

Resumen del artículo

Una derrota literaria: narrando la dictadura chilena

Claire Mercier

El presente artículo considera la problemática de la representación literaria sobre la dictadura chilena a partir de cuatro novelas: *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño, *El desierto* de Carlos Franz, *La vida doble* de Arturo Fontaine y *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra.

La dictadura chilena se caracterizó por una violencia soberana que configuró, durante diecisiete años, una experiencia histórica traumática. En este sentido, el artículo propone responder la interrogante ¿cómo narrar la época autoritaria?

Con este propósito, se opera una distinción basada en las estrategias narrativas usadas por *El desierto* y *La vida doble* que fingien un relato coherente del trauma dictatorial. *Nocturno de Chile* y *Formas de volver a casa* aceptan la dificultad de contar la experiencia autoritaria chilena, al narrarla a partir del relato de una derrota literaria.

Abstract

This article considers the literary representation of Chilean dictatorship from the study of four novels: *Nocturno de Chile* by Roberto Bolaño, *El desierto* by Carlos Franz, *La vida doble* by Arturo Fontaine and *Formas de volver a casa* by Alejandro Zambra.

The Chilean dictatorship has been defined by a sovereign violence which configured during seventeen years a traumatic historical experience. In this sense, this article asks the question of how to narrate the Chilean dictatorship.

For this purpose, a distinction will be made between the narratives strategies used by *El desierto* and *La vida doble* which pretend to narrate in a coherent way the dictatorship trauma, and *Nocturno de Chile* and *Formas de*

Palabras clave:

Narrativa chilena contemporánea, dictadura chilena, estrategias narrativas.

Keywords:

Contemporary Chilean narratives, Chilean dictatorship, narrative strategies

volver a casa which accept the difficulties of representing the Chilean dictatorship experience while managing to narrate it from the literary defeated point of view.

Claire Mercier
Universidad de Chile

Una derrota literaria: narrando la dictadura chilena

Narrabilidad de la experiencia dictatorial chilena

Idelber Avelar en *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, establece el problema de la narrabilidad de la experiencia autoritaria en relación con el fracaso del sujeto doliente al tratar de manifestar la derrota histórica de la dictadura, pero que finalmente se da cuenta de su pertenencia a lo que se ha disuelto. En consecuencia, el crítico brasileño plantea la aceptación de la derrota como una de las características de la literatura postdictatorial:

Así, de un modo similar a la definición de lo posmoderno como el momento crítico y desnaturalizador de lo moderno, la postdictadura viene a significar, en el contexto de este análisis, no tanto la época posterior a la derrota (la derrota todavía circunscribe nuestro horizonte, no hay posterioridad respecto a ella), sino más bien el momento en el que la derrota se acepta como determinación irreductible de la escritura literaria en el subconsciente.¹

De esta manera, el proceso de la derrota postdictatorial desemboca en un duelo literario con respecto a la dificultad de figurar el período autoritario en relación con la característica soberana de la violencia que se ejer-

1 Idelber Avelar. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000, p. 29.

ció durante este período negro de la historia chilena. Giorgio Agamben, en *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, define la violencia soberana de la siguiente manera: “La soberanía se presenta, pues, como una incorporación del estado de naturaleza en la sociedad o, si se prefiere, como un umbral de indiferencia entre naturaleza y cultura, entre violencia y ley, y es propiamente esa indistinción la que constituye la violencia soberana específica”.² En otras palabras, la violencia se vuelve soberana cuando suspende el derecho —como en el caso del estado de excepción— y se establece como norma. De este modo y en respuesta a lo anterior, el lenguaje se fragmenta, por ejemplo en las novelas de Diamela Eltit, si se toma en cuenta *Lumpérica*,³ texto en el cual se enfatiza una narración de tipo incoherente que representa literariamente la fragmentación de la memoria en relación con el trauma que dejó el paso de la violencia soberana dictatorial. Resulta difícil referirse a la trama de *Lumpérica* dado que el personaje principal de esta novela es en realidad un lenguaje que analiza sus propios quiebres. *Lumpérica* es la historia de una auto narratividad, la cual pone en escena la ambigüedad del lenguaje. Lo último se opone al discurso oficial y unívoco del autoritarismo, por lo que permite manifestar las fisuras de la experiencia dictatorial chilena. En suma, la narración de los acontecimientos posteriores al golpe de Estado de 1973 no se ha verificado en una gran novela, sino en una multitud de relatos que dan cuenta de la realidad autoritaria de un modo fragmentario. Es lo que formula Sergio Rojas en su artículo “Cuerpo, lenguaje y desaparición”, con respecto a la dictadura chilena como aquello expresable solamente a partir de la huella:

La experiencia de la dictadura se hace pensable como “experiencia” del desaparecimiento, “experiencia” de la imposibilidad, “experiencia” de lo interrumpido, “experiencia” de la detención: experiencia de aquello de lo cual no existe experiencia alguna. La dictadura como *acontecimiento de una imposibilidad*.⁴

2 Giorgio Agamben. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Trad. y notas Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2003, p. 51.

3 Diamela Elit. *Lumpérica*. Santiago, Chile: Planeta, 2008.

4 Sergio Rojas. “Cuerpo, lenguaje y desaparición”. Ed. Nelly Richard. *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 2006, pp. 179-180.

Según la reflexión del crítico chileno, se plantean las siguientes preguntas: ¿cuál es el lenguaje capaz de revelar una ausencia? ¿Cómo describir una experiencia marcada por la *incomplitud*? Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III* (2000), plantea esta misma pregunta a partir de la caracterización de la *shoá* por parte de Shoshana Felman y Dori Laub como un “acontecimiento sin testigos”,⁵ es decir, la dificultad de testimoniar desde el lugar de la muerte. Lo anterior se establece en relación con el testimonio de Primo Lévi, *Si esto es un hombre*,⁶ y su libro *Los hundidos y los salvados*⁷ en el cual niega, de cierto modo, su papel de narrador de la *shoá* ya que admite testimoniar por delegación: en el lugar de los muertos. Sin embargo, Agamben refuta esta idea de lo intestimoniabile:

¿Por qué indecible? ¿Por qué conferir al exterminio el prestigio de la mística? [...] Decir que Auschwitz es “indecible” o “incomprensible”, equivale a *euphemein*, a adorarlo en silencio, como se hace con un dios [...] Por eso los que hoy reivindican la indecibilidad de Auschwitz deberían mostrarse más cautos en sus afirmaciones.⁸

En otros términos, Agamben plantea que la *shoá* es una experiencia sin testigos, pero que debe paradójicamente ser contada con el fin de expiarla.

Se trata de la misma contradicción presente en cuatro novelas que se enfrentan a la problemática del testimonio literario de la dictadura chilena: *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño,⁹ *El desierto* de Carlos Franz,¹⁰ *La vida doble* de Arturo Fontaine,¹¹ y *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra.¹² En este sentido, la meta de este artículo es analizar las estrategias narrativas a partir de las cuales la literatura trata de enfrentarse con la imposibilidad a la cual apunta Sergio Rojas que constituye el autoritarismo chileno. Por una parte, las estrategias literarias presentes en *El desierto* y *La vida doble* fingen el relato coherente de la dictadura chilena. En cambio, en *Nocturno de Chile* y *Formas de volver a casa*, se acepta la dificultad de contar la experiencia autoritaria chilena y se logra narrarla a partir del relato de una derrota literaria.

5 Giorgio Agamben. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Trad. y notas Antonio Gimeno Cuspintera. Valencia: Pre-Textos, 2000, p. 35.

6 Primo Lévi. *Si esto es un hombre*. Trad. Pilar Gómez Bedate. Barcelona: Muchnik, 2002.

7 Primo Lévi. *Los hundidos y los salvados*. Trad. Pilar Gómez Bedate. Barcelona: El Aleph, 2006.

8 Agamben, *op. cit.*, p. 31.

9 Roberto Bolaño. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2011.

10 Carlos Franz. *El desierto*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.

11 Arturo Fontaine. *La vida doble*. Buenos Aires: Tusquets, 2010.

12 Alejandro Zambra. *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama, 2012.

La memoria del trauma dictatorial

Tanto en *El desierto* de Carlos Franz, como en *La vida doble* de Arturo Fontaine, se elige ficcionalizar el período dictatorial chileno. De hecho, es sorprendente notar las similitudes que existen entre estas novelas. Primero, los autores eligen poner en escena el díptico víctima/torturador, entre los cuales se establece una relación íntima. Segundo, los textos recurren a un doble sistema narrativo presente y pasado, mediante el cual se representa la dictadura y la condición de los personajes en un Chile que ha vuelto a la democracia. Tercero, los relatos dan cuenta de lo anterior por medio del testimonio de una víctima durante el período postdictatorial con el fin de exorcizar los monstruos de su memoria.

