos ideales en un mundo sin ellos y la constatación de que el amor lleva a parecidos desengaños (Masoliver Ródenas).

Por supuesto que frente a un asunto de esta naturaleza, la polémica o los disgustos por el tema de la novela y, especialmente, las escenas y episodios que muy descarnadamente narra Lorena, generaron molestia en algunos sectores. Es aquí donde se retoman algunas de las discusiones aludidas en el capítulo anterior de este trabajo respecto a la pertinencia o no de volver a estos hechos tan traumáticos y violentos. También a una larga discusión que se da en Chile que determina que quien no vivió estos hechos no puede opinar sobre ellos, ni menos aún representarlos. Es uno de los argumentos más frecuentemente utilizados para silenciar y olvidar el tema. Uno de los críticos que alude a este asunto en Chile es Solari, que lo hace en sentido inverso, para que entremos a la novela sin el prejuicio de que leeremos sobre una traidora: «Creo fundamental abordar el tema de la delación con enorme cuidado (...). Hay que haber estado en ese lugar para saber qué pasó en esos días y esas noches, para poder sentenciar tranquilamente de qué se trata cuando hablamos de traición». En este sentido, Solari apunta aquí a un punto que la crítica relevó bastante, que es la necesidad de comprender una parte horrible de la historia militar, como es el caso de esta mujer, ya no desde el juicio moral, sino de su lado más humano. Hay que agregar que proviniendo desde el lugar que Fontaine

representa, social y políticamente, se aguardaba su obra con bastante perspicacia. Por esta misma razón, fue grande la sorpresa ya que los críticos esperaban encontrarse con otra visión de los hechos, y reseñaron sorprendidos la calidad y el tratamiento del tema político e histórico en esta novela, afirmando que «los años invertidos tanto en la documentación como en la escritura de la novela confieren a *La vida doble* una solidez y una veracidad que resisten las eventuales grietas, ninguna muy grande, que puedan señalarse en la construcción de su protagonista o en la reconstrucción de la época» (Echevarría, «Una historia»). Respecto a la crítica de no haber presenciado los hechos, Fontaine responde de manera certera y apuntando justamente hacia uno de los grandes aportes que representa hoy *La vida doble*:

A mi juicio, imaginar este mundo, aporta algo. Los datos los conocemos todos, sabemos lo que pasó. Pero una cosa son los datos y otra imaginar la vida concreta detrás de estos datos. Imaginar el mundo de los combatientes como el de los represores te hace darte cuenta que, aunque esto ocurra en Chile, también ocurre en otros lugares del mundo y puede volver a ocurrir en la medida que el Estado de derecho se retire. Ese es el valor político de la novela (Bilbao 12).

Por otra parte, el valor literario de *La vida doble* en casi ninguna crítica fue discutido, especialmente por el notable trabajo psicológico que realiza a partir del lenguaje, por supuesto, con el personaje de Lorena y la experiencia traumática que confiesa. Configura, de este modo, una novela de personaje notable, lo que es destacado por la crítica: «[l]a mujer habla a través de estas páginas con la autenticidad, con el lenguaje de la acción y del cuerpo. Nada resulta forzado, pese a las situaciones extremas. Tampoco se cede al facilismo del melodrama» (Jarque).

Las reacciones menos positivas provienen, por una parte, desde la crítica feminista a la que adscribe Patricia Espinosa, crítica literaria del periódico *Las Últimas Noticias*, que tiene una importante línea editorial cultural y desde donde realiza una batalla feminista en muchos sentidos, también el social (en este sentido, no es irrelevante que el autor provenga de las clases acomodadas de Santiago). Espinosa acusa a la novela de «continuar la edificante cruzada de desprecio hacia las féminas» y de los narradores chilenos comenta: «Como bombo en fiesta le están dando a las mujeres los narradores chilenos. El asunto parece ser hacerlas picadillo, triturarlas hasta el extremo. Para ello, resulta fundamental ubicar a esas perras en la izquierda política y en un contexto dictatorial» («Delaciones y»). Sin embargo, y manteniendo la mirada sobre el conflicto de género que plantea Espinosa, Rafael Gumucio señala que la lectura de la novela puede llevarnos:

[A] la extraña conclusión de que el horror es mujer. Mujeres fuertes y quebradas con nombre de chapas, currículum incierto y amantes transitorios. Mujeres temibles, que terminan siempre mal aunque después resuciten, y vuelvan de donde nadie las espere a mostrarse o a contarse. Mujeres que se quiebran porque traicionan. Mujeres que no traicionan y se quiebran por eso mismo («Mujeres que»).

Otro aspecto que se ha comentado respecto a la temática a tratar es algo que también ha sido alabado en la novela: el tratamiento a partir de la empatía que vive el lector a lo largo de la narración con esta historia del horror, una de las historias más duras de la dictadura. La doble traición de la protagonista, junto a este narrador que escucha sin situarse ni proteger ninguno de los bandos que son traicionados a lo largo de la novela, permiten comprender en determinados momentos el actuar de Lorena, la traición hacia sus amigos, hacia los militares cuando ya cruzo el umbral:

en definitiva, la traición hacia sí misma y todo lo que quiso, con excepción de su hija. Sobre esto, Marco Antonio de la Parra enfatiza sobre una interesante analogía:

Novela sobre el lado monstruoso del ser humano, Fontaine cita su fascinación por el Dante y *La Divina Comedia* apuntando que los traidores son los que están en el círculo más profundo del infierno, junto a Luzbel, el traidor por esencia, siempre llorando, siempre atrapado por la culpa, el dolor y la falta, la malignidad del que invita a traicionar (De la Parra).

Mientras que Juan Ignacio Correa prefiere inclinarse hacia el otro lado de la balanza: «[e]n mi visión, *La doble vida* es más bien una novela conservadora fundada en la más pura tradición cristiana que hace prevalecer valores como dar la vida por el otro y la posibilidad de redención hasta del peor traidor» (185). Es lo que hace la protagonista por su hija, pero en su caso, la vida continúa con el recuerdo de su traición.

En Argentina se realizó un lanzamiento de la novela con la presencia del autor, y en términos generales la novela tuvo allí una excelente acogida crítica. Gabriel Lerman señaló:

La novela liberal latinoamericana se ha empantanado en un punto de incomprensión, o lo que es peor, en un exceso de comprensión, que deja la sensación de atrasar, o de ir contra el reloj de los nuevos tiempos. O al menos de no alumbrar otros matices, nuevas posibilidades de la narración misma sobre el pasado y el presente, con todo lo epocal que estos relatos suponen, pero también con toda la información disponible al efecto. Sin embargo, escritores como el peruano Alonso Cueto, el centroamericano Castellanos Moya y el boliviano Paz Soldán, vecinos de paradigma, se internan en zonas políticas con mayor soltura y profundidad. Sin desmerecer su solvencia literaria, hay que señalar que

Fontaine trasunta una gravedad sobre la figura del traidor, y una liquidación cultural sobre el contexto de las organizaciones armadas, que hace suponer un modelo de crítica política extremo (Lerman).

El crítico señala aquí lo que quizás será el gran aporte de la novela; su capacidad para cuestionar de manera extrema lo que puede ser un modelo o ideología política, y la difusa y a tiempos sórdida línea que separa unas con otras. Por otra parte, en ese mismo país también se refirió a la novela como:

Una novela excepcional, en la que lo doloroso se convierte en lo más humano. El chileno Arturo Fontaine, su autor, elabora una narración vertiginosa a partir de testimonios secretos y una exhaustiva investigación. El comienzo de *La vida doble* es uno de los más estremecedores y fulminantes de los últimos tiempos. Una cámara de cine difícilmente podría captar lo que las palabras describen; tanto la acción -casi treinta páginas de tortura- como el temblor de la vida (Hopenhayn).

Como podemos apreciar a partir del recorrido anterior, la novela de Fontaine fue muy bien recibida por la crítica en Chile y en España. A partir de las expectativas creadas por la publicación previa en Europa, y por ser una novela sobre la dictadura escrita por un autor más vinculado a la centro derecha chilena, esta fue esperada y en términos generales muy bien recibida, para sorpresa de muchos. También se alabó la incorporación de una nueva novela a las representaciones de la dictadura, con un tratamiento totalmente distinto del tema, siempre doloroso y sensible en cuanto a las personas que aún tienen directa relación con la tortura, asesinatos o desapariciones de esos años en Chile.

3. Análisis

Antes de analizar la novela es necesario comentar su epílogo, titulado «Fuentes» en cierto modo termina de construir la novela misma. No es en absoluto casual que antes entrar en la historia comentemos este fragmento del libro. Se trata de un capítulo externo, un «reconocimiento» de las fuentes utilizadas en que se basó el autor para escribirla. Para el autor:

Cualquiera que conozca los casos reales podrá medir la distancia que los separa de la ficción que es *La vida doble*. Esa bibliografía entonces juega un doble papel. Nos dice «esto ocurrió» y también «esto no ocurrió». Porque la ficción, sabemos, aunque quiera disimularlo a veces, no es un doble de lo real, no es una copia. La ficción se aleja de lo que ocurrió, pone algo nuevo en el mundo. Pero gracias a eso nuevo, a ese relato imaginario, se muestra, a veces, una realidad nueva. Una novela, entonces, descubre pero con los ojos de la imaginación. La ficción para mí es un modo de alumbrar lo real (Ortega 301).

Reconoce en él la utilización de testimonios, estudios y otros documentos que fueron fundamentales para la construcción de su novela «como punto de partida» (Ortega 301), ya que los personajes y hechos son ficticios, según señala él mismo. Instaura, así, un espacio ficcional que de inmediato se entrecruza con documentos de naturaleza histórica, lo que nos obliga como lectores a comentar algunos de ellos en este texto para complementar un análisis de *La doble vida*. Entre los testimonios, se encuentra el de Luz Arce, *El infierno*, libro que fue publicado en 1993, en Chile, y que comienza así:

Me llamo Luz Arce. Me ha costado mucho recuperar este nombre. Existe sobre mí una suerte de *leyenda negra*, una historia imprecisa, elaborada al tenor de una realidad de horror, humillación y violencia (...). No estoy hablando de justicia o injusticia. Ni siquiera de perdón. He dicho que pido perdón, pero no lo espero. Sí confío que en el fondo de cada ser, más allá de las cuestiones personales, hay un lugar donde radica la verdad. Confío en la responsabilidad de cada uno para enfrentar la propia historia. Yo lo intento, y esas otras historias que entrelazadas con la mía hacen que hoy Luz Arce no sea nadie confiable para afirmar su verdad; espero que algún día puedan converger, no para validar mi palabra, que eso no es lo más importante, sino para poder con dignidad reconstruir un tramo doloroso de nuestra memoria (19).

Este es el comienzo del escabroso testimonio de Luz Arce, una de las tristemente célebres historias de la dictadura militar chilena en las que se basa Fontaine para escribir el relato de *La doble vida*, entre otros documentos. *El infierno* es el testimonio de una mujer que fue doblegada por la tortura y la prisión y que, luego de una fuerte resistencia, termina siendo agente de la policía secreta de Pinochet. Existen dos mujeres famosas por esa conversión dentro de los centros de detención y tortura de la dictadura chilena: la «Flaca» Alejandra y la misma Luz Arce. La primera, cuyo nombre real era Marcia Alejandra Merina, fue dirigente del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), arrestada, torturada y también doblegada, como Arce, para colaborar no sólo en delaciones, también en torturas y arrestos domiciliarios. Ambas mujeres mostraron su arrepentimiento: la primera a través de un documental y Arce a través del testimonio que comentaremos en estas páginas. Existió también otra mujer, menos conocida, con una historia quizá más escalofriante que la de Arce y Merino. La de María Alicia Uribe, conocida con la chapa militar de Gloria Vilches. Una mujer entrenada en los servicios militares y de

inteligencia en Cuba, integró las cúpulas más relevantes del MIR y se dedicó con total dedicación al Movimiento en el comienzo de la década de los setenta. Más tarde fue arrestada, torturada y convertida en colaboradora. Su diferencia es que es la única que nunca ha mostrado arrepentimiento alguno de su paso por los Servicios de Inteligencia de Pinochet. Abrazó el pinochetismo con la misma energía con que se había alistado al movimiento de Miguel Enríquez y hasta el 2000 trabajó en los Servicios de Inteligencia del Ejército chileno, del cual se desvinculó voluntariamente. Uribe, al igual que Arce, recibió constantes amenazas hacia su familia como método de tortura. Llevaron a su madre a Villa Grimaldi y después de ese encuentro Uribe se decidió a colaborar. Luz Arce, Uribe y la «Flaca» Alejandra vivían juntas en una cabaña en la misma Villa Grimaldi, y cuentan que Uribe era la más cruel en los interrogatorios en los que las tres colaboraban.⁶⁸

La historia de estas tres mujeres, en particular de las dos que se confiesan y arrepienten a través de sus testimonios, calaron profundamente en la sociedad chilena de comienzo de los noventa, como las *imperdonables* o el ejemplo máximo de la traición. Cuando se confesaron y se hicieron los Informes de Verdad, se detectó que muchos de los nombres delatados por ellas son, todavía hoy, detenidos desaparecidos. Fontaine recrea la historia de estas dos mujeres en *La doble vida*. La historia, en estas dos versiones –ficción y testimonio –, nos permitirá ir haciendo un contrapunto de lo que se ha venido exponiendo en esta tesis a través del recorrido de las representaciones del horror en la literatura, por lo que incluiremos el libro *El infierno* de Luz Arce en el análisis de la novela de Fontaine, a modo de comparación entre el referente histórico testimonial y la ficción creada por el escritor.

⁶⁸ Ver Farfán, Claudia y Alberto Labra. «Historia de una traición». *Qué Pasa*. 3 sept. 2010. Web. 27 abr. 2012 <http://www.quepasa.cl/articulo/19_3993_9.html>

En el comienzo de su durísimo testimonio, Luz Arce propone uno de los temas más fundamentales del tratamiento de la violencia: su memoria y reconstrucción. Pues a pesar de reconocer la poca confiabilidad que representa después de su pasado y de declarar que la intención con su testimonio no es en ningún caso la necesidad de validarse, señala con valentía que es necesario recordar y contar «para poder reconstruir un tramo doloroso de nuestra memoria»⁶⁹ entrelazando las distintas narraciones que tenemos. A la pregunta de por qué contarlo en clave de ficción, Fontaine responde que la no ficción ya estaba contada: «ahí están los libros autobiográficos de Marcia Merino y Luz Arce, que cito al final de la novela; ahí está el documental de Carmen Castillo con el testimonio de Luz Arce. Lorena es un personaje de ficción. Quizás la ficción comience allí donde la historia se calla». Y es lo que ocurre en la novela, sin duda. La ficción comienza y revela un mundo en que, por conocida la historia, no habíamos estado previamente: el de la intimidad de los días crueles y violentos que vivieron esas mujeres.

En la novela está presente el tema de la veracidad del testimonio, es algo que ronda. Porque tal como dice Arce al principio de su diario ¿cómo o por qué después de lo que hizo podríamos los lectores creerle lo que nos cuenta? Este tópico estará presente en toda la novela de Fontaine y se relaciona, además, con lo que ya trabajamos en capítulos anteriores sobre la imposibilidad del decir en casos extremos como los narrados aquí. Además está la culpa. Uno de los centros de la novela, y lo que mueve la escritura de este relato, es el tema de la traición y la delación. Tal como Fontaine le confiesa a Juan Manuel Vásquez, en una conversación sobre *La vida doble*:

Nunca sabes si lo que te están diciendo es verdad, o si es el efecto que quieren crear en ti –sigue el escritor–. Leí sobre la traición y me encontré

⁶⁹ Ídem.

que para Dante, el demonio, Lucifer, que es el primero de los ángeles, es un traidor. Así, de inmediato, cuando traicionas, el alma viaja al infierno, pero lo que termina pasando es que el demonio castiga a aquellos que lo han seguido. Es un traidor que traiciona a los traidores, pero mientras lo hace, llora. Esta imagen fue una clave para entender a esta mujer. La traición es tan esencial, que es un vértigo que te chupa (Vásquez).

