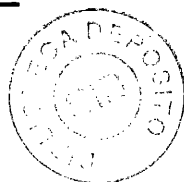


B10.T 5494

**REALIDAD Y FICCIÓN EN EL CHILE  
RECIENTE: EN TORNO A LA DICTADURA  
DE PINOCHET.**

---

José Eliseo Valle Aparicio



D. 1300617  
L 1300624

UMI Number: U607513

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI U607513

Published by ProQuest LLC 2014. Copyright in the Dissertation held by the Author.  
Microform Edition © ProQuest LLC.

All rights reserved. This work is protected against  
unauthorized copying under Title 17, United States Code.



ProQuest LLC  
789 East Eisenhower Parkway  
P.O. Box 1346  
Ann Arbor, MI 48106-1346





**REALIDAD Y FICCIÓN EN EL CHILE RECIENTE: EN  
TORNO A LA DICTADURA DE PINOCHET**

---

**José Eliseo Valle Aparicio**

**Tesis doctoral dirigida por:**

**Dr. Joan del Alcázar Garrido**

**Departamento de Historia Contemporánea**

**Facultad de Geografía e Historia**

**Universitat de València. 2.002**



R-1807



## ÍNDICE

1. Prólogo.....	1
2. Introducción.....	7
3. Teorías de la ficción literaria.....	21
3.1. Enfoque ontológico de la ficción: los mundos posibles.....	22
3.1.1. Realidad y ficción.....	43
3.1.2. Un caso límite: la ficción realista.....	63
3.1.2.1. Ficción mimética y ficción no mimética.....	64
3.1.2.2. La ficción realista.....	68
3.2. Enfoque pragmático de la ficción.....	78
3.3. Enfoque antropológico-imaginario de la ficción.....	79
3.3.1. El lector y la recepción.....	86
4. En torno a la relación entre literatura e historia.....	109
5. La historia del Chile reciente: de una esperanza rota a una nueva esperanza.....	185
5.1. La época de la esperanza: el periodo de la Unidad Popular (1.970- 73).....	186
5.2. El primer pinochetismo (1.973-83).....	204
5.3. La etapa de las protestas y, después de la alegría (1.983-90).....	235
5.4. La compleja recuperación democrática (1.990-98).....	243
6. La narrativa chilena contemporánea.....	265
6.1. La novela del escepticismo.....	273
6.2. La novela de la desacralización.....	280
6.3. La nueva narrativa chilena.....	288
7. Siete novelas para una historia.....	309
7.1. <i>Soñé que la nieve ardía</i> .....	320
7.2. <i>Santiago Cero</i> .....	363



7.3. <i>La desesperanza</i> .....	404
7.4. <i>Tejas Verdes</i> .....	442
7.5. <i>Nosotras que nos queremos tanto</i> .....	487
7.6. <i>La pasión de Iñaki</i> .....	530
7.7. <i>Una casa vacía</i> .....	571
8. Conclusiones.....	615
9. Bibliografía.....	641



## **1. PRÓLOGO.**

A la hora de explicar las razones que guían cualquier elección que en las distintas esferas de nuestra vida llevamos a cabo las personas, nos encontramos con que muy raramente la opción elegida responde a una motivación unicausal. Por el contrario, más bien son siempre varios los factores que influyen, aunque lo hagan en distinto grado, en el camino finalmente emprendido.

Una consideración plenamente válida para la justificación de la elección del tema que constituye el objeto de la presente tesis doctoral, tarea que considero casi imprescindible en orden, al menos, a un par de cuestiones:

En primer lugar, con objeto de llegar a alcanzar una comprensión global del planteamiento que como investigador he seguido en el análisis de la problemática que el tema suscita, que tenga en cuenta junto a los aspectos estrictamente racionales y prácticos aquellos otros más pasionales que tienen que ver con el interés, cada vez más intenso, que la materia ha ido despertando en mí: la suma de ambos factores conforma una única categoría, que podríamos identificar como mi inclinación personal por las diversas cuestiones que sugiere el tema objeto de estudio.

Pero junto a éste hay un segundo aspecto no menos importante, que conecta con la defensa del interés que objetivamente pueden tener los temas aquí planteados en el marco de la historia contemporánea de América Latina, y que así mismo conviene justificar. A ambos órdenes de cuestiones intentaré dar una respuesta que resulte satisfactoria.

Así, y por lo que respecta a la primera de las cuestiones a abordar – las motivaciones de índole personal-, las influencias han sido varias. Partamos de mi preocupación, dentro del interesante panorama que

presenta la historia de América, por los países del Cono Sur, y dentro de ellos de forma particular por Chile. La situación socio-política tejida por su historia más reciente, las flagrantes violaciones de derechos humanos que allí han tenido lugar y, sobre todo, las soluciones a la brecha existente entre los distintos sectores del país derivada de la dictadura y del conflicto social provocado por muchas de sus actuaciones (el olvido, la memoria, la reconciliación...) son todas ellas cuestiones que siempre han suscitado en mí una gran inquietud y que, por tanto, consideré susceptibles de aproximación y estudio en alguna de sus facetas.

A partir de ahí otro gran tema hizo su aparición, ensartándose con el apuntado en primer lugar: si la situación de Chile me resultaba enormemente interesante, no lo era menos la contribución que al análisis y estudio de la misma podía realizar la literatura, y dentro de ésta la novela, un enfoque que conectaba directamente con las relaciones existentes entre la literatura y nuestra disciplina, la historia. Este planteamiento abría una nueva perspectiva a la investigación, abocándome directamente al apasionante debate en torno a la cuestión, mantenido entre representantes de las diversas disciplinas de letras y, de forma fundamental, entre historiadores y filólogos. Una materia con la que ya había establecido un cierto contacto, a través de la lectura de varios textos en torno al tema, de los que son autores algunos profesores del Departamento de Historia Contemporánea –los doctores Isabel Burdiel y Justo Serna, básicamente-.

Y si estas son algunas de las razones que me llevaron a adentrarme en esta línea de investigación, estimo que existen otras que pueden explicar que dicho interés trascienda el ámbito de lo estrictamente personal, alcanzando y conectando a la vez con apasionantes parcelas de debate en el seno de nuestra disciplina.

En este sentido, y en primer lugar, Latinoamérica constituye un campo de investigación, en mi opinión, enormemente fértil. Dentro del mismo, la posibilidad de profundizar en el estudio de la historia de países con un engranaje complejo, con una trayectoria que pone de manifiesto el

incesante bullir de las sociedades que albergan, organismos extraordinariamente vivos, ya es de por sí un elemento justificatorio de su interés como objeto de estudio. Este es el caso de Chile, así como de otros países de la zona.

Si a ello le añadimos que la investigación gira en torno a una parcela de la historia reciente, nos encontramos con que muchos de los temas que su análisis plantea, lejos de resultarnos algo ajeno por lo lejano, conectan de una forma directa con nuestras preocupaciones e inquietudes diarias. Al tiempo algunas son cuestiones todavía no resueltas –la justicia o la reconciliación del país en torno al tema de los muertos y/o los desaparecidos, por ejemplo-, lo que ya de por sí confiere un gran interés a su planteamiento y discusión. Por su parte, otras –como las relaciones entre literatura e historia, o el papel de la primera en la construcción de la memoria colectiva- son cuestiones en gran parte novedosas, en el sentido de que no han sido suficientemente tratadas y el debate en torno suyo continúa absolutamente abierto y de plena actualidad.

Precisamente la última de las ideas apuntadas enlaza de forma directa con una de las consideraciones que no quisiera dejar de realizar: el tema del protagonismo y papel que corresponde a la literatura –frente a la historia- en la reconstrucción de los registros históricos de una sociedad, el posible engarce entre ambas disciplinas a la hora de acometer dicha tarea, ha sido abordado fundamentalmente por filólogos, desde la orilla de la literatura. Pocos historiadores –tan sólo y fundamentalmente teóricos de filosofía de la historia- han participado en la discusión de un tema que sólo recientemente ha merecido su atención y en el que, por tanto, la desproporción numérica a favor de las aportaciones y del cúmulo de ideas apuntadas por los filólogos es absoluta.

Este es un dato importante, que no hay que olvidar al trazar el mapa del debate actual, ya que la abundancia numérica de las producciones de aquellos que creen que la literatura se halla legitimada para extender su campo de acción y penetrar en la parcela de la reconstrucción de la memoria

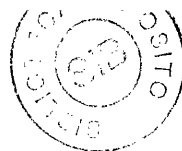


de las sociedades, un espacio tradicionalmente reservado a la historia, puede imprimir un determinado sesgo al estado de la cuestión, dificultando en una investigación la búsqueda de textos escritos por historiadores que cuenten con argumentos distintos, textos que son ciertamente escasos.

La otra cara de la cuestión la encontramos en el hecho de que esta carencia de aportaciones desde la orilla de la historia debiera constituir un acicate para profundizar en el tema, motivando a los historiadores a incorporarse al debate. Esta ha sido pues y en mi caso otra de las causas por las que, pese al vértigo que sin duda puede producir lo desolado del paisaje bibliográfico desde ésta nuestra vertiente, he considerado que abordarla constituye al tiempo un interesante reto. Y lo cierto es que esta materia resulta, problemas aparte, temáticamente apasionante; como lo es, igualmente y desde una vertiente práctica, la lectura de las novelas escogidas. El avance en la investigación no ha hecho más que excitar mi interés, que sin embargo he debido acotar en función de la extensión y límites que deben moldear la realización de una tesis doctoral, empresa a la que necesariamente todo doctorando debe poner término. En todo caso, espero continuar trabajando en esta línea, profundizando desde otras vertientes en una materia cuyas posibilidades de investigación no están en absoluto agotadas, y en la que desearía atender a cuestiones no tratadas aquí, así como estudiar otros aspectos ya abordados con mayor profundidad de análisis.

Por otra parte, no quisiera dejar de hacer mención a una serie de experiencias cuya importancia e influencia han sido, sin duda, grandes en la realización de esta tesis doctoral: mis estancias en Estados Unidos y en Chile.

Al primero de estos destinos he realizado recientemente dos viajes con propósitos investigadores, ambos a la Universidad de Virginia. El primero de ellos tuvo lugar durante el mes de octubre de 1.999, periodo en el que realicé una estancia como becario del Departamento de Español, Italiano y Portugués; el segundo lo lleve a cabo precisamente un año después, en el 2.000. Como balance de mis visitas a dicha Universidad quisiera destacar, en



el orden profesional y académico, el privilegio que me supuso el tener acceso a una documentación y a una bibliografía ricas y valiosas. Valoro aún más, sin embargo, la buena acogida con que conté y las amistades que me brindaron aquellas estancias, sentimiento que junto con mi agradecimiento quisiera transmitir desde estas páginas a Chad Fredman y Jackie Taylor, así como al profesor Fernando Operé, Coordinador del Convenio Universitat de València-Universidad de Virginia.

En cuanto al país al que se refiere esta tesis doctoral, Chile, la necesidad de conocer personalmente aquello sobre lo que investigaba, junto con la oportunidad de acceder a valiosas fuentes, tanto bibliográficas como hemerográficas, de acceso imposible desde aquí, me llevaron a viajar al mismo durante julio y agosto del 2.000. El trabajo que desarrollé en el Instituto de Historia de la Universidad Católica y, principalmente, en la Biblioteca Nacional de Chile, sin duda me ha sido de incalculable utilidad. Sin embargo, y de nuevo como en el caso anterior, quisiera resaltar aquí el enorme interés que la estancia me supuso como experiencia vital, así como el caudal de amigos que me ayudaron en mi investigación y me hicieron pasar momentos inolvidables. Por todos, citaré aquí a los historiadores Gonzalo Cáceres, Alfredo Riquelme y Cristián Gazmuri, así como al novelista Antonio Ostomol.

Por otra parte, y esta vez en un terreno más próximo, deseo mencionar al Dr. Justo Serna, a quien quisiera agradecer su disponibilidad y ayuda -siempre acompañadas de una gran calidez en el terreno personal-, en las ocasiones en que me he dirigido a él en busca de referencias bibliográficas o a propósito de cualquier otra cuestión relativa a esta investigación.

Así mismo, no puedo dejar de recordar desde estas páginas a mi amigo y compañero Adolfo Villalba, quien además de enriquecerme con su amistad y su magisterio, me inició en el placer de la literatura y que hoy, desgraciadamente, ya no está entre nosotros.

Finalmente, quisiera señalar que a lo largo de este prólogo, y en referencia a cómo me fui interesando por los diversos aspectos que conforman esta investigación, he utilizado toda una serie de verbos impersonales cuya lectura parece indicar que fue la providencia quien puso los temas abordados en mi camino. Desearía, en este sentido, matizar que quizá fuera el azar, pero en todo caso lo hizo a través del doctor Joan del Alcázar, profesor especialista en Historia de América, que es quien en mayor medida me ha ido descubriendo el interés que los mismos tenían como objeto de análisis, brindándome además de forma generosa su saber, su tiempo, su amistad y su apoyo a lo largo de toda la realización de este trabajo.

## **2. INTRODUCCIÓN.**

La presente tesis doctoral examina el proceso a través del cual se ha formado, construido e incluso ficcionado la memoria de un período de la historia reciente chilena, y en concreto el papel que en dicha construcción ha podido jugar la narrativa, representada por una serie de novelas de temática diversa, pero cuyo punto de conexión es el de reflejar, a través de las historias protagonizadas por los personajes que articulan sus diversas tramas, las vivencias personales y colectivas del Chile de las tres últimas décadas. El breve, apasionante y convulso periodo de la Unidad Popular; la dictadura militar que se instaló en el país andino durante casi dos décadas, dejando tras de sí, como todos los regímenes totalitarios, una gravosa factura de pesadumbre y desolación para muchos chilenos, y una profunda brecha en el país -en gran parte como resultado de las diversas formas de entender y asumir ese periodo-; finalmente, la fase de transición a una democracia todavía en construcción... han sido las etapas y escenarios de un viaje -de muchos viajes- que como lectores hemos emprendido, adentrándonos en los mundos e historias que los diversos narradores nos han hecho recorrer de su mano. Tres décadas de historia desgarrada, con un deje amargo, y cuya reconstrucción histórica no resulta sencilla, fundamentalmente para sus protagonistas.

¿Cómo puede un país registrar y recordar un período histórico tan siniestro y doloroso, cuando la inclinación natural es negar y silenciar su memoria, reprimiéndola y enterrándola como si jamás hubiera tenido lugar?

En este trabajo de tesis doctoral estamos, pues, interesados en el proceso de construcción de esa memoria, tarea que por definición lleva a cabo la disciplina histórica, pero a cuyo registro contribuyen de forma fundamental otra serie de manifestaciones culturales, tales como los textos literarios. El papel de la ficción, de la escritura, en el registro de la realidad de Chile, una realidad transformada por los acontecimientos violentos que tuvieron lugar a lo largo de los años 1973-90, será por tanto analizado a la luz de una serie de novelas, pertenecientes a importantes escritores/as del

país, y por ello absolutamente encuadradas en la narrativa chilena contemporánea, a las que posteriormente aludiremos. La investigación se centrará en la naturaleza y alcance de la contribución de tales textos narrativos al recuerdo de una era reciente de crisis, que ha provocado un impacto tan profundo e inolvidable en la memoria de Chile, y cuyas consecuencias todavía hoy permanecen absolutamente vivas y de plena actualidad, como acontecimientos muy recientes han demostrado.

Todas estas obras plantean diferentes escenarios, pertenecientes todos ellos a una realidad en la que aparecen una por una todas las sombras del período -la muerte, la tortura, la simple y desgarradora desaparición de seres humanos-, tratando a través de la ficción de elevarse desde las duras y desoladas ruinas y desde el forzoso silencio del pasado, en la búsqueda de una salida para el dilema chileno que camine a través del paso obligado de llamar a las cosas por su nombre, de ser capaces de pronunciar términos tan dolorosos que quizá tan sólo debieran de existir en la ficción, nunca en la realidad.

Y es precisamente ese reconocimiento de que las historias que se narran se desarrollan sobre arenas literarias, la premisa que nos conduce a ahondar en el estudio de la naturaleza de dicho territorio, sin cuyo conocimiento mal podremos movernos dentro de sus confines. Una tarea que realizamos en el primero de los capítulos de esta tesis (situado tras el *Prólogo* y la *Introducción*), que bajo el título de *Teorías de la ficción literaria* recoge y sistematiza toda una serie de construcciones y conceptos esenciales, imprescindibles para el estudio de ese tejido envolvente que es la ficción. En sus páginas revisamos los diversos enfoques o vías de aproximación a esos continentes literarios, tales como la perspectiva pragmática o la más fecunda concepción ontológica de la ficción. Dentro de esta última, abordamos materias apasionantes, como la naturaleza de los mundos posibles que nos ofrece la literatura, sus características y las normas que gobiernan el tránsito a través de los mismos -como la ley de máximos semánticos-; o las relaciones de accesibilidad, las diversas formas en las que se plantea ese cruce de fronteras entre dos mundos profundamente diversos, el ficcional y el real. El engarce entre ambos tipos de universos se

planteará analizando todos sus posibles esquemas, llegando incluso a abordar un caso límite: el de la ficción realista. El especialísimo pacto suscrito entre escritor y lector, o el protagonismo que cobra este último en la operación de lectura –examinado ya sea a través de las teorías de la recepción, o de los distintos tipos de lector, entre los que destaca el lector modelo de Umberto Eco- es otro de los aspectos analizados. Finalmente, nos aproximaremos también hacia tierras literarias a través de caminos que entroncan con un enfoque antropológico-imaginario de la ficcionalidad.

Así mismo, será esencial en esta disertación clarificar las complejas relaciones existentes entre literatura e historia, tanto a través de su evolución a lo largo del tiempo -proceso en el que hemos asistido a sucesivos momentos de aproximación y de separación-, como fijando los polos que enmarcan el debate actual, una discusión en la que existen interesantísimos argumentos, provenientes de posiciones muy diversas en torno al objeto de controversia. Todas estas cuestiones se abordan en el Capítulo IV, *En torno a las relaciones entre literatura e historia*.

Uno de los ejes cardinales de este apartado lo constituye, pues, el establecer el papel que una y otra disciplina pueden ostentar en el proceso de construcción de la memoria de un pueblo, correspondiente a un determinado momento histórico, como paso previo que necesariamente oriente y conduzca el posterior planteamiento metodológico adoptado y a utilizar en el análisis de los textos narrativos escogidos. En este sentido, es evidente que las vivencias en torno a un acontecimiento generan por parte de los diversos actores, protagonistas, espectadores y generaciones posteriores a aquellos -los cuales a su vez pueden encuadrarse en distintos grupos sociales, geográficos, políticos o nacionales-, una diversidad de múltiples y variados recuerdos, que pueden condensarse en diferentes memorias.

Por otra parte, la memoria -por sólo citar algunas de las categorías a que alude Maurice Halbwachs en su construcción sociológica<sup>1</sup> se expresa a

---

<sup>1</sup> Halbwachs, Maurice: *La mémoire collective*. París, PUF, 1950 (reed. 1.968 y en 1.997 por Albin Michel, Édition critique établie por G. Namer).

través de diferentes conceptos: memoria individual, memoria social, memoria colectiva, memoria popular, culta... La perspectiva del historiador se centrará fundamentalmente en el análisis de la memoria colectiva, la cual, como resume Josefina Cuesta Bustillo, apoyándose en autores tales como P. Chaunu, G. Duby o G. Kantin, posee un "carácter limitado y selectivo", así como "una textura frágil, parcial, manipulada y discontinua, por la erosión del tiempo, por la acumulación de experiencias, por la imposibilidad real de retener la totalidad de los hechos y, en todo caso, por la acción del presente sobre el pasado"<sup>2</sup>.

La orientación que adopta y la elección de los hitos fundamentales de la propia memoria de un país ponen en evidencia los problemas latentes en cada sociedad y revelan los parámetros sobre los que puede definirse una identidad.

Los atributos más arriba señalados en torno a la memoria colectiva subrayan precisamente la necesidad y la importancia de la labor llevada a cabo por el historiador en este terreno. En este sentido, y como subraya François Dosse<sup>3</sup>, el acercamiento entre las nociones de historia y memoria nos recuerda la dimensión humana de esta disciplina, en el marco de una concepción que atribuye al historiador el papel de hermeneuta, de mediador en el proceso de recreación de la historia. Como una de las mayores herramientas de cohesión social, de identidad individual y colectiva, la memoria se encuentra en el centro de un reto real que la concibe, desde una perspectiva interpretativa abierta al futuro, como una fuente de reapropiación colectiva, y no como una simple museografía separada del presente; por ello a menudo espera del historiador que le dé, *a posteriori*, un sentido:

" La memoria, al suponer la presencia de la ausencia, es el punto de unión esencial entre el pasado y el presente, del difícil diálogo entre el mundo de los muertos y de los vivos. Ciencia del cambio, como decía Marc

<sup>2</sup> Cuesta Bustillo, Josefina: *Memoria e Historia*. Madrid, Marcial Pons, 1.998, p. 206.

<sup>3</sup> Dosse, François: *Història. Entre la ciència i el relat*, Valencia, Universitat de Valencia, 2.001.

Bloch, la historia emprende cada vez más los caminos oscuros y complejos de la memoria hasta en sus formas de cristalización extremas, tanto ideales como materiales, a fin de comprender mejor los procesos de transformación, las resurgencias y rupturas instauradoras del pasado<sup>4</sup>.

Estas circunstancias son las que explican la fuerte y estrecha unión entre memoria e historia, sin la cual ésta no sería más que un puro exotismo. Así, la impronta de exhaustividad, de rigor y de control de los testimonios y textos escritos son todos ellos caracteres que definen esta rama del saber científico y que actúan como garantías del proceso de construcción de la memoria al que nos estamos refiriendo.

Esta perspectiva, considerada aisladamente, nos llevaría a concluir con A. Dupront, que "la memoria colectiva es la materia misma de la historia"<sup>5</sup>. Sin embargo, lo cierto es que otras disciplinas se arrogan, por su parte, el derecho de adentrarse en este territorio, al cual no consideran como propiedad exclusiva de aquella. No hay que olvidar, en palabras de Eric Hobsbawm, que:

"cuando los historiadores intentan estudiar un periodo del cual quedan testigos supervivientes se enfrentan, y en el mejor de los casos se complementan, dos conceptos diferentes de la historia: el erudito y el existencial, los archivos y la memoria personal"<sup>6</sup>.

Vemos, pues, que la memoria pluralizada, fragmentada, desborda hoy el territorio del historiador. Los modos de elaboración y de transmisión de la memoria colectiva son múltiples; si el presente está fuertemente afectado por el pasado, no podemos reconocer al historiador, en modo alguno, el monopolio de esta conexión. En este sentido, Pierre-Vidal Naquet<sup>7</sup> nos

---

<sup>4</sup> Idem., p. 177.

<sup>5</sup> Dupront, A.: "Problèmes et méthodes d'un histoire de la psychologie collective" en *Annales, Économies, sociétés, cultures*, vol. XVI, enero-febrero 1.981, p.p. 3-11. En Cuesta Bustillo, Josefina: *Memoria e Historia*, Op. cit. p. 203.

<sup>6</sup> Hobsbawm, Eric J.: *La era del imperio (1.875-1.914)*. Barcelona, Edit. Labor, 1.989, p. 4.

<sup>7</sup> Vidal-Naquet, Pierre: "Le défi de la Shoah à l'histoire", dins *Les juifs, la mémoire et le présent*, II, Paris, La Découverte, 1.991., pp. 223-234. Citado por Dosse, François: *Història. Entre la ciència i el relat*, Op. Cit., p. 179.



recuerda que tres de las obras que más han contribuido al conocimiento del exterminio de los judíos no son trabajos de historiadores, sino la obra de Primo Levi (novelista), Raoul Hilberg (político) y Claude Lanzmann, con el rodaje de *Shoah*.