Al nivel de la trama, *El desierto* se focaliza en Laura Larco, una chilena exiliada desde hace veinte años en Berlín. Su hija, Claudia, nacida en Alemania, decide regresar a Chile. En un pueblo del desierto de Atacama donde su madre era jueza, se encuentra con su padre, Mario, y las violaciones perpetradas en materia de Derechos Humanos que ocurrieron durante la dictadura. De allí que Claudia decida escribir una carta a su madre con el propósito de preguntarle: “¿Dónde estabas tú, mamá, cuando todas esas cosas horribles ocurrieron en tu ciudad?”¹³ La forma que adopta la respuesta de Laura a su hija es una carta¹⁴ que permitirá hacer convivir el presente y el pasado de los protagonistas. En esta, Laura relata su encuentro, en el desierto de la época dictatorial, con el Mayor Mariano Cáceres Latorre quien viene a convertir una antigua salina en un campo de prisioneros. A petición de los diez notables de la ciudad, Laura firma —metafóricamente— un pacto diabólico con el Mayor: una violación a cambio de la liberación de un prisionero. La relación concluye con el intento fracasado de aborto de Laura. No obstante, no entregará la carta a su hija, sino que regresará a Chile con la finalidad de ocupar nuevamente su puesto de jueza teniendo como objetivo enfrentar su pasado. Finalmente, la novela concluye con la respuesta de Laura a su hija quien descubre la verdad abyecta: es la hija del Mayor Cáceres. Este último, que permaneció en la vieja salina durante

13 Franz, *op. cit.*, p. 12. Esta frase constituye una de las numerosas oraciones *leitmotiv* que se van repitiendo a lo largo de la novela a la manera de un estribillo ritual.

14 En letras cursivas en el texto.

todo ese tiempo, obtiene su juicio final a manos del pueblo de la ciudad del desierto.

Por su parte, *La vida doble* de Arturo Fontaine se ambienta en Santiago durante la dictadura, y relata la historia de Lorena y/o Irene,¹⁵ una combatiente de una organización revolucionaria marxista. Durante el asalto a un banco, la protagonista es apresada y torturada. Logra resistir hasta que los verdugos utilizan a su hija Anita como medio de presión. A partir de este momento, la protagonista empieza a delatar a sus compañeros de lucha lo que incide en la captura y asesinato de varios de ellos e incluso, a colaborar, al participar ella misma en la tortura de opositores al régimen. Es más, inicia una relación amorosa con uno de sus antiguos verdugos: el Flaco. Cabe señalar que, como en la novela de Franz, la narración de *La vida doble* se divide en dos planos temporales. La historia se presenta primero como un testimonio relatado a un escritor que entrevista a la protagonista cuando se encuentra exiliada en Suecia. Lo anterior constituye la focalización presente de la novela, mientras que la narración de los hechos pasados constituye el resto de la historia, es decir, la vida de la protagonista durante la dictadura.

En este sentido, las novelas se establecen claramente en el ámbito de la memoria con respecto a la problemática de cómo dar cuenta de la dictadura chilena, con el fin de enfrentarse al trauma que generó. A modo de ilustración, Carlos Franz, en una entrevista dada a Miguel Mora para *El País*, define *El desierto* como una novela que representa el proceso de transición hacia la democracia mediante las categorías de la memoria y la justicia:

La novela rastrea en los orígenes de la violencia política latinoamericana, explica Franz, "pero lo hace a través de un tratamiento estético nuevo: no es una novela de dictadura, sino una novela de transición. Somos las nuevas generaciones las que debemos reacomodarnos y tratar de reflexionar sobre la forma de hacer memoria y justicia".¹⁶

15 Nunca se sabrá su verdadero nombre.

16 Miguel Mora. "Carlos Franz sitúa en el desierto de Chile una relación víctima-verdugo". *El País*, (http://elpais.com/diario/2005/06/19/cultura/1119132005_850215.html), 21 de octubre de 2015.

En otros términos, la intención es considerar la huella autoritaria desde una perspectiva política. Asimismo, Arturo Fontaine, en una entrevista dada a Ana Josefa Silva para *La Segunda*, describe su novela como una empresa que se inscribe también en el ámbito de la memoria, en correlación con la expresión de un trauma nacional:

La novela toca qué hacer con el pasado. Asumirlo pero seguir viviendo. No quedar esclavo de él, que no te frene, no te estanque; ese equilibrio entre olvido y memoria en traumas fuertes como el de ella. Tiene que aceptar ese pasado, recordarlo pero a la vez seguir viviendo. Lo mismo vale para el país.¹⁷

17 Ana Josefa Silva V. "Arturo Fontaine y 'La vida doble': 'El monstruo está en nosotros siempre'". *La Segunda* (http://www.cepchile.cl/1_4693/doc/arturo_fontaine_y_la_vida_doble_el_monstruo_esta_en_nosotros_siempre.html#.UffYAdJLNrl), 21 de octubre de 2015.

En suma, tanto *El desierto* como *La vida doble* buscan dar cuenta del período dictatorial chileno a partir de la puesta en escena del trauma, el cual se manifiesta en el ámbito de la memoria. En consecuencia, se analizarán las estrategias narrativas, primero, en torno al concepto de memoria en *El desierto* y, segundo, con respecto a la forma testimonial en *La vida doble*.

El desierto: amnesia colectiva

Como se mencionó, la novela de Franz contempla un doble sistema temporal. En la trama presente, el narrador se da a conocer, primero, como heterodiegético; sin embargo, es solamente al final del relato que se sabrá realmente quién narra esta historia oculta: Mario, el ex marido de Laura, quien establece la perspectiva testimonial y, por lo tanto, homodiegética de la narración. Mario recoge algunas hojas de la carta que Laura nunca entregó a su hija y a partir de estas últimas intenta elaborar la crónica secreta de su antigua esposa durante la dictadura. En este sentido, el personaje de Mario es a la vez protagonista, autor, narrador y testigo.

La narración pasada constituye la carta que Laura escribe a su hija con el fin de contarle dónde estaba cuando los horrores de la dictadura se cometieron en su propio pueblo. Esta carta-testimonio se presenta tipográ-

ficamente en letras cursivas y mediante una narración autodiegética. Con respecto a la división entre la narración pasada y presente, se observa en la novela una alternancia rigurosa entre los capítulos de los acontecimientos del período dictatorial y postdictatorial. No obstante, la estructura temporal de *El desierto* se revela compleja: en los capítulos de la narración presente, el pasado se manifiesta de una manera intempestiva por medio de analépsis. Todavía en la narración presente y al inicio del relato, el pasado se da a conocer mediante prolepsis, es decir, se anticipa la historia entre el Mayor Cáceres y Laura. Los dos planos temporales se encuentran interconectados mediante estrategias iterativas, como la repetición de frases leitmotiv que permiten operar correspondencias entre los capítulos, una vez más, con el ejemplo de la famosa pregunta de Claudia a su madre ya presente en el primer capítulo: “¿Dónde estabas tú, mamá, cuando todas esas cosas horribles ocurrieron en tu ciudad?”¹⁸

18 Franz, op. cit., p. 12.

Por su parte, el concepto de memoria se manifiesta en la novela de dos formas. Primero, la memoria se concibe como un pasado atormentador a partir de la figura del fantasma que tiene tres acepciones empezando por la imagen de una persona muerta, lo que en la obra se relaciona con la aparición de los prisioneros del campamento del Mayor Cáceres: metáfora del remordimiento de los vivos por haber sobrevivido gracias a la colaboración con la autoridad militar. El fantasma es también la amenaza de caer de nuevo en el círculo de la violencia soberana por el hecho de querer enfrentarse con el pasado dictatorial. Es lo que se pone en escena a partir del reencuentro entre Laura y su verdugo mientras los habitantes de la ciudad, por medio del carnaval anual, tratan de expiar su temor al retorno del poder autoritario. Asimismo, el fantasma se refiere a un lugar imaginario, en este caso, el desierto que está concebido como un espacio quimérico, un doble de la realidad que permite hacer convivir el pasado y el presente de los protagonistas: el desierto es un espejo deformador que revela, en el presente, los fantasmas de la memoria.