La puesta en duda de la veracidad del propio sujeto que protagonizó y ejecutó los horribles hechos narrados es un asunto importantísimo en el relato, y en este sentido el comienzo de la novela es revelador «¿Podría yo decirte la verdad? Ésa es una pregunta para ti. ¿me vas a creer o no? A eso sólo respondes tú. Lo que yo sí puedo hacer es hablar. Y allá tú si me crees» (*La doble* 11). De forma similar a como inicia su testimonio Arce. La duda sobre la palabra dicha, sobre el testimonio entregado siempre está presente. El propio autor, en una entrevista realizada para esta tesis, comenta la relevancia de ese primer momento de la novela,

[que] surge de conocer el caso de esas tres mujeres que, sabemos, no sólo delataron (lo que bajo tormento es natural) sino que cambiaron resueltamente de bando y se volvieron enemigas de los suyos. Hubo algunos hombres que también hicieron lo mismo. El «Fanta» es el caso más conocido. Mi intención fue tratar de comprender cómo puede suceder algo así en una situación concreta. Lo veo como un caso límite de lo que puede hacer la coerción para transformar a una persona por dentro. La novela me rondaba. Tardé años en sentarme a escribir y me pasé años escribiendo y describiendo lo que tú has leído. La novela empezó cuando escribí lo que hoy son las primeras líneas. Lorena surgió allí, en ese tono que la encarna: «¿Podría yo decirte la verdad? Ésa es una pregunta para ti. ¿Me vas a creer o no? A eso sólo respondes tú. Lo

que yo sí puedo hacer es hablar. Y allá tú si me crees». ⁷⁰

El narrador del relato es un escritor que le ha pagado una considerable suma a la Irene-Lorena para que le cuente su historia, con el fin de escribir una novela. Se encuentran en un hogar de ancianos en Suecia y ella nos revela, ya al final de la novela, que han excedido las cinco horas de entrevista que habían acordado. Toda la narración sucede en esas cinco horas. Los acontecimientos que se narran son, principalmente, su juventud política, su arresto, su doblegamiento y colaboración y, finalmente, su huida, traicionando esta vez a los militares. Desde su escondite en una redada donde atraparían a dirigentes claves de la izquierda, Lorena vacía la cabeza del Hueso, un antiguo compañero y amigo al que habían atrapado en una misión en la que colaboraba. Formalmente, el narrador que no se diferencia mayormente con el lector: ambos tienen la misma información sobre Lorena y es ella quien decide cómo se desenvuelve la narración y sus hilos discursivos. Interrumpe con frecuencia la tarea del narrador señalándole lo que considera que debe hacer o no cuando escriba la novela basada en su propia experiencia, que es la experiencia que le está relatando mientras leemos la novela. De esta forma, introduce el paralelo entre el testimonio y la ficción, que será constante en la novela y un elemento crucial en la lectura por su evidente referente histórico de horror y violencia. Como se señaló previamente, las historias de las mujeres que traicionaron a sus partidos fueron ampliamente difundidas a comienzos de los noventa. Por lo demás, el narrador parece problematizar el cruce entre ficción y testimonio al exponernos frente al relato, casi como si su función no estuviera siendo ejecutada, como si la novela no hubiera llegado a puerto y lo acompañáramos a la entrevista en Estocolmo, donde escucha y graba el testimonio macabro de la mujer. Su

⁷⁰ Arturo Fontaine en entrevista realizada por la autora de este trabajo. Sin publicar. Incluida en los anexos.

papel frente al lector casi desaparece y nos situamos junto a él en esa conversación en la que apenas interrumpe. En ese sentido, siguiendo a Genette, es un relato objetivo, en el que el pacto entre el narrador y el lector es que ambos escuchan al personaje que maneja la historia y, en este caso, la controla; haciéndolo, a tiempos, más perverso de lo que en sí mismo es. Especialmente porque es ella misma quien nos saca del relato, interpelándonos y poniendo en duda el sentido de recordar esta historia y de recrearla. Esto mismo se configura en un pacto con el lector particular, ya que asistimos a la historia casi del mismo modo en que este supuesto escritor asiste a la *materia prima* de la que será su escritura.

La novela comienza de este modo «¿Podría yo decirte la verdad? Ésa es una pregunta para ti» (*La doble* 11). Lorena, la protagonista del relato, le dirige esa primera frase a nuestro narrador, interpelándolo y poniendo en duda el ejercicio mismo que llevan a cabo en el momento en que se presenta el relato al lector. Es la propia Lorena quién duda del ejercicio que realizará a lo largo de todo el texto, ejercicio que consiste en contar su historia, dejando a decisión del escritor –y del lector– la posición respecto a la veracidad de su relato. El pacto con el lector es entonces compartido por el escritor que transcribe, casi sin opinar ni juzgar el relato de la guerrillera y colaboradora. No se trata tan solo del pacto que establecerá de inmediato, a partir de esa frase, el lector con el relato sino también de la naturaleza misma de la historia que se va a narrar. Es además el modo de enfrentarnos de inmediato con lo que a priori se podría pensar del personaje, una delatora:

Si hubiera cómo contar lo que te ocurre ahí dentro. ¿Qué eres?, ¿un animal enajenado por el horror?, ¿dónde estás?, ¿qué esperas? Desde que te ponen la venda sales de ti y entras a una pesadilla sin formas definidas, en la que la estupefacción del miedo, los golpes repentinos y

los sobresaltos del dolor te van pasmando y desmoronando (*La doble* 15).

La culpa es asumida por ella misma en todo momento del relato, lo que favorece que tanto el narrador como el lector de entrada asuman una postura que, ante la sorpresa que implica la dureza y honestidad del personaje, nos posiciona en un lugar de menos juicios, acaso un lugar dominado la por eso inesperado antes que por el castigo moral. Después de contarle una de las primeras sesiones de tortura que sufrió, Lorena dice:

Basta, ¿no? Dejemos esto aquí. No quiero seguir. Es demasiado. No me gusta tu mirada curiosa, las comisuras de tu boca no me gustan, un dejo obsceno. Siento que me humillo y ensucio mientras te cuento. Y es inútil. No entiendes nada. Nunca podrías. Las palabras me manosean. Son ajenas como las manos de quienes me manosean y me atan. No se puede llegar a lo que viví así, hablando, ¿me entiendes? (*La doble* 24).

Y el lector, así como el escritor, escucha de frente, interroga y teme la continuación del relato. Es ella quien lo detiene, con la misma dureza con la que irá desentrañando los sucesos que la terminan convirtiendo en un «animal enajenado por el horror» (*La doble* 32). La perspectiva femenina desde la cual está narrada la historia está muy bien lograda, especialmente en la psicología de una mujer abusada, mancillada en todos los sentidos posibles. La crítica feminista, como vimos previamente en la recepción de la obra, reprochó este aspecto señalando que es una novela que reitera el machismo, ejecutándolo a través de este relato, replicando el patrón de abusos y vejaciones hacia lo femenino y mostrando a una mujer que en determinados momentos desea a su torturador, por párrafos como el que cito a continuación:

Y esa cosa crecida y gruesa y firme la causaba yo, y me gustaba gustarle y me gustaba él porque me gustaba gustarle tanto y que me mirara con esos ojazos tensos y brillosos. Esa cosa me quería a mí. Y él me quería entonces así, con esa cosa tremenda y siempre extraña y que se levantaba curvándose al final para mí. De eso era yo capaz. Y, claro, cualquier otra también. Los hombres son así, lo sé. Pero en ese minuto era yo y esa cosa durísima de piel estirada y exigente y suavísima era para mí y nadie más. Y era él y no era él y era mío y no era mío (*La doble* 150).

Esta crítica señala que al ubicar a una traidora en la izquierda revolucionaria y especialmente al situarla mujer, repetiría ese patrón machista y prejuicioso. No concuerdo con esta crítica, sobre todo considerando que Fontaine está explorando, en lo más profundo de la psicología femenina de una mujer que es madre, guerrillera y abusada, intentando llegar a las razones que la llevaron a convertirse. «*C'est tout*, es todo. Te cuento porque vas a hacer una novela, no un reportaje, ¿no es cierto? ¿Cómo supiste de mí?» (*La doble* 37). De este modo, Lorena desafía al escritor y al lector, y en cierto modo señala, recuerda, su propia dureza pero también su culpa. A través de su reflexión, casi en voz alta frente al narrador, Lorena le revela el asunto sobre las razones para contar esta experiencia y especialmente para qué hacerlo. La necesidad de realizarlo y los motivos, serán también un tema muy frecuente en el testimonio de Arce. Lorena le dice al escritor-narrador:

Nadie puede comprender esta historia, es inútil. Quedará la fábula edificante con su moraleja, quedará la cáscara de los hechos, la pornografía del horror. Eso ya se sabe. Pero lo que les dio un sentido, lo que los hizo humanos, muere con nosotros. No sé cómo usarás lo que te cuento. Me pica la curiosidad. No sé si te servirá de algo. No creo que una novela deba repetir la realidad. Tal vez debieras imaginarme tú solo.

Tú quieres que te hable de huellas dactilares, llaves ganzúas, seguimientos, autos-bomba, persecuciones, tiroteos, torturas. Pero al final buscas una aventura moral (...). La verdad es demasiado inquietante, espinuda, contradictoria y espantosa. La verdad es inmoral (*La doble* 39).

Esta última frase en boca de Lorena es sumamente significativa, ya que la novela se acerca en muchos momentos a esa inmoralidad, y creo que de algún modo es lo que incomoda a cierto ámbito crítico, referido con anterioridad. Justamente pretenderá inmiscuirse en un problema que rompe lo políticamente correcto y que es, en su misma naturaleza, inmoral: la traición, la traición a los suyos por parte de Lorena, el afecto que sentirá por sus torturadores, los deseos de salir con ellos, de dormir con ellos, de vestirse para ellos, de ser querida por ellos. Todos esos recuerdos serán narrados bajo la sombra de la conciencia amoral que se inmiscuye en zonas muy poco correctas, pero muchas veces narradas de manera atractiva en su perversidad. Y entre el relato que va avanzando, Lorena vuelve a interpelarnos «[e]sta es sólo materia prima que tú debes transfigurar hasta construir una ficción. Y, por favor... Yo te hablo de un lugar moral. ¿Me entiendes? Yo te hablo de la verdad que vive en los mitos colectivos» (*La doble* 128-129). En ese tenor, Irene-Lorena cambiará su humor, manifestará el dolor de sus recuerdos, su propia culpa y las justificaciones que ha creado con el tiempo, interpelando al narrador y por tanto, en este caso, interpelando al lector. Nos sacará de la historia con mucha frecuencia a partir de esas preguntas que están cargadas de sentimientos y angustias, para preguntar también cuál es el verdadero valor de este relato hacia nosotros como lectores, hacia Fontaine como escritor, hacia Lorena como narradora de su testimonio. En general sus conclusiones son escépticas sobre el ejercicio en sí mismo y en relación a la capacidad de comprensión que tenemos quienes nos enfrentamos a su

propia historia. Pero el entrevistador-narrador persiste, dándole un sentido armado justamente a partir de la desconfianza de la utilidad de su confesión que ella impone. A propósito del modo de contar el horror de su personaje, en este caso, Fontaine comenta:

Sentía que la literatura documental hacía un relato muy quirúrgico de los hechos, el dolor no se metía en la piel; iba perdiendo la sensibilidad, mientras más tortura iba leyendo al pasar de las páginas, menos iba sintiendo. Así que decidí hacer sentir el dolor más que describirlo. La literatura no debe ser edificante, no creo que la literatura consuele, pero el intento de contar el dolor (como lo hace Camus en *Los justos*) tiene de algún modo algo sanador (Vásquez).

En cierta medida, lo que ocurre, en este sentido, es una transformación a través de la literatura, del lenguaje y la ficción de un suceso que conocemos bajo el registro histórico. En la entrevista realizada para esta tesis, el autor señaló:

Con todo, hay otro asunto por debajo. La violencia como placer, la voluntad de poder (otra vez) sobre el cuerpo de otro se vuelve un medio para moldear la mente. Hay un cierto erotismo de la violencia y del poder. Una novela es más que lo que cuenta. Los personajes están situados y se nos revelan en la trama, por sus actos y actitudes. La novela ilumina esa realidad concreta. Sin embargo, hay otra capa, hay un más allá de esas circunstancias. El lector se compenetra de ese tiempo y ese espacio específico y, a la vez, lo traspasa y del otro lado encuentra un sentido más hondo, encuentra sólo seres humanos, muchas veces, como Lorena, sometidos a pruebas feroces, viviendo en límite de lo humano. Al fin, es el viaje por el corazón humano lo que llega a

conmovernos.⁷¹

Fontaine o el narrador, parece no haber configurado de otro modo el relato, cuestión que sólo es un efecto narrativo pero que logra hacernos participar de su propio rol de entrevistador y recopilador del macabro testimonio. «A lo mejor tu libro será un reportaje apenas disimulado. Veo un problema ahí: el peso de lo real puede asfixiar tu novela. Y este relato, ya lo ves, es hartó desagradable» (*La doble* 160). De este modo Fontaine se plantea interrogantes sobre la posibilidad misma de representar el periodo a través de las palabras de Lorena. Una historia que no incorpore ese elemento humano, que al decir de ella muere con cada uno de esos actores, no podría dar cuenta lo que significó simbólicamente, moralmente, esa experiencia. La realidad, cruda, exacta, puede asfixiar el relato por su violencia. Así como Javier Cercas humaniza a sus verdugos en *Soldados de Salamina* treinta años después de los hechos, Fontaine también se lo propone treinta años más tarde, hecho que en la gran mayoría de críticas a la novela se comenta.

La distancia será importante en el tratamiento que el autor le da a la novela y más específicamente, a la confesión de Lorena, que en cierto sentido sólo puede confesarse por una distancia replicada: han pasado los años (la distancia temporal con los hechos narrados), ella se encuentra en Estocolmo (la distancia geográfica con el lugar donde ocurrieron los hechos), ella es una enferma terminal (la distancia moral o judicial con los hechos). A propósito de la distancia del propio Arturo Fontaine con los sucesos narrados y el tema de su novela, él mismo señala:

Algunos amigos me han dicho que debiera haberla escrito antes. Estaba más fresco, hoy día tenemos la sensación de que sabemos casi todo, el

⁷¹ Arturo Fontaine en entrevista realizada por la autora de este trabajo. Sin publicar. Incluida en los anexos.

tema está en los tribunales, hay mucha gente presa, mucha gente tiene la sensación de que ya hemos oído bastante. No sé: yo la escribí ahora porque me fue posible escribirla ahora. (Necesité) Tiempo. Distancia. Estos procesos sociales tienen una decantación gradual. Las denuncias, la duda, la desconfianza, la gente que niega, empieza a aparecer la verdad que no sale de golpe, después viene la justicia. Es un proceso. Recién ahora siento yo que estamos en posición como de mirar con distancia y con una comprensión humana que va más allá de lo político y lo judicial. Qué movió a toda una generación a comprometerse a los movimientos de este tipo, qué movió a los represores, hasta qué punto es un caso que queda acotado históricamente, hasta qué punto quedan fibras que van más allá del contexto histórico, que es lo que yo creo. El contexto político chileno de la dictadura es como el laboratorio donde ocurre un experimento que se pudo replicar en otras partes: en Argentina, en Perú, en Colombia, en Uruguay, incluso más allá. El tema va más allá del proyecto político concreto: hay un tipo de movimiento radical total que pide un compromiso total y que ofrece a un joven una causa con mayúscula en la cual tu yo personal se zambulle. Esa gota que eres se transforma en un río histórico y eso puede tomar distintos caminos ideológicos. En el fondo, creo que está la voluntad de sacrificio. Constantemente la novela pregunta por la utopía, el lugar de la utopía en la vida humana: la utopía que conduce a la violencia y la violencia que conduce a la represión. Toda esa mierda del mundo represivo que se le mete al guerrillero romántico en su vida y lo enmierda a él también (PZ).