Entre las distintas formas culturales capaces de asumir la tarea de reconstrucción de una memoria colectiva, hecha de un tejido al tiempo público y privado, sin duda ocupa la literatura, y más concretamente uno de sus géneros -la novela- un lugar privilegiado<sup>8</sup>.

El punto de partida de nuestra reflexión en el presente trabajo lo constituye, pues, la aceptación de que el análisis de la sociedad y la construcción de la memoria colectiva de un pueblo son, en definitiva, tareas a las que diferentes disciplinas pueden contribuir con sus diversas aportaciones. Sin embargo, el eje vertebrador que actuará como hipótesis fundamental de nuestra tesis será que la reconstrucción de los hechos efectivamente acaecidos en un lugar o sociedad determinados es propiamente materia de la historia, en cuanto disciplina que diserta en torno a una referencialidad externa y que lo hace sobre la base de una serie de principios deontológicos que constituyen un método con premisas tales como la voluntad de rigor, de comprobación, de contrastación de las fuentes utilizadas..., en definitiva, que todas sus actuaciones se hallan presididas por una ineludible voluntad de verdad.

Es la idea que nos transmite Katia de Queiros Mattoso cuando señala que el historiador, como el novelista, recrea el pasado, labor a partir

---

<sup>8</sup> En esta línea, y por lo que respecta a la historia contemporánea de España, José Carlos Mainer subraya que la reconstrucción de dicho periodo ha sido obra de todos, con un planteamiento que reivindica directamente el papel que en dicho proceso se ha jugado desde la vertiente de la literatura. Así, y entre otras, cita las obras de Muñoz Molina y Vazquez Montalbán, "dos escritores de franqueza ideológica notable, muy conscientes de ser albaceas de un patrimonio histórico (la república, la guerra civil, la tradición intelectual radical) y cuyos relatos abordan sin ambages ingredientes básicos de la historia reciente", en Mainer, José Carlos: "Reconstruir la España contemporánea (entre la literatura y la historia)", citado por Saz, Ismael (ed.): *España: La mirada del otro*, Ayer 31, 1.998, p. 96.

de la cual participa y da cuenta del mismo; pero no hay que olvidar que estamos ante un autor que debe explicarse y justificarse. Sus discursos son fruto de un método, trabaja sobre una problemática; su búsqueda le autoriza a sugerir hipótesis. El historiador fundamenta la verdad de su discurso sobre bases que él considera firmes, sólidas y exactas.

Así, de Queiros concluye que:

"El pasado existe porque el historiador lo ha leído y releído en lecturas sucesivas y con miradas nuevas. Para describir, el hombre de letras busca y rebusca lo más próximo. En un movimiento idéntico, el historiador busca y rebusca los hechos verdaderos; el mayor número de hechos verdaderos posibles en la sucesión cronológica"<sup>9</sup>.

Sentada, sin embargo, nuestra premisa fundamental con relación a la historia, interesa volver sobre otra no menos importante que también hemos apuntado: la importancia de las aportaciones que a dicha tarea pueden realizar otros campos del saber, y de forma fundamental la literatura. En este sentido, ésta, y en particular el género novelístico, permite complementar el proceso de reflexión histórica a través de la introducción del territorio de lo imaginado, de lo posible, de aquellos confines lindantes con lo real pero que no llegan a serlo. La narrativa posee *per se* potencialmente una grandísima riqueza de contenidos e imágenes que pueden llegar a convertirse en útiles herramientas para el historiador, el cual a través de la literatura y otras manifestaciones culturales puede ampliar extraordinariamente su haz de perspectivas en ese proceso de construcción de la memoria que como tal historiador le corresponde.

Ahora bien, el aprovechamiento de ese magnífico caudal que es la narrativa pasa, a nuestro entender, por considerar a la literatura como lo que realmente es -literatura-, no pretendiendo alterar los principios que

---

<sup>9</sup> De Queiros Mattoso, Katia: Université de Paris IV: Paris - Sorbonne. Institut de recherches sur les civilisations de l'Occident moderne. Colloque (18<sup>th</sup>:1995): *Littérature-histoire: regards croisés: XVIIIe Colloque de l'Institut de recherches sur les civilisations de l'Occident moderne, 1.995, en Sorbonne- sous la direction de Katia de Queiros Mattoso, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1.996. p. 9*

configuran su propia esencia, que viene determinada por su pertenencia al territorio de la ficción, cuyas reglas no pueden jamás llegar a confundirse con aquellas que gobiernan la parcela propia de la realidad. Novelista e historiador juegan, pues, con materiales muy diferentes, tanto en sus presupuestos como en su finalidad, al construir sus obras.

Todas las cuestiones apuntadas, articuladas en torno al riquísimo debate que protagonizan los estudiosos de esta línea de investigación, aparecen condensadas en el referido capítulo IV, sobre literatura e historia.

La aplicación de las hipótesis disponibles no se produce, sin embargo, en el vacío: por el contrario, éstas se vinculan al análisis de un largo periodo de la cercana historia de Chile, a la luz del cual se examinan su bondad y potencialidades. La convulsa y a la par apasionante historia reciente de Chile ocupa, por tanto, un lugar central en esta tesis doctoral, por cuanto que la utilidad que los textos literarios son susceptibles de desplegar para nosotros, historiadores, se estudia a través de su aplicación concreta al análisis y la comprensión del marco histórico, socio-político, del país andino del último tercio del siglo XX. Un periodo altamente sugerente para cualquier historiador, por las intensas vicisitudes políticas vividas por la sociedad chilena, de signo tan diverso, que sin duda han implicado y afectado a la totalidad de actores sociales, en una red de intrincadas experiencias personales y colectivas a las que podrá calificarse casi de cualquier cosa salvo de faltas de interés.

De ahí nuestra elección, la de este país y esta etapa de su historia reciente. Asistimos, pues, como historiadores y de forma sucesiva, al nacimiento y ebullición de una sociedad esperanzada, reprimida, casi siempre convulsionada. Una sociedad que, ya considerando a los ciudadanos que la forman, ya tomándola en su conjunto, ha experimentado acontecimientos que la han hecho vibrar, que la han agitado y la han dañado; en suma, toda una serie de hechos imborrables, que hacen que en la actualidad todavía arrastre signos que nos hablan de una sociedad convaleciente. Y ensanchando nuestro planteamiento, con una mayor amplitud de miras, podríamos hablar así mismo del interés que el análisis de

este periodo de Chile, efectuado a través de su narrativa, reviste en el marco de la historia latinoamericana contemporánea; un espacio en el que la convulsión socio-política, junto con toda una serie de elementos adicionales claves en el estudio de los países de la zona, son elementos comunes susceptibles de convertir, en gran medida, a esta tesis en un estudio extrapolable, cuyos esquemas podrían ser aplicados más allá de su estricto objeto de análisis.

El conocimiento real de lo ocurrido en el espacio de las tres últimas décadas en el país andino se revela como un requisito casi imprescindible, en orden a una comprensión profunda de determinadas cuestiones que aparecerán en las novelas escogidas. Esta tarea se acomete en el capítulo quinto, en el que bajo el título de *La historia del Chile reciente: de una esperanza rota a una nueva esperanza*, se lleva a cabo el diseño de unas breves líneas, capaces de enmarcar la etapa histórica sobre la cual gira este trabajo de tesis doctoral. Lejos de plantear a través del mismo una historia detallada de lo acaecido en el país durante los años que comprende nuestro estudio, pretendemos más bien y únicamente proporcionar unas claves básicas que sirvan como ejes conductores capaces de encuadrar históricamente el contenido de los textos literarios escogidos.

Partiendo de estos planteamientos, nos proponemos analizar las posibles conexiones o relaciones que pueden establecerse entre la novela y el discurso histórico y, en particular, como ya hemos apuntado en las primeras páginas de esta introducción, lo haremos a través del estudio de una serie de novelas en cuyas páginas se retrata la situación del país andino en tiempos relativamente próximos al presente, presentando determinadas versiones del panorama político y social del país, aquellas que nos ofrecen narrador y personajes al acompañarnos en nuestras travesías hacia otros espacios y momentos históricos. Un conjunto de ficciones que resulta preciso situar en el panorama literario contemporáneo de Chile. Con dicha finalidad realizaremos un breve, pero interesante recorrido, a través del itinerario seguido por la narrativa chilena del presente siglo (en el capítulo VI, *La narrativa chilena contemporánea*).

Las novelas escogidas son *Soñé que la nieve ardía*, de Antonio Skármeta; *Santiago Cero*, de Carlos Franz; *La desesperanza*, de José Donoso; *Tejas Verdes*, *Diario de un campo de concentración en Chile*, de Hernán Valdés; *Nosotras que nos queremos tanto*, de la escritora Marcela Serrano; *La pasión de Iñaki*, de José Rodríguez Elizondo; y *Una casa vacía*, de Carlos Cerda.

La elección de estos textos literarios, entre todo el universo de posibles novelas cuya trama ofreciera lazos de unión con la realidad socio-política del Chile reciente, no ha sido ni mucho menos gratuita. En este sentido, estimamos que son todas ellas buenas novelas desde el punto de vista literario, una cuestión en absoluto baladí. En segundo lugar, como conjunto plantean toda una serie de cuestiones fundamentales en torno al período dictatorial, sus prolegómenos y las consecuencias de toda índole derivadas del mismo. Aspectos cruciales para entender la historia reciente y aún el presente del país (tales como las motivaciones, la forma en que vivieron todos esos años esos chilenos de ficción que protagonizan las historias narradas; el exilio; la pasión y la desilusión política y existencial; la identificación o, en el otro extremo, la oposición a la dictadura; las consiguientes actitudes de reproche, de culpa, de impotencia...) aparecen absolutamente vívidos, cual situaciones reales, en las historias que nos presentan, para que como lectores las vivamos en primera persona. Las nítidas y atrayentes miradas, las lecturas que en clave literaria realizan del Chile del período, nos han hecho privilegiarlas como material escrito altamente representativo, capaz de componer sonidos a la par claros y muy sugerentes en esa polifonía que articula la memoria colectiva. Un discurso que hemos tratado de modular con mayor profundidad en el apartado de *Siete novelas para una Historia*, que actúa como preámbulo a los subcapítulos monográficos dedicados a cada uno de los textos narrativos escogidos.

La tarea de exégesis llevada a cabo en torno a estas novelas alcanza una cierta densidad, resultante tanto del planteamiento observado como, sobre todo, del gran número y calidad de las fuentes manejadas. En este sentido, el estudio de cada uno de los textos literarios elegidos se ha

visto sin duda enriquecido por la consulta efectiva a los fondos de la Biblioteca Nacional de Chile.

En este sentido, durante mi estancia en Santiago pude cumplir los dos objetivos que habían presidido mi proyecto. En primer lugar, conseguir de primera mano algunos textos, fundamentalmente relacionados con la narrativa y las novelas escogidas, a los que resultaba muy difícil -más bien imposible- tener acceso desde aquí. Particularmente me refiero a fuentes bibliográficas y, sobre todo, hemerográficas, que nos dieran cuenta del encuadre de estas novelas en el panorama narrativo chileno contemporáneo, de la recepción que tuvieron en el país, del sentido de la interpretación, de la lectura que los propios chilenos habían hecho de estos relatos. Una cuestión imprescindible para poder situarlos y apreciarlos como producto y a la vez fuente reflexiva valiosa sobre lo acontecido en Chile, tratando de verlos con la mirada de los ciudadanos de aquel país.

Pero, sobre todo, el viaje y la inmersión que realicé por las calles y lugares de Santiago me sirvieron para ver algunas realidades con otros ojos -no ya aquellos tan alejados del escenario del conflicto histórico-, para sentir, percibir, entender, para reinterpretar algunos aspectos y situaciones. Mi periplo me permitió confrontar las imágenes que la operación de lectura había construido en mi mente -los perfiles de los barrios de Ñuñoa y de Providencia, del Mapocho, incluso de la cordillera y del cielo de Santiago- con los que allí percibía. Después de ver el Pacífico desde la casa de Neruda, de recorrer y visitar ciertos lugares y de oír en los autobuses aquel acento chileno, mi mirada sobre la historia reciente de Chile y sobre las novelas escogidas -que releí al volver-, eran distintas. Y la reinterpretación no hizo más que enriquecer, por medio de esta interesantísima experiencia, mi visión y conocimientos sobre aquel país.

Es la mirada del otro, lejana pero al tiempo relacionada y complementaria a la propia del actor social, cuya potencialidad para la

reflexión y el debate historiográfico ha sido objeto de reivindicación<sup>10</sup>. En este sentido, y sin llegar a identificarnos con la afirmación que sobre el particular lleva a cabo José Carlos Mainer ("Es indudable que la sensibilidad del extraño, más selectiva y (en el mejor sentido) más ingenua, advierte mejor que la del indígena lo que es significativo y procura distinguir lo axial de lo adventicio"<sup>11</sup>), sí deseáramos reivindicar su potencialidad enriquecedora. Una percepción sobre el Chile reciente que, en este caso, fue en gran medida fruto de la lectura de un cierto número de novelas de narrativa contemporánea del país, y que posteriormente se transformó y optimizó por el acercamiento al objeto de análisis, que diluye prejuicios y contribuye a perfilar algunas opiniones.

Con las reflexiones en torno al papel de la literatura –en particular, de la novela– en la reconstrucción de la historia reciente chilena, realizadas a lo largo de las páginas de esta tesis doctoral, y que han sido recapituladas y sistematizadas de una forma breve en el apartado de *Conclusiones* (penúltimo de este trabajo, seguido tan sólo por el de *Bibliografía*) deseáramos haber logrado, entre otros, dos objetivos fundamentales, en directa correlación con los dos interrogantes que como ejes básicos han presidido la realización del presente trabajo. Así, y en primer lugar, proporcionar un conjunto de claves fundamentales capaces de explicar la utilidad que la literatura como disciplina y como producto de creación humana tiene para el historiador, la forma en que es susceptible de ser integrado el tejido literario que las novelas ofrecen en el esquema que preside nuestra labor, el aprovechamiento que de los textos narrativos podemos realizar en nuestra tarea de recreación del pasado. Al tiempo, también esperamos haber logrado una segunda meta, ésta más concreta: la de dilucidar qué nos aporta la narrativa reciente chilena al conocimiento y comprensión del proceso histórico vivido en aquel país durante las complejas décadas finales del siglo XX. Un lapso temporal que sin duda encierra las claves que permiten aproximarse al entendimiento del Chile actual, cuya

---

<sup>10</sup> Ver Saz, Ismael: "Introducción", en Saz, Ismael (ed.): *España: La mirada del otro*, Op. Cit.

<sup>11</sup> Mainer, José Carlos: "Reconstruir la España contemporánea (entre la literatura y la historia)", Op. Cit., p. 96.

incipiente construcción democrática difícilmente se explica sin remontarse y referirse a la reciente dictadura militar, la cual constituyó a su vez el desenlace de la convulsa etapa de la Unidad Popular. Tres periodos que son el escenario y la materia prima de los mundos posibles que albergan y desarrollan las novelas escogidas, textos privilegiados para acometer el estudio que con esta tesis doctoral nos hemos propuesto realizar.





### **3. TEORÍAS DE LA FICCIÓN LITERARIA**

La ficción (esa irrefrenable tendencia humana a elaborar o dar forma a los productos de la imaginación) es, sin duda, una cuestión altamente seductora como objeto de estudio, meditación y debate, y como tal ha resurgido en las últimas décadas del siglo que acabamos de abandonar. El pensamiento científico en general, la reflexión filosófica y, sobre todo, la teoría literaria le han reservado un importante lugar en sus dominios, por lo que no es posible intentar construir una noción de ficción que abarque todas sus posibles manifestaciones, y que al tiempo nos sirva para fijar sus límites y sus eventuales puentes hacia otras realidades, sin dar cuenta de los diferentes discursos surgidos en campo de los estudiosos de la literatura -los cuales, a su vez, parten muchas veces de acepciones y postulados inicialmente filosóficos-. Los diversos enfoques que tratan de explicar la realidad de la ficción, el valor de verdad en el universo de la literatura, las relaciones entre mundo ficcional y mundo real, el tema de la referencia, la noción de "mundo posible"..., son todas ellas cuestiones que resultan casi imprescindibles para sumergirnos en el océano de la ficción, cuyas aguas sin duda estamos gustosamente obligados a recorrer si queremos avanzar en el conocimiento de las relaciones entre literatura e historia.

En esta enriquecedora globalidad explicativa que preside la elaboración de los actuales planteamientos y métodos de análisis y reflexión literarios, los diversos temas están, en ocasiones, estrechamente enlazados unos con otros en relaciones de transversalidad. De ahí la dificultad de poner etiquetas a las distintas materias que abordaremos en este viaje por lo literario, por las tierras de ficción, ya que muchas de ellas admiten múltiples conexiones que las convierten en susceptibles de encuadrarse en varios apartados. Una visión global nos revelará, sin embargo, la estrecha ligazón existente entre cuestiones claves tales como el referente, los géneros literarios, los mundos posibles, la verdad y la verosimilitud, la naturaleza de la ficción, el texto literario, la recepción.....etc.

### 3.1 ENFOQUE ONTOLÓGICO DE LA FICCIÓN: LOS MUNDOS POSIBLES.

En la evolución histórica del concepto de ficción, ciertamente ocupan un lugar central los intentos de explicar la esencia de la misma a partir del concepto aristotélico de *mimesis*, según el cual las ficciones (los objetos ficcionales) se derivan de la realidad, son imitaciones, representaciones de entidades realmente posibles, constituyendo auténticos duplicados de las mismas. Sin embargo, como señala Garrido Domínguez, la coletilla de que lo imposible verosímil es preferible a lo posible pero no convincente (*Poética*) ha sido utilizada en los últimos tiempos con el propósito de defender y posibilitar un acercamiento no necesariamente mimético a la literatura<sup>12</sup>. Este está en la base de novedosos enfoques en el campo de la reflexión, cuyo núcleo es esencialmente ontológico, sobre la esencia de los entes de ficción –personajes, objetos, situaciones y realidades- y sus tipos (sobre los que volveremos a lo largo de este capítulo), cuestión que resulta inseparable de la relativa a la naturaleza del habitat que los acoge. Entre las diversas denominaciones que sirven para designar a este último destaca la de *mundo posible*.

Garrido Domínguez, en el texto a que hemos hecho referencia<sup>13</sup>, alude a algunos rasgos de la noción de mundo posible en el terreno propiamente filosófico. Así, señala que la misma se atribuyó en solitario a Leibniz, pese a que podemos encontrar antecedentes en Aristóteles; igualmente trae a colación dos conceptos de aquella: el de Plantinga, como “algo que no es actual pero existe”, y el ofrecido por Breitinger, quien estimaba que infinitos mundos posibles, fruto de la actividad poético-imaginaria, rodeaban al mundo real, condicionando la posibilidad de coexistencia entre ambos al hecho de que los elementos de la realidad fáctica incorporados se plegaran a las exigencias de los mundos imaginarios. La organización de los mundos posibles permite explicar la realidad ficcional

<sup>12</sup> Garrido Domínguez, Antonio: “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, en *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1.997.

<sup>13</sup> Idem.

como un conjunto de estados, seres, ideas y procesos que al menos en parte son distintos del mundo real, de modo que contribuye al esclarecimiento de un componente tan importante para la literatura como es la ficción; pero, a su vez, la teoría de la ficción literaria, como veremos, llega a ampliar las bases y límites de los enunciados puramente filosóficos.

En esta línea, los teóricos de la ficción literaria (Th. Pavel, L. Dolezel, B. Harshaw, P. Ricoeur o U. Eco) han puesto de relieve la imposibilidad de trasladar sin más a su campo de reflexión el modelo de mundos posibles surgido en el terreno de la filosofía. No hay que perder de vista que la teoría filosófica de los mundos posibles fue construida para explicar los mundos alternativos al mundo real efectivo, con independencia de su vinculación a un texto o a una obra de arte en los que sean representados. Es por ello que estos autores se declaran profundamente partidarios de una *semántica específicamente literaria*<sup>14</sup> que preste cobertura y se revele capaz de dar respuestas a cuestiones de trascendental importancia para su discurso, tales como el valor de verdad de los textos literarios, el estudio de la naturaleza de la ficción, etc. En el seno de aquella, precisamente la noción de mundo posible (o mundo ficcional) adquiere una autonomía tal que le permite romper sus lazos con el mundo real que lo tutela, de modo que puede llegar a ser contradictoria con respecto de sus normas y posibilidades de existencia.

De este modo, el estricto planteamiento filosófico limitaba los mundos posibles a aquel territorio que, aunque no pertenece al mundo real, puede perfectamente ser parte del mismo, excluyendo correlativamente aquellos otros mundos compuestos por seres, acciones, estados e ideas que no pueden formar parte del mundo real. No obstante, desde la teoría literaria se ha propiciado una decisiva extensión del concepto de mundo posible que

---

<sup>14</sup> Por todos, Umberto Eco apunta la necesidad de construir una categoría de *mundo posible* lleno, usada deliberadamente para los fines de una semiótica del texto narrativo, sin la cual parece difícil establecer las condiciones de previsión de los estados de la fábula. Esta noción –dirá Eco–, una vez saldadas las deudas y reconocidos los préstamos, tan sólo conserva una relación de homonimia con la proveniente de la lógica modal. Ver Eco, Umberto: *Lector in fabula, La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Editorial Lumen, 1.981, Trad. De Ricardo Pochtar., p. 176 y p. 186.

ha permitido que éste abarque, además de las construcciones referenciales posibles, es decir, realizables, las construcciones referenciales imposibles, esto es, las que sin ser realizables son posibles como construcciones imaginarias. Con estos nuevos contornos del concepto se da entrada a los mundos ficcionales, esto es, a esos mundos imposibles que la construcción literaria hace posibles. En la base de este planteamiento subyace la idea de que el mundo real global está formado:

“por el mundo real efectivo y toda una serie de mundos en él enraizados, como son los mundos de los sueños, de los deseos, de los temores, de las creencias, de la imaginación, etc. El mundo real efectivo y esos otros mundos forman una realidad global, que es más extensa que la realidad efectiva y constituye un mundo real global, del cual es sólo una parte, aunque fundamental, el mundo real efectivo”<sup>15</sup>.

En esta concepción, los mundos ficcionales y los seres, estados y procesos que los pueblan poseen una modalidad especial de existencia, que es del todo independiente de su carácter verdadero o falso y posible o imposible en el mundo real efectivo; su posibilidad y sus condiciones de verdad dentro de los confines del territorio ficcional donde habitan les vienen dadas a partir de los modelos de mundo creados por los autores, a partir del propio mundo que se contiene tan sólo en la obra literaria.

Comencemos con el análisis de la construcción de Dolezel <sup>16</sup>. Este autor desarrolla su teoría de los mundos posibles en el marco de un modelo de múltiples mundos, los cuales son alternativos y paralelos, no existiendo entre los mismos relaciones de jerarquía, premisa que derriba completamente el clásico postulado que hacía del mundo real el fundamento y punto de referencia inevitable del mundo literario o ficcional y, en definitiva,

---

<sup>15</sup> Albaladejo, Tomás: *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus Universitaria, 1.992, p.49.