Segundo, la memoria se relaciona con la metáfora de la ruina en relación a la descripción de la ciudad: Pampa Hundida. Por ejemplo, en la cita

siguiente se describe el antiguo campamento de prisioneros no sólo como un pueblo fantasma, sino también como un lugar en ruinas: “El pueblo fantasma de la salitrera que después fue campamento de prisioneros y que luego volvió a ser ruina, replicando a la ciudad viva como un espejismo seco o una advertencia”.¹⁹ La ruina es una metonimia de la memoria, en el sentido de un pasado considerado como la prueba material de la caída de un pueblo entero del cual no queda nada más que fantasmas. Cada capítulo de la narración presente se focaliza en el deterioro de uno de los habitantes de la ciudad, por medio del tópico literario común del espejo que, en el extracto siguiente, permite oponer la imagen pasada y presente de Laura, así como dar cuenta de un sentimiento de culpa con respecto a su antiguo esposo: “[...] lo que veía en el reflejo era el fantasma doloroso de la joven esposa que lo había abandonado, veinte años antes”.²⁰ La memoria es el lugar de la culpa de una ciudad que colaboró con el poder militar, mientras que la tarea del presente reside en el olvido de esta faceta oculta de la historia y de la identidad abyecta de una comunidad. A modo de ilustración, el alcalde Mamani quiere construir en las ruinas del antiguo campamento de prisioneros un inmenso complejo de adoración de la patrona de la ciudad:

En el centro de la mesa de caoba reluciente reinaba la maqueta de un proyecto urbano, protegida por un fanal de acrílico. Laura leyó su rótulo –“El complejo de Adoración más grande del Continente”–, y se acomodó para mirarla. Comprobó bajo el domo la miniatura de un sueño lunar, una ciudad nueva en el desierto, al norte de la actual, trazada sobre las ruinas sucesivas del campamento de prisioneros que una vez fue salitrera: los hoteles blancos para los peregrinos, un supermercado, una basílica gigantesca, posmoderna, y a su lado la parabólica de una antena satelital.²¹

Por medio de este episodio, se evidencia el proceso de cubrimiento del horror del pasado dictatorial mediante estrategias económicas neoliberales. En esta misma perspectiva, cabe recordar que, en la novela, la antigua

19 *Ibid.*, p. 18.

20 *Ibid.*, p. 34.

21 *Ibid.*, p. 158.

salina se transformó en un campo de prisioneros, para luego convertirse en un centro de adoración religioso, es decir que se está en presencia de tres niveles de ruinas arqueológicas que remiten a tres momentos de la historia chilena: el siglo XIX, con el auge de la industria salitrera que corresponde al estrato capitalista; la dictadura, con su violencia soberana; y los santuarios religiosos neoliberales. La voluntad anterior de omisión de la ciudad del desierto, en calidad de lugar de memoria, se encuentra también expresada en el uso de la triple figura mitológica de las Moiras. Estas últimas son divinidades que hilan y cortan la hebra de la vida de los seres: las figuras del destino implacable. Al final de *El desierto*, el pueblo pide a las Moiras, tres ancianas, cortar el hilo de su vida para, poco a poco, hundirse en las profundidades desérticas del olvido:

Al anochecer hemos vuelto en grupos dispersos, en silencio, con las manos vacías, y nos hemos cruzado en el camino de entrada con alguna sombra, con algún recuerdo, las tres viejecitas que hilan y tejen, sentadas bajo el carretón con las varas alzadas, sin caballo, y les hemos dicho que ya pueden cortar nuestro hilo, que ya no volveremos a irnos.²²

22 *Ibid.*, p. 463.

El único intento de derrocamiento del olvido reside en el testimonio de Laura y la respuesta escrita a las preguntas de Claudia con respecto a su implicación durante la dictadura militar. Lo anterior se establece en paralelo con la definición del concepto de memoria que, según Gloria Elgueta, en su artículo “Secreto, verdad y memoria”, alude a: “[...] una cierta forma de entender las relaciones entre pasado y presente, según la cual el pasado no es sólo tiempo pretérito sino, también, actualidad que se manifiesta de manera compleja a través de la memoria, es decir un pasado presente”.²³ Sin embargo, cabe señalar que Gloria Elgueta retoma una idea del filósofo alemán Reinhart Koselleck quien, en *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*,²⁴ define la memoria como el encuentro entre la experiencia pasada y los horizontes de espera. Es decir que uno recuerda desde el presente y con respecto al futuro. La memoria se esta-

23 Gloria Elgueta. “Secreto, verdad y memoria”. Ed. Nelly Richard, *op. cit.*, p. 33.

24 Reinhart Koselleck. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós, 1993.

blece en el intersticio entre el pasado y el presente, lo que metaforiza la obra a partir del diálogo generacional entre Laura y su hija en torno a las implicancias del período autoritario chileno. Esto se establece en relación con la memoria en el ámbito postdictatorial chileno y las huellas ausentes del pasado autoritario a las cuales se refiere Nelly Richard, en *Crítica de la memoria (1990-2010)*, de la siguiente manera: “El sustrato identitario de la memoria social como vínculo de pertenencia y comunidad se expresa a través de imágenes, símbolos, narraciones y escenas cuyos lenguajes figurativos, en un paisaje de postdictadura, rondan alrededor de las huellas y carencias de lo que falta”.²⁵ En otros términos, la hija de Laura, desde su perspectiva presente, trata de rescatar las huellas autoritarias de la memoria de su madre; no obstante, se establece una diferencia entre el testimonio escrito del pasado y la experiencia presente de la realidad. En efecto, Laura jamás entregará a su hija la carta que cuenta su historia oculta. Al contrario, su respuesta consistirá en el retorno a la ciudad del pasado, así como el enfrentamiento contra los monstruos de su memoria: “Preguntas que ni el verbo ni la escritura bastan para responder. Preguntas que exigen ir al sitio de la memoria, visitar el pasado”.²⁶ De este modo, en *El desierto*, la memoria aparece como un proceso de negociación entre dos generaciones sin el cual el testimonio del pasado se vuelve estéril. Es la generación de Claudia –los hijos de la dictadura– la que debe hacerse cargo de la batalla en contra del olvido, ya que la generación de su madre está demasiado marcada por la culpa. Sin embargo, el final de la novela pone una vez más a prueba la memoria en relación con la desaparición de la historia oculta del régimen militar: “El mundo continuará pasando por la carretera, de largo. Ignorando una historia cuyos testigos no contaron y cuyos herederos decidieron olvidar. Y sólo quedará esta ficción de nuestra existencia. En vez de historia quedará esta ficción de una historia, una máscara hueca hablando y hablando en el desierto”.²⁷

25 Nelly Richard. *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, (Col. Huellas), 2010, p. 14.

26 Franz, op. cit., p. 224.

27 *Ibid.*, p. 462.

La vida doble: abyección particular

En primer lugar, *La vida doble*, como *El desierto*, presenta una doble enunciación pasada y presente. En general, cada capítulo se dedica a una de las dos perspectivas temporales; no obstante, se constata una predominancia de aquellos acontecimientos previos al tiempo de enunciación, aun si la narración acerca del presente se inserta de forma intempestiva en los capítulos de la narración retrospectiva. Estas dos últimas perspectivas comparten el mismo origen narratológico o, en otros términos, el lugar desde el cual se narra: la voz testimonial de la protagonista. Cabe mencionar que el testimonio de la protagonista se presenta como el texto de una entrevista que ella da a un autor que busca ficcionalizar su historia. De esta manera, desde su estructura narratológica, la novela pone en escena la doble perspectiva del testimonio: entre presentación y representación. Por ejemplo, el problema de identificación de la protagonista confirma la tensión entre la figura del testigo y el personaje de ficción: “Llámame Lorena. No Irene. Yo quiero ser tu Lorena. Nunca sabrás mi nombre real. Vivo aquí en Estocolmo con un nombre ficticio y documentación ficticia”.²⁸

La vida doble cuestiona la veracidad de la forma testimonial, lo que Alfonso de Toro en su artículo “La escritura de imaginación como construcción de memoria. Topografía del dolor y del placer o Más allá de la culpa. *La vida doble* de Arturo Fontaine” resume de la siguiente manera:

Tenemos una verdadera *poética de las estrategias narrativas*, del problema tópico entre “realidad vs. ficción”, que aquí constituyen un rizoma, el fenómeno de la lectura y de las expectativas y posibles reacciones del lector, de ese lector implícito que vacila entre la identificación y la distancia entre dudar o creer lo narrado y testimoniado.²⁹

El primer problema con respecto a la autenticidad del testimonio que plantea la novela se refiere al trabajo de organización realizado por parte del testigo a fin de contar su historia, lo cual implica una reorganización