Lorena nos presentará, a medida que avanza la narración, el relato de su arresto, de su larga resistencia a la tortura y las vejaciones totales de los militares hacia ella, y lentamente, entremezclado con su culpa y ciertos deseos de redención, la conversión: se desarrolla en ese tránsito la ya famosa zona gris de Primo Levi. En escenas cotidianas del interior del centro de prisión y tortura en el que está, a veces junto a su hermano arrestado para darle más presión a su resistencia y otras veces sola, va

caracterizando a militares y autoridades que advierten su potencial como posible colaboradora. Toda la novela es un intento por revelar las personalidades y motivos del lugar donde se encuentran estos mandos medios y esos «presos-medios», que no eran en lo absoluto eminencias de la izquierda, muchos de ellos incluso arrestados por error o sobreinterpretación. Así mismo como los militares que se encuentran en el relato, no eran más que mandos medios sin ninguna incidencia en la dictadura, pero que ejecutaron la violencia en todo momento y de manera total. Fontaine señalará en una entrevista: «[s]e transforma el hombre en una ferocidad brutal, ese odio me interesa, haber abrazado una utopía y ver que no resiste la vida real. Eso me intrigó, así que la novela empezó cuando escribí su primera línea: ¿Podría yo decirte la verdad?» (Vásquez).

La vida real, en este caso, era una niña de cinco años –su hija– con la que fue amenazada Lorena, y con lo que consiguieron «quebrarla». Es ese el ámbito que, siguiendo las palabras del mismo Fontaine, no resistió la ideología que había abrazado Lorena, con convencimiento y decisión. Nos encontramos con esa «zona gris» de Levi, quien sobreentiende, sin formularlo, que las acciones humanas deben examinarse y situarse tanto en el plano jurídico como en el antropológico (o psicológico) (Todorov 217) y ninguna debe omitirse en beneficio de la otra. Abre así el gran debate ético y moral relacionado al mal porque no existen papeles unívocos en la experiencia de este, no existen hombres feroces que sólo sean hombres feroces; ni existen víctimas que sólo sean víctimas y nada más. El propio Levi recuerda en muchos momentos, después de la experiencia en los campos, que la ferocidad total no existió incluso en el ambiente más cruel que podamos imaginar, que probablemente sea el de los campos de exterminio de la Segunda Guerra. Fontaine también explora esta zona, principalmente por el relato, terrible y paradigmático de una mujer que llegó a una crueldad extrema, pero como señala Lorena, su personaje, y cómo señala Luz Arce, ¿quién puede estar seguro de no

convertirse, en esas circunstancias, en esa mujer? Esa zona gris lo inundó todo, en ese momento y en ese contexto todos fueron seres grises, ninguno de ellos se reveló, tampoco fueron generosos con los otros presos pues imperaba por sobre todo la sobrevivencia, señala Levi. En cierto modo, en el mundo que presenta Fontaine también había una vasta zona gris, sin fuertes matices, muchos destinos miserables que en cualquier caso y en cualquier lado, cayeron en esa situación; ya sea como militar o como detenido. Y allí no fueron nadie ni hicieron nada que pudiera redimirlos, lo que también revela algo temible y es que la totalidad del sistema permitió la ejecución de esa violencia desaforada, un sistema en que todos, los vecinos que acusaban, los militares que se sobrepasaban, todos quienes hacían posible la instauración de esa violencia, son culpables pero a la vez son humanos, se enamoran, tienen debilidades, familias y miedos. En una recopilación de testimonios titulado *Éramos liceanas en septiembre del '73*, un grupo de alumnas del Liceo Número 1 de Valparaíso relata sus experiencias en la dictadura, cuando eran unas colegialas de entre 14 y 17 años. Todas ellas fueron arrestadas durante los primeros años de la dictadura militar por sus vínculos gremiales desde el centro de alumnos del colegio, configurando, el libro en sí mismo, un macabro documento de la violencia y abuso a menores de edad. Lo que sorprende en uno de esos testimonios es el recuerdo de una de ellas: un militar la ayudó, después de un aislamiento prolongado de diez días, de pie, sin dormir ni sentarse, en el que describe aspectos cotidianos muy denigrantes, un militar que cuidaba el acceso a su celda le daba chocolates e intentaba preguntarle si se encontraba bien. La sorpresa al leer ese recuerdo es dimensionar que la gran mayoría de los militares no se conmovían con una niña de quince años en esas condiciones, sino más bien, como relatan en este mismo libro, aprovechaban todos de abusar de ellas, como si ese mundo sacara lo más salvaje y animal de todos esos

militares (Gutiérrez, Calderón). Lorena, en algún momento, le comenta justamente este asunto al narrador:

Todo era desproporcionado: nuestra retórica de la lucha armada y la crueldad implacable de la respuesta militar. Todo esto lo vine a pensar seguramente mucho después, cuando traicionar y delatar se convirtió en una forma de venganza habitual contra ellos y contra mí. Contra mis hermanos por no haber querido captar que nos iban a agarrar de las pestañas, por haberme hecho creer en una utopía sin más destino que la derrota, y contra mí por haberme dejado engatusar por una religión que, como todas, no era sino un culto a la muerte (*La doble* 157).

En el momento de su confesión, Lorena revela su decepción ideológica y en este punto el relato se acerca a la configuración que realiza Diamela Eltit en *Jamás el fuego nunca*, ya que en su caso lo construía, aquí lo revela directamente Fontaine a través de Lorena; en ambos casos hay una caída radical del mundo a causa de las ideas. Generaciones completas derrumbadas a causa de sus ideales, por lo demás ya enterrados por el devenir político del país.

Hay ciertos núcleos bajo los cuales se estructura el recuerdo y la confesión de Lorena: los amores, tanto los de su vida como presa y agente de la DINA, los propios militares que también la torturaban, como los de su vida posterior en Suecia. Ellos van marcando ciertos hitos en su memoria, que se desprenden a través de esos recuerdos reiterativos. De algún modo, ella va definiéndose también en función de esos hombres que la enamoran o acompañan. Por otra parte, Anita, su hija, es otro núcleo de su memoria, que estructura sus recuerdos y los sucesos que narra. Anita, pequeña, amenazada, es por quien se quiebra y traiciona. Más tarde, en Suecia, Anita comenzará lentamente a ser parte de su problema moral y ético, ya que en su juventud visita Chile y descubre las historias que rodean a su madre. Anita se distancia y se traslada a Chile sin enfrentar

directamente el pasado de su madre, sospechándolo, integrándolo en sus vidas solapadamente. Esto es un factor importante de la angustia que siente la protagonista, porque sabía que llegaría la hora en que su hija tendría que enfrentarse al pasado de su madre, y lo hace. Ambos aspectos funcionan como dos núcleos simbólicos de recuerdos y afectos que despliegan una serie de sucesos, y su modo de enfrentarse a ellos a través de sus parejas o su hija. En otro plano, hay tres núcleos geográficos bien definidos que constituyen épocas en su recuerdo: la casa de sus padres, donde vivía junto a su hija en el momento de la prisión; el departamento en Providencia, en la época de la colaboración con la DINAM, donde se encontraba con los militares que eran sus acompañantes o parejas; y Suecia, Estocolmo, desde donde recuerda y enfrenta ese pasado. Toda su vida está atravesada por la traición, no sólo a los demás, a sus compañeros, sino que sobre todo a sí misma. Es esa su historia en torno a los distintos núcleos simbólicos y geográficos, con excepción de Anita, con quien luego sufre la distancia por esos mismos sucesos. Al narrar el momento de su quiebre Lorena recuerda: «[a]sí empecé a colaborar y colaborar será delatar a los hermanos, darle –contrita- sus nombres a tu confesor, al Flaco, al Gato (...). La pérdida de respeto que me tengo hará cada vez más fácil mi oficio» (*La doble* 153).

La interrogante que envuelve todo el relato de Lorena, y que está entretejida con su culpa, es siempre la misma: ¿Quién puede estar seguro de ser más fuerte que un desertor que cae ante condiciones como la tortura? ¿Ante la amenaza de su pequeña hija? Ante cualquier hombre provisto de moral, llegaríamos a la conclusión de Levi: un ínfimo episodio bastaría para introducir en él «la sombra de la sospecha: que cualquiera es el Caín de su hermano, que cada uno de nosotros (...) ha suplantado a su prójimo y vive en su lugar» (*Los hundidos* y 220). ¿Realmente no hay límites entre el mal y uno mismo? Levi explora con angustia el lugar en donde se puede producir el quiebre, en cualquiera. El momento en que se

«convierte», en que la «quiebran», como solía decirse al interior del mundo de los detenidos, es el punto sin retorno de su confesión, de la pérdida total del respeto hacia sí misma, y lo recuerda de este modo en el relato:

El Ronco grita algo de mi hija, de Ana, dice. Ahora es un dolor sin partes. Anita, se llama la pendeja, grita el Ronco. La voy a ir a agarrármela a la salida de la Alianza Francesa, en la calle Luis Pasteur. Ahí, en ese colegio estudia tu cabra, ¿no? (...). Enderezo de golpe la cabeza: ¿Cómo saben de mi hija? (...) Doy un brinco y le pido al Gato que, por favor, corra a hablar con el Ronco, que le ordene que deje tranquila a mi hija, que Anita tiene sólo cinco años (...). Y entonces hablé. Hablé como si ya fuera una de ellos. Se me fue quien había sido. Me abandonó como puede abandonarte alguien al que amaste y has dejado de amar. Fue un cambio de piel, de lengua. Y eso no es inocente (...). Primero fue una foto y después un video, un par de minutos de video proyectado en una pequeña cámara de televisión que alguno de ellos enchufó y puso en el suelo: ella, saliendo del colegio con su faldita azul. Venía conversando con una amiga y la sentí reírse. Eso fue. Necesito que ella pueda seguir riendo, me dije. Entonces me rendí. Entonces me convertí en una de ellos» (*La doble* 140-143).

Es lo que también se pregunta Luz Arce en el testimonio de su traición. ¿Habrías podido actuar tú mismo, el lector, de otro modo en esas mismas condiciones? Por más juzgables y aborrecibles que sean algunas acciones, ¿quién podría suponer a ciencia cierta que no sucumbiría? A Lorena, o a Luz Arce, o a la Flaca Guzmán, de muchos modos les tocó convertirse, vivir ese horroroso cambio de piel, pero ¿cómo comprender una traición como la de Lorena? Todorov resume el dilema del siguiente modo:

o existe un mal radical, un mal que es fin en sí mismo, que se hace para servir al diablo, como habrían dicho los cristianos; es el que empuja al

hombre a hacer pedazos el cuerpo de un niño, a torturar al prójimo hasta que llegue la muerte. Este mal radical no es conocido por todos. O sólo existe un mal banal, común, ordinario, el que procede de que nos prefiramos a los demás, como Caín a Abel; en algunas circunstancias extremas –guerras, dictaduras totalitarias y militares, desastres– este mal ordinario tiene consecuencias extraordinarias. Aquí no es ya necesaria la hipótesis del diablo (220).

No puedo dejar de mencionar aquí el concepto de Hannah Arendt, *la banalidad del mal*, a partir del juicio de Eichmann. Arendt, como corresponsal del *The New York Times*, presenció el juicio en Israel a Adolf Eichmann, uno de los hombres claves de la solución final y la deportación de judíos a los campos. Eichmann fue analizado por variados especialistas, sin que ninguno de ellos encontrara rasgos de enfermedades mentales o desequilibrios que posibilitaran comprender sus decisiones en el pasado. A partir del análisis del juicio, Arendt concluye que Eichmann era un hombre común y corriente, que no era antisemita y que se dedicó a *hacer su trabajo* y seguir órdenes. Concluye también que era un personaje sin capacidad para pensar por sí mismo, con una dominante necesidad de filiación, que después de muchas cosas lo llevó a afiliarse a la SS. En definitiva, no era sicópata, no era antisemita, no era inteligente ni capacitado, y terminó siendo un hombre fundamental en la implementación y ejecución de la solución final. Sobre esta perspectiva relativa de la crueldad y quienes la ejecutan, Arturo Fontaine comentará en una entrevista:

El punto para mí está en que no hay monstruos etiquetados, malos a tiempo completo, es la situación institucional de impunidad la que hace que surja el monstruo que todos llevamos dentro. Y que se desaten las pulsiones de la violencia y del erotismo de una manera descontrolada. Cuando se retira el Estado de derecho, se potencian estas situaciones. No

se trata de los monstruos, ni de que esto sea una pura casualidad, o que sea una situación histórica que no se pueda repetir. Yo creo que hay una lección del valor que tienen ciertas instituciones. Desde un punto de vista político eso es lo que me importa. Parte del sentido es ese, mostrar que el retiro de la democracia genera este tipo de situaciones. No es algo casual (Bilbao 12).

Así mismo lo señala Lorena en su confesión, apuntando a ese mismo lugar que no es sólo de impunidad, también es un sistema completo que permite, potencia y exige imponer esa violencia sobre millares de personas, incluso niñas:

¿Cómo mierda encuentran a animales como éstos? ¿Cómo los juntan? Respuesta que te daría hoy: No es que los salgan a buscar. Establecido el lugar de la impunidad delimitada –porque hay límites, hay sistema, la huevá no es puro caos– se desata en el buen padre, en la hija de familia ese monstruo que llevamos dentro, esa fiera se ceba con la carne humana (Fontaine, *La vida* 140).

Es lo que en muchos testimonios se hace realmente incomprensible. Cómo lograban los militares imponer ese nivel de horror y que sus empleados estuvieran dispuestos a ejecutarlo. Pero, como vimos anteriormente, la Junta Militar realizó un arduo proceso de ideologización, señalando la supuesta guerra que pensaban llevar a cabo la izquierda, o sea todos esos presos, y también la narración del rescate de Chile gracias a Pinochet. Arendt, en su ya clásica distinción entre poder y violencia, y entre la legitimidad del poder frente a la violencia, también apunta hacia ese lugar de estado de excepción, con la justificación de ese suceso, en donde se desembocaría la violencia a causa no sólo de la impunidad, también del fin que prosigue la instauración de esa violencia: su justificación. En este sentido, los memorias construidas de la dictadura eran cruciales para

imponer esa violencia en todo el ejército, en este caso el relato que señala Steve Stern sobre el rescate «justo a tiempo» de los militares que evitó un derramamiento de sangre en Chile, fue lo que alimentó las conciencias de todos esos que ejercían en sus propias manos la violencia desatada. Ellos luchaban, en cada uno de los detenidos, con quienes potencialmente iban a destruir a Chile y que fueron detenidos «justo a tiempo». De hecho, en Chile durante esos años, a los comunistas se les llamaba los «come guaguas⁷²», o sea los «come bebés», pues se instauró como parte de esa memoria de violencia y guerra que ellos iban a instaurar en Chile con Salvador Allende, capaz de comer niños. Y era muy extendido hablar de los «comunistas comeaguas», que quizá funcionaba como metáfora de la perversidad con que se asociaron muchos años (porque hoy cuesta creer que esa asociación pueda ser creída literalmente). En este sentido, también es clave lo que se conoció como el «Plan Zeta». Una operación de la Junta Militar en sus primeros años, en la que dieron a conocer un supuesto levantamiento armado que instauraría una dictadura marxista en Chile. La revelación de este plan fue altamente difundido y fue la primera justificación para bombardear La Moneda y tomar por la fuerza el poder del país. Años más tarde se descubriría que fue una invención de la Junta Militar para crear una justificación más sólida para la toma de poder y la violencia que instaurarían a partir de 1973. En varios momentos, Lorena recuerda frases en boca de los militares que aludían a estas maneras de comprender lo que le estaban haciendo a ella, a todos ellos, por esta «limpieza del país». Uno de los momentos que recuerda en el relato y que tiene relación con la violencia con la que la torturaban, antes de «quebrarse» es este:

⁷² Guagua es una palabra quechua de uso común en Chile, Perú y Bolivia y Ecuador, quiere decir: niño de pecho. Se usa para referir a los lactantes.