<sup>16</sup> El estudio de su posicionamiento al respecto de la cuestión que estamos tratando en estas páginas se ha realizado a la luz de dos de sus textos, cuyas referencias citamos a continuación: Dolezel, Lubomir: “Mimesis y mundos posibles”, en *Teorías de la ficción literaria*, Op. Cit. Dolezel, Lubomir: “Verdad y autenticidad en la narrativa”, en *Teorías de la ficción literaria*, Op. Cit.

de cualquier construcción artística. De hecho, este autor critica en su obra de forma explícita, por inservibles para posibilitar la formulación y estudio de la cuestión fundamental constituida por el nacimiento de los mundos posibles, tanto la mimesis como la pseudomimesis. Por la primera –señala Dolezel- historiadores de toda índole se han venido ocupando de buscar los correlatos reales de las personas, acontecimientos y lugares ficcionales (p. ej., identificando al Rey Arturo o a Robin Hood con determinados seres que existieron realmente), interpretando de este modo los objetos ficcionales en tanto que representaciones del mundo real. La imposibilidad de descubrir un particular real detrás de cada representación ficticia -continúa Dolezel- ha forzado a llegar al concepto de pseudomimesis, dando un rodeo interpretativo: así, se dice que los *particulares* ficcionales representan universales reales (tipos psicológicos, grupos sociales, condiciones existenciales o históricas), en una versión universalista de la función mimética, mediante la cual las funciones literarias se transforman en ejemplos categorizados de la historia real. Dolezel cita como exponente la práctica crítica de la obra de Eric Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, a la que identifica como una interpretación universalista de la historia basada en las ficciones, y de la que cita ejemplos que abonan su tesis:

"No sólo Sancho, sino también Don Quijote aparecen como personas representativas de la España contemporánea..... Sancho es un campesino de La Mancha y Don Quijote....un pequeño caballero rural que ha perdido la razón (pp.342 y ss)

La novela (*Madame Bovary*) es la representación de una existencia humana que no tiene sentido (p.488)" <sup>17</sup>

Sin negar la importancia de las interpretaciones universalistas para determinados propósitos, lo cierto es que tanto la pseudomimesis como la de su fuente original, la mimesis, están bloqueadas como teorías de la ficcionalidad; urge por tanto, en el planteamiento del autor analizado, reemplazarlas por una serie de categorías explicativas radicalmente diferentes, que no son otras que las que ofrece la *semántica de la*

---

<sup>17</sup> Dolezel, Lubomir: "Mimesis y mundos posibles", Op. Cit., p. 72.

*ficcionalidad de los mundos posibles*. De este modelo se derivan, según Dolezel, tres tesis o postulados básicos de la semántica ficcional:

Primero: *Los mundos ficcionales son conjuntos de estados posibles de cosas*. Esto significa que los particulares o individuos ficcionales no representan individuos o universales actuales; los seres ficticios son *posibles no realizados*, característica que los diferencia claramente de los seres reales (por ello los personajes ficticios ni pueden toparse o interactuar con la gente real, ni tampoco pueden ser identificados con seres reales del mismo nombre). La consecuencia que podemos derivar de esta interpretación (la de entender los mundos y seres de ficción como mundos posibles), según Garrido Domínguez<sup>18</sup>, es precisamente la redención de la literatura de su servidumbre respecto del mundo real: la existencia de los individuos ficcionales no depende ya de los prototipos reales; por el contrario, su identidad está protegida por la frontera entre los mundos real y posible. Una segunda consideración efectuada por Dolezel hace referencia a la homogeneidad ontológica de los entes que pueblan el territorio de la ficción, con independencia del carácter más o menos realista de los mismos y de los escenarios en los que habitan: de este modo, el Londres de Dickens no es más real que el "País de las Maravillas", de Lewis<sup>19</sup>, y tan ficticio es el Madrid de Galdos como Macondo<sup>20</sup>. Esta última característica es la que permite la interacción, la comunicación y la compatibilidad entre los diversos entes de ficción.

Segundo: *El conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y variado al máximo*. Ello se debe, en parte, a que el ámbito de lo posible es sin duda mucho más amplio que el de la realidad. La semántica de los mundos posibles incluye al tiempo tanto los mundos altamente fantásticos, incluso contradictorios con la realidad, como aquellos otros que guardan gran similitud o analogía con el mundo real. Sin embargo, ambos se rigen por

---

<sup>18</sup> Garrido Domínguez, Antonio: "Teorías de la ficción literaria: los paradigmas", Op. Cit., p.16.

<sup>19</sup> Ejemplo utilizado por el mismo Dolezel. Dolezel, Lubomir: "Mimesis y mundos posibles", Op. Cit., p. 80.

<sup>20</sup> En palabras de Garrido Domínguez, Antonio: "Teorías de la ficción literaria: los paradigmas", Op. Cit., p. 17.

unas mismas reglas: no existe justificación alguna –dirá Dolezel- para una doble semántica de la ficcionalidad, una para las ficciones de tipo “realista” y otra para las ficciones “fantásticas”. Los mundos de la literatura realista no son menos ficcionales que los mundos de los cuentos de hadas o la ciencia ficción<sup>21</sup>. Igualmente ilustrativas en esta idea son las palabras de Hutcheon, pronunciadas desde el punto de vista del lector: “Al lector no le resulta más fácil crear y creer en el bien documentado mundo de Zola que imaginar hobbits o elfos. El salto imaginativo hacia el mundo espacio-temporal de la novela debe darse en ambos casos”<sup>22</sup>.

Tercero: el último de los postulados de la construcción de este autor en torno a los mundos posibles hace referencia a su accesibilidad, a su permeabilidad de fronteras y al modo en que pueden ser abordados: *los mundos ficcionales –declara Dolezel-son accesibles desde el mundo real*. Su soberanía frente a este último no impide la existencia de canales de comunicación entre ambos, los cuales no son, sin embargo, físicos: para atravesar el puente que une el territorio donde habitan los seres reales y llegar a la tierra poblada por los entes ficcionales es necesario hacerlo a través de canales semióticos, mediante transferencias de información. Un modo de acceso tiene lugar a través de la intensa participación que el mundo actual tiene en la génesis de los mundos posibles de la literatura, proporcionando materiales que penetran en el contenido y la estructura del mundo ficcional (ya sean los modelos vigentes en el mundo real, incluso la propia experiencia del autor; ya sea situando el relato de ficción en el seno de un acontecimiento histórico). Este acceso de lo real al universo ficcional tan sólo es posible en la medida en que el material real sufra una profunda transformación, convirtiéndose en un posible no real, en una alternativa posible, con todas las consecuencias ontológicas, lógicas y semánticas que de esta transformación se derivan.

Pero el alcance de los mundos posibles se produce así mismo a través de otra vía, en el momento de su recepción: la que ofrecen la lectura y

---

<sup>21</sup> Dolezel, Lubomir: “Mimesis y mundos posibles”, Op. Cit., p.80.

<sup>22</sup> Hutcheon, Linda.: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ont., Wilfrid L., 1.980.



la interpretación de los textos literarios por parte de los lectores reales (procesos, a su vez, dependientes de múltiples variables –el tipo de lector, el propósito de su lectura...–). Destaca, en este punto, la importancia que los diferentes autores mencionados con relación al tema que estamos analizando otorgan a la mediación semiótica (convenciones histórico-culturales, géneros...), la cual hace posible que el lector pueda “llegar” a los mundos de ficción y convertirlos, como ocurre con las imágenes y situaciones del mundo real, en fuente de su propia experiencia. El texto se convierte así en el gran trampolín para el acceso a los mundos posibles de la ficción<sup>23</sup>, el más importante de los puentes capaces de conducir al lector a una tierra sin cuyo conocimiento éste estaría condenado a llevar el modo más primitivo de existencia: una existencia sin alternativas imaginarias posibles<sup>24</sup>.

El contacto entre ambos mundos –entre ese *campo de referencia interno* o de ficción que construye el texto literario, como plano paralelo al *campo de referencia externo* y real que lo circunda y envuelve- se produce través de los procesos de *modelización* o *configuración* y de *representación*, en el esquema de doble planta propuesto por Benjamín Harshaw<sup>25</sup>. Por el primero, los mundos ficcionales se erigen a imagen y semejanza del mundo real, cuyo conocimiento, así como la experiencia que nos procura nuestra existencia en su seno, son las que dotan de sentido a la obra de ficción. Según el segundo de los flujos intermundos, todo mundo ficcional representa necesariamente la realidad, de modo que llega a adquirir pleno significado cuando lo proyectamos sobre entidades o categorías objetivas tales como la Historia, la sociedad o la naturaleza humana.

El cruce de fronteras entre ambos mundos es posible en ambos sentidos o direcciones, como corresponde a unas lindes entre ambos

---

<sup>23</sup> Garrido Domínguez, Antonio: “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, *Op. Cit.*, p. 18.

<sup>24</sup> Utilizando una expresión de Dolezel. Dolezel, Lubomir: “Mimesis y mundos posibles”, *Op. Cit.*, p. 84.

<sup>25</sup> Harshaw, Benjamín (Hrushovski): “Ficcionalidad y campos de referencia”, *Teorías de la Ficción Literaria*, *Op. Cit.*.

territorios que Pavel ha calificado de imprecisas, histórica y culturalmente variables y, sobre todo, muy permeables<sup>26</sup>. Se trata de un tipo de barreras divisorias caracterizadas por su débil determinación y por su movilidad, que se basan en la interacción existente entre el dominio de la ficción y el de la realidad efectiva.

Son estos límites y las interacciones entre los dominios de realidad y ficción, así como sus características, ya apuntadas, las que explican, por ejemplo, el problema del mito, que se halla estrechamente vinculado al mundo real efectivo, pues el texto mitológico, en el período en que su estructura de conjunto referencial<sup>27</sup> forma parte de las creencias de una sociedad, no es para ésta un texto ficcional, sino un texto histórico-real. Ello no impide, sin embargo, que podamos explicar objetivamente los textos mitológicos como textos esencialmente ficcionales, que sin embargo no funcionan como tales para quienes los consideran representación de la realidad efectiva.

La mutua interacción entre ficción y realidad hace que determinados elementos del mundo real concluyan ficcionalizándose (a lo largo de procesos históricos que ven disminuir gradualmente la adhesión de la sociedad a la verdad de un conjunto de mitos –Pavel cita como ejemplo *Edipo Rey*–) y viceversa, ya que en ocasiones determinados personajes traspasan los límites del territorio ficcional donde habitan y llegan a incluir de tal modo en el universo real que llegamos a olvidar su verdadera filiación, tomándolos como no-ficticios. Así, el citado autor señala que:

"las fronteras de la ficción la separan, por un lado, de los mitos, por el otro, de la historia real. Deberíamos, por supuesto, añadir la frontera que aísla el espacio representado de la ficción de los espectadores o lectores.

---

<sup>26</sup> Pavel, Thomas: "Las fronteras de la ficción", *Teorías de la Ficción Literaria*, Op. Cit.

<sup>27</sup> A lo largo de este texto emplearemos en ocasiones la expresión "estructura de conjunto referencial", propuesta y utilizada, entre otros, por Tomás Albaladejo, frente a referente, porque es más preciso que éste (que implica referencia basada en la palabra); es la organización del conjunto formado por los objetos y los estados o procesos que son expresados por el texto escrito o, de forma más concreta, por la obra literaria.

---

Según esto, la ficción está rodeada de fronteras sagradas, que son tanto de orden real como de orden representativo<sup>28</sup>.

Así pues, un límite de la ficción es el formado por estructuras de conjunto referencial formadas exclusivamente por realidad efectiva. No hay, sin embargo, límite para la ficción en el polo opuesto al de la realidad, es decir, en el alejamiento de ésta: el texto ficcional puede representar mundos que estén en total contradicción con el mundo real efectivo sin limitación alguna.

Finalmente, y en lógica coherencia con su modelo explicativo en torno a las relaciones entre ficción y realidad, Pavel concluye que la ficción debiera entenderse como un proceso dinámico y condicionado por la historia y la cultura, cuyas fronteras con la realidad no son diáfanas y cerradas, sino accesibles en mayor o menor grado, y por ello apela a la flexibilidad en el tema de los límites, como único modo que nos permita acceder a la producción y comprensión de la ficción, en tanto que actividades humanas.

Por su parte, K. L. Walton<sup>29</sup> identifica el acto de cruce de fronteras entre los mundos ficcional y real, como una operación puramente psicológica, que sin embargo no impide al lector ser en todo momento consciente del hecho de que se trata de dos terrenos netamente diferentes (así, sentimos pena, alegría, miedo; asistimos a la muerte de un personaje, pero sin por ello llegar a sentir esta pérdida como "real").

Otra de las autoras que ha desgranado el juego de las relaciones de accesibilidad a los mundos posibles en sus trabajos es Marie-Laure Ryan, la cual llega a establecer toda una tipología de formas de acceso a los universos de ficción basada en los elementos de coincidencia/diferencia, o aún de compatibilidad/incompatibilidad entre aquellos y el mundo real. De

---

<sup>28</sup> Pavel, Thomas: "Las fronteras de la ficción", *Teorías de la Ficción Literaria*, Op. Cit. p. 176.

<sup>29</sup> Walton, Kendall L.: "How remote are fictional worlds from the real world?", en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37, p. 11-23, 1.978. Citado por Garrido Dominguez, Antonio: "Teorías de la ficción literaria", Op Cit., p. 18.

este modo, en su modelo, posibilidad es sinónimo de accesibilidad: un mundo es posible si es accesible desde el mundo que ocupa el centro del sistema; de ahí que Ryan considere imprescindible ahondar en la naturaleza de la posibilidad, a través de la exploración de los distintos tipos de relaciones de accesibilidad mediante los cuales los mundos posibles alternativos pueden vincularse con el mundo real.

El tipo y el grado de accesibilidad al mundo posible del texto desde el mundo actual varía según los diversos géneros ficcionales o literarios. Y estos de algún modo son susceptibles de categorizarse en virtud de los tipos de relaciones de accesibilidad que podamos establecer a partir de los mismos (así, puede o no existir entre los mundos posibles y el real identidad de propiedades en los objetos que los pueblan, los cuales a su vez pueden ser o no los mismos -en una amplia gama que comportaría o no identidad/compatibilidad de inventario-; pueden darse o no las compatibilidades cronológica, física, lógica, lingüística...). Los grados existentes a propósito de la relación entre los elementos del mundo real efectivo y los del ficcional serían: a) ausencia total de identidad entre el mundo real y el ficcional, cuando ningún elemento de aquel está presente en éste; b) coincidencia sustancial del mundo ficcional con el real, cuando el ficcional contiene elementos ausentes del mundo real y algunos otros que sí pertenecen a aquél: los relativos al funcionamiento general de los hombres y de la naturaleza; c) inclusión completa del mundo real en el ficcional: cuando la realidad efectiva en lo histórico y lo geográfico aparece sin limitaciones en el universo de ficción; y d) coincidencia total o casi total entre el mundo real y el ficcional, cuando este último está constituido por una parte de la realidad efectiva que, sin embargo, en gran medida ha sido establecida por medio de suposiciones de existencia por parte del autor.

De acuerdo con ello, Ryan establece una escala que abarca categorías tan diversas como la ciencia ficción, los cuentos de hadas o el realismo fantástico, junto a otras como la fabulación histórica, la ficción realista e histórica (novela histórica) o la que la autora denomina *verdadera ficción*. Las mayores coincidencia o compatibilidad entre los mundos posibles y el real tienen lugar en textos no ficcionales presentados con fines

informativos, tales como las obras de historia, el periodismo o la biografía. Sin embargo, determinados textos ficcionales pueden reproducir con las máximas fidelidad y precisión la realidad, pero, para evitar la confusión, han de apartarse de ella al menos en un rasgo: su carácter ficcional, la existencia del intento y acto de producir una ficción. Sin duda resultará esclarecedor transcribir textualmente las propias palabras de Ryan al respecto:

“Sin embargo, contradiciendo su propia existencia como ficción, un texto ficticio puede ofrecer una reproducción exacta de la realidad. Los novelistas conocen la posibilidad cuando advierten al lector que todo parecido con los individuos y hechos reales debería considerarse como pura coincidencia. Pero, como indica la creciente popularidad de lo que se ha venido en denominar “ficción verdadera”, un universo ficcional puede concebirse y presentarse deliberadamente como una imagen perfecta de la realidad. La diferencia entre la no ficción y la verdadera ficción es que la primera pretende representar la propia realidad (mundo de referencia textual = mundo real), mientras que la última representa un mundo de referencia textual distinto de, pero muy parecido al mundo real. La verdadera ficción incluye tales prácticas miméticas como la historia dramatizada, las biografías noveladas y lo que paradójicamente se ha dado en llamar “novelas de no-ficción”, es decir, historias acerca de hechos reales que utilizan las técnicas de la función narrativa (el mejor ejemplo es *A sangre fría*, de Truman Capote). La ficción verdadera explota los huecos informativos de nuestro conocimiento de la realidad rellenándolos con los hechos creíbles, aunque no comprobados, de los que el autor no se responsabiliza (como sería el caso de la historiografía). El mundo textual es accesible epistémicamente desde el mundo real, en tanto en cuanto todo lo que conocemos acerca de la realidad puede integrarse en ella. En una vida novelada, por ejemplo, la narración respeta toda la información histórica disponible acerca del héroe, pero completa esta información con diálogos sin documentar e informes de pensamientos íntimos que podrían haber ocurrido tal y como se describen. En un texto no ficcional, estos detalles habrían de ser representados de manera hipotética...(...) La razón de presentar el texto como ficción es que los hechos sin verificar pueden mantenerse para el mundo real textual sin mantenerse para el mundo real, y por lo tanto sin comprometer la credibilidad del autor”<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Ryan, Marie-Laure: “Mundos posibles y relaciones de accesibilidad”, en *Teorías de la ficción literaria*, Op. Cit, p. 186.

Otro caso interesante al hilo de las relaciones entre lo real y lo ficticio lo constituyen las novelas realistas e históricas, como *Guerra y Paz*, las novelas de Sherlock Holmes, o *La mujer del Teniente Francés*, género que en el discurso de M.L.Ryan presenta una amplia compatibilidad en las propiedades de los objetos presentes en ambos mundos (incluso pueden llegar a poseer una geografía y un marco temporal coincidentes), sin perjuicio de que el inventario del mundo real textual contenga elementos que no tienen contrapunto en el mundo real<sup>31</sup>. Así, el Londres de Sherlock Holmes es la capital de Inglaterra, y los nombres de sus calles son idénticos a los del Londres real; el Napoleón de *Guerra y Paz* nació en Córcega en 1769, hijo de Carlos Bonaparte y Leticia Ramolino, y tuvo doce hermanos. Pero, sin embargo, el Londres de Sherlock Holmes posee la propiedad de tener un residente llamado Sherlock Holmes, mientras que el Londres real de finales del siglo XIX no: esto convierte al mundo real en una sección del mundo real textual.

Descendiendo en la amplitud e intensidad de los elementos compatibles entre los universos real y ficcional, podríamos citar a continuación un género que Ryan señala pudiera llamarse fabulación histórica, en el que las propiedades de los objetos coincidentes son más abiertamente transgredidas: Napoleón escapa a Nueva Orleans y Hitler gana la guerra. Y cuando el inventario expandido ya no da más de sí, nos encontramos con novelas en las que las leyes de la naturaleza continúan en vigor, y el universo ficcional está poblado del mismo tipo de objetos que el real, pero que sin embargo se encuentran localizadas en una tierra de nadie geográfica e históricamente. Cuando, por el contrario, lo que se rompe es el

---

<sup>31</sup> A propósito de la distinta tipología de objetos que puede contener un texto ficcional, resulta interesante traer a colación la distinción llevada a cabo por Parsons, que nos habla de objetos nativos, objetos inmigrantes y objetos subrogados. Los objetos nativos son creados por el autor del texto de ficción y los objetos inmigrantes son incorporados al mundo ficcional por el autor desde el mundo real o desde otros textos ficcionales. Por su parte, los subrogados o sustitutos son seres reales cuyas propiedades son modificadas por el autor, que los introduce en el mundo ficcional del texto que elabora. Ver Parsons, Terence: *Nonexistent objects*, New Haven, Yale University Press, 1.980.

puente cronológico entre ambos mundos, lo que tenemos es ya una novela de anticipación (1984, de Orwell, escrita alrededor de 1950), ya una de ciencia ficción, dependiendo de qué otros elementos compatibles se mantengan. Si lo que se transgrede es la taxonomía (esto es, realidad y ficción no poseen las mismas especies, o éstas observan propiedades distintas), podemos encontrar seres tales como dragones, unicornios y brujas en el mundo textual, mientras que revocar las leyes naturales "hace posible que los animales hablen, que las personas vuelen y que los príncipes se conviertan en ranas"<sup>32</sup>.

Las relaciones de accesibilidad se implican por tanto en la diferenciación de los géneros, proporcionando una serie de etiquetas resultantes de las correlaciones existentes o de la ausencia de éstas. Sin embargo –dirá Ryan- para refinar las categorías aportadas por las diversas combinaciones de factores, habría que añadir todavía tres elementos, de gran importancia: *el foco temático* (principio por el cual el texto selecciona lugar, personajes y sucesos de la historia para conformar la trama: así, hay novelas "psicológicas", "de detectives" o "históricas"); *el filtro estilístico* (–cómico, trágico...-, que determina el prisma bajo el cual se presentarán los objetos disponibles y con ello la impresión que crearán en el lector); y en tercer lugar, *el énfasis de probabilidad*, que hace que, dentro del horizontes de posibilidades existentes, el texto se sitúe en lo cotidiano o, por el contrario, en los lindes marginales, hablando en términos de relaciones de accesibilidad. Este último factor sirve a Ryan para caracterizar un tipo determinado de ficción, la escapista, la cual:

"describe atractivos estilos de vida, aventuras excitantes, coincidencias increíbles, dilemas angustiosos, deseo ardiente, pasión eterna –todos los cuales son lógica, económica, psicológica y físicamente posibles en el mundo real, aunque altamente improbables"<sup>33</sup>.

A las relaciones de compatibilidad expuestas se irán añadiendo otras –señala esta autora- tales como la *coherencia histórica*, la *credibilidad*

---

<sup>32</sup> Idem, p. 191.

<sup>33</sup> Idem, p. 201.

*psicológica*, o las *compatibilidades socio-económica o categorial*, en un modelo que caracteriza como altamente abierto.

En suma, la idea fundamental es la conexión directa entre ficcionalidad y fuerza de las relaciones entre mundo real y mundo de referencia textual, de modo que tanto mayor será la accesibilidad al segundo cuanto menor sea la distancia entre ambos, ya que el lector proyecta sobre el universo de ficción sus propias experiencia y conocimiento del mundo actual.

Las tesis sobre la accesibilidad a los mundos ficcionales plantean de algún modo el complejo tema de las relaciones entre realidad y ficción. Antes de abordarlo, concluyamos con la exposición del modelo de mundos posibles de Dolezel; veamos, en particular, que rasgos específicos atribuye a los mundos ficcionales de la literatura. En primer lugar, este autor señala que las cualidades de estos últimos no pueden derivarse directamente del modelo de mundos posibles de la semántica formal, sin perjuicio de que sea éste el marco sobre el cual podamos identificarlos. A continuación, Dolezel identificará tres de los rasgos característicos de los mundos ficcionales que facilitan su identificación:

1. *Los mundos ficcionales de la literatura son incompletos.* Frente al mundo real y a los mundos posibles –que son más o menos completos–, los mundos del texto literario poseen un carácter incompleto, en el sentido de que presentan carencias informativas, de que muchas de las cuestiones concebibles sobre los mismos son irresolubles. Los factores que condicionan, amplificando o reduciendo, las deficiencias informativas de la literatura, son de distintos órdenes: algunos son estéticos (géneros, estilo literario...), y otros están en directa relación con la cultura y los sistemas de valores de una época o movimiento. En este sentido, Pavel plantea un modelo según el cual esa incompleción inevitable de los mundos ficcionales puede ser maximizada o minimizada, tanto por los autores como por las distintas culturas: así, las culturas con una visión estable del mundo tenderán a minimizarla, mientras que en los períodos de transición y conflicto la



tendencia será la de hacerla máxima<sup>34</sup>. De la misma opinión son U. Eco y M-L. Ryan, quienes también señalan la existencia de lagunas en los mundos ficticiales, que se hallan lejos de ser completos.

Sin embargo, otros teóricos no comparten la misma opinión. En esta línea, Crittenden<sup>35</sup> señala que las eventuales carencias informativas del texto pueden ser magníficamente completadas por el contexto y el lector, por lo que desde la perspectiva interna de la historia novelada no puede existir una incompleción formulada en los términos en los que se ha hecho más arriba. En el mismo sentido, Ronen<sup>36</sup> piensa que desde el punto de vista interno el texto es completo y cerrado, y tan sólo por comparación con los seres del mundo real podrían los seres ficticiales presentar un carácter incompleto, fuera ya de su *campo de referencia interno* que les es propio como *habitat*.