28 Fontaine, *op. cit.*, p. 37.

29 Alfonso de Toro. “La escritura de imaginación como construcción de memoria. Topografía del dolor y del placer o Más allá de la culpa. *La vida doble* de Arturo Fontaine”. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*. Tempe, Arizona: núm. 5, 2013, p. 75.

del recuerdo y, por lo tanto, una nueva perspectiva del pasado. A modo de ilustración, la protagonista está consciente, durante la entrevista, del proceso de organización ficcional de su propio testimonio: “Ordeno este material de horror onírico y borroso para ti, para mí”.³⁰ El segundo problema en relación a la forma testimonial, reside en la distancia temporal entre el hecho y su manifestación verbal al impedir una restitución fiel y detallada del acontecimiento. Sin embargo, la obra destaca la validez que posee la interpretación narrativa de los hechos, al contrario de una mera restitución del pasado: “Permíteme algunas inexactitudes, algunas improvisaciones de la imaginación, que pueden ser más iluminadoras que el fetichismo de los hechos. A veces la interpretación se adelanta a los datos. Mal que mal me has dicho que quieres sacar de aquí una novela”.³¹ En otros términos, el testimonio necesitaría el trabajo de representación ficcional para alcanzar una rememoración significativa. No obstante, lo último plantea otro problema con respecto al trabajo de organización ficcional del testimonio de la protagonista por parte del entrevistador-escritor. En efecto, se construye una relación compleja entre engaño y desengaño, es decir, entre una verdad histórica que no puede ser restituida por medio del testimonio y un enmascaramiento literario de los hechos que da cuenta de lo que ocurrió de una forma interpretativa, pero más apta en restituir todas las facetas subjetivas del recuerdo. Según esta perspectiva, la protagonista indica la manera mediante la cual el entrevistador-escritor debe interpretar ficcionalmente su testimonio: “Ésta 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”.³² En otras palabras, Irene y/o Lorena ordena al entrevistador-autor construir una ficción moral con el objetivo de contrabalancear la realidad empírica marcada por la abyección. De este modo, y en contraposición a la visión de la historia en la obra, la revolucionaria-colaboradora se refiere a una ficción que debe alcanzar un nivel mítico, es decir, una parábola interpretativa de la condición humana protagonizada por subjetividades heroicas.

30 Fontaine, *op. cit.*, p. 21.

31 *Ibid.*, p. 123.

32 *Ibid.*, p. 128.

En segundo lugar, *La vida doble* problematiza el testimonio sobre el horror del acontecimiento límite, en este caso, la tortura y colaboración de la protagonista. En relación con lo anterior, Paul Ricoeur, en su artículo “Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado”, destaca tres dificultades de la memoria. Primero, la memoria impedida por la represión que imposibilita el trabajo de rememoración. Segundo, la memoria manipulada y sus posibles adulteraciones que permite la puesta en relato de los recuerdos. Tercero, la memoria forzada: la obligación de tener algo que contar. Cuarto, el acontecimiento límite: “Ha ocurrido algo terrible, que haría de lo horrible lo simétrico negativo de lo admirable y que exige ser dicho a fin de que no sea olvidado”.³³ En este caso, el testigo se convierte en víctima, lo cual problematiza la posible restitución de una experiencia horrorosa. Lo anterior permite cuestionar la gran coherencia con la cual Irene y/o Lorena da a conocer su propia historia. También, se plantea en la obra una tensión entre la forma literaria y el testimonio de la experiencia dictatorial: la memoria manipulada. Por ejemplo, Irene y/o Lorena ruega al entrevistador-autor entregar una ficción moral y en concordancia con la historia oficial, dado que nadie quiere enfrentarse de nuevo con la abyección de la época autoritaria chilena:

No creo que una novela deba repetir la realidad. Tal vez deberías imaginarme tú solo. Tú quieres que te hable de huellas dactilares, llaves ganzáas, seguimientos, autos-bomba, persecuciones, tiroteos y torturas. Pero al final buscas una aventura moral. Es lo que te conseguirá una casa editorial. La gente ama la historia que confirma el prejuicio. Reconocer lo que ya les mostró la tele: eso gusta. La verdad es demasiado inquietante, espinuda, contradictoria y espantosa. La verdad es inmoral. No debe imprimirse. Tú no escribirás lo que te cuente.³⁴

A pesar de la aspiración de la protagonista de entregar una verdad que debe ser transfigurada por la forma literaria, el relato de *La vida doble* parece optar por una cierta descripción del horror, como en el caso de las escenas

33 Paul Ricoeur. “Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado”. Dir. Anne Pérotin-Dumon. *Historizar el pasado vivo en América Latina*, p. 23. (<http://www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/ricoeur.pdf>) 21 de octubre de 2015.

34 Fontaine, *op. cit.*, p. 39.

35 “Sufrimiento, afrontamiento y verdad, están en la práctica de la tortura ligados los unos a los otros: trabajan en común en el cuerpo del paciente. La búsqueda de la verdad por medio del tormento es realmente una manera de provocar la aparición de un indicio, el más grave de todos, la confesión del culpable; pero es también la batalla, con la victoria de un adversario sobre el otro, lo que ‘produce’ ritualmente la verdad. En la tortura para hacer confesar hay algo de investigación y hay algo de duelo”. Michel Foucault. *Nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI, 1997, p. 47.

36 Fontaine, *op. cit.*, p. 285.

37 Lo cual se establece en relación con la problematización de la forma testimonial: ¿se está en presencia de un documento que quiere probar algo o de una obra literaria que busca constituirse en el síntoma de una cierta realidad?

de tortura. De hecho, Irene y/o Lorena establece un paralelo entre al acto de testimoniar y el interrogatorio en el contexto de la tortura con respecto a la idea foucaultiana de un suplicio de verdad.³⁵ “Lo mismo ocurre en un interrogatorio. Quién pregunta y cómo va moldeando lo que tú vas respondiendo y ocultando”.³⁶ Según lo anterior, la representación del terror dictatorial se establece en paralelo con un interés morboso del entrevistador-autor. En otros términos, se configura una colaboración de la figura ficcional del autor, así como del lector, en relación con el deseo perverso de contar y leer una historia marcada por la obscenidad. El autor y el lector tienen un interés sádico en la descripción de la experiencia abyecta de la protagonista: se posicionan como *voyeurs*.

En suma, *La vida doble* problematiza la forma testimonial con respecto a su veracidad y a su capacidad de dar cuenta de la experiencia dictatorial. Sin embargo, lo paradójico reside, por una parte, en el hecho de que la forma de la novela es la de un testimonio. Por otra, si bien el texto pone en duda la posibilidad de poder restituir la atrocidad del período autoritario chileno, hay que mencionar que el testimonio de Irene y/o Lorena se caracteriza por un gran manejo de la capacidad de narrar. Es decir que la obra afirma la imposibilidad de contar el horror y, al mismo tiempo, intenta lograr su relato. A partir del proceso de estilización literaria del testimonio deseado por parte de la protagonista, lo cual opera un doble proceso de ocultamiento y embellecimiento de la abyección dictatorial. Finalmente, la novela se dedica, sobre todo, a la puesta en escena de la forma testimonial como documento —y no del concepto general de memoria como en *El desierto*— lo que se verifica con respecto al trabajo de investigación previo a la escritura de la obra. En efecto, después del fin del relato, se encuentra un anexo titulado “Fuentes”³⁷ donde se da cuenta de las obras críticas a partir de las cuales se elaboró la novela. De esta forma, se realiza una puesta en abismo de la propia obra, es decir, la figura del autor, Fontaine, quien entrevistó a una Irene y/o Lorena verídica.