Yo me desnudé en silencio obediente y hacía frío, un frío húmedo de lugar encerrado. Y naiden sabe que estái aquí, ¿vai cachando, conchaetumare? Yo tiritaba de frío y miedo hecha una perrita. Ya pu maraca meá, no nos huevís, y me ataron y hasta cuando jodís, puta pringá, y me ataron y me pusieron de nuevo en la boca esa venda de tela gruesa y hedionda, y tú ya cachái, pu chuchaetumare de qué se trata, ¿o sói caía del catre?, ¿querí que te rompamos la raja con el culo de una botella quebrá?, y me afeitaron y me toqueteaban hurgando, sin deseo, y más encima seca la pulgüenta, y riéndose con unas carcajadas duras y burlonas, tan remala pa la cacha que ha de ser esta huesúa sin gusto a ná, que no dan ganas por lo puro mugrienta y mala pu que es la hueona reculiá, y como quien le examina la dentadura a un caballo para saber su edad. ¿Qué se te hicieron las tetas, maraca? Más carcajadas. ¿Y no era ésta la que decían que era requeterrica, ricaepartirlaconlauña, ah? Fue un roce áspero, brusco y doloroso, como si me desgajara, fue una apropiación agobiante a la que no opuse ni la menor resistencia. Después me llegó un golpe en el estómago con la cacha de una pistola. Ya pu, mierdosa. Por lo menos te gustará el aire, hija e puta. Me quedé sin aire mucho rato (Fontaine, *La vida* 140).

Luego de recordar varios episodios de abusos y tortura, de insistir en la amenaza contra Anita, Irene comienza a relatarnos lo que constituirá el episodio final de esta etapa. En una redada crucial, pues habían detectado el escondite de varios cabecilla de movimientos revolucionarios de izquierda, Irene o Lorena se encuentra sobre un muro, apuntando su fusil por si es necesario disparar. Ya está entrenada para eso. Otros militares tienen, herido, a un militante. Lo golpean, le gritan cosas mientras se le hincha el estómago de sangre por una herida. Los militares de la redada están preocupados por que se les muera. Tienen la fuerte instrucción de jamás llevarlos muertos, los necesitan vivos para hacerlos hablar a través

de la tortura. Irene, de pronto, lo reconoce y en este instante vuelve a dar un giro radical su vida:

Estaba segura: era él. Reconocía la voz. Era la voz del comandante Iñaqui que nos había hablado del color rojo: *krasnyi*. Todo cambió para mí en ese instante. Fue su voz insinuante, íntima y serena. Fue su voz la que me hizo recobrar, como puede hacerlo un aroma aún años después, mi pertenencia a esa comunidad de soñadores que cantaban acompañados por un par de guitarras junto a una fogata en la cordillera de Nahuelbuta. Me pareció sentir el chisporroteo de ese fuego rojo: *krasnyi*» (*La vida* 291).

Así, Lorena reconoce su pertenencia y esta vez traiciona a los militares con los que colaboraba, como hemos visto ya a estas alturas del relato, mucho más por destruida que por otra cosa, y no permite que se lo lleven para que comiencen las torturas con las que tanto lo amenazan mientras se le infla el estómago de sangre. Al *recobrar*, como un olor, esa comunidad, Lorena, desde un rincón de la casa en la que estaba escondida apuntando su Aka, dispara justo en su cabeza para no dejar ninguna posibilidad de vida en él, «de golpe, la cabeza calva del hueso rebotó con violencia hacia delante vaciándose sobre el muro como una taza rota» (*La vida* 292).

Este final revela su existencia fracturada, al ir y venir de ambos mundos, al haber *viajado* a su pasado a través de la voz del hueso, y a su vez el haberse atrevido a disparar y salir corriendo. De algún modo, la novela en sí constituye una biografía ficticia –muy cercana a dos conocidos casos de la dictadura, pero ficticia al fin de cuentas – en donde habría un evidente esfuerzo por hacer hablar a los personajes. Como destaca Morello, en relación a las biografías ficticias argentinas, allí se intenta explicar a la luz de su propia historia, atrayendo la atención hacia el discurso propio y no hacia los hechos, «la microhistoria exige a estos seres cambios, adaptaciones, virajes, huidas. Establece, en suma,

coyunturas que resultan en desvíos, en rupturas, en clausuras, en muerte. Se narran por ende existencias fracturadas que deniegan el postulado de unidad de una vida al estilo del héroe romántico» (Balderstone 65). En palabras del autor, habría un asunto crucial en esta novela que fue, entre otros, el motor de su exploración e intención y que lo resume de la siguiente manera:

¿Por qué nos quedamos mirando maravillados la escultura helenística *Lacoonte y sus hijos* y, en cambio, si esa escena de las serpientes triturando a Lacoonte y sus hijos estuviera realmente ocurriendo ante nuestros ojos no podríamos tolerarla? ¿Qué trasmutación de lo real permite mirar y seguir mirando la escultura y acercarnos a la experiencia real del dolor insoportable? ¿Por qué, en cambio, en la realidad eso sólo se tolera anestesiando la sensibilidad? Y el asunto tiene matices: a veces en el cine uno prefiere cerrar los ojos. ¿Cómo evitarlo? En la escultura *Lacoonte y sus hijos* hay belleza y hay horror. Este era, exactamente, mi desafío a la hora de escribir lo que tenía que escribir (Ortega, *Nueva novela*).

Pero en varios sentidos la novela, además de buscar esa belleza y horror, de manera conjunta e indivisible explora el pasado buscando matizarlo, estrechar las veredas entre lo que los lectores están habituados a observar. La novela pone tanto a los tiranos como a las víctimas al medio de la calle, enfrentándose desde una realidad más plural y compleja, revelando características humanas de todos quienes participaron de la historia. Tal como la obra de teatro de Lola Arias, dramaturga argentina, que puso a dialogar a jóvenes con historias directas en las dictaduras de ambos lados de la cordillera, haciéndolos enfrentarse, pero también encontrarse, -y sobre todo dialogar en una conversación profundamente reveladora, profundamente auténtica y real-, a hijos de militares o torturadores, con hijos de detenidos, torturados, policías involucrados en las muertes de los

otros, personajes que voluntariamente se ofrecieron para representar allí su propia y personal historial. Así mismo, Fontaine nos pone en diálogo crudo y real con una mujer que estuvo en ambas caras de la moneda, y junto a ella, con el mundo estigmatizado de quienes asesinaron y torturaron en el país.

La vida doble is a painful story, not only in Irene's unfolding life (as student, young mother, heroic resistant, betrayer of friends, mistress of torturers and torturer herself) but as a portrait of life under Pinochet with all its everyday terrors. It was, in the minds and bodies of those who lived through it, as close to hell as one could imagine, except that even those who suffered most often felt they were part of something greater and ultimately redemptive – something they called «history». «For us», Irene says, «history gave direction to our lives, and history was something like a long, collective pilgrimage for redemption, a long and tortuous purgatory that led to paradise».

For Irene, her comrades and their executioners, the pilgrimage was cut short.

Trying to speak of the unspeakable, Irene resorts to the famous words inscribed above the gates of Dante's hell: «Abandon all hope those who enter here». In spite of the consolation of history, this dreadful commandment must have been almost always present in the victims' minds. But, unquoted by Irene, Dante's words continue: «Justice moved my high maker, / divine power made me, / wisdom supreme and primal love». Dante imagined a maker who, out of terrible love, sets up a stage on which the consequences of our actions are enacted according to certain universal rules; scientists in our time describe a universe in which galaxies as well as puny beings follow immutable laws. The idea is the same. Contradicting Homer, Dante and today's scientists agree on putting the blame for our suffering squarely on our human shoulders. In this sense, Fontaine's novel is less a fiction than a scientific report on

the extremes of our behavior. Not monsters but men and women, like any one of us, did these things and will do them again. The motto on Chile's coat of arms does not suggest better days ahead. It reads: «By reason or by force» (Manguel).

Conclusión

Hacia la escritura de los hijos

La literatura construye relatos de la memoria. Alimenta, junto a otros múltiples discursos, los modos de interpretar y narrar el pasado de cada sociedad. Sin duda alguna incide en esos espacios del pensar en donde se conforman los relatos identitarios, especialmente cuando se ha vivido alguna experiencia traumática. En el caso de Chile, ese espacio del pensamiento en relación a la década de los setenta y ochenta fue durante muchos años un espacio del «no pensar». Culturalmente se invocó un profundo silencio como modo de avanzar y despedir la tragedia que había vivido el país, y se dio paso a la democracia con Pinochet de comandante en jefe del Ejército y luego como senador vitalicio. Se encontró, de este modo, una forma de salir adelante a costa del silencio generalizado frente a la experiencia vivida, una suerte de adormecimiento del que poco a poco la sociedad iría despertando.

Fue un silencio largo. Las novelas que aquí tratamos son algunas de las voces que buscaron abordar directamente lo sucedido. Introducen discursos sobre la experiencia pasada centrados en el lenguaje ficcional y posibilitando, cada una de ellas a su manera, un relato de la historia desde la empatía; generando una construcción de lo real a través de la imaginación que abre nuevas perspectivas y miradas, en este caso, a la experiencia histórica y dolorosa. Las obras aquí analizadas fueron elegidas por tratar de manera magistral una tendencia en relación a la literatura y la historia en Chile; en relación a cómo integrar y asimilar la violencia en la escritura, específicamente en la narrativa. Autores cuyas voces y maneras de tratar ese episodio violento fueron reveladoras para la tradición literaria y para la construcción de relatos sociales sobre lo que vivió Chile en los últimos años.

La construcción de memoria del trauma de la dictadura militar de Augusto Pinochet está hoy en pleno proceso. Podríamos decir, incluso, que está en uno de sus momentos más álgidos, por lo que esta tesis no pretende ser una investigación exhaustiva sino más bien buscó desentrañar un proceso en donde la historia y la ficción se encuentran para construir paradigmas sobre experiencias extremas, difíciles de asimilar. Buscó, también, indagar en el rol de la ficción en cuanto a la comprensión de la historia desde la empatía, al decir de LaCapra.

No existen numerosos estudios sobre la literatura de los noventa y la dictadura en Chile, quizá porque como hemos reiterado en estas líneas fueron años de silencio general, lo que no impidió que muchas voces comenzaran a narrar el pasado desde diversas perspectivas. Hoy, afortunadamente, pareciera haber una generación muy coherente en su modo de enfrentar esa historia, y que no sólo se produce en Chile, se asoma como un rasgo generacional en América Latina, con hijos narrando las vidas de sus padres y con historias de violencia en el pasado muy similares (Patricio Pron, Felix Bruzzone, Martín Kohan, Julián Herbert, Guadalupe Nettel, Héctor Abad, Juan Gabriel Vázquez o Rodrigo Rey Rosa).⁷³ Estos últimos años han sido los más fecundos en narrativas sobre la dictadura en Chile y probablemente sea el periodo que, en el futuro, represente de manera más cabal el momento histórico que estudiamos en esta tesis. Nuestro estudio aporta valor pues se concentra en la época previa, los silenciosos noventa, en donde también surgieron voces que trabajaron de manera más aislada y con menos rasgos comunes que lo que presenciamos hoy, pero sin duda aportaron de manera importantísima a los narradores nacidos cerca del Golpe. Especialmente Bolaño, que

⁷³ Ver Alejandra Costamagna, «Presentación *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra», disponible en http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl49/letras49_documento_presentacion_formas.pdf

posibilitó una renovación determinante en la narrativa en lengua castellana.

Recorrimos algunas discusiones teóricas sobre cómo representar el Holocausto con el fin de iluminar la discusión sobre el caso chileno, especialmente en lo que se refiere a la posibilidad o imposibilidad del decir en estos casos extremos. Apostamos, después del camino recorrido, que las construcciones artísticas –la literatura y los demás discursos ficcionales como el cine o el teatro, entre otros– permiten comprender y asimilar desde paradigmas simbólicos las experiencias extremas. De este modo, por ejemplo, la novela de Arturo Fontaine introduce una mirada matizada de una experiencia del horror, en la que podríamos llegar a comprender las razones por las cuales una mujer traiciona hasta límites sórdidos todo lo que fue. ¿Por qué situarse en ese lugar del otro? ¿Para qué ubicarse en el sitio del torturador, del asesino? La articulación colectiva del trauma posibilita elaborar, a través de discursos sociales, un sentido más amplio de experiencias que difícilmente pueden comprenderse, incluso para quienes las protagonizaron. Como dirá Galtung, para una conciencia responsable del pasado, el acercamiento en el nivel de la experiencia será clave para posibilitar el diálogo. Es necesario que la no violencia, la empatía y el diálogo se generen del modo más amplio posible para transformar esa violencia cultural en paz. Y en este sentido, los rasgos humanos de quienes protagonizaron el lado oscuro de la historia también son muy relevantes. *El palacio de la risa*, *Jamás el fuego nunca*, *Nocturno de Chile* y *La vida doble* otorgan matices para la construcción de esa memoria, descifra omisiones, negaciones y silencios que en Chile fueron particularmente poderosos. Estas cuatro obras conforman fragmentos, interpretaciones y modos de comprender o asimilar la experiencia vivida en el país, esa que a su vez está construida a partir de cientos de experiencias. Así como ciertos hitos generan quiebres y nuevas posibilidades de la memoria –en el caso chileno el arresto de

Pinochet, su muerte, los Informes de Verdad, entre otros; y en el caso europeo el juicio de Eichmann en Jerusalén, por ejemplo– la ficción también genera hitos que quiebran espacios de silencio, que posibilitan perspectivas de construcción de memoria y superación del pasado. Introduciéndonos en las profundidades psicológicas de Irene en *La vida doble* –Luz Arce en su versión histórica– podemos dialogar desde otra perspectiva que matiza el odio, el resentimiento y la propia idea de los verdugos de esta historia. Roberto Bolaño, ante la pregunta de por qué asume los ropajes del lobo, de los testigos del terror, de quienes apoyaron la dictadura, comentó:

Ahora yo no creo que sean lobos realmente, ni el narrador ni gran parte de los personajes que aparecen en la novela, sino más bien náufragos. Hay unos cuantos lobos. El señor Oido y el señor Odeim son lobos al ciento por ciento y la Junta Militar chilena para qué te voy a decir. Pero los otros personajes son más bien seres extraviados, en el sentido que todos estamos extraviados. Incluso cuando hablamos de lobos yo añadiría lobitos. Ni siquiera lobos. Porque el matiz está tal vez en que el terror lo sienten muchos más los lobitos (Jolsch).

Son esos los sesgos que la literatura posibilita comprender, los matices que a su modo cada una de estas novelas integra a la comprensión de la historia, a la construcción de relatos sobre la experiencia vivida. Aunque cada una de ellas representa paradigmas distintos, finalmente todos los personajes que tratamos aquí son náufragos o extraviados: indistintamente del lado ideológico en que se encuentren, intentan comprender la experiencia que viven tanto a nivel personal como colectivo, todos aferrados al miedo. Una pareja que traspasó la violencia a la intimidad de su habitación y se desintegra, marcados por un pasado del que no logran

escapar; el retornado que encuentra lo poco que dejaron las garras metálicas de las retroexcavadoras en Villa Grimaldi, el ex palacio y luego centro de tortura, lugar que se transforma en la metáfora perfecta del país arrasado, irreconocible, demolido; Lorena que encarna una de las figuras más macabras de esos años y que explica cómo el terror a la violencia que exponía a su pequeña hija la transforma, por protegerla, en el monstruo que le tocó ser; y por último Bolaño, que es sobre todo una crítica al mundo cultural chileno, a la gran noche del mundo intelectual en el que, de un modo u otro, estaban todos involucrados y callaban, se trata de la hipocresía de parte importante de la sociedad chilena.