2. *Muchos mundos ficticiales de la literatura no son semánticamente homogéneos*. Pese a que la ficcionalidad es un rasgo que aglutina a los mundos posibles de la literatura entre sí, lo cierto es que en la apropiada estructuración interna de cada uno de ellos, por su complejidad, puede ocurrir que coexistan diversos agentes ficticiales, cada uno de ellos con su submundo o dominio particular, y que éstos presenten entre ellos una marcada heterogeneidad. Esto es, podemos encontrar una diversidad de mundos narrativos, que pueden ser o no homogéneos. Un ejemplo claro de estructura literaria semánticamente no homogénea lo constituye el mundo mitológico, en el que coexisten dominios naturales y sobrenaturales. Los submundos que habitan el texto, pese a estar separados nítidamente, presentan fronteras en ocasiones permeables, pudiendo establecerse entre los mismos relaciones no sólo de igualdad sino incluso de jerarquía.

---

<sup>34</sup> Pavel, Thomas G.: "Incomplete Worlds, Ritual Emotions", en *Philosophy and Literature*, p. 51. Citado por Dolezel, Lubomir: "Mimesis y mundos posibles", en *Teorías de la ficción literaria*, Op. Cit., p. 85.

<sup>35</sup> Crittenden, C.: "Fictional Characters and Logical Completeness", en Rieser (ed.), 1.982, pp.331-344.

<sup>36</sup> Ronen, R.: "Completing the Incompleteness of Fictional Entities", en *Poetics Today* 9,3, p. 497-514. Citado por Garrido Domínguez, A.: "Teorías de la Ficción Literaria: los paradigmas", en *Teorías de la Ficción Literaria*, Op. Cit., p. 30.

Utilizando palabras del propio Dolezel: "En narrativa, un mundo ficcional tiene que ser un conjunto complejo de dominios diversificados para poder acomodar los más diversos individuos posibles, así como estados de cosas, eventos, acciones, etc."<sup>37</sup>.

3. Por último Dolezel señala que *los mundos ficcionales de la literatura son construcciones de la actividad textual*, son fruto de la misma. La construcción de mundos posibles tiene lugar a través de diversas actividades culturales, que brindan a tal fin numerosos sistemas semióticos (lenguaje, gestos, movimientos...). El texto literario adquiere, en esta concepción, el papel de mediador en dicha actividad constructiva. Por otra parte, con esta interpretación de los orígenes de los mundos ficcionales, los textos constructivistas se diferencian claramente de los descriptivos: así, mientras que estos últimos son representaciones de un mundo real, preexistente a cualquier actividad textual, aquellos son anteriores a los mundos que crean, que dependen del texto y no tienen existencia separada del mismo. Los mundos ficcionales –dirá Dolezel- no pueden ser alterados o cancelados, mientras que las versiones del mundo real dadas por los textos descriptivos están sujetas a constantes modificaciones y refutaciones<sup>38</sup>.

Pero además de servir de mediador semiótico en la construcción del mundo ficcional, el texto juega además otro papel no menos relevante, que no es otro que el de constituirse en medio para el almacenamiento y transmisión de los mundos posibles, permitiendo que los mismos puedan ser objeto de actualización por potenciales receptores, que en cualquier momento posterior, y mientras el texto literario exista y esté públicamente disponible, pueden, a través de su actividad lectora e interpretativa, reconstruirlos: "Desde el punto de vista del lector, el texto de ficción puede caracterizarse como una serie de instrucciones mediante las cuales el mundo ficcional ha de ser recuperado y reconstruido"<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Dolezel, Lubomir: "Mimesis y mundos posibles", en *Teorías de la Ficción Literaria*, Op. Cit., p. 86.

<sup>38</sup> Idem, p.89.

<sup>39</sup> Ibidem.

De este modo, el texto literario opera un verdadero acto de autenticación, al convertir un estado posible y no realizado en un existente ficcional. Sin embargo, la fuerza de la autenticación se ejerce de manera diferente en los diversos tipos de textos literarios (géneros): así, podemos reconocer diferentes modos de existencia ficcional en correlación con los diferentes grados de fuerza autenticadora del texto, que de este modo estarían determinando aquella a través de las diferentes instancias existentes de autoridad autenticadora (al narrador autorizado, omnisciente, en tercera persona, se le atribuye la mejor muestra del mecanismo de autenticación, frente a otros tipos de narradores, como el "no fiable", el "subjetivo" o el que narra en primera persona).

Dolezel alude finalmente a los textos auto-anulantes (aquellos en los que se transgreden las reglas, privando al acto de su fuerza preformativa – p.ej. la narrativa *skaz*, en la que el acto autenticador es traicionado al ser tratado con ironía, ya que el narrador cambia libremente de primera a tercera persona, así como de estilos-), así como a los mundos ficcionales imposibles. En este último caso, la existencia ficcional de estos últimos no puede autenticarse, dado que se trata de mundos que tienen contradicciones internas, que implican estados de cosas contradictorios. Dolezel nos pone como ejemplo de una estructura del mundo de este tipo el relato de O. Henry "Roads of Destiny", cuyo protagonista muere tres veces de maneras distintas:

"Puesto que todas las versiones en conflicto de su fallecimiento son construidas por el narrador autorizado, todas son completamente auténticas. Existen en el mundo ficcional yuxtapuestas, irreconciliables, sin explicación. En última instancia, es imposible determinar cuál de las versiones del evento es constituyente legítimo del mundo ficcional"<sup>40</sup>.

La importancia del texto, como instrumento o ente conductor, cuya función mediadora y evocadora de la realidad a través del acto de lectura adquiere una importancia extraordinaria, ha sido puesta de relieve por

---

<sup>40</sup> Idem, p.93.

diferentes autores. Por todos, citaremos a Umberto Eco<sup>41</sup>, quien señala que los mundos posibles narrativos existen gracias a los textos, los cuales funcionan como *una estrategia lingüística destinada a suscitar una interpretación por parte del Lector Modelo*. En su modelo, los mundos posibles no son totalmente autónomos, sino que se superponen en gran medida al mundo "real" de la enciclopedia del lector: el mundo narrativo toma de este modo prestados individuos y propiedades de ese mundo "real" de referencia, ya que el universo semántico global no puede ser descrito exhaustivamente. Eco ilustra esta idea a través de un claro ejemplo, a propósito de la historia de Caperucita Roja:

"(...) el texto no enumera todas las propiedades posibles de esa niña: al decirnos que es una niña deja para nuestras capacidades de explicitación semántica la tarea de establecer que se trata de un ser humano de sexo femenino, que tiene dos piernas, etc. Para ello el texto nos remite, salvo indicaciones en contrario, a la enciclopedia que regula y define el mundo "real". Cuando tenga que hacer correcciones, como en el caso del lobo, nos aclarará que éste "habla". De manera que un mundo narrativo toma prestadas, salvo indicación en contrario, ciertas propiedades del mundo "real"..."<sup>42</sup>.

En cuanto al mundo *real* de referencia, Eco señala que en un enfoque constructivista de los mundos posibles debe ser considerado una construcción cultural. Esta afirmación la asume como criterio operativo dentro del marco de una teoría de la cooperación textual, y en este sentido señala que por ejemplo, para un lector antiguo que leyera que Jonás permaneció tres días en el vientre de un pez para después salir intacto, este dato no estaría en desacuerdo con *su* enciclopedia. Un mundo posible, por tanto, es para U. Eco algo que forma parte del sistema cultural de los sujetos y que depende de ciertos esquemas conceptuales. Existen mundos que concuerdan con nuestras actitudes proposicionales y otros que no lo hacen,

---

<sup>41</sup> Eco, Umberto : *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen. 1.992.

<sup>42</sup> Eco, Umberto: *Lector in fabula, La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Op.Cit., p. 176.

por lo que, en última instancia, nuestro compromiso con un mundo posible es ideológico<sup>43</sup>, en el sentido de compatible con nuestra enciclopedia.

La capacidad mediadora y de soporte del texto aparece también en la interpretación que sobre la ficción lleva a cabo Siegfried J. Schmidt, que a partir del enfoque biológico-constructivista concluye que la noción de *realidad* no es más que una *construcción mental* ( "todo lo que -como observadores- llamamos *realidad* es un constructo..."<sup>44</sup> ), y en modo alguno un conjunto de datos objetivos<sup>45</sup>; este enfoque le lleva inexcusablemente a otorgar idénticas consideración y credibilidad a todos los sistemas de representación del mundo (científico, periodístico, literario, filosófico), en cuanto que todos proceden de igual manera, al *crear* realidad:

---

<sup>43</sup> Esta es una idea de Hintikka, citado por Eco, Humberto: *Lector in fabula, La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Op.Cit., p. 178.

<sup>44</sup> Schmidt, Siegfried J.: "La auténtica ficción es que la realidad existe", en *Teorías de la Ficción literaria*, Op. Cit., p. 237.

<sup>45</sup> Resulta interesante, en conexión con estas posturas, referimos muy brevemente a la tesis central de uno de los principales filósofos actuales, Nelson Goodman: el constructivismo. En la interpretación que de sus teorías realiza Jerome Bruner, nos dirá que para aquél, en contraposición al sentido común, lo cierto es que no existe un *mundo real* único, preexistente a la actividad mental humana, sino que lo que nosotros llamamos el mundo es, a su vez, un producto ya construido por los hombres. Lo que esta "dado" al comienzo de nuestra construcción no es la firme realidad, sino tan sólo otra versión construida de un mundo que hemos dado por supuesto para ciertos fines. Bruner resume con acierto la postura de Goodman con las siguientes palabras: "Los mundos que creamos, dice, pueden surgir de la actividad cognitiva del artista (el mundo del *Ulises* de Joyce), de la ciencias (ya sea la visión geocéntrica del mundo de la Edad Media o de la física moderna), o de la vida ordinaria (como en el mundo de los trenes, los repollos y los reyes, donde reina el sentido común). Esos mundos (insiste) han sido construidos, pero siempre a partir de otros mundos, creados por otros, a los cuales los hemos tomado como ya dados. No actuamos sobre cierto tipo de realidad prístina independiente de nuestra mente o de las mentes de aquellos que nos preceden o nos acompañan". Por otra parte -nos dirá Bruner- la pluralidad irreductible de *mundos* existente, así como las eventuales relaciones de contradicción existentes en ocasiones entre algunos de ellos, llevarán a Goodman a hablar de "mundos" y de "versiones" de mundos. En Bruner, Jerome: *Realidad Mental y Mundos Posibles, Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Barcelona, Ed. Gedisa., 1.994, p. 101-111.

"La realidad (tomada en sentido de modelos de mundo) es siempre un constructo, tanto en la "ficción" como en la "realidad". Ninguno de estos constructos existe realmente, pero hay algunos que encajan mejor que otros; los que mejor encajan se toman como elementos estándar..."

"La "realidad" es siempre una construcción; no es nada más que una valoración ontológica regulada por las "convenciones de asignación de índices de realidad", que en nuestra sociedad varían de un sistema de acción social a otro. Por lo que se refiere al sistema de la LITERATURA, la convención estética deja estas cuestiones a discreción del participante, es decir, sujetas a la evaluación estética o poetológica que éste haga"<sup>46</sup>.

Como vemos, en el enfoque de Schmidt, en el caso de los textos literarios, éstos cuentan con convenciones y normas de evaluación propias (*la convención artística o estética*) que los eximen de cualquier dependencia respecto del considerado mundo real<sup>47</sup>.

Por otro lado, conectada pero al tiempo muy diversa de esta última cuestión, es la distinción establecida por Schmidt para dar cuenta de la relación del texto con la realidad: la que opera entre lo ficticio y lo ficcional. Para el autor, es ficticia la construcción referencial que no forma parte del mundo real; esta construcción pasa a ser ficcional al ser adscrita por el autor y los lectores a un mundo diferente de la realidad efectiva. De este modo, es en el ámbito comunicativo, y especialmente en el área del receptor, donde se resuelve la condición ontológica de la realidad ficcional. La ficcionalidad la poseería la construcción ficcional en su conjunto, así como cada uno de sus elementos; mientras que la fictividad, como cualidad de fictivo, está limitada a la realidad no efectiva con independencia de su proyección en el texto.

---

<sup>46</sup>Schmidt, Siegfried J.: "La auténtica ficción es que la realidad existe", en *Teorías de la Ficción literaria*, Op. Cit., p. 238.

<sup>47</sup> A casi idéntica conclusión llega Nelson Goodman –de nuevo en la interpretación que de sus teorías lleva a cabo Bruner-, quien recomienda abandonar el trabajo basado en el falso ideal de comparar las obras de arte o la ciencia con un mundo "real" para determinar su "verdad" o su distorsión". Ver Bruner, Jerome: *Realidad Mental y Mundos Posibles, Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Op. Cit., p. 109.

Por su parte, la realidad efectiva (entendida como realidad efectivamente realizada) es, de este modo, distinta de una realidad global, mucho más extensa, de la que también forman parte los sueños, los deseos, los temores, los productos de la imaginación, etc. Y no sólo es necesario reconocer su escasa amplitud, su estrechez frente a la realidad global, sino que otro de sus rasgos característicos lo constituye su mutabilidad, esto es, la idea de que lo que es realidad puede variar, parcialmente, de un período de tiempo a otro, e incluso de una cultura a otra. Por ello, los límites entre la realidad ficcional y la realidad efectiva pueden experimentar desplazamientos, en la medida en que ésta no es en todo momento la misma.

A pesar de los problemas que plantea el concepto de realidad y su delimitación, lo cierto es que nuestra cultura y el sentido común permiten que tengamos una concepción lo suficientemente fijada de lo que es o no realidad efectiva y de lo que es realidad ficcional. Esta última se construye artísticamente en la literatura como realidad efectiva sostenida por la obra literaria. No se trata de un acto de reproducción del mundo existente, del mundo real efectivo, sino más bien de la creación de un mundo propio. Ello es así porque el texto ficcional es, en su elaboración, una constitución de realidad. El arte no es sólo expresión de una realidad, sino que es también creación de realidad. Según esta concepción, el mundo narrativo es construido y delimitado artísticamente gracias a la capacidad configuradora del lenguaje. Como señala Ricoeur, "el lenguaje en el texto literario establece, en efecto, su propio mundo, aunque este mundo no es construido solamente por el lenguaje, dada la presencia en él de una experiencia referencial"<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Ricoeur, Paul.: *Temps et récit I*, Paris, Seuil, 1.983, p.118-1119. Citado por Albaladejo, Tomás: *Semántica de la narración: la ficción realista*, Op. Cit., p 48.

### 3.1.1. REALIDAD Y FICCIÓN

Llegados a este punto, quizá convendría volver sobre una cuestión cuyo análisis diferimos unas páginas más atrás: el problema de la ficcionalidad, la distinción entre realidad y ficción, entre verdad y falsedad, entre referencia y carencia de ella. Si bien no hay dudas en aceptar el concepto de ficcionalidad como una categoría fundamental en la teoría literaria, el concepto de verdad, sin embargo, se ha topado en ocasiones con grandes dosis de escepticismo, por parte de autores que señalan que plantear la verdad, como tal, no tiene sentido ni en la poesía ni, en general, en la literatura, por cuanto que existen determinadas categorías literarias que no pueden decirse verdaderas o falsas. De este modo, la cuestión de la verdad en literatura en muchas ocasiones puede no llegar a plantearse seriamente, a causa de la creencia común de que no presenta demasiado interés el hablar, en este ámbito, de referencia, a la convicción de que a la narrativa le resulta indiferente el criterio lógico de verdad/falsedad. Sin embargo, no es menos cierto que *de alguna manera* sí asignamos valores de verdad a las frases ficcionales –dirá Dolezel, el cual trae a colación en este sentido la formulación efectuada por Woods-: así, “alguien que afirmase que Sherlock Holmes vivía en Baker Street, ganaría la apuesta contra otro que afirmase que vivía en Berczy Street”<sup>49</sup>.

En opinión de Dolezel, el problema de la existencia ficcional debe formularse en el marco de la semántica de los mundos posibles (la cual se ha denominado actualismo o realismo): en este planteamiento se parte de que existe un mundo empíricamente observable, que denominamos o designamos como mundo real, mientras que las alternativas posibles al mundo real son constructos de la mente humana. Estos últimos, los mundos posibles, alternativos al mundo real, e incluso a menudo contradictorios al mismo, los construye constantemente la imaginación y el pensamiento humanos, la actividad verbal y semiótica de indole y tipología diversa. Para

---

<sup>49</sup> Woods, J. H.: *The logic of fiction. A Philosophical Sounding of Deviant Logic*, The Hague, Paris, Mouton, 1.974, p. 13. Citado por Dolezel, Lubomir: “Verdad y autenticidad en la narrativa”, en *Teorías de la Ficción Literaria*, Op. Cit., p. 98.



este autor, el concepto de verdad en la narrativa debe basarse en el de autenticación, un concepto que explique la existencia ficcional: el narrador, como fuente autorizada, es el ente capaz, por poseer esa autoridad autenticadora, de llevar a los individuos, objetos, eventos, etc., a su existencia ficcional: "la verdad ficcional es estrictamente *verdadera* en/para el mundo narrativo construido y su criterio es la concordancia o discordancia con los hechos narrativos *autenticados*"<sup>50</sup>.

Dolezel reclama, por tanto, una total autonomía entre mundo actual y mundos ficcionales, reivindicando así la posibilidad de que los textos literarios contengan mundos imposibles, escenarios que estén abiertamente en contradicción incluso con las leyes lógicas o naturales: al lector le bastará que tales mundos sean internamente coherentes. La validación del universo ficcional deja así de depender de su mayor o menor acuerdo con el mundo actual: la verdad literaria se identifica más bien con el concepto de coherencia interna del texto narrativo, y depende, pues, de su acuerdo con los hechos en él reflejados. Sin embargo, no es menos cierto que, utilizando las palabras de Garrido Domínguez:

" Para que la ficción cobre vida en la mente del lector, se requiere imperativamente no sólo la "voluntaria suspensión de la incredulidad", sino una positiva actitud de conceder un "crédito irrestricto" a las palabras del narrador (Martínez Bonati). Aceptar como verdadero lo dicho por el narrador se convierte en *conditio sine qua non* de la experiencia estética"<sup>51</sup>.

Distinta es la interpretación que al respecto realiza Félix Martínez Bonati. Para este autor, los textos novelísticos nos fuerzan a una lectura en la clave correspondiente: no podríamos leerlos como si se tratara de un relato de hechos reales, puesto que son los propios rasgos del discurso novelístico los que lo descalifican como relato de la circunstancia real (los personajes son desconocidos y no se aportan datos que faciliten su efectiva

---

<sup>50</sup> Dolezel, Lubomir, en "Verdad y autenticidad en la narrativa", en *Teorías de la Ficción Literaria*, Op. Cit., p. 107.

<sup>51</sup> Garrido Domínguez, Antonio: "Teorías de la Ficción Literaria: los paradigmas", en *Teorías de la Ficción Literaria*, Op. Cit., p. 20.

identificación; los acontecimientos, o bien no han existido o, al menos, no han ocurrido exactamente tal y como se los presenta; existen una serie aseveraciones narrativo-descriptivas ilegítimas, tales como la percepción de ciertas cosas por parte de un observador privilegiado no identificado -como p. ej., el destello de locura de un personaje durante el solitario paseo nocturno-, o la descripción de las emociones y pensamientos más íntimos de los protagonistas del relato, sin que medie confesión por parte de los mismos...). Todos estos rasgos, que nos hacen adentrarnos en el territorio de lo inverosímil, hacen necesario leer el texto *como una novela*, en cuyo caso ninguna de las características más arriba apuntadas llamará nuestra atención:

" (...) Mi planteamiento es radicalmente diferente: las frases novelísticas tienen todos los atributos de sentido y función de las frases no novelísticas: son afirmaciones, tienen objeto de referencia, son verdaderas o falsas. Pero: no son frases reales, sino tan ficticias como los hechos que describen o narran, y no son frases dichas por el novelista, sino por un hablante meramente imaginario. Porque son ficticias y parte de un mundo ficticio, pueden tener, además de las propiedades comunes a toda frase, propiedades *fantásticas*. Por eso es natural en ellas lo que sería ilegítimo en el discurso real..."<sup>52</sup>

En todo caso, debemos evitar confundir las dos lecturas, radicalmente diversas, de un texto narrativo, confusión que en opinión de Martínez Bonati está en la base de algunas teorías sobre la ficción que este autor rechaza. Su propuesta parte de nuestra propia experiencia como lectores de novelas, en la que "vivimos el discurso narrativo como una referencia superlativamente adecuada y ceñida a un mundo intensamente presente"<sup>53</sup>: ¿qué es lo que hace posible estas cualidades y esta forma de percibir las narraciones, las novelas...? Los mecanismos no parecen ser otros que los que subyacen al *juego de la ficción*, el cual requiere del lector de forma imperiosa la aceptación como verdaderas de las proposiciones

---

<sup>52</sup> Martínez Bonati, Félix: "El acto de escribir ficciones", en *Teorías de la Ficción Literaria*, Op. Cit. p. 162.

<sup>53</sup> Idem., p. 162.

narrativas (son *necesariamente verdaderas*<sup>54</sup> en cuanto responsables de la generación y existencia del objeto ficticio): ante ellas no caben sospechas o dudas, que vayan más allá de las posibles "reservas" ante algunas afirmaciones de los personajes de los relatos. El lector *debe* aceptar (de hecho lo hace irreflexivamente al entregarse al goce de la ficción) que ese rincón ficticio dentro del mundo real que el novelista ha creado para él es tal y como lo presenta el narrador, incluso aunque entre en contradicción con determinadas normas del mundo actual. Autor y receptor deben, para hacer posible su unión, utilizar un único sistema de códigos, hallarse enlazados en un mismo modelo de mundo y ser, además, plenamente conscientes de participar en dicha conexión y de estar en posesión de idéntico modelo de mundo. La creación de mundos ficcionales implica, para Albaladejo<sup>55</sup>, el establecimiento de un ámbito ontológico-artístico separado del mundo real efectivo, pero comunicado con éste, en el cual están situados el autor y los lectores; un mundo propio, distinto de todos los demás, que facilite "la plenaria participación comunicativa del productor y del receptor de la ficción en el acto fantástico de la construcción ficcional"<sup>56</sup>.

Ideas muy similares encontramos en el planteamiento que respecto a esta cuestión presenta Umberto Eco<sup>57</sup>: para que el mecanismo de la interpretación entre en funcionamiento, haciendo posible la vivencia de la ficción, es vital e inevitable que el Lector-Modelo no llegue a plantearse dudas sobre la verdad o falsedad de los hechos que el narrador le presenta. La conexión ficción-realidad se establece fundamentalmente a través de la vivencia de los mundos proyectados en los textos, vivencia que, en cuanto experiencia psíquica, es inapelablemente real<sup>58</sup>.

---

<sup>54</sup> Utilizando una expresión de Garrido Domínguez, en "Teorías de la Ficción Literaria: los paradigmas", en *Teorías de la Ficción Literaria*, Op. Cit., p. 20.

<sup>55</sup> Albaladejo, Tomás: *Semántica de la narración: la ficción realista*, Op. Cit. p. 79.

<sup>56</sup> García Berrio, Antonio: *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1.989, p. 335.

<sup>57</sup> Eco, U: *The Role of the Reader*, Bloomington, IN, Indiana University Press, 1.979. Traducción al español en *Lector in Fábula*, Barcelona, 1.981, Lumen, p. 185 y ss.

<sup>58</sup> De nuevo, según Martínez Bonati, en "La estructura lógica de la literatura", en *La ficción narrativa*, Murcia, Universidad, 1.993.