Las fisuras literarias

A diferencia de *La vida doble* que se focaliza en las funciones de la forma testimonial como documento histórico, *El desierto* proporciona una reflexión en torno al concepto de memoria. Lo que sí comparten las obras, es la puesta en escena de una historia mítica, es decir, el intento por elaborar el retrato total del trauma dictatorial. A partir de lo anterior, se puede incluso argumentar que estas novelas se inscriben en el proyecto estético del llamado Boom Latinoamericano. Tanto *El desierto* como *La vida doble* pretenden elaborar una cosmogonía novelesca en torno a la representación de la dictadura militar chilena. Por ejemplo, las numerosas referencias mitológicas en *El desierto* quieren establecer el período autoritario como una tragedia universal. Asimismo, el testimonio de la protagonista presente en *La vida doble* se construye como un retrato épico de la dictadura militar. En ambos casos, las estrategias narrativas se establecen en correlación al Boom en el sentido de una visión total y moderna de la realidad, en este caso autoritaria, latinoamericana. Es por ejemplo lo que retoma Ángel Rama, en “El Boom en perspectiva”, cuando describe la búsqueda de una identidad latinoamericana por parte de los autores del Boom:

La preservación de esa “identidad” que veían conculcada en una modernización vertiginosa sobre patrones foráneos, motivó diversos comportamientos culturales, de allí arranca una extraordinariamente vivaz interrogación del pasado que incluso dio escuelas como el “revisionismo histórico” pero también fundó una interpretación económica de la historia; de allí arranca el estudio sobre las relaciones con el mundo exterior que produjo la teoría de la dependencia pero también el avivamiento de las corrientes nacionalistas que hasta resucitaron indirectos folklorismos; de allí arranca la atención ansiosa por la producción literaria, reclamándole, más que los anteriores esquemas sociales y realistas, una suerte de comunión espiritual, sensible tanto como intelectual, abierta y libre, filosóficamente idealista y a un tiempo social, investigadora de trasmun-

38 Ángel Rama. "El Boom en perspectiva". *Signos Literarios* 1. Enero-junio 2005, pp. 170-171.

dos o transrealidades y a la vez muy instalada en la experiencia concreta, urbana y moderna.³⁸

Las obras de Franz y Fontaine tratan, en relación con la cita anterior y el proyecto del llamado *Boom*, de revisar de una manera agotada el pasado dictatorial. No obstante, otras obras optan por una estrategia diferente que, al contrario de un relato acabado en torno a la expresión testimonial e estilística de la época autoritaria, manifiesta un cierto tipo de fisura literaria en relación con la problemática de la *narrabilidad* de la experiencia dictatorial chilena.

Nocturno de Chile: el espacio del horror

Una novela que da cuenta de la experiencia dictatorial chilena, desde el lugar de la literatura, es *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño. La trama se construye, como en *La vida doble*, a partir de un testimonio-confesión: el del sacerdote y crítico literario Sebastián Urrutia Lacroix, un trasunto del crítico afín de la dictadura, Ignacio Valente seudónimo de José Miguel Ibáñez Langlois, un sacerdote del Opus Dei que todavía publica sus críticas literarias en *El Mercurio*. A partir de esta realidad Bolaño construye *Nocturno de Chile* como un *roman à clef*, es decir, una parodia de acontecimientos y personajes históricos aún actuales. Este último relata su vida pasada por medio de cuatro episodios: su encuentro con el famoso crítico literario Farewell, su viaje a Europa para estudiar las técnicas de conservación de las iglesias, las clases de marxismo que dictó a la Junta Militar y a Augusto Pinochet, y las veladas literarias en la casa de María Canales. Mediante el desarrollo de los acontecimientos evocados, el texto plantea la siguiente pregunta: ¿cuál es el lugar de la literatura con respecto a la dictadura chilena como manifestación del horror? También, ¿desde dónde y cómo narrar la dictadura militar? La respuesta que provee *Nocturno de Chile* es simple, pero terriblemente eficaz: se debe contar el horror desde el interior y a partir de un encuentro entre literatura y barbarie. De hecho, lo anterior parece constituir una de las características de la narrativa de Bolaño, como lo nota

Alexis Candia en “Todos los males el mal. La ‘estética de la aniquilación’ en la narrativa de Roberto Bolaño”: “Roberto Bolaño asume al mal como la máxima constante de su narrativa [...] De ahí que el mal sea el tema absoluto de *La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* y *2666*, textos que conforman su tetralogía del mal”.³⁹

Es precisamente lo que realiza el personaje de Urrutia, a la vez crítico literario y sacerdote del Opus Dei.⁴⁰ En su juventud, recibe la formación literaria del conocido crítico Farewell. Además de indicarle cuales son las obras que cuentan en el panorama de la literatura universal destacando casi exclusivamente y paradójicamente las que pertenecen a los clásicos europeos, Farewell le entrega su visión sobre cómo convertirse en un crítico literario en Chile:

[...] Farewell sonrió y me puso la mano sobre el hombro (una mano que pesaba tanto o más que si estuviera ornada por un guantelete de hierro) y buscó mis ojos y dijo que la senda no era fácil. 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. Y como yo, por timidez, nada le respondiera, me preguntó acercando su rostro al mío si algo me había molestado u ofendido. ¿No serán usted o su padre dueños de fundo? No, dije. Pues, yo sí, dijo Farewell, tengo un fundo cerca de Chillán, con una pequeña viña que no da malos vinos.⁴¹

En esta cita, se considera la literatura como una actividad noble que en Chile se ve fuertemente imposibilitada por el carácter prosaico del país. Pero, en realidad, se asiste a una burla indirecta de una literatura alejada de la realidad cuando Farewell asume, tal como los “bárbaros chilenos”, ser también un dueño de fundo.

Es esta misma característica aristocrática de la literatura que se ve paradójicamente reflejada a lo largo de la novela, lo que moldeará una crítica indirecta en torno a la omisión del horror de la experiencia dictatorial por parte de algunos de los círculos literarios de la elite. Otro ejemplo co-

39 Alexis Candia. “Todos los males el mal. La ‘estética de la niquilación’ en la narratia de Roberto Bolaño”. *Revista Chilena de Literatura*, núm. 76, 2010, p. 44.

40 El Opus Dei, durante la dictadura chilena, apoyó a los movimientos represores ultraderechista, así como al proceso dictatorial en sí.

41 Bolaño, *op. cit.*, pp. 14-15.

rresponde al viaje a Europa que hace Urrutia, justo durante los conflictos políticos que preceden al golpe de Estado de 1973. Es decir que, una vez más, se omite la realidad dictatorial. Cuando el sacerdote vuelve a Chile, se encuentra deprimido por la situación de su país y elige encerrarse en su biblioteca. En este momento, se da cuenta del bombardeo de La Moneda en un delirio lingüístico que mezcla las referencias a los acontecimientos dictatoriales con la mención de las obras clásicas de la Antigüedad y que termina con la siguiente enumeración de sucesos históricos:

[...] y hubo huelgas y un coronel de un regimiento blindado intentó dar un golpe y un camarógrafo murió filmando su propia muerte y luego mataron al edecán naval de Allende y hubo disturbios, malas palabras, los chilenos blasfemaron, pintaron las paredes, y luego casi medio millón de personas desfiló en una gran marcha de apoyo a Allende, y después vino el golpe de Estado, el levantamiento, el pronunciamiento militar, y bombardearon La Moneda 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.⁴²

42 *Ibid.*, pp. 98-99.

Una vez más, se da irónicamente cuenta de una literatura como refugio, una torre de marfil modernista alejada de la tormenta que sufría Chile en esta época. Además, como si fuese una crónica esquizofrénica de los hechos anteriores y posteriores al golpe de Estado, el trauma de la violencia da paso a la quietud e irónica pacificación del período dictatorial.

No obstante, el relato va más allá con la descripción de la complicidad de las esferas literarias con el poder militar. A partir de este punto, se realiza el encuentro entre el horror dictatorial y la literatura. En efecto, debido a una mediatización de la experiencia del autoritarismo por medio de la literatura se problematiza, no sólo el tipo de relato más apto en describir la barbarie, sino también el papel de la literatura en el contexto de las atrocidades del período dictatorial chileno. Ejemplo de lo anterior son las famosas clases de marxismo que Urrutia da a la Junta Militar y a Augusto Pino-

chet. Durante una conversación entre el sacerdote y el General, este último se presenta como un hombre cultivado y muy letrado, en oposición con las grandes figuras políticas y democráticas de la historia de Chile:

Un intelectual debe leer y estudiar o no es un intelectual, eso lo sabe hasta el más tonto. ¿Y qué cree usted que leía Allende? Moví lentamente la cabeza y sonreí. Revistitas. Sólo leía revistitas. Resúmenes de libros. Artículos que secuaces le recortaban. Lo sé de buena fuente, créame. Siempre lo había sospechado, susurré. Pues sus sospechas estaban completamente fundadas. ¿Y qué cree usted que leía Frei? No lo sé mi general, murmuré ya con más confianza. Nada. No leía nada. Por no leer ni siquiera la Biblia. ¿Eso a usted, como sacerdote, qué le parece? No tengo una opinión definida al respecto, mi general, balbuceé. Yo creo que uno de los fundadores de la Democracia Cristiana al menos podría leer la Biblia, ¿no? dijo el general [...] ¿Y Alessandri? Ha pensado usted alguna vez en los libros que leía Alessandri? No, mi general, susurré sonriente. ¡Pues leía novelitas de amor!⁴³

43 *Ibid.*, pp. 115-116.