La anécdota sobre las fiestas literarias de María Canales tratada en la novela de Bolaño ejemplifica bien cómo estos relatos echados a andar a través de la ficción se vuelven importantes en la construcción de paradigmas sobre el pasado. Mariana Callejas, la escritora y agente de la DINA, representa perfectamente la realidad que vivía entonces el país y la simultaneidad de los mundos opuestos que convivían. La metáfora, que en este caso es literal, de la casona en donde mientras en un piso se hacían fiestas y talleres literarios, en el otro torturaban y asesinaban a detenidos políticos, es la condensación perfecta del país que en ese momento era Chile. Y, como metáfora, solidifica en esa sola historia toda la cruda realidad del país. La reveló Pedro Lemebel con su impresionante pluma de cronista en «Las orquídeas negras de Mariana Callejas», en 1998. Dos años más tarde, Bolaño la incluiría en su novela *Nocturno de Chile* poniéndola en circulación y volviéndola una escena paradigmática de los años ochenta. Posteriormente vuelve a tratarla Esteban Schoeder en una película titulada *Matar a todos*, en 2008. Ese mismo año, el escritor Carlos Iturra escribe un cuento sobre la casona «Caída en desgracia». Tres años más tarde, en 2011, la serie televisiva de Televisión Nacional *Los Archivos del Cardenal* dedicó el sexto capítulo a las torturas aplicadas por Michael Townley en su ya famosa casa y, por último, en 2011 Nona

Fernández estrena la obra de teatro *El taller* basada en las fiestas literarias de Callejas, que para estas alturas es una anécdota enormemente conocida e identificable por los chilenos. Como vemos, distintos lenguajes han insistido en recrear esta anécdota pues a partir de la crónica de Lemebel y la novela de Bolaño se convierte en una historia que condensa y permite comprender rápidamente la experiencia que vivió Chile.

Por otra parte, mientras en la novela de Germán Marín la ciudad se presenta con una nueva forma, irreconocible e irrecuperable, repleta de nuevos barrios y reorganizada (lo que implica también la amenaza explícita para el protagonista que es asaltado por habitantes de uno de los nuevos barrios de la periferia urbana); en Eltit la ciudad es casi inexistente, apenas se asoma, y en esos pocos momentos es gris y plana, está lejos de cualquier protagonismo que tuvo en otras de sus obras como *Lumpérica*. Por su parte, en *Nocturno de Chile* más que el espacio geográfico aparece un campo cultural que configura esa ciudad, un contexto que determinará la ciudad y los movimientos de sus personajes en base a ideas retorcidas casi la mayoría de las veces. Fontaine también retratará una ciudad que ha perdido su centro y su tamaño, una ciudad que ha expandido sus límites y sus periferias de manera abismante aunque se asoma de paso, sin protagonizar en absoluto la novela. La violencia se refleja en distintos planos en cada una de estas obras, la violencia de la intimidad, en Eltit, en la propia habitación y hasta la desintegración celular que es el pasado y a la vez el futuro, la muerte; la violencia de la ciudad, social, de la pérdida en el caso de Marín; la violencia del campo cultural y la implicación de los intelectuales en la dictadura, en Bolaño; y la violencia explícita, las torturas, las detenciones, las muertes, la negación de los derechos humanos enfocados en la compleja psicología de la traición en el caso de Fontaine.

A través de las cuatro novelas, se presentaron modos icónicos de tratar la dictadura militar chilena en la literatura escrita en democracia,

entre 1995 y 2010. Como hemos señalado previamente, no se buscó en lo absoluto una selección exhaustiva, y es preciso señalar que hay varias novelas sobre la dictadura que podrían haber sido escogidas para este análisis. Cada una de las tendencias aquí presentadas podrían ampliarse con el estudio de obras que siguen las líneas que elaboran Diamela Eltit, Germán Marín, Roberto Bolaño o Arturo Fontaine. Presentamos cuatro paradigmas desde donde se ha narrado la dictadura militar y la violencia sufrida por los chilenos entre los 1973 y 1990. Son historias contadas por los testigos, sus autores eran adultos en el momento del golpe militar.

El extrañamiento analizado en Germán Marín en *El palacio de la risa*, desde la autoficción, ha sido una tendencia importante en quienes escriben en la década de los noventa, en general testigos y víctimas de esa violencia narrada. Su principal sello es la mirada que se ha vuelto ajena de una manera no consciente a partir del exilio, en donde resalta un país que cambió radicalmente. Nada es reconocible ni conocido. Esos veinte años son un torbellino que revolvió y modificó todo, para siempre. La voz de Marín regresa con una nostalgia acrecentada por los años en el exilio, porque cuando al fin logra volver no hay nada del país que añoraban. Es la visión de quienes no vieron la lenta pero abrupta transformación sino que la descubren abrupta y sorpresivamente, intensificado por la gran nostalgia y el deseo de recobrar lo perdido. Es la visión de los retornados y la experiencia del no lugar que creó el exilio en muchos de los chilenos que regresaron del mismo.

Diamela Eltit construye con su fecundo trabajo una gran alegoría a la derrota, especialmente en *Jamás el fuego nunca*, una novela que narra la desintegración incluso celular de sus personajes. Se trata del derrumbe ideológico, de la caída de los grandes relatos, incluso los que ella misma creyó y defendió permaneciendo en el país, configurando una de las voces más relevantes de la disidencia. Eltit tiene una fuerte influencia en la narrativa contemporánea chilena, siguiendo su camino se encuentran

autoras tan destacadas como Andrea Jeftanovic, Lina Meruane o Nona Fernández. Sin duda una de las apuestas y trasfondos de la obra de Eltit son las tramas culturales, las referencias y tradiciones en las que se insertan las obras, las suyas propias y las de sus contemporáneos. Ella, en este sentido, ha generado una serie de tramas referenciales con las que trabajan varios autores durante las últimas dos décadas. La novela, por otra parte, será uno de las obras más representativas de la destrucción de toda épica que las generaciones más jóvenes han asumido para los relatos de sus obras, casi siempre fragmentarias, privadas, mínimas.

Bolaño, en esas dos novelas que aquí hemos llamado «chilenas», *Nocturno de Chile* y *Estrella distante*, inicia una exploración hasta entonces inédita en el país: lo macabro desde la ironía, las situaciones históricas desde la exploración del mal sin tintes éticos o morales, más bien con la intención de explorar la oscuridad de esos personajes que toma de la propia historia chilena. Busca llegar hasta el fondo, sin juzgar a sus personajes, sino más bien desentrañando sus contradicciones con sarcasmo como si al burlarse de ellos lo hiciera de todos nosotros que fuimos inevitablemente parte de lo mismo. Pero es que Bolaño está explorando el sentido estético más profundo de la literatura misma y aunque la historia le sirve, la toma solamente con ese fin. En ambas, así como en *2666*, tiene la clara intención de llegar al final de esa oscuridad, de explorar el mal, reiterarlo y reproducirlo mediante la ficción. Sus novelas y su mirada crítica, acida y negra, con sucesos y personajes reales que los lectores chilenos detectan fácilmente, son posibles gracias a su distancia con el país, a su salida de Chile y su visión desde la distancia de su vida en México y en España. Bolaño estuvo siempre fuera de los circuitos intelectuales chilenos, y es justamente ese espacio hacia donde dirigirá sus dardos y su visión crítica del Chile de los años en dictadura.

Fontaine estará más cerca de Bolaño que de los otros dos autores analizados en esta tesis. Es la novela más tardía que se analiza en esta

investigación y ese es un dato muy relevante para el camino que inicia *La vida doble*. Una novela atravesada estructuralmente por información que en las otras tres novelas aún no existía: los diarios y testimonios de las colaboradoras, así como los testimonios y datos recabados en los Informes de Verdad. Especialmente el Informe Valech que se dio a conocer en 2004, donde por primera vez se dieron detalles de las torturas sufridas por los sobrevivientes a los Servicios de Inteligencia de Pinochet y en donde se reconocen 40 mil víctimas de la dictadura militar. Fontaine le da voz a los personajes perversos de la historia, los humaniza y complejiza la visión de los verdugos. La novela significó una novedad en su momento, pues quizá por primera vez se le daba vida a uno de los torturadores, a una de las figuras negras de la historia; y no a cualquiera, sino que a una mujer que es «dada vuelta», que termina no sólo delatando sino que también torturando a sus ex compañeros. Lo novedoso es que ese quiebre que la convierte en uno de los personajes paradigmáticos del periodo por su crueldad, está narrado con mucha sutileza por Fontaine, trayendo a la discusión de su psicología más profunda las razones últimas de su quiebre, con la sentencia de que nadie sabe si habría podido actuar de otra manera, preguntando con insistencia y a través del recurso de la amenaza de una niña, de la hija, si el lector no haría lo mismo en esas condiciones.

Los cuatro autores analizados narraron a generaciones completas corriendo hacia su muerte de distintas maneras, la fragmentación de un mundo en el que existían convicciones y grandes relatos, en que cada individuo protagonizaba su vida y abrazaba ideas; la desaparición de la propia ciudad, el enajenamiento de lo propio; la complicidad de la escena cultural; la traición. Entre el periodo en que comencé esta tesis y hoy, surgió una verdadera explosión en Chile de novelas que abordan la dictadura militar desde otro prisma totalmente distinto al que encontramos en las cuatro novelas aquí analizadas. Entre otros sucesos, a partir de los

40 años del golpe militar, en 2013, se vive una fuerte necesidad de contar el trauma desde la mirada de lo íntimo, muy lejos de los grandes relatos o la fe en las ideologías. Las novelas que abordamos aquí son las antecesoras a la explosión temática actual en relación a la dictadura, escrita por autores de generaciones posteriores a los que tratamos en este trabajo, aquellos nacidos entre 1934 y el 1953. En muchos modos, la construcción de mundo que realizan estos cuatro relatos da paso al interesante suceso que presenciamos hoy y que es un camino para otra investigación.⁷⁴

Los autores aquí analizados dan paso a una generación que relatará la historia desde un punto de vista totalmente diferente, lo que se ha venido llamando de un tiempo a esta parte «la narrativa de los hijos». Autores nacidos en los años setenta y ochenta, cerca del Golpe, que vuelven a la historia traumática chilena desde la micro historia, desde la mirada de los niños, los hijos, desde los espacios privados, tomando especialmente la infancia y la mirada ingenua que aún no interpreta los sucesos sino más bien los vive. Son niños que relatan la vida de sus padres, los autores de esta tesis. Escritores como Alejandra Costamagna (1970), Leonardo Sanhueza (1974), Alejandro Zambra (1975), Nona Fernández (1971), Diego Zúñiga (1987) o Álvaro Bisama (1975) construyen el periodo desde la particularidad, desde el asiento trasero del auto de sus padres,⁷⁵ desde la esquina de la habitación en donde los espían engañándose unos a otros, viviendo, como pueden, la dictadura, los encierros, las desapariciones. Estos relatos no se relacionan con la violación de los derechos humanos, sino con la cotidianidad de un mundo

⁷⁴ Véase los destacados trabajos de la académica chilena Lorena Amaro sobre las nuevas tendencias de la narrativa chilena y latinoamericana en relación a la «escritura de los hijos» o Alejandra Costamagna quien elabora actualmente una tesis doctoral sobre el tema, siendo además, autora de la primera novela sobre esta tendencia (*En voz baja*, 1996).

⁷⁵ Ver Lorena Amaro en http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112014000100007&script=sci_arttext.

que ya es asumido como violento, no es sorpresa para los niños que nacieron junto al toque de queda. Pareciera que ellos lo viven desde lo más íntimo de la infancia y la familia, y es desde ese foco desde donde se narra. Son esos padres reiterándole a los niños que no tienen edad para comprender ni, por tanto, para saber, por lo que quedan fuera de cualquier explicación de lo que presencian. Pero esos niños aprenden pronto a descifrar los códigos de los adultos y, aunque ellos no saben, los niños comprenden lo que ellos creen ocultar. Estos niños, entonces, intentan comprender a sus padres. En *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra, el protagonista es un niño de clase media que no tienen familiares desaparecidos ni tragedias mayores el que se pregunta si podrían haber hecho otra cosa. En muchos modos, intentan enfrentar el silencio de sus padres, de la generación que los antecedió. Para Alejandra Costamagna

Éste es un libro sobre la dictadura, sobre padres que abandonan a los hijos, sobre hijos que abandonan a los padres, sobre gustos y nada escrito, sobre la vulnerabilidad, sobre niños o gatos perdidos, sobre adultos desaparecidos, sobre la culpa, sobre la culpa de no sentir culpa, sobre terremotos y réplicas, sobre el medio pelo, sobre literatura y sentimentalismo, sobre el tiempo del miedo y el tiempo de las preguntas, sobre la imposibilidad de ser neutros. Y sobre la negación de todo lo anterior (Costamagna).

Con esto se inauguran nuevos relatos que contribuyen, esta vez, a reflexionar e integrar el pasado desde un lugar más inocente, y a la vez muy sugerente en cuanto a matices de la propia historia. Es un espacio del todo distinto al que proponen las cuatro novelas de las que se ha ocupado esta tesis y se inicia así un nuevo recorrido que otorgará otras formas de comprender el pasado y de construir los relatos sociales: a partir de los

ojos de los niños que vivieron su infancia en esos años y que abandonaron los matices políticos para dar paso a la intimidad, al detalle, a lo fragmentario, a lo pequeño y cotidiano que se transforma en metáfora de lo colectivo y de la realidad. Así como el historiador Steve Stern insiste en que no existe una sola memoria nacional de la dictadura y de ese proceso histórico, sino más bien que la memoria se construye a partir de la composición de múltiples y muy diversas partes (relatos), podríamos apostar que es exactamente esa atomización de historias que construyen hoy la visión más compleja y rica de la dictadura a través de la novela. No existe, ni existirá, esa gran novela de la dictadura que algunos críticos han buscado o añorado, existen fragmentos, átomos (novelas) que en su multiplicidad y diversidad construyen ese gran relato de la historia y del trauma.

Bibliografía

Bibliografía general

- *Once ensayos sobre la violencia*. Bogotá: CEREC, 1985. Impreso.
- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*. Valencia: Pre-Textos, 2005. Impreso.
- Arce, Luz. *El infierno*. Santiago: Planeta, 1993. Impreso.
- Álvarez Gardeazábal, Gustavo. «La novelística de la violencia en Colombia». Tesis. Universidad del Valle, 1970. Impreso.
- Arango, Manuel Antonio. *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985. Impreso.
- Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 2003. Impreso.
- _____. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2005. Impreso.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000. Impreso.
- Bajtin, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI Editores, 1979. Impreso.
- Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal: ensayo sobre fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama, 1991. Impreso.
- Balderston, Daniel et al. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 1987. Impreso.
- Bianchi, Soledad. «Una suma necesaria (literatura chilena y

cambio: 1973-1990)». *Revista Chilena de Literatura*. Nov. 1990: 49-62. Impreso.