En este sentido –sostiene Eco–, la regla fundamental para abordar un texto narrativo es que el lector acepte, tácitamente, un pacto ficcional con el autor (lo que Coleridge llamaba *la suspensión de la incredulidad*), fingiendo que lo que se le cuenta ha acaecido de verdad. Esta *suspensión de la incredulidad* no es, sin embargo, total, sino que se produce con respecto a ciertas cosas, y no con relación a otras, siendo la demarcación entre ambas, en ocasiones, bastante ambigua. U. Eco nos ilustra esta idea con un ejemplo concreto:

“Cuando entramos en un bosque narrativo se nos pide que suscribamos el pacto ficcional con el autor, y estamos dispuestos a esperar lobos que hablan; pero cuando Caperucita Roja es devorada por el lobo, pensamos que está muerta (y esta convicción es muy importante para la catarsis final, y para experimentar el placer extraordinario de su resurrección). Pensamos que el lobo es peludo y con las orejas de punta, más o menos como los lobos de los bosques reales, y nos parece natural que Caperucita Roja se porte como una niña, y su madre como una mujer adulta preocupada y responsable. ¿Por qué? Porque así sucede en el mundo de nuestra experiencia, un mundo que, por ahora, sin demasiados compromisos ontológicos, llamaremos *mundo real*<sup>59</sup>.

Junto a éste, Eco nos presenta varios ejemplos de obras literarias en las que sus autores construyen los mundos que las pueblan tomando prestadas multitud de características del mundo real, ya sean geográficas, históricas, actitudes psicológicas, condiciones de posibilidad de personajes y objetos, etc.... La analogía con el mundo real está presente, en mayor o menor grado, incluso en aquellas obras literarias y aún en géneros en los que el grado de verosimilitud desciende a niveles mínimos. Aún en estos casos podemos percibir la presencia, más o menos aparente, de determinados aspectos del mundo real como fondo; lo que cambien serán las proporciones entre realidad e invención.

Partiendo de esta idea, Eco conceptúa los mundos narrativos como parásitos del mundo real, señalando que existe una gran flexibilidad en

---

<sup>59</sup> Eco, Umberto: *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Editorial Lumen, 1.997., p. 87.

cuanto al número de elementos ficcionales aceptables que aquéllos pueden contener, no existiendo reglas fijas al respecto:

"Formas como el cuento de hadas nos predisponen para aceptar a cada paso correcciones de nuestro conocimiento del mundo real. Pero todo aquello que el texto no nombra o describe expresamente como diferente del mundo real, debe ser sobreentendido como corresponde a las leyes y a la situación del mundo real"<sup>60</sup>.

Para poderlo adoptar como fondo de un mundo ficticio, el lector necesita poseer un cierto conocimiento del mundo real, conformado por informaciones ciertas sobre el mismo. Pero si ésta es responsabilidad del lector-modelo, no es menos cierto que el perfil de este último está dibujado por (y en) el texto. Por ello, el autor no debe tan solo presuponer el mundo real como fondo de su propia invención, sino que está obligado a dar continuamente al lector información sobre aquellos aspectos del mundo real que probablemente éste no conozca, en la medida en que los considere indispensables para la comprensión de su relato. De este modo, "los lectores deben tanto  *fingir*  que la información ficcional es verdadera, como tomar por verdaderas las informaciones histórico-geográficas suministradas por el autor"<sup>61</sup>. El lector-modelo no sólo está obligado, pues, a colaborar sobre la base de su competencia en el mundo real, la cual es ampliada por el autor cuando aquél no la posee; debe así mismo hacer como si conociera cosas del mundo real que, efectivamente, no conoce; e incluso se ve inducido a actuar, en el acto de lectura, como si reconociera cosas que, de hecho, en el mundo real no existen.

Esta configuración de los mundos ficcionales los convierte, a un tiempo, en mundos finitos e infinitos. Finitos, pequeños y cerrados, porque pese a ser deudores del mundo real, ponen entre paréntesis gran parte de nuestros conocimientos sobre éste. Esta característica, que nos confina dentro de sus límites, nos empuja a explorar el mundo ficcional en profundidad, de modo que, como señala Eco, en ocasiones llegamos a

---

<sup>60</sup> *Idem*, p. 93.

<sup>61</sup> *Idem*, p.p 103-104.

conocer un personaje narrativo mejor que a nuestro propio padre (lo dijo de Julien Sorel, el protagonista de *El rojo y el negro*, de Stendhal), alcanzando a saber todo lo que hay que conocer de él. Pero esta extraña tierra que es el universo narrativo también se extiende, en cierto sentido, indefinidamente, puesto que al estar formado por entidades, personajes, lugares y tiempos que contienen el mundo real como fondo, es en conjunto más vasto que el mundo de nuestra experiencia. En esta doble dimensión reconoce Umberto Eco una de las grandes virtudes de la narrativa: leer nos ayuda a dar sentido a la inmensidad de las cosas que han sucedido y sucederán, evitando la angustia que experimentamos al realizar idénticas operaciones en el mundo real: contar –y leer- historias se revela así como una actividad con una clara función terapéutica, que no es otra que “dar forma al desorden de la experiencia”<sup>62</sup>.

Un aspecto importante en el discurso de Eco en torno a este tema lo constituye la noción de verdad, tanto en el mundo narrativo como en el real. En el primer caso, la cuestión parece resolverse en términos de coherencia interna:

“No es verdad que haya vivido en el mundo real un individuo llamado Hamlet, pero si un estudiante dijera en el examen de literatura inglesa que al final de una tragedia shakesperiana Hamlet se casa con Ofelia, le explicaríamos que había dicho algo falso”<sup>63</sup>.

En el mundo real, sin embargo, la cuestión se complica. Así, Eco disiente de la creencia común de que en el mundo real esté vigente el concepto de verdad (truth), mientras que en los mundos narrativos deba aplicarse el principio de confianza (trust), ya que considera que este último es tan importante en el mundo real como el primero. Por el contrario, este autor considera que la manera en que aceptamos la representación del mundo real no difiere del modo en que creemos en la representación del mundo posible que encontramos en un libro de ficción (“yo finjo saber que Scarlett se casó con Rhett así como finjo saber que Napoleón se casó con

---

<sup>62</sup> *Idem.*, p. 97.

<sup>63</sup> *Ibidem.*

Josefina"<sup>64</sup>). La diferencia está, obviamente, en el grado de tal confianza, ya que la otorgada a los historiadores es mayor que la que da a Margaret Mitchell.

Esta característica —el hecho de que con las verdades válidas en los mundos ficcionales, las cosas funcionen de forma mucho más tranquila— está, en opinión de U. Eco., en la base del aprecio de los hombres por la lectura:

“Más allá de otras, importantísimas, razones estéticas, pienso que nosotros leemos novelas porque nos dan la sensación confortable de vivir en un mundo donde la noción de verdad no puede ponerse en discusión, mientras el mundo real parece ser un lugar mucho más insidioso. Este “privilegio alético” de los mundos narrativos nos permite reconocer incluso algunos parámetros para decidir si la lectura de un texto narrativo va más allá de lo que en otro lugar he llamado “los límites de la interpretación”<sup>65</sup>.

Estrechamente conectada con el núcleo de la cuestión aquí debatida está así mismo la distinción que otro autor, Van Dijk<sup>66</sup>, realiza entre *narrativa natural* y *narrativa artificial*. Ambas constituyen ejemplos de descripción de acciones, pero la diferencia fundamental se cifra en el hecho de que mientras la primera se refiere a unos hechos que se presentan como realmente acontecidos (por ejemplo, las noticias de las crónicas periodísticas), la segunda muestra individuos y hechos atribuidos a mundos posibles, distintos del de nuestra experiencia. Este último tipo no respeta, por tanto, muchas de las condiciones a que está sometida la narrativa natural: en este sentido, el autor no se compromete a decir la verdad ni a probar sus afirmaciones. Uno de los variados rasgos específicos que la definen es, lógicamente, la existencia de una fórmula introductoria especial (ya implícita o explícita) mediante la cual se invita al lector a no preguntarse si los hechos contados son verdaderos o falsos (a lo sumo, se le puede invitar a decidir si le parecen suficientemente *verosímiles*, condición que incluso llega a suspenderse en las narraciones fantásticas).

---

<sup>64</sup> Idem., p. 99.

<sup>65</sup> Idem., p. 100.

<sup>66</sup> Dijk Van, Teun A.: “Action, action, description and narrative”, *New Literary History*, 1974.

Otra visión interesante acerca de la capacidad de la ficción para hacer vivir los mundos literarios como algo verdaderamente real es la mantenida por K. Hamburger<sup>67</sup>, para quien la misma proviene del peculiar uso que la literatura hace del lenguaje, y particularmente, de los mecanismos de la enunciación. Esta es, precisamente, la piedra de toque que permite a la autora aislar como ficticios el relato en tercera persona y el drama (en el primero el objeto del enunciado no preexiste al momento de la enunciación, sino que se produce en el curso de la misma), frente a otras modalidades literarias como el poema lírico y la narración autobiográfica (en los que hay una distinción clara entre sujeto y objeto de la enunciación –constituido este último por ideas, experiencias o acontecimientos preexistentes-, y por tanto, una separación clara entre el tiempo de la enunciación y el del enunciado). La ficción literaria, restringida a las variedades literarias más arriba señaladas se rige por una peculiar lógica en la que destaca su carácter atemporal, la destemporalización efectiva de la ficción.

Garrido Domínguez<sup>68</sup>, por su parte, entiende como una suerte de fórmula de compromiso entre los planteamientos de Dolezel y de Martínez Bonati, la postura que al respecto mantiene W. Mignolo, quien señala que la *creación* de objetos ficticios tiene lugar en el mundo actual del autor y sus lectores, pero que éstos *existen* únicamente en el mundo actual del narrador, que es quien legitima su existencia. Esta posición le permite conciliar sin contradicción, de un lado, la indiscutible conexión con el mundo real (escenario donde tiene lugar la gestación imaginaria), y de otro la autonomía del mundo ficcional –como lugar donde se acomodan los seres ficticios como Don Quijote o Emma Bovary-.

Junto a todos estos planteamientos, de nuevo es Garrido Domínguez quien nos aporta y trae a colación los mantenidos por otros teóricos en un intento de actualizar y adaptar a los nuevos enfoques sobre el tema de la ficción la tradición que arranca de la noción aristotélica de mimesis. Son

---

<sup>67</sup> Hamburger, K: *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor. 1.995.

<sup>68</sup> Garrido Domínguez, Antonio: "Teorías de la Ficción Literaria: los paradigmas", en *Teorías de la Ficción Literaria*, Op. Cit., p. 22-23.



exponentes en esta dirección la propia K. Hamburger, a la que recientemente hemos aludido, P. Ricoeur, B. Harshaw y S. Reisz de Rivarola.

En este sentido, encierran gran interés las proposiciones que al efecto lleva a cabo P. Ricoeur, en el marco de su teoría de las tres mimesis, en la que presenta los textos literarios, sin negarles por ello toda una serie de derechos, como mediadores entre el mundo y el lector, subrayando así la conexión de la literatura con la realidad. Y ello tiene lugar por varios factores, a saber: en primer lugar, porque el objeto proyectado en el texto, la historia o acción relatada, responden inevitablemente a modelos humanos; en segundo y más importante lugar, porque el texto presupone y exige un lector como destinatario natural, necesita de ese saber sobre el mundo y del cúmulo de convenciones literarias compartidas entre autor y lector para salir a la luz. La literatura de este modo sería una actividad mimética si entendemos mimesis no como representación directa de la realidad, sino más bien si identificamos los textos literarios como productos de la imaginación que se inscriben en el ámbito de *lo posible*.

Ricoeur se vale de conceptos aristotélicos, que aplica a la ficción literaria, para presentar sus tesis: así, señala que la actividad creadora en literatura –*póiesis*– consiste en una imitación de acciones –*mímesis*– que no podemos separar de su organización en el marco de la trama –*mythos*–. La construcción de esta última, del entramado que sirve de marco a la ficción, se regula de acuerdo con dos grandes criterios: verosimilitud y necesidad. Según el primero, podemos definir y acotar lo literario como un discurso de ficción, fruto de la actividad imaginaria, y a partir de la línea trazada por lo verosímil separar los discursos poético e histórico. El segundo nos sirve, sin embargo, para organizar el mundo de lo ficcional de puertas adentro, sirviendo de apoyo a la verosimilitud en aquellos casos extremos en los que el mundo imaginario se aleja en exceso, e incluso llega a contradecir, las normas que rigen en el universo de lo creíble: en estos casos, será la coherencia interna la que condicione la credibilidad de la trama, de modo que ésta será convincente si previamente ha respetado, sin alterarla, la lógica propia que rige los mundos literarios. El arte de la ficción -que es, ante todo,

el arte de la ilusión<sup>69</sup>- es capaz de hacer pasar por verdaderos los mundos posibles.

Interesante en esta línea resulta el planteamiento de S. Reisz de Rivarola<sup>70</sup>, que parte de la distinción, ya establecida por otros teóricos, entre *facticidad* y *realidad*, según la cual lo fáctico hace referencia a lo realmente acontecido en un tiempo y lugar precisos, mientras que lo real es un concepto más amplio, una noción envolvente, que daría cabida tanto a lo sucedido como a aquello que es posible o creíble que pueda tener lugar. De este modo la ficción puede formar parte de la noción global de la realidad.

Este marco sirve a la autora para volver sobre la distinción aristotélica entre el discurso histórico –ámbito de lo fáctico- y el poético –terreno de lo no fáctico, donde se desarrollan los mundos posibles-. A partir de aquí, Reisz de Rivarola postula una noción de realidad, evocada a través del concepto de verosimilitud, variable y dependiente de multitud de factores tales como la idea del universo y las convenciones literarias vigentes en cada momento, capaz de prestar cobertura a toda la gama de posibilidades de existencia de las que podemos hablar (real, fáctica, posible según lo verosímil, imposible, irreal...). La autora concluye señalando la autoreferencialidad como clave explicativa de los mundos literarios, que son universos contruidos por el hombre, al tiempo que apunta como factor específico de los mismos, su naturaleza imaginaria: ésta traza la línea delimitadora de aquellos respecto de los no ficcionales.

Como ya hemos visto, y aún dentro del enfoque ontológico o explicativo de los entes y mundos de ficción, no todos los autores convienen en utilizar la terminología de *mundos posibles* como la más adecuada para dar cuenta de la naturaleza de la ficción literaria y explicar la problemática. Ya hemos aludido más arriba brevemente a Harshaw, autor que prefiere utilizar las nociones de *campo de referencia interno* (CRI)–el mundo del

---

<sup>69</sup> Así lo han calificado a lo largo de sus obras autores como el propio P. Ricoeur, J. M. Pozuelo o A. Garrido Domínguez.

<sup>70</sup> Ver Reisz de Rivarola, S: *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, 1.989, p.p 144-190

texto, una red de referentes interrelacionados de varios tipos, como personajes, ideas, acontecimientos, etc.- y *campo de referencia externo* (CRE). Lo específico de la literatura –dirá Harshaw- es la creación de un campo de referencia interno, construido por y para el texto literario, de un mundo imaginario, que sin embargo puede incorporar elementos procedentes de un campo de referencia externo –personajes históricos, referencias geográficas-, originando el solapamiento o coincidencia momentánea de ambos mundos (lo que él denomina enunciados de doble dirección, esto es, con referencia simultánea en ambos mundos). Realidad y ficción contarían así, en su modelo, con una fuerte relación, la cual se resuelve a través de los procedimientos de la modelización y de la representación, a los que ya hemos aludido: los mundos literarios (CRI) se configuran de acuerdo con el modelo de la realidad (CRE) y la actividad literaria consiste básicamente en la representación de ésta.

Otro autor que adopta una terminología propia y distinta es T. Albaladejo<sup>71</sup>, que nos propone el concepto de *modelo de mundo*, entendiendo por tal, con Garrido Domínguez<sup>72</sup>, la imagen del mundo que el texto transmite y, sobre todo, el conjunto de reglas o instrucciones que han de guiar la constitución del universo textual y su recepción. De este modo, la realidad ficcional se construye de acuerdo con los diversos tipos de modelos de mundo; y la determinación del tipo de modelo de mundo es una actividad previa que el autor realiza, contando con el receptor –pues éste ha de llegar, a través de las informaciones semántica y sintáctica, al modelo de mundo a que pertenecen las instrucciones empleadas por el productor en la construcción de la obra literaria-. Esta comunión es importante, y a este respecto dice Antonio García Berrio que “para que se realice adecuadamente la comunicación del texto ficcional, es necesario que productor y receptor se hallen en posesión de modelos idénticos, pertenecientes al mismo tipo”<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> Albaladejo, Tomás: *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante. Universidad de Alicante, 1.986.

<sup>72</sup> Garrido Domínguez, Antonio: “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, en *Teorías de la ficción literaria*, Op. Cit., pp. 27-28.

<sup>73</sup> García Berrio, Antonio: *Teoría de la literatura*, Madrid. Cátedra, 1.989. 2ª Edición revisada

La galería de modelos de mundo existentes, según Albaladejo, nos da cuenta de una triple tipología, en función de su relación con la realidad: *tipo 1 o modelo de mundo de lo verdadero, real y efectivo; tipo 2 o modelo de mundo de lo ficcional verosímil; y tipo 3 modelo de mundo de lo ficcional no verosímil.*

El primero, típico de los textos de lengua común, así como de los textos históricos, científicos y periodísticos, responde a idénticas normas que las que gobiernan el mundo actual. Los textos que en su construcción siguen reglas propias de este tipo de modelo de mundo son miméticos no ficcionales y por consiguiente no literarios. Este mundo se caracteriza por estar formado por instrucciones que corresponden a reglas propias de la realidad efectiva: los estados, seres, procesos, ideas y acciones que lo pueblan forman parte de esa realidad, pues están regidos por un modelo de mundo tomado de la misma. Son, por tanto, modelos de mundo de lo verdadero.

En el segundo –el que encontramos, por ejemplo, en todo tipo de producciones de corte realista-, los mundos construidos se articulan en torno a una estructura normativa o de comportamiento diversa, pero no contradictoria con la del mundo actual. Las instrucciones del *modelo de mundo de tipo II* no son propias de la realidad efectiva, pero mantienen con ésta una relación de semejanza, de modo que los seres, estados e ideas que lo configuran podrían perfectamente pertenecer a la mencionada realidad. La estructura de conjunto referencial está provista, en este caso, de verosimilitud, es decir:

“no es verdadera, en tanto en cuanto es distinta de la realidad efectiva, pero es semejante a ésta, en la medida en que el modelo de mundo está formado por reglas equivalentes a las de dicha realidad. (...) Es un texto ficcional verosímil y es independiente de la realidad efectiva al ser una construcción lingüística que establece una realidad particular, pero está

vinculado a aquélla dado que es representación de una realidad similar. Se trata de un modelo de mundo de lo ficcional verosímil<sup>74</sup>.

Son, por tanto, los escenarios que aparecen el último tipo de mundo, aquellos que se encuentran más distantes de las normas propias del mundo actual, ya que estamos hablando en este caso de universos ficcionales (caso de la literatura fantástica) que pueden llegar a contradecirlo abiertamente. El *modelo de mundo III* está formado por instrucciones que son distintas de la realidad efectiva y que no son semejantes a ésta, de modo que proyectan seres, procesos, acciones e ideas que ni son ni pueden ser parte de la realidad efectiva. El texto que representa una estructura de conjunto referencial de estas características es ficcional inverosímil.

Los mundos del tipo dos y tres –dirá Albaladejo– no son exclusivos de la literatura, sino que es factible encontrarlos en ámbitos muy diversos (hipótesis científicas, etc.). Al tiempo, este autor nos proporciona una clarificadora exposición de la esencia de los mismos, que por su interés creemos vale la pena transcribir textualmente:

“Las estructuras de conjunto referencial que dependen de modelos de mundo de tipo II y de tipo III constituyen mundos posibles distintos del mundo real efectivo. Las que son el resultado de proyección de modelos de tipo II son mundos posibles factibles, realizables en la medida en que son equivalentes al mundo real efectivo, mientras que las proyectadas a partir de modelos de tipo III son mundos posibles no factibles, es decir, son mundos posibles como mundos imaginados y textualizados, pero no realizables, es decir, no intercambiables con el mundo real efectivo. (...) Los modelos de mundo de tipo II y de tipo III son los que rigen mundos ficcionales, son los que proyectan, con sus instrucciones, realidad ficcional, por lo que en ellos está basado el *hecho ficcional*, que es la organización semiótica formada por el autor, el receptor, la estructura de conjunto referencial de indole ficcional y el texto ficcional<sup>75</sup>.”

La combinación de esta tríada de modelos de mundo es la que se encuentra en la base de la existencia de los diversos mundos posibles –e

<sup>74</sup> Albaladejo, Tomás: *Semántica de la narración: la ficción realista*, Op. Cit., p. 53.

<sup>75</sup> Idem, p. 53.

imposibles- que conocemos, cuyo número es casi ilimitado –son tantos como personajes-, como lo es su infinita variedad (mundos soñados, conocidos o remotos, anhelados o temidos...).

El esquema de modelos de mundo utilizado por Tomás Albaladejo es compartido esencialmente por otros autores que, sin embargo, llevan a cabo ciertas modificaciones que concluyen en una ampliación del mismo. Es el caso de Francisco J. Rodríguez Pequeño, que está de acuerdo en los postulados mantenidos por Albaladejo con respecto a los tipos I y II de modelos de mundo, pero cree que los textos ficcionales no miméticos no necesariamente han de ser inverosímiles. Así, señala que la verosimilitud es una cualidad inherente a la mimesis, de tal forma que toda construcción mimética es verosímil, pero no exclusiva a ella,

“pues al ser lo verosímil no sólo semejante a lo verdadero sino *apariencia* de verdad, puede haber verosimilitud en las construcciones ficcionales no miméticas, como es el caso de la literatura de ciencia ficción y de la literatura gótica o de terror, en las cuales la consecución de esta apariencia de verdad es imprescindible para que el lector perciba exactamente el efecto que pretende conseguir el productor. Creemos, además, que el productor de este tipo de estructura de conjunto referencial debe realizar un esfuerzo añadido, con la finalidad de que el receptor crea posibles unos hechos que en realidad son imposibles; es un esfuerzo por lograr la verosimilitud interna de esa obra en tanto que objeto artístico. (...) Hay apariencia de verdad en los hechos que Herbert George Wells narra en *La guerra de los mundos*, y la prueba de su verosimilitud la ofreció Orson Wells en la adaptación que de esta obra realizó para un programa de radio con el que consiguió aterrorizar a millones de ciudadanos que *creyeron* ciertos los hechos que contaba”<sup>76</sup>.

Este autor entiende, por tanto, que dentro de las construcciones ficcionales no miméticas hay un espacio en el que se sitúan determinados géneros que necesitan lograr un cierto efecto de verosimilitud, sin el cual no tendrían ningún sentido; es el caso, por ejemplo, del género gótico, que

---

<sup>76</sup> Rodríguez Pequeño, Francisco Javier: *Ficción y géneros literarios (Los géneros literarios y los fundamentos referenciales de la obra)*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1.995, p.137.

requiere conseguir en los lectores un grado de terror, más o menos intenso, que pasa por considerar verosímiles los hechos narrados. De otro modo – señala Rodríguez Pequeño- la reacción y actitud del lector ante *Drácula* sería idéntica a la adoptada ante cualquier de los *Cuentos* de Perrault, que a menudo refieren acontecimientos más terribles, pero narrados sin ningún esfuerzo por ser presentados como verosímiles; el resultado no es otro que la percepción de los mismos como fantásticos, sin que sintamos miedo alguno con su lectura, “al contrario que el lector o el oyente de corta edad, que siente miedo porque los cree reales”<sup>77</sup>.

La distinción operada en el seno del tipo III de modelo de mundo de Tomás Albaladejo, diferenciando dentro de las construcciones no miméticas ficcionales entre aquellas que son verosímiles y las que son inverosímiles, conduce a una ampliación o desdoblamiento del esquema de aquél, creando un nuevo tipo de modelo de mundo que no aparecía en su planteamiento, el mundo de lo fantástico verosímil.