La conversación sigue hasta que el General le pregunta a Urrutia cuáles de estos hombres políticos escribían libros. Por supuesto la respuesta es ninguno, mientras que con orgullo, el General le confiesa al sacerdote que escribió tres libros⁴⁴ y publicó una cantidad innumerable de artículos en revistas estadounidenses. Finalmente, Pinochet le detalla sus lecturas, admitiendo leer obras de historia, de teoría política e incluso novelas.

44 “Bueno, son libros militares, de historia militar, de geopolítica, asuntos que no interesan a ningún lego en la materia”. *Ibid.*, p. 117.

También, se debe adjuntar a este episodio, las tristemente famosas veladas literarias en la casa de María Canales. Urrutia da cuenta que una noche, uno de los participantes se había perdido en la casa que compartía María Canales con su marido, Jimmy Thompson:

[...] había recorrido los infinitos pasillos [...] hasta llegar a aquella puerta al final del corredor débilmente iluminado, y había abierto la puerta y se había dado de bruces con aquello cuerpo atado sobre una cama metálica,

abandonado en aquel sótano, pero vivo, y el dramaturgo o el actor había cerrado la puerta sigilosamente, procurando no despertar al pobre hombre que reparaba en el sueño su dolor, y había desandado el camino y vuelto la fiesta o tertulia literaria, la *soirée* de María Canales, y no había dicho nada.⁴⁵

45 *Ibid.*, pp. 139-140.

Se entiende que mientras los círculos literarios de Santiago disfrutaban de una velada, en el sótano de la casa se torturaba. La historia de María Canales se basa en las veladas realizadas en la casa que compartía Mariana Callejas con su marido, agente de la DINA,⁴⁶ Michael Townley quien utilizaba esta misma casona como lugar de detención y tortura. Finalmente, cabe referirse a algunos de los participantes de estas veladas literarias: Enrique Lafourcade, Gonzalo Contreras y Carlos Franz. Sin embargo, lo más sorprendente en el episodio anterior, es que el dramaturgo o actor decide voluntariamente blanquear su funesto descubrimiento. Es más, el texto da cuenta de un desfase cuando el dramaturgo o actor decide: “[...] no despertar al pobre hombre que reparaba en el sueño su dolor”. En otros términos, se deja reposar el horror con el fin de volver a lo importante: la futilidad de las *soirées* literarias. Algo similar vuelve a suceder con un teórico de la escena vanguardista santiaguina:

46 Dirección de Inteligencia Nacional.

[...] abrió 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, en modo alguno parecía alguien a punto de morir, y luego el teórico de la escena de la vanguardia cerró delicadamente la puerta, sin hacer ruido, y empezó a buscar el camino de vuelta a la sala.⁴⁷

47 Bolaño, *op. cit.*, pp. 140-141.

Este episodio es aún más impactante que el precedente, pues se trata de un teórico de la escena de la vanguardia, o sea, lo contrario de Urrutia en calidad de crítico literario tradicionalista y miembro del Opus Dei, que ante la evidencia del horror explícito decide huir de la escena expresionista. También, se pone el acento en la aniquilación del cuerpo de la víctima, a partir de una mirada desfasada o diferida del horror. Por ejemplo, en la cita anterior, el teórico confunde las heridas provenientes de la tortura con eczemas. Finalmente, se deja en claro que este hombre se encuentra a punto de morir, mientras que la reacción del teórico literario consiste en cerrar la puerta sin emitir ruido para no despertar al hombre, es decir, para dejar que el horror descanse en paz. De esta manera, se visibiliza, en estos dos extractos, un fenómeno de ocultamiento de la crueldad autoritaria, lo cual provee aún más impacto al retrato de la dictadura chilena, pero de una manera hábilmente indirecta, concentrándose en la característica bárbara de la cultura letrada: las armas *versus* las letras. En otros términos e indirectamente, Bolaño despoja a la literatura de su aura de espacio privilegiado para contraponerlo como refugio de la violencia dictatorial. De este modo, en *Nocturno de Chile*, a partir de la exposición de los intentos de silenciamiento del horror, se opera exactamente y voluntariamente lo contrario: un viaje a los sótanos subconscientes del horror.

Lo anterior se comprueba por medio de la forma testimonial del relato, es decir, la confesión de Sebastián Urrutia Lacroix cuando se encuentra a punto de morir. En el incipit de la novela, el sacerdote manifiesta que estaba en paz consigo mismo hasta el momento en el cual apareció un “joven envejecido” quien buscaba desacreditarlo por su papel durante la dictadura chilena. En este sentido, Urrutia concibe su testimonio como la prueba de su inocencia:

Yo estaba en paz. Ahora no estoy en paz. Hay que aclarar algunos puntos. Así que me apoyaré en un codo y levantaré la cabeza, mi noble cabeza temblorosa, y 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.⁴⁸

De este modo, el testimonio del sacerdote se establece en el doble ámbito de la historia y de la justicia. Mediante la forma testimonial, Urrutia quiere establecer los diferentes episodios de su vida como pruebas históricas, con el fin de insistir en que no fue directamente un actor de la dictadura.

Sin embargo, a partir del oxímoron “joven envejecido”, se plantea la pregunta de la identidad de este intruso en el apacible final de vida de Urrutia. El lazo se hace evidente entre el sacerdote y la personificación de un sentimiento de culpabilidad por medio del “joven envejecido”. En este sentido, este último constituiría el doble de Urrutia, el espectro manchado y símbolo de su involucramiento durante la dictadura chilena, en oposición con el olvido redentor que se prefigura por medi de la muerte del sacerdote. Es así como se puede establecer un nexo entre este doble nefasto y la figura del fantasma en *El desierto*. En *Nocturno de Chile*, no se recurre a la imagen común del fantasma con el fin de manifestar la crisis de conciencia de un sujeto con respecto a su pasado, sino que se pone en escena una entidad de la cual no se logra captar si se trata de un personaje o de la manifestación de un apocalipsis individual.

Esta confusión identitaria se confirma al final de la novela cuando el sacerdote se reconoce en el “joven envejecido”:

Y entonces me pregunto: ¿dónde está el joven envejecido?, ¿por qué se ha ido?, y poco a poco la verdad empieza a ascender como un cadáver. Un cadáver que sube desde el fondo del mar o desde el fondo de un barranco. Veo su sombra que sube. Su sombra vacilante. Su sombra que sube como si ascendiera por la colina de un planeta fosilizado. Y entonces, en la penumbra de mi enfermedad, veo su rostro feroz, su dulce rostro, y me pregunto: ¿soy yo el joven envejecido?⁴⁹

La confesión se llevó a cabo y gracias a ella, se develó la verdadera historia de Urrutia y la revelación de sus pecados: su secreta colección de cadáveres. Lo anterior puede explicar la desaparición, al final del relato, del “joven envejecido”: se operó un encuentro del sacerdote con su culpabilidad latente y, finalmente, de la literatura con el horror.

A modo de conclusión, se transcribe la última frase de la novela que de hecho Bolaño había elegido como título original: “Y después se desata la tormenta de mierda”.⁵⁰ Esta última condensa la exacta estrategia narrativa de *Nocturno de Chile*, en el sentido de producir una fisura en la tradición literaria chilena con respecto a la representación del horror dictatorial, así como permitir que vuelvan a la conciencia colectiva los contenidos pasados y aún reprimidos que se quisieron excretar.

50 Ibid., p. 150.

Formas de volver a casa: la catástrofe secundaria

Otra novela que manifiesta estas fisuras literarias en torno a la representación del pasado dictatorial chileno es *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra. La obra aborda la dictadura de Pinochet desde un lugar alejado del relato de la resistencia política o del testimonio de la tortura. En efecto, se da cuenta del período autoritario por medio de la mirada de un niño y en torno a la descripción de la vida de su familia. Es más, la familia no posee afiliación política y se refiere a los opositores al régimen como terroristas. Esta supuesta neutralidad representa la perspectiva más general de la vida de las familias bajo el régimen de Pinochet, por lo general de clase media, que viven en barrios de construcción reciente y sin relación directa con la dictadura. De este modo, se da a conocer, en la novela, una paradoja entre una normalidad hegemonizada y la realidad nacional sangrienta.