- Bonet, Mayra E. «*Casa de campo* de José Donoso: un relato mítico, atemporal y cíclico». *Ciberletras*. Web. <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/bonet.html>>
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.
- _____. «Una suave violencia». *Página/12*. 8 ene. 2002. Web. 23 jun. 2013. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-72-2002-02-08.html>>
- Brito, Eugenia. *Campos minado: literatura post- golpe en Chile*. Santiago: Cuarto Propio, 1994. Impreso.
- Bruner, Jerome. *La fábrica de historias: derecho, literatura, vida*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003. Impreso.
- Brunner, José Joaquín. *La cultura autoritaria en Chile*. Santiago: FLACSO, 1981. Impreso.
- _____. «Campo artístico, escena de avanzada y autoritarismo en Chile». *Márgenes e Instituciones: arte en Chile desde 1973*. Ed. Nelly Richard. Santiago: Metales Pesados, 2007. Impreso.
- Cánovas, Rodrigo. «La novela de la orfandad». *Nueva narrativa chilena*. Ed. Olivárez, Carlos. Santiago: LOM, 1997: 21-28. Impreso.
- _____. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago: FLACSO, 1986. Impreso.
- _____. «Lectura de *El desierto* (2005), de Carlos Franz, novela de la dictadura chilena». *Anales de Literatura Chilena*. Dic 2010: 225-237. Impreso.
- _____. *Novela chilena: nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*. Santiago: Ediciones PUC, 1997. Impreso.

- _____. «Una reflexión sobre la novelística chilena de los años 80». *Revista Chilena de Literatura*. Nov 1991: 101-108. Impreso.
- Careaga, Roberto. «Entrevista a Julio Ortega, crítico literario: “La decadencia irreparable de Latinoamérica le da la razón a Donoso”». *La Tercera*. 14 may. 2010. Web. 10 dic. 2009 <http://latercera.com/contenido/1453_259670_9.shtml>
- Carreño, Rubí. *Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX: Bombal, Brunet, Donoso, Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 2007. Impreso.
- _____. *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. Santiago: Cuarto Propio, 2009. Impreso.
- Carrasco, Iván. «Procesos de canonización de la literatura chilena». *Revista Chilena de Literatura*. Nov. 2008: 139-161. Impreso.
- Carroll, David. «The limits of representation and the right to fiction: shame, literature, and the memory of the Shoah». *L'Esprit Créateur*. Winter 1999: 68-79. Impreso.
- Cayuela, Ricardo. «La memoria como escritura: entrevista con Jorge Semprún». *Letras Libres*. Editorial Vuelta. Sept. 2003. Web. 30 oct. 2013 <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-memoria-como-escritura-entrevista-con-jorge-semprun>>
- Cohen, Ester. *Los narradores de Auschwitz*. México D.F.: Paidós, 2010. Impreso.
- Collins, Cath et al. Comp. *Las políticas de la memoria en Chile desde Pinochet a Bachelet*. Santiago: Ediciones UDP, 2013. Impreso.
- De la Puente, Maximiliano. «Formas de representar la violencia». *Revista Question*. 18 jun. 2008. Web. <http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_an

terior18/nivel2/articulos/ensayos/delapunte_1_ensayos_18otono
2008.htm>

- Crosthwaite, Luís Humberto. *Instrucciones para cruzar la frontera*. México: Joaquín Mortiz, 2002. Impreso.
- Balmaceda, Paz, entrevista. «Luís Humberto Crosthwaite». *18 escritores: la novela latinoamericana contemporánea*. Barcelona: Editorial Barataria, 2010. Impreso.
- Dés, Mihály. «Kértész: lecciones positivas sobre negatividad». *Revists Anthopos*. 2004: 178. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004. Impreso.
- Domínguez, Christopher. «La literatura y el mal». *Letras Libres*. Editorial Vuelta. Mar. 2005. Web. 12 may. 2012 <<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/la-literatura-y-el-mal>>
- _____. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso.
- _____. «Pinochet estudia marxismo». *Letras Libres*. Editorial Vuelta. May. 2001. Web. 10 nov. 2009 <http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulos/pdf_art_6827_6188.pdf>
- Dougnac, Paulette et al. *El diario de Agustín: cinco estudios de casos sobre El Mercurio y los derechos humanos (1973-1990)*. Santiago: Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile y LOM ediciones, 2009. Impreso.
- Echevarría, Ignacio. *Desvíos: un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*. Santiago: Ediciones UDP, 2005. Impreso.
- Escobar Mesa, Augusto. «Literatura y violencia en la línea de fuego». *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura*

colombiana. Bogotá: Universidad Central, 1997. Impreso.

- Fals Borda, Orlando et al. *La violencia en Colombia, tomo I*. Colombia: Taurus, 2005. Impreso.
- Farfán, Claudia y Alberto Labra. «Historia de una traición». *Qué Pasa*. 3 sept. 2010. Web. 27 abr. 2012 <http://www.quepasa.cl/articulo/19_3993_9.html>
- Frankl, Viktor. *El hombre en busca del sentido*. Barcelona: Herder, 1991. Impreso.
- Franz, Carlos. «Carlos Franz sitúa en el desierto de Chile una relación víctima-verdugo». *El País*. 19 jun. 2005. Web. 2 sept. 2013. <http://elpais.com/diario/2005/06/19/cultura/1119132005_850215.html>
- Fuentes, Carlos. *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Alfaguara, 2011. Impreso.
- _____. «Chile: política y ficción». *El País*. 17 jul. 2010. Web. 30 oct. 2011 <http://elpais.com/diario/2010/07/17/babelia/1279325563_850215.html>
- Gallagher, David. «Stories from Pinochet's prisons». *The New York Times*. 6 mar. 2014. Web. 14 abr. 2014. <<http://www.nybooks.com/articles/archives/2014/mar/06/stories-pinochets-prisons/>>
- Galtung, Johan. *La violencia cultural*. Bizkaia: Gernika Gogoratuz. Centro de Investigación por la Paz Editores. 2003. Web. 22 abr. 2013. <<http://www.gernikagogoratuz.org/web/uploads/documentos/202892edd66aafe5c03dacf1298fd7f8938fae76.pdf>>
- García-Corales, Guillermo. «La figura de Pedro Lemebel en el contexto de la Nueva Narrativa Chilena». *Chasqui*. 2005: 25-31. Impreso.

- García-Huidobro, Cecilia y Paula Escobar. *Una historia de las revistas chilenas*. Santiago: Ediciones UDP, 2012. Impreso.
- García Márquez, Gabriel. «Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia». *Tabla Redonda*. 6 abril 1960: 19-20. <<http://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/dos-tres-cosas-sobre-la-novela-de-la-violencia/36312>>
- Genette, Gerard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989. Impreso.
- Genovese, Alicia. «Entre la ira y el arte del olvido: testimonio e imagen poética». *Recordar para pensar: memoria para la democracia*. Ed. Tania Medalla et al. Santiago: Ediciones Böll Cono Sur, 2010. 69-76. Impreso.
- Goic, Cedomil. *Los mitos degradados. Ensayos de comprensión de la literatura latinoamericana*. Amsterdam: Rodopi. 1992. Impreso.
- González Rodas, Pablo. *Colombia: novela y violencia*. Manizales: Secretaría de Cultura de Caldas, 2003. Impreso.
- González Rodríguez, Sergio. «Las muertas de Juárez». *Letras Libres*. Dic. 2002: 48-53. Impreso.
- _____. *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama, 2002. Impreso.
- Guerrero, Leila. «El muerto». *El País*. 17 may. 2013. Web. 20 may. 2013<http://internacional.elpais.com/internacional/2013/05/17/actualidad/1368810558_143754.html>
- Gutiérrez, Rosa y Aminie Calderón, comp. *Éramos liceanas en septiembre del '73*. Valparaíso: Mundo de Papel Ediciones, 2011. Impreso.
- Gumucio, Rafael. «En la búsqueda del yo perdido». *La Nación*. 1 feb. 1995. Cultura: 17. Impreso.
- Housková, Anna. «La narrativa chilena de resistencia antifascista».

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. 1977: 35-48.

Impreso.

- Huysen, Andreas. «En busca del tiempo futuro». *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. México D.F: Fondo de Cultura Económico, 2002. Impreso.
- Hozven, Roberto. «Oír su voz: ¿novela social o realismo translucido?». *Anales de literatura chilena*. Dic. 2000: 149-165. Impreso
- _____ y Rodrigo Cánovas ed. *Crisis, apocalipsis y utopías: fines de siglo en la literatura latinoamericana*. Santiago: Editorial Universidad Católica. Impreso.
- Iglesias, Juan Pablo. «Steve Stern: “Ha habido un cambio cultural en la forma de enfrentar una transición”». *La Tercera*. 7 Sept. 2013. Web. 16 ene. 2014 <<http://www.latercera.com/noticia/mundo/2013/09/678-541510-9-steve-stern-historiador-norteamericano-ha-habido-un-cambio-cultural-en-la-forma.shtml>>
- *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (Informe Rettig)*. Programa de Derechos Humanos. Web. 16 ene. 2013 <http://www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html>.
- *Informe de la Comisión Nacional Sobre Prisión Política y Tortura (Informe Valech)*. Programa de Derechos Humanos. Web. 16 de ene. 2013 <<http://www.derechoshumanos.net/paises/America/derechos-humanos-Chile/informes-comisiones/Informe-Comision-Valech.pdf>>
- Insley, Jennifer. «Redefining Sodom: a latter-day vision of Tijuán». *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*. 2004: 99-122. Impreso.
- Jaramillo, Alejandra. *Nación y melancolía: narrativas de la violencia en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de

Colombia, 2006. Impreso.

- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo XXI Editores, 2002. Impreso.
- Jitrik, Noé. *Las armas y las razones: ensayos sobre el peronismo, el exilio, la literatura*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984. Impreso.
- Kohut, Karl y Andrea Pagni, ed. *Literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia*. Frankfurt/Main: Vervuert, 1993. Impreso.
- LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005. Impreso.
- _____. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009. Impreso.
- Lemebel, Pedro. *De perlas y cicatrices*. Santiago: LOM, 1998. Impreso.
- _____. «Las orquídeas negras de Mariana Callejas (o el “centro cultural” de la DINA)». *Pedro Lemebel*. 18 mar. 2006. Web. 10 feb. 2013 <<http://lemebel.blogspot.com/2006/03/las-orquideas-negras-de-mariana.html>>
- Lemus, Rafael. «Balas de salva: notas sobre el narco y la narrativa mexicana». *Letras Libres*. Editorial Vuelta. Sep. 2005. Web. 10 dic. 2012 <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=10700>>
- Levi, Primo. *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Muchnik Editores, 1986. Impreso.
- _____. *Si esto es un hombre*. Barcelona: El Aleph, 1987. Impreso.
- Lillo, Mario. «La novela de la dictadura en Chile». *Alpha*. Scielo. Dic. 2009. Web. 10 feb. 2010 <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012009002900004&lng=es&tlng=es.10.4067/S0718-22012009002900004>
- _____. *Silencio, trauma y esperanza: novelas chilenas de la*

- dictadura 1977 - 2010*. Santiago: Ediciones PUC, 2013. Impreso.
- Link, Daniel. *Literatura argentina: cuatro cortes*. Buenos Aires: Entropía, 2006. Impreso.
 - _____. «Política de la memoria y pedagogía de la catástrofe». *Dossier*. Facultad de Com. Y Letras UDP. Web. 18 jun. 2013 <<http://www.revistadossier.cl/politica-de-la-memoria-y-pedagogia-de-la-catastrofe/>>
 - Lojo, María Rosa. «La frontera en la narrativa argentina». *Hispanamérica*. 1996: 125-136. Impreso.
 - Lorenzano, Sandra. *Escrituras de sobrevivencia: narrativa argentina y dictadura*. México: Beatriz Viterbo Editora, 2001. Impreso.
 - _____, ed. *Políticas de la memoria: tensiones en la palabra y la imagen*. Buenos Aires: Editorial GORLA, 2007. Impreso.
 - Manrique Sabogal, Winston. «Carlos Fuentes viaja al centro del narcotráfico». *Babelia*. 19 abr. 2010. Web. 1 jun. 2010.
 - Manzoni, Celina, ed. *Violencia y silencio: literatura latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Ediciones El Corregidor, 2005. Impreso.
 - Marks, Camilo. *La crítica: el género de los géneros*. Santiago: Ediciones UDP, 2007. Impreso.
 - Martínez-Zalce, Graciela. «Frontera norte: lectura desde el altiplano». *Territorio de escrituras: narrativa mexicana del fin del milenio*. Ed. Nora Pasternac. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 2005. Impreso.
 - Masiello, Francine «La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura». *Ficción y política*. Buenos Aires: Alianza, 1987. 11-28. Impreso.
 - Mena, Lucila Inés. «Bibliografía anotada sobre el ciclo de la violencia en la literatura colombiana». *Latin American Research*

Review. 1978: 95-107. Impreso.

- Miras Boronat, Núria. «Testigos que desaparecen en la noche y se desvanecen en la niebla: Resnais y la memoria del Holocausto». *Revista de Letras y ficción audiovisual*. 2013: 226-246. Impreso.
- Monsiváis, Carlos. «De no ser por el pavor que le tengo, jamás tomaría precauciones: notas sobre violencia urbana». *Letras Libres*. Editorial Vuelta. May. 1999, Web. <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/notas-sobre-la-violencia-urbana>>
- Montealegre, Jorge. «El imaginario del Holocausto en la memoria social de las dictaduras latinoamericanas». *Cultura, lenguaje y representación*. 2012: 97-110. Impreso.
- Montoya Juárez, Jesús y Ángel Esteban ed. *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo, 1990-2006*. Madrid: Iberoamericana Editorial, 2008. Impreso.
- Morales, Leonidas. *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 1998. Impreso.
- _____. *De muertos y sobrevivientes: narración chilena moderna*. Santiago: Cuarto Propio, 2008. Impreso.
- O'Donnell, Guillermo. «Tension in the Bureaucratic-Authoritarian State». *The New Authoritarianism in Latin America*. Comp. David Collier. Princeton: Princeton University Press, 1978. Impreso.
- Olivares, Carlos, ed. *Nueva narrativa chilena*. Santiago: LOM, 1997. Impreso.
- Ortega, Julio. *Caja de herramientas*. Santiago: LOM, 2000. Impreso.
- _____. *El principio radical de lo nuevo: postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1997. Impreso.
- _____ ed. *Nueva novela latinoamericana: homenaje a Carlos*

Fuentes. México: Colegio Nacional de México, 2013. Impreso.