El modelo de mundo es, para Albaladejo, una categoría semántico-extensional de alto valor explicativo a propósito de la construcción y funcionamiento de la ficción, por la proyección que ejerce sobre la estructura de conjunto referencial, cuya índole ficcional condiciona y, por consiguiente, sobre el texto. Sin embargo, los límites de los modelos de mundo no aparecen tan nítidamente dibujados en la realidad textual, puesto que en un modelo de mundo y en la estructura de conjunto referencial que proyecta pueden aparecer instrucciones pertenecientes a varios modelos de mundo, que por ello no siempre se presentan en estado puro.

En el caso de que en el seno de una misma obra existan diferentes modelos de mundo, con la lógica presencia de instrucciones diversas provenientes de cada uno de ellos, la jerarquía entre los mismos, resultante de la *ley de máximos semánticos*, impondría el predominio de aquellos de nivel más alto. Mediante esta construcción, Albaladejo resuelve el problema disponiendo que “el nivel semántico-extensional de un modelo de mundo es

---

<sup>77</sup> Idem., p. 138.

el correspondiente a la instrucción o instrucciones de máximo nivel semántico-extensional de las que componen el modelo<sup>78</sup> –siendo el menor nivel el del modelo de mundo de tipo I y el mayor el del modelo de mundo de tipo III-. La ley de máximos semánticos permite, de este modo, interpretar la coexistencia en el mundo del texto de los diversos elementos semánticos ficcionales en su relación con los no ficcionales, y también el de los factores ficcionales inverosímiles con respecto a los ficcionales verosímiles que con ellos se encuentran. La solución pasa por la atracción semántica que se produce en el interior del modelo de mundo y de la estructura de conjunto referencial, en donde las instrucciones y los elementos de mayor nivel semántico arrastran hacia su estado ficcional al resto de instrucciones y elementos.

La ley de máximos semánticos consta de una serie de secciones, que a su vez son susceptibles de división en dos grandes tipologías: la primera de ellas abarcaría las secciones *a*, *b* y *c*, caracterizadas por tratarse de modelos puros, en el sentido que contienen instrucciones propias de un solo modelo de mundo; en contraposición a una segunda categoría, que abarcaría las secciones *d*, *e* y *f*, las cuales por su parte contienen instrucciones propias de más de un modelo de mundo.

En la sección *a* hallamos un modelo de mundo que proyecta un referente de texto no ficcional, lo que hace que el texto sea no ficcional (y Albaladejo pone como ejemplo<sup>79</sup> del mismo libro de viajes *De Madrid a Nápoles*, de Pedro Antonio de Alarcón). En la sección *b* se recogen mundos que contienen exclusivamente modelos de mundo de tipo II: es el caso de los modelos de mundo de los relatos ficcionales en los que no aparece ningún modelo de mundo real efectivo –como, por ejemplo, en el cuento *La Niebla*, de Emilia Pardo Bazán, relato en el que los personajes son ficcionales y en el que no aparece referencia alguna a lugares geográficos reales en los que

---

<sup>78</sup> Albaladejo, Tomás: *Semántica de la narración: la ficción realista*, Op. Cit., p. 53.

<sup>79</sup> Citaremos los ejemplos literarios utilizados originalmente y en cada caso por este autor, para ilustrar con claridad la significación de cada una de las secciones que componen su ley de máximos semánticos.



se desarrollen los acontecimientos narrados-. La sección c, de más difícil realización, prevé los modelos de mundo formados exclusivamente por instrucciones propias de modelos de mundo de tipo III; es el caso del relato *Viaje a la semilla*, de Alejo Carpentier. En esta primera parte, al contar en cada sección con modelos de mundo constituidos por instrucciones de una sola clase, la ley de máximos semánticos adscribe directamente a cada uno de los tipos las instrucciones presentes en dicho modelo.

Más problemática, sin embargo, resulta la cuestión que se presenta cuando existen en el texto literario instrucciones pertenecientes a más de un modelo de mundo. En este caso, la ley de máximos semánticos opta por adscribir las combinaciones heterogéneas de instrucciones a un único tipo determinado de modelo de mundo, "ya que para cada texto hay un solo modelo de mundo, aunque éste pueda contener instrucciones pertenecientes a más de un tipo"<sup>80</sup>. Así, en la sección d encontramos la frecuentísima combinación de instrucciones de modelo de mundo I y de modelo de mundo II, en la que se produce la atracción de las primeras por parte de las segundas, dando lugar a un conjunto formado por un modelo de mundo de tipo II, que es ficcional verosímil:

"Por ejemplo, en el modelo de mundo de *La Fontana de Oro*, de Benito Pérez Galdós, hay instrucciones relativas a la existencia de seres ficcionales, como Bozmediano y "Coletilla" junto a otras relativas a seres verdaderos como Fernando VII, la carrera de San Jerónimo y la calle de Atocha de Madrid, y el conjunto de estas instrucciones es un modelo de mundo de lo ficcional verosímil"<sup>81</sup>.

La sección e da cuenta de la combinación de instrucciones pertenecientes a modelos de mundo de tipo I, II y III, es decir, verdaderas, ficcionales verosímiles y ficcionales inverosímiles; esta mezcla se resuelve en la atracción de las instrucciones propias de cualquier modelo a aquel de máximo nivel, esto es, en este caso al modelo de mundo de tipo III. Esta es la situación, por ejemplo, de *Las aventuras del caballero Kosmas*, de Juan

<sup>80</sup> Albaladejo, Tomás: *Semántica de la narración: la ficción realista*, Op. Cit., p. 56.

<sup>81</sup> Idem.

Perucho. Por su parte, la sección *f* contiene instrucciones de las que dependen elementos verdaderos, junto a otras que rigen elementos ficcionales inverosímiles; este caso no se presenta habitualmente, ya que, por lo general, en los modelos de mundos que contienen instrucciones de tipo I y de tipo III se encuentran también instrucciones del tipo II, al existir algún elemento ficcional verosímil: un ejemplo de esta combinación es el cuento de Lovecraft *Más allá del muro del sueño*. Por último, la sección *g* contiene en su seno simultáneamente instrucciones de índole ficcional verosímil e instrucciones de índole ficcional inverosímil, de las que resulta un modelo de mundo de tipo III, esto es, de carácter ficcional inverosímil. Es el caso, por ejemplo de *El señor de los anillos*, de Tolkien.

Hay, no obstante, toda una serie de matices o restricciones a la ley de máximos semánticos; y es que ésta no se cumple –dirá Albaladejo- en determinados supuestos. Son los siguientes:

- Cuando un modelo de mundo combina instrucciones propias de los modelos de mundo de tipo I y II, si los elementos de este último pertenecen a un submundo de carácter imaginario, es decir, submundo soñado, temido, deseado, imaginado. El modelo de mundo es entonces de tipo I.
- Cuando la combinación se produce entre instrucciones propias de los modelos de mundo I y III, si los elementos de estas últimas pertenecen a un submundo de carácter imaginario. El modelo de mundo resultante será de tipo I.
- La ley de máximos semánticos tampoco se cumple cuando encontramos combinadas instrucciones pertenecientes a los mundos I, II y III, si los elementos que siguen las instrucciones propias de los modelos de mundo II y III se enmarcan en un submundo de carácter imaginario. El modelo de mundo será entonces de tipo I.

- En general, cuando exista cualquier tipo de combinación, pero podamos advertir elementos imaginarios en la construcción de modelo de mundo de mayor nivel, ésta no atraerá a los de menor nivel, y por tanto en todos estos casos la ley de máximos semánticos no tendrá aplicación.

Vemos, pues, que la ley de máximos semánticos ofrece un especial interés para la explicación de la presencia en el referente de la obra literaria, de elementos tomados de la realidad efectiva, junto a otros propiamente ficcionales, arrojando de este modo alguna luz sobre los mecanismos de funcionamiento de la ficción. En tomo a los primeros, Albaladejo expresa su consideración más positiva, al señalar que por la ley de máximos semánticos, las secciones de la realidad efectiva que son integradas en la ficción, lejos de constituir una carga o lastre para ésta, más bien se convierten en un importante sostén de la ficción misma. A ello también contribuye la realidad efectiva de acuerdo con el principio de desviación mínima de Mary-Louise Ryan, según el cual en la interpretación de un texto que representa un mundo alternativo al real efectivo, dicho mundo tenderá a reconstruirse de la forma más próxima posible a la realidad que se conoce. La realidad sirve pues como conexión necesaria en la constitución de la ficción, idea que expresa con nitidez Pío Baroja:

“El escritor puede imaginar, naturalmente, tipos e intrigas que no ha visto; pero necesita siempre el trampolín de la realidad para dar saltos maravillosos en el aire. Sin ese trampolín, aún teniendo imaginación, son imposibles los saltos mortales”<sup>82</sup>.

La existencia en las obras literarias de componentes de naturaleza diversa, la dificultad de su articulación y el mantenimiento de una proporción constante y verosímil de mentiras y verdades de principio a fin, encuentran, sin duda, un interesante apoyo explicativo en el modelo construido por Albaladejo.

---

<sup>82</sup> Baroja, Pío: “Prólogo casi doctrinal sobre la novela”, en Baroja, Pío: *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, tomo IV, 1.948, p.p 307-327.

Esta propuesta, cuyo interés teórico es indudable, le ha valido no obstante a su autor diversas críticas, que Garrido Domínguez sistematiza<sup>83</sup> como provenientes de tres frentes diversos: las que destacan lo inoportuno de hacer depender la validez de los mundos ficcionales de una realidad externa y preexistente, atentando así contra su autonomía (ya que, en cualquier caso, Albaladejo señala que el hecho ficcional no puede ser disociado de la realidad efectiva, que es punto de contraste para su construcción referencial y textual); aquellas que ponen de manifiesto la imposibilidad de comparar los tres tipos de mundo, dado que son ontológicamente diversos –al menos lo son los dos últimos tipos, con respecto a la primera de las categorías, la del mundo real-; y por fin, las que realizan aquéllos que trasladan el núcleo del análisis desde los mundos de los personajes –opción de Albaladejo- a los mundos del autor y los lectores, por considerar que son éstos los realmente importantes, ya que son los que entran en relación a través del texto.

### 3.1.2. UN CASO LÍMITE: LA FICCIÓN REALISTA.

A lo largo de nuestro recorrido por las tierras de la ficción hemos visto que los diversos géneros, o aún los tipos de texto, suponen correlativamente formas diferentes de accesibilidad a los mundos que pueblan la obra literaria, así como grados diversos de verosimilitud –que van desde el punto máximo hasta la mera inexistencia de esta condición-.

Ficción y no ficción se encuentran, pues, claramente delimitadas en la mayor parte de los casos, de modo que no podría haber dudas con respecto a la naturaleza de los diversos mundos, seres, objetos, estados e ideas presentes en la obra literaria, que se encontrarían claramente más allá de la línea que los separa de aquellas categorías equivalentes que pueblan el mundo real, no pudiendo en ningún caso constituir una réplica ni una explicación de los mismos. Esta diáfana división se torna, sin embargo, brumosa y confusa en la medida en que nos aproximamos a aquella tierra en la que de alguna manera confluyen (en el sentido de que tienen amplios

---

<sup>83</sup>Garrido Domínguez, Antonio: "Teorías de la ficción literaria: los paradigmas", en *Teorías de la ficción literaria*, Op. Cit., p.p. 28-29.

puntos de contacto) lo real y lo ficticio, acercándonos a los confines entre uno y otro enclave<sup>84</sup>. Los territorios fronterizos son, las más de las veces, complicados en este sentido, y así a nadie extrañaría que un habitante del último pueblo de Extremadura, lindante con Portugal, hablara cotidianamente una suerte de lengua más próxima al portugués que al castellano. Por ello, creemos interesante analizar con una cierta profundidad un tipo concreto de ficción, vigente en uno de estos confines problemáticos, y cuya etiqueta nos indica ya lo próxima que se halla semánticamente a otros textos no ficcionales y a los modelos de mundo que estos representan: se trata de la ficción realista.

### 3.1.2.1. Ficción mimética y ficción no mimética

La fundamentación de la ficción realista exige, como caso previo, examinar los diversos tipos de textos ficcionales y las características diferenciales de su referentes y de los modelos de mundo que los mismos presentan.

Para ello resulta ineludible, en primer lugar, acudir al concepto de mimesis, al que ya se refiriera Aristóteles al señalar en la *Poética* que el poeta es poeta por la mimesis. La ficción de naturaleza mimética se

---

<sup>84</sup> La mezcla entre lo real y lo ficcional llega a generar una fuerte tensión que parece requerir ciertos comentarios o justificaciones, lo que hace que algunos autores se valgan en ocasiones de prólogos o epílogos para defender la autonomía y los derechos de la ficción, la intencionalidad estético-literaria única de su discurso. Un ejemplo significativo del intento de marcar diferencias entre la labor del escritor, que le es propia, y la del historiador o cronista, lo lleva a cabo la autora de *Esa Dama*, Kate O'Brian, en el Preámbulo a la novela: "Lo que sigue... es una invención sobre la curiosa historia de Ana de Mendoza y Felipe II de España. Los historiadores no pueden dar una explicación al episodio, y la obra de ficción no pretende hacerlo. Todos los personajes del libro son reales y me he ajustado a las líneas maestras históricas de los acontecimientos en que intervinieron, pero todo lo que dicen o escriben en mis páginas es inventado, al igual –naturalmente– que sus pensamientos y emociones. Con el fin de mantener la invención como fuente única, me he abstenido de injertar en la ficción literaria ningún fragmento de sus cartas u observaciones". Ver O'Brien, Kate: *Esa Dama*, Edhasa, Barcelona, 1.986.

caracteriza, según T. Albaladejo, por la construcción de una estructura de conjunto referencial que es ficcional verosímil, ya que:

“la ficción mimética está basada en la posibilidad de existencia, por la compatibilidad de los mundos ficcionales generados en su ámbito con el mundo real efectivo, mientras que la ficción no mimética lo está en la imposibilidad de existencia en dicho mundo, al ser incompatibles con éste, de los mundos ficcionales producidos en esta ficción”<sup>85</sup>.

Lo posible expresa, como construcción verosímil, lo esencial de la realidad efectiva. La mimesis puede, por tanto, ser explicada como una configuración de la realidad que, aunque distinta de la realidad efectiva, responde a sus constantes de estructuración y funcionamiento. El arte, en general, y la literatura en particular -a través de su desarrollo ficcional-, amplían sin embargo este concepto, en cuanto extienden la noción de mundo posible a mundos objetivamente imposibles, pero que están provistos artísticamente de posibilidad.

Es precisamente el juego de los conceptos de posibilidad e imposibilidad, y los diversos grados y matices de esta última, los que sirven a Baumgarten para realizar toda una serie de diferenciaciones conceptuales, cuando señala:

“Los objetos de las representaciones son posibles o imposibles en el mundo real. A estas representaciones, permítase llamarlas ficciones, a las primeras ficciones verdaderas. (...)”

(...) Los objetos denotados por las ficciones son, bien imposibles tan solo en el mundo real, bien imposibles en cualquiera de los mundos posibles. Las cosas absolutamente imposibles las llamaremos *utópicas*, las otras se denominarán *heterocósmicas*. Las ficciones en que hay muchas cosas que se rechazan mutuamente, son utópicas, pero no heterocósmicas”<sup>86</sup>.

Las ficciones verdaderas son representaciones de elementos reales; las heterocósmicas y las utópicas son las verdaderamente ficcionales, siendo

---

<sup>85</sup> Albaladejo, Tomás: *Semántica de la narración: la ficción realista*, Op. Cit., p. 84.

<sup>86</sup> Baumgarten, Alexander.: *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, Buenos Aires, Aguilar, 1.975.

las primeras verosímiles y las segundas inverosímiles. El límite de la poesía, definido por la verosimilitud, abarcaría para Alexander Baumgarten las ficciones verdaderas y las heterocósmicas.

Por tanto, la delimitación entre ficciones heterocósmicas (aquellas internamente coherentes que dan cuenta de mundos distintos del real efectivo) y las utópicas (que resultan imposibles incluso en aquellos otros mundos), se corresponde con la distinción filosófica entre mundos posibles e imposibles, que coloca los primeros exclusivamente en el ámbito de lo que es posible en el mundo real efectivo. Sin embargo, como ya sabemos, la teoría literaria moderna ha ampliado el sentido del concepto de mundo posible, permitiendo que éste abarque también los mundos utópicos.

Volviendo al eje temático básico de este apartado, la ficción realista, ésta forma parte de la ficción mimética, en cuanto construcción ficcional caracterizada por su condición verosímil, por su compatibilidad con el mundo real efectivo. La verosimilitud, estrechamente unida a la idea de mimesis, es para Albaladejo el motor semántico de una gran parte de obras literarias, en las que contribuye decisivamente a la ilusión de realidad del mundo imaginario creado en la ficción; es precisamente la apariencia de realidad la que crea esa ilusión.

La ausencia del componente mimético en la ficción da lugar a diversas clases de construcciones ficcionales. En este sentido, Andrzej Zgorzelski<sup>87</sup> distingue entre varios tipos de literatura ficcional: a) *literatura mimética*: en la que el universo ficcional copia el universo empírico, la realidad efectiva. Son ejemplos de este tipo, entre otros, la novela picaresca y la novela realista; b) *literatura paramimética*, en la que el orden ficcional es traducido alegóricamente al empírico por el lector, que conoce la realidad efectiva. Esto ocurre en las fábulas de animales y en los textos alegóricos; c) por su parte, la *literatura antimimética* crea su propio universo ficcional, de

---

<sup>87</sup> Zgorzelski, Andrzej: "On differentiating Fantastic Fiction: Some Supragenological Distinctions in Literature", en *Poetics Today*, 5, 2, 1984, pp. 299-307. Citado por Albaladejo, Tomás: *Semántica de la narración: la ficción realista*, Op. Cit., p. 88.

naturaleza mágica o sobrenatural, tal y como, por ejemplo, ocurre en los cuentos de hadas; d) *la literatura fantástica*, que provoca que el lector confronte su orden interno con un orden diferente, también presente en el texto (caso de los relatos utópicos); y e) *la literatura no mimética*, que presenta al lector otras realidades hipotéticamente posibles, sin que se produzca confrontación textual con la realidad empírica. El relato de ciencia ficción es exponente de este tipo ficcional.

De todo este conjunto de clases ficcionales, la mimética es la única que representa una estructura referencial formada por seres, objetos, condiciones y circunstancias que, no siendo los de la realidad efectiva, son semejantes a ésta, en cuanto que son construcciones verosímiles. Sin embargo, esta condición, con ser necesaria, no será suficiente; las palabras de T. Albaladejo al respecto no pueden ser más claras para expresar el completo significado que encierra la idea de verosimilitud:

“ La oposición entre lo verosímil y lo inverosímil no reside, sin embargo, exclusivamente en la mayor o menor relación de la ficción con la representación de elementos semánticos que pueden ser equivalentes a los de la realidad efectiva. La verosimilitud está compuesta por posibilidad más probabilidad, por lo que la constitución de un modelo de mundo ficcional verosímil exige que las instrucciones de éste sean compatibles con la realidad efectiva, es decir, que rijan seres, estados, procesos, acciones e ideas que puedan existir o ser verdaderos, pero además exige que su existencia y su verdad tengan un cierto grado de probabilidad. La categoría de lo probable desempeña, como una mayor determinación de lo posible, un papel de gran importancia en cuanto al alejamiento o proximidad de una construcción ficcional de lo verosímil. (...) En este sentido, la coherencia interna fundamenta la verosimilitud del texto ficcional”<sup>88</sup>.

La condición de verosímil de un texto literario pasa, por tanto, por el que su contenido alcance un cierto nivel de probabilidad. *Crónica de un muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez, es un ejemplo de texto ficcional mimético altamente verosímil, y como tal es aceptado por los lectores: en el modelo de Albaladejo, se encuadraría en un modelo de

---

<sup>88</sup> Albaladejo, Tomás: *Semántica de la narración: la ficción realista*, Op. Cit., p. 90.



mundo de tipo II, con múltiples elementos probables. En el otro extremo se situaría *El hombre invisible*, de Herbert G. Wells, que desarrolla un mundo ficcional inverosímil<sup>89</sup>.

La vinculación de la ficción mimética a la realidad, al tiempo que permite que el lector reconozca en el texto su propio mundo fue, para Aristóteles, una de las bases de su placer estético. Históricamente, pues, lo verosímil acotaba el ámbito propio e indiscutido de la ficción, por lo que no era fácilmente admisible que el texto literario traspasara dichos límites. Esta idea tradicional de base aristotélica de la obra literaria como fundamentalmente mimética ira modificándose con el tiempo, hasta llegar a admitir que, como creación de realidad, las posibilidades de la ficción sobrepasan ampliamente lo mimético y lo verosímil. La aparición de estos nuevos mundos en el texto literario permite situarlos perfectamente en el conjunto de los mundos posibles. La ficción no mimética adquiere de este modo, por su propia construcción estética, verosimilitud; serán las propias normas de organización y coherencia interna de las obras fantásticas y de las de ciencia ficción las que doten a estas obras del necesario estatuto ficcional.

### 3.1.2.2. La ficción realista

Podemos decir que el realismo constituye una determinada concepción de la representación, que la interpreta como la reproducción más fiel posible de la realidad. La representación lingüística realista puede ser o no literaria; así, hay informes, sentencias judiciales, etc., cuyos contenidos o referentes pueden estar representados de un modo absolutamente realista, sin que se trate de textos literarios ni ficcionales. Sin embargo, también en los diferentes géneros artísticos el realismo se configura como una opción, caracterizada por propiciar la proximidad entre la representación artística y la realidad efectiva. En particular, en el texto literario la tendencia realista está presente siempre que el referente construido por el escritor pertenezca al

---

<sup>89</sup> Ambos ejemplos de obra literaria han sido tomados de Albaladejo, Tomás: *Semántica de la narración: la ficción realista*, Op. Cit., p. 97.

mundo real efectivo o esté muy próximo a éste por su alto grado de verosimilitud.

Los textos realistas no son necesariamente de carácter ficcional; muchos ensayos son realistas y no representan realidad ficcional: es la intensidad de la presencia de la realidad efectiva en la estructura de conjunto referencial lo que dota de carácter realista a estos textos no ficcionales.

La representación realista hace posible, por tanto, la sensación de realidad por parte del receptor del texto; si bien el reconocimiento del mundo real efectivo a través del objeto artístico no es exclusivo de la representación realista, no es menos cierto que es en ésta donde se produce de forma más intensa y con mayor fuerza, por la estrechísima conexión existente entre el referente y el mundo real efectivo.

La realidad presente en la obra literaria de corte realista constituye una realidad simulada, que pretende alcanzar, como realidad ficcional, el máximo grado de proximidad a la realidad efectiva, de apariencia de la misma. Sin embargo, la plasmación de dicha realidad en un texto, su transformación en materialidad literaria, establece un límite ontológico infranqueable entre ambas, que es precisamente el que se encuentra en la base de la relación entre ficción y realidad: el principio mimético hace que la ficción realista se aproxime semánticamente a la realidad y a la vez quede separada de ésta.

Las construcciones ficcionales que manejan modelos de mundo de lo ficcional verosímil son, de algún modo, equivalentes al mundo real efectivo. Si la orientación al mundo real efectivo es propia de la ficción mimética en general, es en el realismo de índole ficcional donde adquiere el grado máximo de firmeza y precisión. Para entender esta idea hay que hacer una distinción entre ficción mimética con alto grado de verosimilitud y ficción mimética con bajo grado de verosimilitud: en el primero de los dos tipos, en el que la verosimilitud es máxima, se sitúa la ficción realista. Albaladejo expresa esta idea a través de un ejemplo concreto:

"Las ratas, El camino, Cinco horas con Mario, El disputado voto del señor Cayo, como prácticamente la totalidad de las novelas de Miguel Delibes, se caracterizan por su orientación a la realidad efectiva. La presencia del mundo rural, y también del mundo urbano, por medio de la narración y la descripción, proporciona en las estructuras de conjunto referencial de estas novelas de Delibes un magnífico anclaje para seres, estados, procesos, acciones e ideas, cuya verosimilitud resulta multiplicada en una orientación a la realidad efectiva que no priva, sin embargo, de su condición ficcional a tales referentes narrativos"<sup>90</sup>.