Con respecto a la forma, el relato se estructura en dos planos temporales, tal como en las obras precedentes. El primero narra la infancia apacible del protagonista hasta que, en el presente, se vuelve a encontrar con su vecina de infancia: Claudia.⁵¹ De este modo, el segundo plano, presente, irrumpe la narración retrospectiva al relatar los conflictos interiores

51 Estableciendo un paralelo con la hija de Laura en *El desierto*: representantes de los hijos de la dictadura.

de un autor con la escritura de su pasado. En otras palabras y tal como lo realiza Bolaño, se elige contar la dictadura desde el lugar de la literatura y planteando la pregunta sobre el relato más apto en dar cuenta de la época autoritaria chilena.

En primer lugar, se aborda, en *Formas de volver a casa*, el período dictatorial, no de una manera frontal, sino oblicuamente por medio de la captación de su ambiente. De esta manera, en las primeras páginas, la narración se refiere al terremoto del tres de marzo de 1985 y, metafóricamente, a una memoria de las ruinas; no obstante, sin focalizarse demasiado en las implicaciones y las resonancias de este hecho, en oposición con *El desierto*, donde el texto se refiere abundantemente al tema de las ruinas mediante la figura estereotipada del fantasma. Al contrario, en *Formas de volver a casa*, trata más bien, a partir de la mención de esta catástrofe, de establecer un telón de fondo, mientras el narrador relata lo divertido que fue dormir esa noche en carpas instaladas por sus padres en el jardín. Es así como se asiste al mismo desfase cuando el niño se refiere a la figura de Pinochet:

En cuanto a Pinochet, para mí, era un personaje de la televisión que conducía un programa sin horario fijo, y lo odiaba por eso, por las aburridas cadenas nacionales que interrumpían la programación en las mejores partes. Tiempo después lo odié por hijo de puta, por asesino, pero entonces lo odiaba solamente por estos intempestivos shows que mi papá miraba sin decir palabra, sin regalar más gestos que una piteada más intensa al cigarro que llevaba siempre cosido a la boca.⁵²

52 Zambra, op. cit., p. 21.

En la cita anterior, se observa que el narrador, aún un niño en esa época, sufre la dictadura de una manera indirecta. Tiempo después entenderá todo lo que representa Pinochet como símbolo del autoritarismo chileno. También, la figura del padre permite dar cuenta de un sentimiento de apatía frente a la expresión del poder militar y, al mismo tiempo, —mediante la mención del acto de fumar un cigarrillo— de la presencia disimulada de un cierto nerviosismo cuando Pinochet, por medio de la televisión, ingre-

sa a la casa de quienes por indolencia, miedo u odio no lo quieren como invitado estelar. En la misma perspectiva, el texto manifiesta también la terrible banalidad del sentido común, a partir del ejemplo del discurso del vecino Raúl en el cual se oponen las dinámicas del gobierno militar y de la transición democrática:

Nos han metido la mano al bolsillo todos estos años, dice. Los de la Concertación son una manga de ladrones, dice. Y finalmente viene la frase temida y esperada, el límite que no puedo, que no voy a tolerar: Pinochet fue un dictador y todo eso, mato a alguna gente, pero al menos en ese tiempo había orden.⁵³

53 Ibid., p. 129.

Además de la violencia que reside en el hecho de mostrar a Pinochet como un representante del orden y del interés nacional, la cita manifiesta la condición de víctima indirecta del narrador. Es decir que fue espectador obligado de este tipo de enunciación, la cual adquirió finalmente toda su significación en la edad adulta en cuanto a la comprensión de la realidad sangrienta nacional como telón de fondo de su infancia.

Con respecto a lo anterior, *Formas de volver a casa* proporciona, a diferencia del discurso oficial de la dictadura, un relato íntimo del proceso de elaboración de las fracturas literarias en relación con una generación que creció en un ambiente opresivo y apático: los hijos de la dictadura. Primero, por medio de un diálogo con su amiga Claudia, se formula una cierta culpabilidad que acompaña al narrador en su experiencia indirecta de la dictadura:

En mi familia no hay muertos, le digo. Nadie ha muerto. Ni mis abuelos, ni mis padres, ni mis primos, nadie. ¿Nunca vas al cementerio? No, nunca voy al cementerio, respondo en una frase completa como si aprendiera a hablar en una lengua extranjera y me exigieran completar la frase [...] Soy el hijo de una familia sin muertos, pensé mientras mis compañeros contaban sus historias de infancia. Entonces recordé a Claudia, pero no

54 *Ibid.*, pp. 104-105.

quería o no me atrevía a contar su historia. No era mía. Sabía poco, pero al menos sabía eso: que nadie habla por los demás. Que aunque queramos contar historias ajenas terminamos siempre contando la historia propia.⁵⁴

El narrador no fue directamente un actor de la dictadura, dado que no la vivió en carne propia; sin embargo, esta distancia temporal y afectiva le permite paradójicamente elaborar justamente un retrato íntimo de un cierto ambiente en el cual, no se trata del testimonio de la tortura como en el caso de *El desierto* y *La vida doble*, sino de la descripción de la violencia ambigua, casi gestualmente oblicua, que afectó a los que en su infancia, como lo dice el texto, escucharon historias de muertos. La problemática reside entonces, desde un punto de vista literario, en la mirada a partir de la cual dar cuenta de lo ocurrido y de los elementos que constituyen la legitimidad de esta sobre los hechos autoritarios. En otros términos, ¿es necesario haber sufrido directamente el horror para poder contarlo? No. Es más, la respuesta del texto se constituye, al contrario, en un relato íntimo y distante de las huellas que ha dejado veladamente la dictadura en la subjetividad narrativa. No obstante, es esta misma mediatización de la experiencia lo que permite captar el ambiente y exponer las fisuras de una realidad oficial, así como del discurso hegemónico. Es lo que retoma la fórmula a partir de la cual Zambra define a su generación, la de personajes secundarios desprovistos de novela:

55 *Ibid.*, pp. 56-57.

La novela es la novela de los padres, pensé entonces, pienso ahora. Crecimos creyendo eso, que la novela era de los padres. Maldiciéndolos y también refugiándonos, aliviados, en esa penumbra. Mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en un rincón. Mientras el país se caía a pedazos nosotros aprendíamos a hablar, a caminar, a doblar las servilletas en forma de barcos, de aviones. Mientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer.⁵⁵

Se está en presencia de una generación de personajes secundarios que buscan elaborar su propia novela a partir de la consideración de las heridas indirectas que siguen conformando su subjetividad, así como la naturaleza de un discurso que tiene que elaborar el relato imposible de una ausencia.

La problemática reside en una cierta impotencia con respecto al hecho de narrar la dictadura, cuando esta última se vivió de una forma indirecta. Sin embargo, como ya se evocó, es esta misma distancia la que permite elaborar narrativamente las zonas grises del autoritarismo chileno, a partir de una visión literaria, mediatizada e íntima. Por ejemplo, el narrador describe de la manera siguiente su presente relación con su amiga de infancia, Claudia:

Es mejor entender este tiempo como se entiende un anuncio breve en la cartelera del cable: después de veinte años, dos amigos de infancia se reencuentran por azar y se enamoran. Pero no somos amigos. Y no hay amor, en realidad. Dormimos juntos, tiramos maravillosamente bien y nunca voy a olvidar su cuerpo moreno, cálido y firme. Pero no es amor lo que nos une. O es amor, pero amor al recuerdo. Nos une el deseo de recuperar las escenas de los personajes secundarios. Escenas razonablemente descartadas, innecesarias, que sin embargo coleccionamos incesantemente.⁵⁶

56 *Ibid.*, p. 122.

La supuesta relación de amor les permite, de alguna manera, exorcizar la violencia indirecta sufrida durante sus respectivas infancias o, a lo menos, desafiar su condición de personajes secundarios. A partir del planteamiento de una falta de legitimidad con respecto al hecho de poder narrar la dictadura, se logra, al contrario, dar cuenta de su amplitud al describir hasta qué punto la experiencia de la dictadura chilena fisuró la identidad de estos personajes secundarios.