- _____. «Sobrevivientes del fin del mundo». *El País*. 2 jun. 2012. Impreso.
- _____. «La representación de la violencia». *Performance and politics in the ameritas spectacles of religiosities*. Hemispheric Institute Performance and Politics. 2003. Web. 28 agos. 2009 <http://hemi.nyu.edu/eng/seminar/usa/text/ortega_paper.html>.
- Osorio, Oscar. «Albalucía Ángel y la novela de la violencia en Colombia». *Poligramas*. 2005. Web. 15 nov. 2009 <<http://poligramas.univalle.edu.co/24b/albalucia.pdf>>
- _____. «Anotaciones para un estudio de la violencia en Colombia». *Poligramas*. Jun 2006. Web. 28 Jul 2012 <<http://poligramas.univalle.edu.co/25/osorio.pdf>>.
- Parra, Eduardo Antonio. «El lenguaje del norte en la narrativa de norte de México». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 2004: 71-77. Impreso.
- _____. «Norte, narcotráfico y literatura». *Letras Libres*. Editorial Vuelta. Oct. 2005. Web. 15 oct. 2009 <<http://www.letraslibres.com/pdf.php?id=8047>>.
- Pasternac, Nora comp. *Territorio de escrituras: narrativa mexicana del fin del Milenio*. México D.F.: Casa Juan Pablos/ Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 2005. Impreso.
- Paz Soldán, Edmundo. «El artista en la corte: del rey burgués al señor narco». *Babelia*. 15 may. 2010. Web. 10 may. 2010 <http://www.elpais.com/articulo/portada/artista/corte/rey/burgues/senor/narco/elpepuculbab/20100515elpbabpor_38/Tes>
- Pérez, Martín. «Tumbas al ras de la tierra. Entrevista a Sergio González». *Página/12*. 16 jul. 2006. Web <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3120-2006-07-16.html>>

- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Seix Barral, 2000. Impreso.
- _____. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: La Urraca, 1993. Impreso.
- _____. «Tres propuestas para el nuevo milenio (y cinco dificultades) ». *Casa de las Américas*. Casa de las Américas. 2001. Web. 18 agos. 2013 <<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistacasa/222/piglia.htm>>
- Polit, Gabriela. «Sicarios, delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana». *Hispanic Review*. 2006: 119-142. Impreso.
- Promis, José. «Balance de la novela en Chile: 1973-1990». *Hispanamérica*. 1990: 15-26. Impreso.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago: Tajamar Editores, 2004. Impreso.
- _____. «Un novelista de la violencia americana». *9 asedios a Gabriel García Márquez*. Ed. Mario Benedetti. Santiago: Editorial Universitaria, 1969.106-125. Impreso.
- _____. “Un arquetipo latinoamericano: el dictador en la literatura”. *Miguel Ángel Asturias: el señor presidente*. Coord. Gerald Martin. Costa Rica: Universidad de Costa Rica, 1982. Impreso.
- Raphael, Pablo. *La fábrica del lenguaje*. Barcelona: Anagrama, 2013. Impreso.
- Restrepo, Laura. «Niveles de realidad en la literatura de la “Violencia” colombiana». *Once ensayos sobre la violencia*. Bogotá: CEREC, 1985. 117-169. Impreso.
- Richard, Nelly. *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago: Ediciones UDP, 2010. Impreso.

- _____. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007. Impreso.
- _____. *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago: Cuarto Propio, 1994. Impreso.
- _____, ed. *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2007.
- Rivero, Manuel Rodríguez. «Leyendo el horror». *Revista de Libros*. Feb. 1998: 25. Impreso.
- Rueda, María Helena. «La violencia desde la palabra». *Pontificia Universidad Javeriana*. 2008. Web. 24 nov. 2012. <http://javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/rueda.htm>
- Sada, Daniel. «Cada piedra es un deseo». *Letras Libres*. Editorial Vuelta. Mar. 2000. Web. 20 may. 2010 <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=6235>>
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y primera persona*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005. Impreso.
- Semprún, Jorge. *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets, 1995. Impreso.
- Santa Cruz, Guadalupe. «Escritura, destinación y destino». *Revista Chilena de Literatura*. Nov. 2007: 149-153. Impreso.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, 2003. Impreso.
- Stern, Steve J. *Luchando por mentes y corazones: las batallas de la memoria en el Chile de Pinochet*. Santiago: Ediciones UDP, 2013. Impreso
- _____. *Recordando el Chile de Pinochet: en vísperas de Londres 1998*. Santiago: Ediciones UDP, 2009. Impreso.
- Strejilevich, Nora. *El arte de no olvidar: literatura testimonial en*

Chile, Argentina y Uruguay. Buenos Aires: Catálogos, 2006. Impreso.

- Subercaseaux, Bernardo. «Literatura, nación y nacionalismo». *Revista Chilena de Literatura*. Abr. 2007: 5-37. Impreso.
- Terao, Ryukichi. *La novelística de la violencia en América Latina: entre ficción y testimonio*. Mérida: Consejo de Publicaciones Universidad de Los Andes, 2005. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *Memoria del mal, tentación del bien: indagación sobre el siglo XX*. Barcelona: Península, 2002. Impreso.
- Torres, Vicente Francisco. «Gerardo Cornejo: la épica de los civilizadores». *Esta narrativa mexicana*. México D.F.: Eón/UAM, 2007. 118-129. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. «Novela primitiva y novela de creación en América Latina». *Los novelistas como críticos, tomo II*. Comp. Wilfredo Corral y Norma Klahn. México D.F.: Fondo de Cultura Económico, 1991. 363. Impreso.
- Valdés, Hernán. *Tejas verdes: diario de un campo de concentración en Chile*. Barcelona: Editorial Laia B, 1978. Impreso.
- Vilanova, Núria. *Border texts: writing fiction from northern Mexico*. San Diego: State University Press, 2000. Impreso.
- Villoro, Juan. «La alfombra roja: comunicación y narcoterrorismo en México». *El Periódico de Cataluña*. Feb. 2009. Impreso.
- _____. «La frontera de los ilegales». *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 1995: 67. Impreso.
- «Volpi descarta que la narcoliteratura sea algo “típicamente latinoamericano”». *La Tercera*. 5 may 2010. Web. 20 de mayo de 2010 <http://latercera.com/contenido/1453_257142_9.shtml>
- Waldman, Gilda. «Memoria y política: consideraciones en torno a la nueva narrativa chilena». *Hispanamérica*. 2000: 51-64. Impreso.
- Benjamin, Walter. «Tesis de la filosofía de la historia». *Buenas*

Tareas. Agos. 2009. Web. 2 mar. 2010
<<http://www.buenastareas.com/ensayos/Tesis-Sobre-La-Filosofia-De-La/12439.html>>

- White, Hayden. «Discurso histórico y escritura literaria». *Tropes of the past: Hayden White and the history/literature debate*. Ed. Kuisma Korhonen. Trad. María Inés La Greca. Amsterdam-New York: Rodopi, 2006. 25-33. *Blog Crónico*. Web. 10 oct. 2013 <<http://blogcronico.wordpress.com/2011/04/14/hayden-white-discurso-historico-y-escritura-literaria/>>
- _____. *La ficción de la narrativa: ensayos sobre historia, literatura y teoría 1957-2007*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

Bibliografía sobre Roberto Bolaño

- Anaya, José y Heriberto Yépez. «Quién es quién en *Los detectives salvajes*». *Lanzallamas*. Web. 1 jun. 2010 <<http://www.lanzallamas.org/blog/2007/05/quien-es-quien-en-los-detectives-salvajes/>>
- Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004. Impreso.
- _____. *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Ed. Andrés Braithwaite. Santiago: Ediciones UDP, 2006. Impreso.
- _____. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996. Impreso.
- _____. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004. Impreso.
- _____. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000. Impreso.
- Bisama, Álvaro. “El deshielo”. *Página/12*. 8 abr. 2007. Web. 29 jun. 2012. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2494-2007-04-08.html>>
- Burgos, Carlos. «Roberto Bolaño: la violencia, el mal, la memoria». *Nuevo Texto Crítico*. 2009: 123-144. Impreso.
- Cano, Rocío. «*Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño: Infierno y Purgatorio, lectura intertextual». *La calle Passy*. 20 nov. 2007. Web. 30 jun. 2013 <<http://lacallepassy061.blogspot.com/2007/11/nocturno-de-chile-de-roberto-bolao.html>>
- Cantamutto, Marina. «Las huellas intertextuales en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño». *Letras S5*. 2012. Web. 28 jun. 2013 <<http://letras.s5.com/rbo030113.html>>
- Cuadrados, Ricardo. «Lo siniestro en el aire». *Critica.cl*. 15 jun. 2006. Web. 2 may. 2011. <http://critica.cl/literatura/lo-siniestro-en-el-aire>

- De Barnola, Jorge. «*Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño». *Revista Lecturas*. 20 jul 2011. Web. 26 jun. 2012 <<http://www.revistalecturas.cl/nocturno-de-chile-de-roberto-bolano/>>
- Echevarría, Ignacio. “Una épica de la tristeza”. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Comp. Cecilia Manzoni. Buenos Aires: Ediciones el corregidor, 2006. Impreso.
- Espinosa, Patricia. «Vericuetos de una conciencia tenebrosa». *Letras s5*. Proyecto Patrimonio. Mar. 2001. Web. 15 feb. 2010 <<http://www.letras.s5.com/bolano1804027.htm>>
- Galdo, Juan Carlos. «Fronteras del mal/genealogías del horror: *2666* de Roberto Bolaño». *Hipertexto*. 2005: 23-34. Impreso.
- Grossman, Lev. «Bolaño's *2666*: the Best Book of 2008». *Time*. 10 nov. 2008. Web. 1 dic. 2009 <<http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1857951,00.htm>>
- Josch, Melanie. «Roberto Bolaño: “Si viviera en Chile, nadie me perdonaría esta novela”». *Letras S5* Web. 27 jun. <<http://www.letras.s5.com/bolao21.htm>>
- Kohan, Silvia. “Sobre el juego y el olvido”. *La Nación Argentina*. 2001. Web. 24 jun 2012. <<http://www.lanacion.com.ar/215640-sobre-el-juego-y-el-olvido>>
- Kerr, Sarah. «The triumph of Roberto Bolaño». *The New York Review of Books*. 18 dic. 2008. Web. 10 mar. 2010 <<http://www.nybooks.com/articles/archives/2008/dec/18/the-triumph-of-roberto-bolano/>>
- Labbé, Carlos. «Historia de la literatura chilena muerta (con nombre y apellido)». 29 nov. 2007. Web. 27 oct. 2013. <<http://www.letras.s5.com/rb301007.html>>
- Libertella, Mauro. “Nadie es profeta en su tierra”. *Página/12*. 8 abr.

2007. Web. 29 jun. 2012.
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2494-2007-04-08.html>
- Marco, Joaquín. «Nocturno de Chile». 27 dic. 2000. Web. 16 mar. 2011. <http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=2882>
 - Melgar, Lucía. «El supremo ya no escribe: cultura y violencia». XXXVIII Congreso Internacional del Instituto Internacional Iberoamericano (ILLI). Georgetown University: 5 a 12 jun. 2010. Conferencia.
 - Noejovich, Sebastian. «En literatura es casi imposible mantenerse a salvo». *Revista Lea*. Mayo 2001: 44. Impreso.
 - Pinto, Rodrigo. «Bolaño a la vuelta de la esquina». *Letras S5*. 28 ene. 2001. Web. 14 jun. 2011. <<http://www.letras.s5.com/bolao1.htm>>
 - Poblete, Patricia. «El balido de la oveja negra la obra de Roberto Bolaño en el marco de la Nueva Narrativa Chilena». Tesis. Universidad Complutense de Madrid, 2007. Impreso.
 - Pron, Patricio. «Mariana Callejas, la literatura nazi en América». *Letras Libres*. Editorial Vuelta. Mar. 2014. Web. 23 ago 2014. <<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/mariana-callejas-la-literatura-nazi-en-america>>
 - Rivas, Matías. «Una bocanada de frescura». *Página/12*. 8 abr. 2007. Web. 29 jun. 2012. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2494-2007-04-08.html>>
 - Zambra, Alejandro. «Opus night». 18 oct. 2007. Web. 25 jun. 2013 <<http://garciamadero.blogspot.com/2007/10/opus-night.html>>
 - _____. «La parte de Chile». *Página/12*. 8 abr. 2007. Web. 29 jun. 2012. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2494-2007-04-08.html>>

Bibliografía sobre Diamela Eltit

- Carreira, Miguel. «*Jamás el fuego nunca*; de Diamela Eltit». *Revista Factor Crítico*. 20 de agos. 2012. Web. 25 jul. 2013 <<http://www.factorcritico.es/jamas-el-fuego-nunca-de-diamela-eltit/>>
- Carreño, Rubí. «Historias de amor en *Jamás el fuego nunca*». *Revista Taller de letras*. 2008: 189-195. Impreso.
- Edwards, Javier. «*Jamás el fuego nunca*, de Diamela Eltit: obituario para una esperanza muerta». *Revista de Libros*. 15 jul. 2007. Impreso.
- Eltit, Diamela. *Jamás el fuego nunca*. Barcelona: Seix Barral, 2007. Impreso.
- _____. «Ni simple ni fácil». *El País*. 16 feb. 2008 Web. 25 may. 2013 <http://elpais.com/diario/2008/02/16/babelia/1203122360_850215.html>
- _____. *Puño y letra*. Seix Barral. Chile, 2005. Impreso.
- _____. *Signos vitales: escritos sobre arte, literatura y política*. Santiago: Ediciones UDP, 2008. Impreso.
- Furió, María José. «Como la luz de una estrella muerta...». *Numerocero*. 25 sep. 2012. Web. 14 may. 2013 <<http://numerocero.es/literatura/critica/jamas-fuego-nunca/960>>
- Lazcano, María Teresa. «Quema», *Sur*. 7 jul. 2012. Web. 30 nov 2013 <<http://www.diariosur.es/v/20120707/cultura/quema-20120707.html>>
- Martínez Bouzas, Francisco. «*Jamás el fuego nunca*: novela del derrumbe». *Brújulas y espirales*. 17 dic. 2012. Web 14 may. 2013 <<http://brujulasyespirales.blogspot.com/2012/12/jamas-el-fuego->

nunca-novela-del-derrumbe.html>

- Mora, Vicente Luis. «Afasia parlante». 9 jul. 2012. Web. 15 oct 2013. <<http://vicenteluis Mora.blogspot.mx/2012/07/afasia-parlante.html>>
- Morato, Antonio. «Diamela Eltit: todo libro porta una cuota de fracaso». *Babelia*. 2 jun. 2012: 9. Impreso.
- Pron, Patricio. «Jamás el fuego nunca». *Letras Libres*. Editorial Vuelta. Mar. 2013. Web. 24 may. 2013 <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/jamas-el-fuego-nunca>>
- Rimsky, Cynthia. «Entrevista a Diamela Eltit: “Cuando todo naufraga, solo queda el otro”». *APSI*. 20 sept. 1994: 25. Impreso.
- Rivera Soto, José Antonio. «La muerte del tiempo utópico en *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit». *Acta Literaria*. 2009: 125-130. Impreso.
- Vallejo, César. “Los nueve monstruos”. *Poemas humanos*. España: Red Ediciones, 2012. Impreso.
- Zambra, Alejandro. “La noche de Lumpérica”. *Letras s5*. Proyecto Patrimonio. Web. 31 may. 2009 <<http://letras.s5.com/az291210.html>>

Bibliografía sobre Arturo Fontaine

- Aguinis, Marcos. «Parte del horror». *La Nación Argentina*. 22 oct. 2010. Web. 28 nov. 2013. <<http://www.lanacion.com.ar/1317221-parte-del-horror>>
- Arce, Luz. *El infierno*. Santiago: Editorial Planeta, 1993. Impreso.
- «Arturo Fontaine: “Quise matar los estereotipos en *La vida doble*”». *RPP Noticias*. 31 jul. 2011. Web. 15 abr. 2012 <http://www.rpp.com.pe/2011-07-31-arturo-fontaine-quise-matar-los-estereotipos-en-la-vida-doble-noticia_389757.html>
- Bilbao, Horacio. «Arturo Fontaine: “La tentación de las armas, la bandera de los cambios rápidos, puede resurgir”». *Revista Ñ. Clarin*. 12 oct. 2010. Web. 26 nov. 2013 <http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/la_doble_vida-mir-fontaine-pinochet_0_387561464.html>
- Careaga, Roberto. «Arturo Fontaine lanzará novela sobre guerrillera que colaboró con Pinochet». *La Tercera*. 20 may. 2010. Web. 3 sept. 2012. <http://www.latercera.com/contenido/1453_261392_9.shtml>
- «Chileno Arturo Fontaine gana el premio las Américas por novela “La doble vida”». *Emol*. 8 may. 2011. Web. 13 jun. 2013 <<http://www.emol.com/noticias/magazine/2011/05/08/480306/chileno-arturo-fontaine-gana-el-premio-de-las-americas-por-la-novela-la-vida-doble.html>>
- Constenla, Tereixa. «Arturo Fontaine gana el primer premio Las Américas con su novela *La vida doble*». *El País*. 8 may. 2011. Web. 15 mar. 2012. <http://cultura.elpais.com/cultura/2011/05/08/actualidad/1304805602_850215.html>

- Correa, Juan Ignacio, «Una posta exigente». *Revista Capital*. Nov. 2010: 185. Impreso.
- De la Parra, Marco Antonio. «Las dobles vidas». *La Nación*. 24 oct. 2010. Impreso.
- Echevarría, Ignacio. «Una historia inmoral». *Revista de Libros*. El Mercurio. 1 agos. 2010. Impreso.
- Espinosa, Patricia. «Delaciones y torturas». *LUN*. Las Última Noticias. 15 nov. 2010. Web. 23 jun. 2013 <http://www.lun.com/LunMobileIphone//Pages/NewsDetailMobile.aspx?dt=20101015&BodyId=0&PaginaID=54&NewsID=112579&Name=I73&PagNum=0&Return=R&SupplementId=0&Anchor=20101015_54_0_I112579>
- Fontaine, Arturo. *La doble vida*. Barcelona: Tusquets, 2010. Impreso.
- Franz, Carlos. «La vida doble de Arturo Fontaine». *Letras Libres*. Editorial Vuelta. Mar 2011. Web. 25 oct 2012 <<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/la-vida-doble-de-arturo-fontaine>>
- Fuentes, Carlos. «Chile: política y ficción». *El País*. 17 jul. 2010. Web. 20 agos. 2012. <http://elpais.com/diario/2010/07/17/babelia/1279325563_850215.html>
- Gallagher, David. «Pinochet's lovers torturers». *The Times Literary Supplement*. 29 sep. 2010. Web. 16 nov. 2013
- _____. «La verdad espinuda». *El Mercurio*. 27 agos. 2010. Web. 16 oct. 2012.
- Gandolfo, Pedro. «Subterráneos de la historia». *Revista de Libros*. 12 sept. 2010. Impreso.
- Godoy, Camen Gloria. «La desmaterialización del orden familiar y la figura del padre en *Cuando éramos inmortales* de Arturo Fontaine». *Alpha*. 29 dic 2009:55-66. Impreso.