Las características que la conforman provocan, por tanto, que de todas las clases de ficción, sea la realista la que semánticamente está más próxima a los textos no ficcionales y a los modelos de mundo que aquellos contienen.

Alcanzar una comprensión más profunda de la esencia de la ficción realista exige, sin embargo, llevar a cabo un análisis de los elementos y mecanismos que la misma utiliza. Comencemos por su componente semántico: una adecuada selección referencial es imprescindible para la ficción realista, como modo de lograr la deseada proximidad con la realidad efectiva. Con este propósito, el escritor lleva a cabo una operación de focalización e incremento de determinados elementos semánticos, que en el intento de que crear una realidad perfectamente intercambiable con la efectiva, una especie de fragmento de ésta, suelen ser en muchos casos elementos cotidianos temporalmente enmarcados en el período en el que la obra literaria es escrita (que son, lógicamente, los mejor conocidos por los lectores). Aquellos elementos, próximos al máximo a la realidad efectiva, son activados por el autor de la obra literaria, que en ocasiones los lleva incluso más allá del límite en el que normalmente se situarían, aunque sin llegar a romper los lazos de lo probable y lo razonable.

En aras de la intensidad de la presencia de realidad, el autor de textos ficcionales realistas selecciona, incrementa y densifica todos aquellos elementos semánticos representativos de la realidad efectiva, a la hora de construir el referente de su texto literario. Para ello utiliza mecanismos tales

---

<sup>90</sup> Idem, p.98.

como el uso de estereotipos, como modelos convencionales de la realidad que suponen una simplificación de la representación de ésta (un ejemplo lo constituyen, dirá Albaladejo, los personajes que se caracterizan por la intransigencia en *Doña Perfecta* o *Gloria*, de Perez Galdós, contruidos semánticamente con una importante fundamentación estereotípica). El mismo autor cita otro caso en el que se percibe claramente cómo la actuación de toda una serie de mecanismos literarios, trae como resultado una densidad referencial que representa y recuerda fuertemente a la propia realidad efectiva:

"En *Rojo y negro*, de Stendhal, la descripción de la pequeña ciudad de Venecia, la presentación de las actitudes morales de sus habitantes, la descripción del aserradero hidráulico, etc., dependen de la actuación del dispositivo de focalización semántico-extensional en el funcionamiento del componente semántico realista. El autor regula con el componente de constitución de modelo de mundo la intensidad de la presencia de realidad, buscando el reconocimiento de la estructura de conjunto referencial por parte del lector y consiguiendo que éste experimente una sensación de realidad total en su percepción del mundo representado en la obra. El componente semántico realista guía la orientación de la ficción hacia la realidad en las construcciones ficcionales que, como en este caso, tienen como centro un texto narrativo realista"<sup>91</sup>.

Huelga decir, sin embargo, que estas operaciones de intensificación y activación de los elementos potenciadores de lo real admiten diversos grados, dentro de una gama abierta de posibilidades que podrían, no obstante, ser enmarcadas dentro de la tendencia realista en literatura.

En la constitución de la ficción realista es, por tanto, enormemente importante la presencia de elementos estrechamente vinculados a la realidad en el referente, que contribuyen a proporcionar arraigo en lo real al resto de elementos semánticos, que son de índole ficcional; entre ambos se produce una interacción que es decisiva para la cohesión del mundo de ficción representado en el texto literario. Así, las estructuras temporales y espaciales del referente sirven de sólido apoyo a personajes y situaciones

---

<sup>91</sup> Idem., p. 102.

presentes en el texto literario, potenciando su verosimilitud y contribuyendo a dibujarlos con unos perfiles más reales, con los que el lector se identificará en mayor medida.

Se trata de una comunicación semántica bidireccional, por la cual la realidad se acerca a la ficción y la ficción se aproxima a la realidad, en una recíproca concesión de características ontológicas: así, los elementos semánticos ficcionales, al actuar la ley de máximos semánticos, dotan a los factores reales de la necesaria dosis de ficcionalidad; por otro lado, estos últimos proporcionan a los ingredientes ficcionales rasgos de realidad efectiva, acentuando su verosimilitud. El resultado final no es otro que la configuración de un mundo homogéneo globalmente ficcional que parece extraído de la realidad efectiva misma.

La presencia de estructuras de realidad (ya directa o transformada) en la obra ficcional resulta, sin ser indispensable, un decisivo apoyo para el carácter realista de ésta. Obra literaria y mundo real efectivo poseen, por tanto, en la ficción realista, una intensa relación de compatibilidad y de tendencia a la identificación, que se halla impulsada por la conexión y la comunicación entre la realidad efectiva y la realidad ficcional de corte mimético y realista.

El fuerte vínculo entre realidad y ficción tiene lugar, sin embargo, sin que llegue a quebrarse en ningún momento su separación ontológica. Albaladejo nos describe esta dicotomía diciendo que:

" Se trata, por ello de una comunicación que atraviesa la barrera entre texto y mundo y supera los límites que separan y distinguen la ficción de la realidad, si bien en todo momento exige que se mantengan los respectivos estatutos de lo ficcional y de lo real. (...) La parte de realidad efectiva que entra en la ficción se incorpora plenamente a ésta y llega a ser ficción, pero se conserva también en el mundo real, con la consiguiente duplicidad que refuerza la distinción entre ficción y realidad (...) Las luchas de la independencia americana y la persona de Simón Bolívar que encontramos en la estructura de conjunto referencial en *Las lanzas coloradas* de Arturo Uslar Pietri están dentro de la construcción ficcional realista como elementos de ficcionalidad adquirida y también forman parte del mundo real como

elementos históricos, con una duplicidad de ficción y realidad que consolida una permeable barrera entre ambas, a través de la cual tiene lugar la comunicación integradora entre lo ficcional y lo real. Esta separación da consistencia a la conciencia de realidad, que es imprescindible para que, en virtud de la penetración de lo real en la ficción, se consolide el carácter realista de la ficción mimética con alto grado de verosimilitud<sup>92</sup>.

La ficción realista tiene como uno de los fundamentos de su construcción el realismo de carácter ficcional, entendido como característica de la que participan obras literarias de distintas épocas. La tendencia de aquélla a la objetividad en la representación la convierte en construcción artística idónea para el cumplimiento de los fines de la estética realista. De este modo, la narrativa realista busca, a través de la representación objetiva de la realidad social contemporánea, ofrecer la plasmación de un mundo ficcional que llegue a ser intercambiable con el real efectivo. Aspectos representativos de la sociedad próxima son atraídos e integrados al ámbito o universo ficcional, lo que hace del texto de ficción realista una importante fuente de información sobre la sociedad.

En la búsqueda realista de la objetividad se utilizan mecanismos tales como el ya aludido dispositivo de focalización semántico-extensional, que actúa, por ejemplo, a propósito de las descripciones contenidas en el texto, las cuales suelen tener un carácter selectivo, produciendo en el lector un importante acercamiento a la realidad representada, a través de la conexión del mundo fantástico con el de la experiencia. La objetividad perseguida por la ficción realista se explica como proximidad mimético-verosímil a las pautas de construcción de la realidad efectiva.

Aquí es, precisamente, donde se plantea el importante problema de la representación objetiva de la realidad, no sólo en la literatura, sino en cualquier obra artística de tendencia realista. La objetividad realista no implica en arte una réplica absolutamente fiel de la realidad efectiva; más bien, lo que ocurre es que:

---

<sup>92</sup> Idem., p.p 106-107.

“el artista lleva a cabo una interpretación del mundo para captar la esencialidad y representarlo en su búsqueda de objetividad, y esta interpretación depende de los conocimientos, de las intenciones y de las características del autor y del artista en general”<sup>93</sup>.

Vista de este modo, la objetividad realista no es más que una meta a cuya consecución se aplica la voluntad del artista, que persigue crear una obra con un alto grado de apariencia de realidad. En particular, en el campo de la obra literaria se encuentran al servicio de esta objetividad los componentes de construcción de modelo de mundo y el de construcción referencial en la ficción realista.

La objetividad se configura entonces como guía, como punto de atracción que preside la actividad, en nuestro caso, literaria. Sin embargo, como dirá Albaladejo:

“Esta tendencia no puede garantizar, ni se lo propone, y en esto radica uno de los más importantes rasgos de la ficción realista, la completez semántica de las estructuras de conjunto referencial obtenidas; la objetividad no puede imponerse sobre la incompletez inherente a la ficción, que termina por predominar aunque aquella sea admitida hasta unos límites razonables”<sup>94</sup>.

La realidad efectiva y la realidad ficcional contenida en la construcción literaria de corte realista, con ser perfectamente compatibles, son al tiempo absolutamente diferenciables y ontológicamente diversas, por lo que la segunda no puede ser en modo alguno, ni puede pretenderse que lo sea, un sustituto de la primera. La objetividad de la ficción realista se construye parcialmente al apoyarse no sólo en ciertos aspectos de las estructuras de conjunto referencial, sino, en la otra cara, en una serie de renunciaciones a la representación de los restantes aspectos que componen aquéllas, “en una objetividad absoluta tan imposible como ajena a la

---

<sup>93</sup> Idem. p. 109.

<sup>94</sup> Idem. p. 110.

representación artística, en la que la selección desempeña una función imprescindible para la configuración de mundos ficcionales no saturados<sup>95</sup>.

La importancia dada a la realidad a propósito del arte llevó a la teoría literaria marxista a considerar que éste era, ante todo, una representación de aquélla. Un firme defensor de esta concepción estética lo encontramos en el pensador húngaro György Lukács, quien afirma que "Todo gran arte, repito, desde Homero, en adelante, es realista, en cuanto es un reflejo de la realidad"<sup>96</sup>. Lukács aplica así a la construcción artística la teoría del reflejo, como explicación y fundamento del dominio de la realidad por el hombre. El predominio de la realidad como contenido de la obra en su planteamiento hace que la forma no pase de ser una cuestión casi baladí, cuestión actualmente superada a raíz de la discusión marxista sobre el realismo, que ha motivado la recuperación y potenciación del concepto de forma.

Otro concepto histórico-literario no menos importante, así mismo encuadrado en el intento de aproximación realista, está constituido por el naturalismo, basado en la noción general de fidelidad a la naturaleza en la representación literaria. Los textos narrativos caracterizados por el grado más elevado de naturalismo pueden dar, sin embargo, como resultado, un descenso del nivel de verosimilitud. Ello se debe a que los modelos de mundo y la estructura referencial presentes en los mismos se apartan en ocasiones de la realidad efectiva, al no respetar y reproducir las proporciones internas de ésta, que quiebran al incrementar en exceso la presencia de elementos que son intercambiables con un determinado sector de la realidad efectiva, pero que no pueden ser representativos de la totalidad de ésta. Sus elementos referenciales cuentan, así mismo, con un grado mucho menor de probabilidad que aquellos presentes en la estructura de los textos ficcionales realistas. Se trata, pues, de un intento de aproximación realista que termina por no conseguir todo el efecto de acercamiento deseado, debido a la

---

<sup>95</sup> Idem.

<sup>96</sup> Lukács, György: "Realismo ¿Experiencia socialista o naturalismo burocrático?", en VV.AA., 1.982, p.p 7-37. Citado por Albaladejo. Tomás: *Semántica de la narración: la ficción realista*, Op. Cit. p. 111.



selección y el incremento que lleva a cabo con relación a determinadas secciones de la realidad efectiva. La narrativa naturalista mantiene, sin embargo, un elevado grado de verosimilitud, aunque menor que el de la ficción realista.

Continuando con ésta, en su constitución coexisten dos elementos que contribuyen conjuntamente a caracterizarla y sostenerla: son el componente de realidad y el de ficción, que al tiempo que complementarios, actúan como dos polos que organizan la doble tendencia que articula este tipo de construcción literaria, con la consiguiente tensión existente tanto en el ámbito referencial como en el propio texto. La oposición y la atracción resultantes de las direcciones divergentes que adoptan ficción y realismo, dan como resultado una combinación cuyo ritmo interno es esencial para la constitución de la ficción realista: los modelos de mundo que operan en su interior se caracterizan por un alejamiento relativo y limitado de la realidad efectiva, de la que sin embargo nunca dejan de estar próximos. El constituyente realista tiende a acercar la obra literaria a la realidad efectiva, mientras que el componente ficcional la aleja hacia el extremo opuesto, sin llegar a alcanzar el área no mimética, es decir, sin sobrepasar el límite marcado por la frontera de lo verosímil, pero manteniéndose en el ámbito de la mimesis y, por tanto, en el de la ficción, sin perder ninguna de las cualidades que la caracterizan como tal. El mantenimiento de esta tensión, de este perfecto equilibrio entre dos polos que son opuestos pero complementarios, es garantía de la eficacia artística de la construcción literaria. La consecución del equilibrio entre ambas tendencias exige que la intensidad de cada una no sea mayor que la de la otra.

En esta línea se inscribe el discurso de Albaladejo, cuando señala que:

"Es gracias a esta combinación como en la construcción ficcional realista la ficción resulta impregnada de realidad y la realidad es impregnada

de ficción, en una comunicación semántica bidireccional que enriquece lo ficcional y lo realista...”

(...) Los mundos ficcionales de las grandes novelas realistas están, por consiguiente, constituidos de tal modo que rozan la realidad efectiva sin llegar a estar en ella, y son ficción en la que no se produce saturación semántica alguna que pudiera hacerle perder su contacto con dicha realidad. *Madame Bovary, Fortunata y Jacinta, Guerra y paz, La dama errante, El Jarama* y tantas otras novelas son obras en las que están plasmados unos mundos perfectamente realizables que son, por tanto, contemplados e interpretados como construcciones referenciales con altísima apariencia de realidad, de tal manera que el lector se sitúa ante ellos como ante secciones de realidad efectiva, pero mantiene la sensación de ficción junto a la de realidad. Se trata de mundos que existen autónomamente a partir del texto en el que están intensionalizados y que artísticamente se proyectan hacia la realidad efectiva sin dejar de ser ficción<sup>97</sup>.

Vemos, pues, que la proximidad de los mundos ficcionales al real efectivo les lleva a adquirir una entidad literaria que llega a trascender el espacio narrativo para alcanzar el real: personajes, lugares, acontecimientos, etc., de la obra literaria, sin abandonar su condición de entes ficcionales logran, a partir de su existencia textual, tener un carácter prácticamente real. Esto es posible en virtud del acuerdo existente entre autor y lector, por el cual el primero establece y representa una realidad ficcional verosímil en alto grado y próxima a la realidad efectiva, que el segundo acepta en lo que tiene de ficcional y de realista. En esta convención son, por supuesto, fundamentales el lenguaje y los mecanismos semánticos y sintácticos de expresividad literaria, mediante los cuales el escritor logra la persuasión y convicción del lector, de modo que éste, sin perder la conciencia de la ficción, experimente en el mayor grado posible la ilusión de realidad a propósito de la obra literaria. Para ello se colocan ante el lector aquellas secciones semánticas que pueden ofrecer una mayor impresión de realidad, sin olvidar para ello la utilización de los mecanismos lingüísticos más adecuados para tal finalidad (Albaladejo cita como ejemplo de tal selección la descripción del pueblo del protagonista que hay en el capítulo tercero de *El camino*, de Miguel Delibes). Esta intensidad, por supuesto, no se mantiene

---

<sup>97</sup> Albaladejo, Tomás: *Semántica de la narración: la ficción realista*, Op. Cit., p.p 116-117.

en el mismo grado a lo largo de toda la obra literaria, sino que más bien son necesarios momentos de alternancia en los que aquella no se dé, dado que sus propias potencia y penetración se producen a través del contraste entre los momentos en los que la misma opera y el fondo en el que no está presente.

### 3.2. ENFOQUE PRAGMÁTICO DE LA FICCIÓN.

Pues bien, si hasta ahora nos hemos movido en un enfoque que gira en torno a una semántica específicamente literaria, válida para explicar la naturaleza de los seres y mundos de ficción, algunas propuestas proclaman la necesidad de complementarlo con una dimensión pragmática. Este enfoque conduce a una separación tajante entre los usos serios y comprometidos del lenguaje y los usos lúdicos del mismo. De este modo, partimos de las posturas de ciertos representantes de la Pragmática filosófica<sup>98</sup>, que califican el discurso literario de discurso *no serio*, *parasitario* y *no pleno* de los actos de habla, ya que en literatura no se dan las circunstancias habituales de éstos, bien porque sus afirmaciones resultan indiferentes al criterio lógico de verdad/falsedad, bien porque en los actos de habla literarios el emisor (autor) finge ser el personaje que está en uso de la palabra (relatos en primera persona) o simplemente realizar actos de habla con auténtica fuerza ilocutiva (relatos en tercera persona)<sup>99</sup>.

Estas posiciones han sido objeto de críticas que rechazan que pueda identificarse el acto creador que lleva a cabo el escritor de ficciones con un acto de fingimiento. G. Genette<sup>100</sup>, sin embargo, opina, en una postura intermedia, que los actos de habla literarios, pese a poder calificarse de

---

<sup>98</sup> Citados por Garrido Domínguez, Antonio, en "Teorías de la Ficción Literaria: los paradigmas", *Teorías de la Ficción Literaria*, Op. Cit., p. 33.

<sup>99</sup> Idem., p. 33.

<sup>100</sup> Genette, Gérard: *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1.993. Citado por Garrido Domínguez, Antonio: "Teorías de la Ficción Literaria: los paradigmas", en *Teorías de la Ficción Literaria*, Op. Cit., p. 33.

fingidos, son al tiempo auténticos, ya que consiguen construir un mundo de ficción, ya sea *invitando* al lector a realizar con aquél un recorrido por los territorios de la imaginación, ya *instándole* a prestar la máxima credibilidad a ese mundo sobre la base de la autoridad que le otorgan el juego y la convención literarias.

Más radical es la oposición de otros autores, que califican el acto de habla literario de acto de habla auténtico (Martínez Bonati), o que perfilan tal noción señalando que se trata de actos de habla *sui generis* (Pavel), en cuanto producto surgido en un hábitat comunicativo peculiar, como es la literatura. La dificultad de separar en este ámbito lo que puede imputarse al autor y lo que es propio del universo representado, unida a lo poco oportuna que resulta la exigencia de verdad y sinceridad en un mundo que, por definición, juega permanentemente con estos conceptos (tampoco en la comunicación habitual el hablante se mueve en el terreno de la absoluta certeza), son críticas de Pavel que, sin embargo, no le impiden postular la necesidad de utilizar un enfoque verdaderamente integral de la ficción. Este combinaría las dimensiones semántica (que atiende a la naturaleza y estructura de los mundos de ficción y a sus fronteras con el mundo actual), la pragmática (que examina la ficción en cuanto inserta en el seno de una cultura determinada) y, por fin, la consideración estilística (que analiza la influencia y determinación resultante de los géneros y convenciones literarias).

### **3.3. ENFOQUE ANTROPOLÓGICO-IMAGINARIO DE LA FICCIÓN.**

Los enfoques hasta ahora enunciados son, en cierto modo complementarios de otra serie de propuestas (que también subrayan la fuerza de los mundos literarios como lo específico de la ficción) y que descienden hasta destacar los fundamentos antropológicos de aquélla, enraizamiento que opera a través de la conexión que el acto de lectura produce entre la subjetividad del escritor y la imaginación y fantasía del lector, con su gran capacidad simbolizadora. Este acercamiento antropológico-imaginario lo subrayan nombres como G. Durand y, ya en el

campo estrictamente literario, J. Burgos o A. García Berrio. Su planteamiento enfatiza la conexión del texto con los estratos más profundos de la psique humana, que posibilita que la imaginación, con su potencial simbolizador, aproveche los impulsos que le brinda aquel, mostrando de este modo ese enraizamiento antropológico que opera como núcleo de esta serie de teorías. En este sentido, según Durand<sup>101</sup>, es el mito el que sirve de punto de articulación de los símbolos, que son construidos a través de tres vías básicas: la expresivo-fantástica, el imaginario cultural y el universal antropológico. En el primer caso actúa de forma primordial una fantasía cuasi-racional (que por ello se contrapone a la imaginación, como fuerza ligada a estratos de la personalidad más ocultos y menos conscientes). El imaginario-cultural, por su parte, representa aquellas formas de expresión mito-simbólica consagradas por la tradición (de las que este autor pone como ejemplo la recuperación de la cultura clásica por el Renacimiento). Finalmente, el universal-antropológico hace surgir a la superficie, constituida por la obra literaria, las zonas más hondas y recónditas de la psique humana.

Esta formulación no es, sin embargo, la única que resalta la dimensión antropológica de la ficción. Por el contrario, existen otros esquemas más universales desde los cuales se pone el acento en otras cuestiones, tales como el inmenso cúmulo de posibilidades que ofrece la ficción al ser humano para conocerse y superarse a sí mismo, adoptando papeles y viviendo experiencias únicas, en el sentido de imposibles de vivir de otro modo que no sea la lectura, alcanzando así sus más íntimos deseos y dejando atrás las vivencias que, por cotidianas y accesibles, no le permiten acceder a sus casi infinitas potencialidades. P. Ricoeur, Mario Vargas Llosa o Wolfgang Iser se alinean en esta perspectiva.

En particular este último<sup>102</sup> comienza distinguiendo nítidamente mentira y ficción, las cuales –señala– son productos distintos, cada uno de

---

<sup>101</sup> En la síntesis que de su planteamiento sobre el particular expone Garrido Domínguez, Antonio: "Teorías de la Ficción Literaria: los paradigmas", en *Teorías de la Ficción Literaria*, Op. Cit., p. 37.

<sup>102</sup> Iser, Wolfgang: "La ficcionalización: Dimensión Antropológica de las ficciones literarias", en *Teorías de la Ficción Literaria*, Op. Cit.

los cuales sobrepasa los límites de la realidad contextual de un modo diferente (así, la ficción no habla de lo que existe, sino de lo que debiera existir: "el poeta nada afirma, y por tanto, nunca miente"<sup>103</sup>). Ambas –la mentira y la literatura–, incorporan una dualidad de mundos: la primera contiene la verdad y el propósito de ocultarla; la segunda, por su parte, "incorpora una realidad identificable y la somete a una remodelación imprevisible"<sup>104</sup>, efectuando un acto de transgresión que sin embargo no logra dejar atrás la realidad que ha sido superada y sobrepasada. Se trata de una dualidad o yuxtaposición de dos mundos que parecen excluyentes o divergentes<sup>105</sup>, y que por tanto nos exige comprender la importancia de la línea divisoria entre los mismos y el mecanismo que permite cruzar los límites entre ambos. En este punto aparece una condición que, sin embargo, separa a la mentira de la ficción: las ficciones literarias descubren su ficcionalidad (algo, que, obviamente, la mentira no puede permitirse), y lo hacen a través de toda una serie de convenciones o señales que indican al lector que está ante un discurso representado. La literatura – dirá Iser– es siempre una forma de representación, destacando en este punto la novela pastoril, que llega a tematizar la propia ficcionalización (ya que sus protagonistas, si desean traspasar los límites entre realidad y ficción, deben duplicarse a sí mismos, disfrazándose de pastores como modo de ocultar quiénes son).

En el esquema de Iser, la ficción tiene una base claramente antropológica, lo que le hace buscar un fundamento ontológico capaz de explicarla. Este no es otro que postularla como una matriz generadora de significado, que actúa en el espacio de juego existente entre los significados manifiestos y los latentes. La ocultación y la revelación simultáneas, lo que

---

<sup>103</sup> Afirmación realizada por Sydney, Sir Philip: "Defensa de la poesía", en *Camp de l'Arpa*, 10, 1.974, pp. 21-28.

<sup>104</sup> Iser, Wolfgang: "La ficcionalización: Dimensión Antropológica de las ficciones literarias", en *Teorías de la Ficción Literaria*, Op. Cit., p. 44.