Con el fin de sintetizar las estrategias presentes en *Formas de volver a casa*, se retoma lo mencionado con respecto al íncipit de la novela en el cual se da cuenta de las consecuencias del terremoto de 1985 en la vida del narrador, acontecimiento que se establece al interior de otra catástrofe nacional

más difusa: el golpe de Estado de 1973. El texto describe, en general, lo que pasa después de la catástrofe. Sin embargo, lo propio de la catástrofe es operar una ruptura del pasado con el presente, alterando la normalidad rutinaria. Se realiza también un quiebre con el futuro, dado que la catástrofe se establece como un punto temporal final e impide, en este sentido, la capacidad de proyectarse más allá de un tiempo continuamente presente. En la obra de Zambra, se está en presencia de una temporalidad omni inmediata y de una historia sin la relación posible entre pasado-presente-futuro ausente. Se debe relacionar la desaparición del sentido de la historia en *Formas de volver a casa* con lo que expresa Fredric Jameson con respecto al posmodernismo:

Creo que la emergencia del posmodernismo está estrechamente relacionada con la de este nuevo momento del capitalismo tardo consumista o multinacional. Creo, también, que sus rasgos formales expresan en muchos aspectos la lógica más profunda de este sistema social en particular. Sólo podré mostrarlo, sin embargo, en el caso de un gran tema: a saber, la desaparición del sentido de la historia, el modo en que todo nuestro sistema social contemporáneo empezó a perder poco a poco su capacidad de retener su propio pasado y a vivir en un presente perpetuo y un cambio permanente que anula tradiciones como las que, de una manera o de otra, toda la información social anterior tuvo que preservar.⁵⁷

57 Fredric Jameson. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el postmodernismo. 1983-1998*. Trad. Horacio Pons. Argentina: Manantial, 1999, p. 37.

De esta manera, el omni presente de la catástrofe en la obra de Zambra tiene que ver con el régimen posmodernista del neoliberalismo, es decir, un tiempo que agotó la utopía según la cual el sujeto se puede construir históricamente a partir del ejercicio de la memoria. Lo anterior se explica también en relación con lo que plantea Tomás Moulian cuando se refiere al olvido característico de la sociedad chilena postdictatorial: “Un elemento decisivo del Chile Actual es la compulsión al olvido. El bloqueo de la memoria es una situación repetida en sociedades que vivieron experiencias límites”.⁵⁸ De esta forma y mediante la perspectiva testimonial de *Formas de volver a casa*, la

58 Tomás Moulian. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago, Chile: LOM, 2002, p. 37.

escritura se constituye como una memoria vacía que surge del olvido que lleva a cabo el tiempo de la catástrofe.

Lo anterior se manifiesta en otra novela chilena: *La edad del perro* de Leonardo Sanhueza. La historia se focaliza también en la infancia, en tiempos de dictadura, de su narrador. Lo interesante reside en la mención, en el primer capítulo, de la omnipresencia de un sentimiento de desastre a partir de las numerosas referencias al apocalipsis que según el protagonista ocurrirá alrededor del año 2000:

Desde luego esas otras catástrofes no son peores que el apocalipsis por su magnitud, pues el fin del mundo es, por definición, el desastre más grande que pueda concebirse, sino justamente porque no pueden ser delimitadas en un conjunto de imágenes de violencia o destrucción. Al contrario, como son pura posibilidad, se multiplican más allá de sí mismas por la esperanza de un escape providencial, la impotencia de una muerte a destiempo o la sensación de ser víctima de un destino injusto o de una voluntad siniestra.⁵⁹

Lo paradójico reside en el hecho de que el narrador vive en el tiempo continuo y borroso de algún tipo de catástrofe⁶⁰ en relación con el ambiente dictatorial en sí: la derrota perpetua. Por lo tanto, casi desea el tiempo del apocalipsis que representa un momento definido que circunscribe el futuro a partir de su propio fin y que daría entonces algún sentido a la vida de este niño en el Temuco de la época dictatorial. En suma, se oponen, en el caso de la obra de Zambra y de Sanhueza, las *petites histoires* secundarias e individuales con las narrativas que intentan dar cuenta de la gran historia que consiste en un relato acabado de la dictadura chilena.

Asimismo, Sergio Rojas, en su artículo “Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena”, analiza los rasgos de la narrativa chilena en relación con el tema de la memoria. Define la narrativa de los hijos de la dictadura a partir al usar el concepto de *cotidianidad*:

59 Leonardo Sanhueza. *La edad del perro*. Santiago, Chile: Random House, 2014, p. 17.

60 “Erupciones volcánicas, epidemias, hambrunas, terremotos, bombardeos, granizos del porte de un puno. No faltan ideas desastrosas. La guerra fría, el botón rojo, la bomba H”. Sanhueza, *op. cit.*, p. 16.

[...] con lo de la cotidianidad se trata de una memoria del olvido, una memoria ella misma olvidada o, más precisamente: se trata de *la memoria en la que consiste el olvido*. Una memoria en cierto modo *sin sujeto*, porque lo desborda, pero también porque lo que se denomina un *sujeto* ha sido en parte el resultado de ese olvido, de esa memoria en la que no pareciera haber, cuando se la consulta, otra cosa que intrascendencias.⁶¹

61 Sergio Rojas. “Profunda superficie memoria de lo cotidiano en la literatura chilena”. *Revista de Literatura Chilena*, núm. 89, Abril 2015, p. 249.

La cotidianidad es lo opuesto de la gran historia en el sentido de la descripción de una condición existencial que se basa en un sujeto, el cual no puede concebirse como protagonista, solamente un personaje secundario en el caso de Zambra, y que, al mismo tiempo, aún intenta elaborar y pensar, mediante la escritura, una memoria ausente del olvido. De esta forma, al contrario de la gran historia que busca dar cuenta de la derrota que encarna la dictadura, en *Formas de volver a casa*, se manifiesta la catástrofe de la *petite histoire*, una realidad oculta de la cual el narrador fue un testigo apático: “Queremos ser actores que esperan con paciencia el momento de salir al escenario. Y el público hace rato que se fue”.⁶² En definitiva, *Formas de volver a casa*, por su distancia temporal, ofrece una visión mediatizada e intimista de la dictadura chilena. Asimismo, pone en escena una mirada literaria a partir de la pregunta de cómo relatar la ausencia de una historia y quién posee la legitimidad de hacerlo. De esta manera, Zambra elabora un relato problemático sobre las fisuras identitarias y logra dar cuenta, a partir de la intimidad de la *petite histoire*, de la magnitud de la fragmentariedad de la experiencia dictatorial.

62 Zambra, *op. cit.*, p. 73.

Fingir o aceptar la derrota

Tanto *Nocturno de Chile* como *Formas de volver a casa* logran manifestar el problema de la *narrabilidad* de la experiencia dictatorial chilena. Estas novelas se enfrentan con el horror de la época dictatorial y tratan de dar cuenta de lo anterior por medio de una confrontación indirecta y siempre desde el lugar de las fisuras que produjo el quiebre histórico autoritario. A modo de

ilustración, Bolaño elige construir su relato a partir del lugar del verdugo, es decir, un sacerdote ultra derechista del Opus Dei. Zambra, por su parte, opta también por una forma testimonial, pero destaca el fracaso del sujeto cuando intenta relatar la ausencia de su propia historia.

Todavía mediante un testimonio, *El desierto* y *La vida doble* tratan de representar la dictadura, pero a través de un lenguaje homogéneo e incluso de una puesta en abismo del acto de poder narrar coherentemente la experiencia autoritaria, como es el caso de la carta de Laura en la novela de Franz o del testimonio de Irene y/o Lorena en la obra de Fontaine. Entonces, al contrario de la aceptación de la derrota, *El desierto* y *La vida doble* fingen la narración de la experiencia dictatorial mediante esquemas literarios tradicionales. Por ejemplo, Franz y Fontaine construyen sus relatos con la misma estructura narrativa, es decir, el testimonio a un tercero,⁶³ de una víctima de la tortura estatal, con el fin de poder superar su trauma durante la época postdictatorial. Mediante este procedimiento, estas novelas hacen prevalecer el vínculo entre narración y redención. No obstante, este intento literario se opone a lo planteado anteriormente: la consideración del período autoritario como una experiencia literaria liminal de la huella.

En definitiva, las estrategias literarias presentes en *El desierto* y *La vida doble* fingen el relato coherente del autoritarismo. En cambio, *Nocturno de Chile* y *Formas de volver a casa* logran narrar la experiencia dictatorial, paradójicamente, a partir del relato de una derrota literaria y de una mirada que, en relación con la idea del ángel de la historia⁶⁴ de Walter Benjamin: “Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado”.⁶⁵ Es decir, una mirada hacia las ruinas del pasado autoritario chileno mediante un lenguaje que debe hablar desde la palabra derrotada de los muertos, con el fin de exorcizar la catástrofe.

63 La hija de Laura en *El desierto* y el entrevistador-escritor en *La vida doble*.

64 Walter Benjamin se refiere a un cuadro de Paul Klee: «Angelus Novus».

65 Walter Benjamin. “Tesis de filosofía de la historia”. *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 1989, p. 183.

Artículo recibido: 9 de junio de 2015
Aprobado: 21 de octubre de 2015