- Gumucio, Rafael. «Mujeres que tiemblan». *Revista de Libros*. 3 oct. 2010. Impreso.
- Hopenhayn, Silvia. «La dura novela de un poeta». *La Nación Argentina*, 10 ene. 2011. Web. 25 mar. 2013 <<http://www.lanacion.com.ar/1342633-la-dura-novela-de-un-poeta>>-
- Jarque, Fietta. «Confesión desde Estocolmo». *El País*. 17 jul. 2010. Web. 27 agos. 2013 <http://elpais.com/diario/2010/07/17/babelia/1279325562_850215.html>
- Leiva, Ricardo. «La traición según Fontaine». *Qué pasa*. 2 jul. 2010. Web. 18 jul. 2012. <http://www.quepasa.cl/articulo/19_3662_9.html>
- Lerman, Gabriel D. «Tema del traidor sin el héroe». *Página/12*. 2 ene. 2011. Web. 18 oct. 2012 <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4118-2011-01-04.html>>
- Manguel, Alberto. «*La vida doble*: a novel by Arturo Fontaine». *The Guardian*. 27 jul. 2013. Web. 9 nov. 2013 <<http://www.theguardian.com/books/2013/jul/27/vida-doble-arturo-fontaine-review>>
- Masoliver Ródenas, JA. «La exiliada». *La Vanguardia*. 18 agos. 2010. Web. 4 nov. 2012. <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2010/08/18/pagina-8/82725849/pdf.html?search=Arturo>>
- PZ. «La forma de la espada». *Eterna Cadencia*. 30 oct. 2010. Web. 24 nov. 2012. <<http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/10350>>
- Vásquez, Juan Gabriel. «Arturo Fontaine y el traidor que traiciona a los traidores». *Revista Diners*, 25 ene. 2013. Web. 12 abr. 2014

<<http://revistadiners.com.co/articuloespecial.php%3Fide%3D26%26id%3D262>>

- Sazo, Diego. «La vida doble o la fragilidad de la condición humana». *Ballotage*. 21 mar 2012. Web. 15 oct 2013. <<http://ballotage.cl/2012/03/la-vida-doble-o-la-fragilidad-de-la-condicion-humana/>>
- Silva, Ana Josefa. «Arturo Fontaine y *La doble* vida: “El monstruo está en nosotros”». *CEP Chile*. Centro de Estudios Públicos (CEP). 15 nov. 2010. Web. 20 oct. 2012 <http://www.cepchile.cl/1_4693/doc/arturo_fontaine_y_la_vida_doble_el_monstruo_esta_en_nosotros_siempre.html>
- Solari, Ricardo. «La vida doble». *The Clinic online*. The Clinic. 24 oct 2010. Web. 30 nov 2013 <<http://www.theclinic.cl/2010/10/24/la-vida-doble/>>
- Tironi, Eugenio. «Conversación en el infierno». *El Mercurio*. 21 dic 2010.

Bibliografía sobre Germán Marín

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Impreso.
- Aguirre, Mariano. “Voces de la memoria”. *La Nación*. 13 feb. 1995. Crítica literaria: 10. Impreso.
- Filebo. «Los tiempos del *Círculo vicioso*». *Las Últimas Noticias*. 8 ene. 1995. 2:14. Impreso.
- Gumucio, Rafael. «En la búsqueda del yo perdido», *La Nación*, 1 de feb. 1995. 17. Impreso.
- _____. «Germán Marín: “Soy un novelista que figonea las tiendas de ropa interior”». *Letras s5*. Proyecto Patrimonio. 2005. Web. <<http://www.letras.s5.com/gm270205.htm>>
- Lira, Sonia. «El incorregible Germán Marín». *Qué Pasa*. 18 oct. 1997: 92-95. Impreso.
- Marín, Germán. “El palacio de la risa”. *Un animal mudo levanta la vista*. Argentina: Sudamericana, 2002. Impreso.
- _____. «El palacio de la risa: antecedentes para una investigación». *Revista Araucaria*. París, 1978: 179. Impreso.
- Marks, Camilo. «En busca del tiempo vivido». *La Época*. 29 ene. 1995. Suplemento: 3. Impreso.
- Matus, Alejandro. «Entrevista a Diamela Eltit: “Esta es una novela del derrumbe”». *Letras S5*. 15 jul 2007. Web. 23 agos 2012. <<http://www.letras.s5.com/de160707.htm>>
- Soto, Hernán. «Fantasmas de Germán Marín». *Punto Final*. 22 ene. 1995: 19. Impreso.
- Valdés, Adriana. «Del temblor entre dos memorias». *El Mercurio*. 23 feb.1997. Impreso.
- “Voz ronca y potente”. *Capital*. 13 jul. 1997: 140-141. Impreso.

Anexos

Entrevista realizada por la autora de esta tesis a Arturo Fontaine, 14 de abril 2014.

Paz: ¿Escribir una novela sobre Lorena-Irene surgió al conocer el caso en el que está inspirado o por el contrario tu inquietud respecto a la dictadura o a la historia de las mujeres que traicionaron te llevó a descubrir el caso?

Arturo Fontaine: La novela surge de conocer el caso de esas tres mujeres que, sabemos, no sólo delataron (lo que bajo tormento es natural) sino que cambiaron resueltamente de bando y se volvieron enemigas de los suyos. Hubo algunos hombres que también hicieron lo mismo. El Fanta es el caso más conocido. Mi intención fue tratar de comprender cómo puede suceder algo así en una situación concreta. Lo veo como un caso límite de lo que puede hacer la coerción para transformar a una persona por dentro. La novela me rondaba. Tardé años en sentarme a escribir y me pasé años escribiendo y describiendo lo que tú has leído. La novela empezó cuando escribí lo que hoy son las primeras líneas. Lorena surgió allí, en ese tono que la encarna:

«¿Podría yo decirte la verdad? Ésa es una pregunta para ti. ¿Me vas a creer o no? A eso sólo respondes tú. Lo que yo sí puedo hacer es hablar. Y allá tú si me crees»

Paz: Hay algunas críticas que señalan que novelas como *La vida doble* reiteran el machismo y la violencia del periodo de la dictadura, ¿qué opinas de esas críticas feministas?

Arturo Fontaine: No conozco las críticas a que aludes. Sí he leído, en cambio, varias críticas publicadas en el extranjero y escritas por mujeres. No recuerdo que afirmen lo que tú me cuentas.

Paz: ¿Cómo ves hoy la relación de *La vida doble* con sus referentes históricos, (los que comentas en el epílogo u otros documentos)? Me refiero a la relación con esos documentos con la novela ya publicada

Arturo Fontaine: *La vida doble*, como casi todas las novelas, es una trasposición de la realidad. El documento, en este caso, menciona hechos horribles. A veces, su lenguaje referencial, junto a la dimensión y repetición del horror tiende a embotar la sensibilidad. La novela permite imaginarlo. Esa es su fuerza propia.

Paz Y ¿porque contarlo en clave de ficción?

Arturo Fontaine: La no ficción ya estaba contada: ahí están los libros autobiográficos de Marcia Merino y Luz Arce, que cito al final de la novela; ahí está el documental de Carmen Castillo con el testimonio de Luz Arce, que también cito, en fin. Lorena es un personaje de ficción. Cualquiera puede contrastar el relato novelesco de *La vida doble* con los relatos documentales. Quizás la ficción comience allí donde la historia se calla.

Paz: De tu novela se dijo, entre otras cosas, que era una de las novelas más ambiciosas sobre la dictadura chilena, en donde el autor «desciende a las cloacas», realiza «metamorfosis sicológica tan atroz como la de sus protagonistas», narra «una tragedia en carne viva», recorre «todas las estaciones de la infamia, la amargura y la miseria», aborda «un verdadero escorzo narrativo, los desgarros políticos

padecidos por Chile». ¿Cómo fue tu proceso para llegar a eso? ¿Cuál era tu intención al recrear ese episodio?

Arturo Fontaine: No sé quién haya dicho que era una de las novelas «más ambiciosas...» No sé en qué sentido lo habrá dicho. ¿Mi intención? No sé... explorar la naturaleza contradictoria de la traición de Lorena, averiguar quién fue Lorena. Fue esa pregunta - ¿quién fue Lorena?- la que me mantuvo urgando con la escritura.

Paz: Cómo ves el tránsito entre tus dos novelas anteriores (*Oír su voz*, 1992 y *Cuando éramos inmortales*, 1998) y *La doble vida*: hay una diferencia entre el retrato que haces de los años en dictadura en ambos periodos de escritura.

Arturo Fontaine: En *Oír su voz* el foco está puesto en el nuevo empresariado, el que impulsa y se favorece antes que nadie con la modernización capitalista que lleva a cabo la dictadura. Es un grupo que está a medio camino entre la modernidad y la tradición, entre lo global y lo local, entre lo abierto y lo cerrado. Su identidad es huidiza. Las radiaciones que provienen del primer mundo resquebrajan el mundo moral y social de los protagonistas. Es una novela sobre el poder y la voluntad de poder, sobre lo que es controlar y esculpir la mente de otro. La dictadura está, pero vista desde círculo de los poderosos. La violencia política emerge aquí y allá (por ejemplo, en el monólogo el militar que dirige la operación peineta, por ejemplo en el atentado al sacerdote) pero no está en primer plano. Es algo censurado, es algo que se calla y se cuela por resquicios.

Con todo, es también una novela sobre la tensión entre la maternidad y la pasión, entre la norma y el eros. La figura central es Adelaida. Sin ella no hay novela.

Cuando éramos inmortales narra un tiempo anterior a la dictadura. El foco es el hundimiento del mundo de los hacendados. Aparece la reforma agraria desde el punto de vista de los expropiados y lo que eso significa como destrucción de un orden social que se volvió insostenible, pero que pese a todos los pesares, dio forma a sociedades latinoamericanas como la chilena. Esto conecta con algunos hilos de *Oír su voz*. Toro, el empresario que encarna la modernización capitalista, es un hombre herido por la quiebra de su padre y las moscas del fundo en Lolol. Pelayo lo ve como un nuevo encomendero. Y el propio Pelayo está marcado a fuego por la hacienda perdida que le daba una identidad. En *Cuando éramos inmortales* asoma también el mundo de la izquierda progresista, que es lo que viene. Y ya está la tortura en el baño del colegio, y la discriminación. Armando Uribe leyó esto, me parece, como una anticipación del tiempo que se acerca.

Con todo, es fundamentalmente un bildungsroman. Sólo que el niño avanza desde la certidumbre hacia la incertidumbre, desde el hogar hacia la intemperie. Cómo un niño va descubriendo el mundo es el tema. Me interesó mucho trabajar el punto de vista. Esa cámara móvil que es el narrador quiere dar cuenta de cruces entre el niño en tiempo presente y el adulto recordando al niño. Hay una asimetría entre las percepciones del niño y su lenguaje. Por eso necesité al adulto que recuerda para sugerir la complejidad de las sensaciones de un niño que todavía carece del lenguaje capaz de esa complejidad.

En *La vida doble* cambia el foco: ahora es una víctima que se vuelve victimaria. Ahora el tema es el mundo oscuro, soterrado de la dictadura. Hay un momento en que el Gato habla sobre esto en la novela.

Con todo, hay otro asunto por debajo, creo. La violencia como placer, la voluntad de poder (otra vez) sobre el cuerpo de otro se vuelve un medio para moldear la mente. Hay un cierto erotismo de la violencia y del poder. Y, siento yo, al menos, está muy presente en la novela la cuestión del «yo», de la identidad entendida como un relato sobre el «yo».

Mira, una novela es más que lo cuenta. Los personajes están situados y se nos revelan en la trama, por sus actos y actitudes. La novela ilumina esa realidad concreta. Sin embargo, hay otra capa, hay un más allá de esas circunstancias. El lector se compenetra de ese tiempo y ese espacio específico y, a la vez, lo traspasa y del otro lado encuentra un sentido más hondo, encuentra sólo seres humanos, muchas veces, como Lorena, sometidos a pruebas feroces, viviendo en límite de lo humano. Al fin, es el viaje por el corazón humano lo que llega a conmovernos.

Paz: Diría que hay dos temas muy relevantes en la novela, por una parte la llamada banalidad del mal, en donde los verdugos también son personas comunes y corrientes, con vidas y sentimientos comunes y corrientes; y por otra, una decepción hacia las ideologías y hacia lo que causaron, en un momento Lorena señala: «Todo era desproporcionado: nuestra retórica de la lucha armada y la crueldad implacable de la respuesta militar. Todo esto lo vine a pensar seguramente mucho después, cuando traicionar y delatar se convirtió en una forma de venganza habitual contra ellos y contra mí. Contra mis hermanos por no haber querido captar que nos iban a agarrar de las pestañas, por haberme hecho creer en una utopía sin más destino que la derrota, y contra mí por haberme dejado engatusar por una religión que, como todas, no era sino un culto a la muerte». ¿son para ti estos dos temas cruciales para la novela?

Arturo Fontaine: En parte... ¿Sabes? Pienso que la tesis de la banalidad del mal de Anna Arendt se ha generalizado mucho, a mi juicio. No creo que toda forma del mal sea banal. En la novela se contrasta esa vision burocrática del mal con otras formas del mal. Hay a veces un atractivo en el mal dado por la voluntad de poder. Y las citas de Lorena hablan de una literatura que lo ha visto así. Por otra parte, el tema de la utopía sin duda está y es importante para explicar el rencor funesto de Lorena contra los suyos. La cita que seleccionas es muy pertinente. Pero diría que el tema de la traición y, a partir de ahí, la naturaleza del mal eran temas que quise explorar. La imagen del Demonio en el último círculo del Infierno del Dante, fue para mí un faro. El Demonio sigue haciendo lo suyo, traicionar, traiciona a los suyos, a los traidores, y a la vez, llora. Digo «explorar» porque la novela para mí es una forma de investigación, es una suerte de laboratorio donde ocurre un experimento imaginario.