<sup>105</sup> Esta divergencia o diversidad entre ficción y realidad no significa, sin embargo, oposición, ya que la ficción expresa alguna cosa de la realidad o sobre la realidad. La ficción –en el modelo de Iser– no es lo contrario que la realidad, sino una forma de mediación de aquella, que estructura la realidad, haciéndola comunicable.

se dice y lo que se quiere decir, pueden combinarse de modos muy diversos y, en función de cómo lleguen a vincularse, irán surgiendo nuevos y casi infinitos significados.

Pero esos múltiples significados posibles no son únicamente resultado de lo manifiesto y lo latente; son también producto del hecho de que las narraciones no llegan a suscitar una reacción estándar por parte de su destinatario, sino que por el contrario lo que logran es "recuperar lo más adecuado y emocionalmente vivo del repertorio del lector"<sup>106</sup>, lo cual ocurre en gran parte por la accesibilidad con que se le presentan los conflictos humanos, que aquél *reescribe* una vez que entran en juego su imaginación y su capacidad interpretativa. Para ello el lector inicia un viaje que lo llevará a recorrer el texto narrativo, travesía que ha sido descrita por Bruner en unas líneas de gran belleza evocadora:

\* A medida que nuestros lectores leen, a medida que empiezan a construir un texto virtual propio, es como si emprendiesen un viaje sin llevar mapas y, no obstante, poseen una cantidad de mapas que *podrían* dar indicios y, además, saben mucho de viajes y sobre la confección de mapas. Las primeras impresiones del terreno nuevo se basan, desde luego, en viajes anteriores. Con el tiempo, el nuevo viaje adquiere un perfil propio, aunque su forma inicial fuese un préstamo del pasado. El texto virtual llega a ser un relato por mérito propio, y su misma extrañeza es sólo un contraste con el sentido de lo ordinario que tiene el lector. Por último, debe darse al panorama ficcional una "realidad" propia, el paso ontológico. Es entonces cuando el lector hace la pregunta decisiva de la interpretación: "¿De qué se trata?" Pero, no se refiere, desde luego, al texto real –por muy grande que sea su riqueza literaria– sino al texto que el lector ha constituido bajo su influencia. Y ése es el motivo por el cual el texto real necesita la subjuntividad que permite que el lector cree un mundo propio. Como Barthes, creo que el mayor regalo que puede hacerle un escritor a un lector es ayudarlo a llegar a ser un escritor"<sup>107</sup>.

<sup>106</sup> Bruner, Jerome: *Realidad Mental y Mundos Posibles, Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Op. Cit., p. 46.

<sup>107</sup> Idem. p. 47.

La ficcionalidad literaria, por tanto, no es en sí misma significado, sino un mecanismo que lo posee potencialmente, una matriz generadora de significados. Pero ¿cómo funciona esta estructura de doble significado, y cómo se conecta con nuestra configuración antropológica?

Esta conexión se explica por la posibilidad que nos ofrece la ficcionalidad de llegar a ser lo que queremos, pero sin dejar en ningún momento de ser lo que somos. Se trata de una condición de *éxtasis* que nos permite exceder nuestras propias limitaciones, permaneciendo simultáneamente con nosotros mismos y a nuestro lado; el yo íntimo de la persona se configura de este modo como el punto de encuentro de los múltiples papeles que el ser humano puede representar:

"(...) La estructura de doble significado une la ficcionalidad literaria a los sueños. (...) Podemos, por tanto, describir la ficcionalidad literaria como la modificación evidente de la conciencia que hace accesible lo que sólo ocurre en los sueños. El soñador está inextricablemente amarrado al mundo que crea, pero la ficcionalización literaria permite precisamente una relajación de tales ataduras."<sup>108</sup>

La humanidad puede así, a través de la ficción, volver a inventarse a sí misma, y lo que hagamos de nosotros a través de la ficción no parece tener, en el modelo de Iser, un marco de referencia último, incluso aunque aquella funcione como extensión del ser humano. Se trata de una universalidad intramundana que nos regala la oportunidad de estar al tiempo metidos de lleno en la vida y fuera de ella, lo que en el mundo cotidiano resultaría imposible ("disfrutar tanto de lo real como de lo posible y poder mantener al tiempo la diferencia entre una cosa y otra es algo que se nos niega en la vida real"<sup>109</sup>). Y éste es uno de los mayores logros del género humano, lo mismo que una de sus grandes pasiones: "Parece –dirá Iser– que *necesitamos* ese lado "extático" de situarnos al lado, fuera y más allá de

---

<sup>108</sup> Iser, Wolfgang: "La ficcionalización: Dimensión Antropológica de las ficciones literarias", en *Teorías de la Ficción Literaria*, Op. Cit., p. 55 y 56.

<sup>109</sup> Idem., p. 60.



nosotros mismos, atrapados en nuestra propia realidad y al tiempo apartados de ella..."<sup>110</sup>.

Iser encuentra sus propias ideas magníficamente expuestas en un fragmento de la novela de Milan Kundera *La insoportable levedad del ser*, que por su belleza y fuerza expresivas no podemos resistirnos a transcribir:

" Mirar con impotencia el patio y no saber qué hacer; oír el terco sonido de las propias tripas en el momento de la emoción amorosa; traicionar y no ser capaz de detenerse en el hermoso camino de la traición; levantar el puño entre el gentío de la Gran Marcha; hacer exhibición de ingenio ante los micrófonos secretos de la policía; todas esas situaciones las he conocido y las he vivido yo mismo, sin embargo de ninguna de ellas surgió un personaje como el que yo soy, con mi *curriculum vitae*. Los personajes de mi novela son mis propias posibilidades que no se realizaron. Por eso los quiero por igual a todos y todos me producen el mismo pánico: cada uno de ellos ha atravesado una frontera por cuyas proximidades no hice más que pasar. Es precisamente esa frontera (la frontera tras la cual termina mi yo), la que me atrae. Es más allá de ella por donde empieza el secreto por el que se interroga la novela. Una novela no es una confesión del autor, sino una investigación sobre lo que es la vida humana, dentro de la trampa en la que se ha convertido el mundo"<sup>111</sup>.

La ficcionalización nos revela así, por medio de su gran capacidad transgresora, su profunda significación antropológica: las posibilidades que la misma nos ofrece nos hacen concebir y experimentar todo aquello que en la vida cotidiana nos está negado, todo lo que de otro modo nos resultaría inaccesible e impenetrable. El instinto y el deseo de ir más allá de uno mismo, partiendo al tiempo de nuestro propio yo, es el motor que activa nuestra fascinación por la ficción y que sirve para separar a ésta de las fantasías utópicas. Las ficciones literarias, frente a las ficciones del mundo ordinario, que complementan la realidad, transgreden y sobrepasan a esta última. Sin embargo, resultan fácilmente reconocibles, ya que siempre van

<sup>110</sup> Ibidem.

<sup>111</sup> Kundera, Milan: *La insoportable levedad del ser*, Barcelona, Tusquets, 1.985. Tr. De Fernando de Valenzuela, pp. 226-227. Citado por Iser, Wolfgang: "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias", en *Teorías de la ficción literaria*, Op. Cit. p. 59.

acompañadas de convenciones que ponen claramente de manifiesto la naturaleza ficcional de todas las posibilidades que insinúan.

Las oportunidades que nos presenta un mundo abierto, y que se derivan de nosotros mismos para proyectarse sobre aquél, son ilimitadas, y la ficción literaria hace que afloren al exterior. De nuevo no queremos concluir la exposición de este tipo de planteamientos sin traer a colación dos hermosas citas, que expresan maravillosamente una idea clave sobre los fundamentos antropológicos de la ficción y sobre la ventana a la luz que constituyen los textos literarios, sin cuya lectura nos hallaríamos permanentemente en una habitación sin vistas, condenados a observar el panorama repetitivo que nos ofrecieran sus cuatro paredes. La primera ha sido ya utilizada por Wolfgang Iser, quien habla por boca de Henry James:

"El éxito de una obra de arte...puede medirse por el grado en que produce una cierta ilusión: esa ilusión hace que por un instante creamos haber vivido otra vida; haber tenido una milagrosa ampliación de la experiencia"<sup>112</sup>.

La segunda es de Jerome Bruner, y trata de expresar cuál es, en su opinión, la razón de ser de la literatura:

"He tratado de demostrar que la función de la literatura como arte es exponernos a dilemas, a lo hipotético, a una serie de mundos posibles a los que puede referirse un texto. He empleado el término "subjuntivizar"<sup>113</sup> para hacer al mundo más flexible, más trivial, más susceptible a la recreación. La literatura subjuntiviza, otorga extrañeza, hace que lo evidente lo sea menos, que lo incognoscible lo sea menos también, que las cuestiones de valor estén más expuestas a la razón y la intuición. La literatura, en este sentido, es un instrumento de la libertad, la luminosidad, la imaginación y, sí, la razón. Es nuestra única esperanza contra la larga noche gris"<sup>114</sup>.

---

<sup>112</sup> James, Henry: *Theory of fiction*, Lincoln, Nebr., ed. James E. Miller, Jr., 1.972, p. 93. Citado por Iser, Wolfgang: "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias", en *Teorías de la ficción literaria*, Op. Cit., p. 65.

<sup>113</sup> Ya hemos expuesto el significado que para Bruner tiene este término, clave en su visión de la construcción literaria.

<sup>114</sup> Bruner, Jerome: *Realidad Mental y Mundos Posibles, Los actos de la imaginación que dan*

En el esquema teórico que acabamos de exponer, la ficción es el espejo que nos devuelve la imagen de nuestras infinitas posibilidades. Es por ello una forma casi única de poder acceder a nosotros mismos, profundizando en nuestro conocimiento; pero también lo es de posibilitarnos una evasión de la vida cotidiana y de tener acceso a experiencias imposibles de vivir a través de otras vías. Esta y no otra es la fórmula de su grandeza.

### 3.3.1. EL LECTOR Y LA RECEPCIÓN.

Este último enfoque de la ficción, de raíces claramente antropológicas, pone de relieve las inmensas y sugerentes posibilidades liberadoras que tienen los textos literarios, al ofrecer al lector infinitas e impensables opciones de *vivir otras vidas* a través del acto de lectura. Una concepción que en gran medida otorga importancia al lector, haciendo que reparemos en él y que pase a ser el protagonista al que el texto ficcional liberará de una vida rutinaria y al que las palabras harán, si él lo desea y ama la literatura, *volar*. Esta relevancia concedida al lector constituye el único punto común que este enfoque antropológico posee con toda una serie de teorías que, sin embargo, conceptualmente no observan con aquél ninguna otra conexión, y a las cuales queremos aludir en este apartado por considerar que un estudio breve de la ficción quedaría incompleto sin ellas: son las *teorías de la recepción*.

Tanto la historia del arte como, de forma particular, la de la literatura, tradicionalmente han sido una historia de los autores de las obras o, dicho de otro modo, de las obras en función de los autores. Sin embargo, el foco de atención de los estudios del hecho literario, con el propósito de superar determinadas limitaciones de los esquemas teóricos existentes, progresivamente fueron orientando su interés hacia otros elementos de la comunicación, en el intento de establecer un cambio paradigmático que

ofreciera respuestas a algunos interrogantes todavía no resueltos. Germinaron así todo un conjunto de planteamientos, que podríamos catalogar como *teorías de la recepción*, cuyo denominador común no es otro que el desplazamiento de sus reflexiones hacia el polo de la recepción, focalizando su atención en la actividad del sujeto receptor en el proceso de creación y en su interacción con el texto. Este cambio supuso la aparición, en la escena teórico-literaria, de una concepción *teleológica* al servicio de la explicación del fenómeno literario o artístico, que sin embargo no fue del todo un hecho nuevo: la perspectiva teleológica del discurso, sobre todo de aquel destinado a la persuasión del auditorio, la hallamos ya en la retórica. E incluso es posible que no debamos alejarnos tanto, ni temporal ni geográficamente, para hallar ejemplos similares, ya que:

“En nuestro ámbito, Joan Fuster es un buen ejemplo de esta mentalidad historicista que ineludiblemente debe tener en cuenta, a la hora de estudiar los textos culturales, la fuerza de su impacto en la secuencia histórica. En este sentido, la insistencia de Fuster en el fenómeno de la lectura –de las lecturas– no deja de ser, *avant la lettre*, un esbozo de teoría de la recepción social”<sup>115</sup>.

Sin embargo, lo que sí es novedoso es la consideración de que la obra no adquiere un valor sustancial sin el efecto que le aporta la recepción. Aparece de este modo un sujeto nuevo, que ya no puede ser obviado y que adquiere un gran valor como instancia articuladora en la historia de la literatura y de la crítica literaria. Todos conocemos, en esta línea de pensamiento, un bello y brillante exponente dentro de la teoría del relato que puede ilustrarnos estos intentos de programación calculada del eventual lector destinatario de la obra literaria: la *Apostilla* escrita por Umberto Eco como publicidad a *El nombre de la rosa*. El creador se desdobra aquí en lector interesado y en crítico, y nos hablará del Lector Modelo como lector ideal, del lector empírico disidente, no dispuesto a aceptar los dictados e instrucciones del escritor, de la barrera o filtro que constituyen las páginas

---

<sup>115</sup> Salvador, Vicent: “Prefaci per a escèptics”, prólogo de la obra de Guzmán, Josep-Roderic: *Les teories de la recepció literaria*, Valencia, Secretariat de Publicacions de la Universitat d’Alacant, Publicacions de la Universitat Jaume I, Universitat de Valencia, 1.995, p. 15.

iniciales de esta obra para impedir la entrada de determinados lectores, etc.... Sin duda resulta difícil llegar a averiguar en qué medida este discurso es una muestra de ingenio *a posteriori*, o un ejercicio de acto creativo anterior, premeditado y absolutamente consciente.

Sin embargo, más allá de estas consideraciones, lo cierto es que no podemos negar que las aportaciones de la teoría de la recepción han logrado impregnarnos de una manera diferente de concebir la literatura, e incluso los textos de cultura en general. Vicent Salvador<sup>116</sup> se pregunta, en este sentido, de qué otra manera podemos entender el discurso del horóscopo, sin considerar la inscripción narcisista del autor que su construcción textual programa. La misma idea subyace en determinados géneros literarios, ya que si bien en la definición de todos ellos se tiene en cuenta la existencia de determinado tipo de lectores como receptores naturales, esta previsión es mucho mayor en algunos, tales como la literatura infantil, cuya sustancia y forma se encuentran particularmente determinadas por el tipo de destinatario al que se dirigen.

Todo ello no hace más que subrayar la importancia que ha adquirido el papel del lector en los estudios literarios, especialmente en aquellos tipos de textos que se encuentran en la frontera entre lo que es literario y lo que no lo es, y es precisamente la tarea del lector la que ayuda a determinarlo.

Cabe, por tanto, destacar como uno de los cambios más importantes registrados en la crítica contemporánea, el esfuerzo por ver la obra no desde el lado de su producción, sino de su consumición. Como bien ha señalado Oscar Tacca:

“Al quid sobre la escritura sucede en nuestro tiempo el quid sobre la lectura. Disminuye el interés por los problemas de la creación a favor de una consideración fenomenológica de la obra desde el lector. La estructura de un texto es inseparable de las determinaciones de su lectura. La ‘lectura’ es, por consiguiente, la mejor vía de acceso a los problemas de la ‘escritura’”<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> Idem., p. 17.

<sup>117</sup> Tacca, Oscar: *Las voces de la novela*, Madrid, Editorial Gredos, 1.973, p.149

En la misma línea de Tacca, Philippe Sollers plantea que:

“La cuestión esencial no es más la del *escritor* y la *obra*, sino la de la *escritura* y la *lectura*, y nos hace falta, por consiguiente, definir un nuevo espacio en el que estos dos fenómenos podrían ser comprendidos como recíprocos y simultáneos, un espacio curvo, un medio de intercambios y de reversibilidad en el que estaríamos por fin del mismo lado que nuestro lenguaje”<sup>118</sup>.

Desde esta novedosa perspectiva, el destinatario de la obra adquiere una importancia capital. En este sentido, quizás sea Albert Thibaudet<sup>119</sup> uno de los primeros en distinguir el diferente alcance que cobra la novela según el tipo de lectura, o más bien de lector que la practique. A una primera distinción entre lector y leedor de novelas añadía la distinción entre el lector-consumidor-indiferente, el lector-vividor de novelas y el público re-lector, añadiendo además los hombres de pensamiento, los historiadores de la literatura y los críticos, que le conferían su tercera dimensión.

Más recientemente y en esta misma línea, el ya mencionado Oscar Tacca<sup>120</sup> diferenció, en sus investigaciones en torno al lector, tres facetas distintas:

La primera corresponde esencialmente a la consideración del lector como parte de la tríada indisoluble (autor-obra-lector) en que se consume la realidad de la obra, faceta esta primera cuyas preocupaciones esenciales podrían verse sintetizadas en los estudios consagrados al *leer*. Se trata, fundamentalmente, de una fenomenología de la lectura. Ahora bien, a esta primera cuestión sobre *qué es la lectura* sucede la de *qué es el leer*, y en este terreno destacan los estudios realizados por Dufrenne, el cual apunta que:

---

<sup>118</sup> Citado por Genette, Gérard en: *Les chemins actuels de la critique*, París, Union Générale d'Éditions, 1.968, p. 136.

<sup>119</sup> Ver Thibaudet, Albert: *Réflexions sur le roman*, París, Gallimard, 1.938.

<sup>120</sup> Ver Tacca, Oscar: *Las voces de la novela*. Op.Cit

“La obra es un objeto que se basta a sí mismo, pero a condición de que ella se realice por el acto que la promueve a su existencia propia; y es por ello que no cesa de convocar al público; cree en el hombre, aun cuando su autor finja no creer. En un hombre cuya conciencia no es dadora de sentido, pero en quien el sentido se recoge y se prueba; un hombre que responde a la obra hasta sentirse responsable de su sentido, aun cuando no descubra más que un rostro entre varios de la obra y no agote jamás el sentido que propone”<sup>121</sup>.

La segunda indagación centra su interés en el lector como elemento estructurante de la obra. El destinatario no es algo externo a ella, sino una entidad determinante de su ser. Al hablar del lector como insito en la obra, Oscar Tacca no hace referencia a ese tratamiento paternalista del autor que lleva a su lector de la mano, o que dialoga con él, sino que más bien alude al lector insito en la obra entendiéndolo como una perspectiva, como un ordenamiento, como un punto de vista: el mismo que el narrador ha adoptado a su servicio, llegando incluso a afirmar que tal concepción del lector como determinante de la obra puede incluso llegar a ser parcialmente configuradora de un género, como es el de la literatura fantástica.

Finalmente, la tercera vía de exploración que diferencia Tacca es la de aquellos estudios que se detienen en el análisis del destinatario del relato, pero viendo a éste como una de las formas de la comunicación lingüística en general. En este sentido, Roman Jakobson ha allanado el camino con sus interesantes distinciones entre el proceso de *enunciación* y lo *enunciado*, entre el protagonista agente (destinador) o paciente (destinatario) de ese proceso de enunciación<sup>122</sup>.

De los géneros literarios, la novela es quizás aquel que con mayor exigencia implica al destinatario, ya que a diferencia de otros géneros como puede ser el teatro, en la novela nunca puede concebirse un lector indiferente, a lo que se suma el hecho de que mientras que el teatro apunta a un destinatario colectivo, la novela señala a un lector individual. La novela,

---

<sup>121</sup> Dufrenne, Mikel: *Pour l'homme*, París, Seuil, 1.968, p. 76; citado por Tacca, Óscar: *Las voces de la novela*. Op.Cit., p. 151.

<sup>122</sup> Ver Jakobson, Roman: *Essais de linguistique générale*, París, Minuit, 1.968.

por sus condiciones de percepción, impone un individualismo forzoso; en este sentido, Claude-Edmonde Magny ha señalado:

"Cuando imaginamos a un hombre leyendo una novela, la imagen que se nos impone es la de un ser solitario, en una habitación vacía, prisionero en el círculo estrecho de la luz de su lámpara; vemos en él a una criatura hundida en la visión que le viene de su lectura, hipnotizado por esa visión y restituido por ella a su soledad fundamental"<sup>123</sup>.

Cabría todavía otra distinción entre el consumidor de la novela y el del teatro, distinción consistente en que en el caso del teatro la acción avanza inexorablemente sin el espectador, sin embargo, en el caso de la novela es el lector quien le hace avanzar; su participación es más intrínseca, más personal: cuando el lector se detiene, se detiene la novela. En este sentido, resultan extraordinariamente ilustrativas las palabras de Maurice Blanchot: "¿Qué es un libro que no se ha leído?. Alguna cosa que no ha sido todavía escrita"<sup>124</sup>.

Esta observación determina, en buena medida, la estructura de la novela. Las formas del discurso narrativo están en función del destinatario al que el destinador apunta. Este destinatario puede pertenecer a dos categorías diferentes: *interno* y *externo*. Tacca apunta que el destinatario *interno* de un texto narrativo es siempre conocido y preciso, y que este destinatario *interno* puede ser  *ficticio* o *verdadero*. Pero en lugar de ese destinatario interno (o a veces junto a él) las obras tienen un destinatario *externo*, que igualmente condiciona el texto, proyectándolo a una nueva dimensión: la del lector, la del público. Dentro de ese destinatario *externo* Tacca diferencia dos categorías: una primera que responde a la idea de un receptor amplio, *indefinido*, junto a una segunda que se identifica con un destinatario restringido, *definido*. A uno de estos dos destinatarios se dirige todo escritor, cuando no ocurre que éste vacile entre ambos. En torno a esta cuestión, Ezequiel de Olaso dirá:

---

<sup>123</sup> Magny, Claude-Edmonde: *L'âge du roman américain*, Paris, Seuil, 1.948, p. 26

<sup>124</sup> Blanchot, Maurice: *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1.955, p. 256



"Quien lee a Unamuno tiene la impresión de que va a hallar en él a uno de esos raros escritores que cuentan con el lector, que le hablan a alguien. Incluso si por casualidad se tropieza con un párrafo en que Unamuno reflexiona sobre su menester literario, esa inicial sorpresa se corrobora y afirma. 'No sé hablar si no veo unos ojos que me miran y no veo tras ellos un espíritu que me atiende' (*De esto y aquello*). Todo está supeditado, hasta lo que se dice, al deseo efectivo de que ese decir llegue al lector. Imposible mayor halago y ventaja aparente para éste. Y, sin embargo, el diálogo con Unamuno es casi imposible. Su lector oscila entre dos extremos: o es todo el Universo menos Unamuno, es decir, poca cosa, o es un ser tan próximo a él que también desaparece, esta vez porque lo devora la excesiva cercanía"<sup>125</sup>.

Puede decirse que todo texto no literario posee un destinatario interno: una carta se dirige a alguien, una memoria a unos socios, un informe a unos entendidos, etc., mientras que no se concibe un texto literario sin su natural destinatario externo. En este sentido, Lanson decía que la obra literaria era precisamente aquella

"no destinada a un lector especializado, para una instrucción o una utilidad especiales, o bien que, teniendo al principio tal destino, lo excede o le sobrevive, y se hace leer por una multitud de gente que no busca más que la distracción o la cultura intelectual"<sup>126</sup>.

Oscar Tacca afirma que estas distinciones en torno al destinatario fundan a su vez diferenciaciones entre los géneros (o subgéneros): las cartas son expresión de una primera persona con destinatario interno; las memorias son expresión de una primera persona con destinatario externo; el diario, por su parte, oscila entre un destinatario interno y otro externo.

Por otra parte, hemos de tener en cuenta que la palabra *lector* designa en general un círculo bastante mal definido de personas, del que a menudo el escritor mismo no tiene un conocimiento preciso. Realmente, el escritor escribe para un lector ideal, hecho tanto de sí mismo como de los

---

<sup>125</sup> De Olaso, Ezequiel: *Los nombres de Unamuno*. Buenos Aires, Sudamericana, 1.963, p. 13.

<sup>126</sup> Lanson, Gustave: *De la méthode dans les sciences*. París, Alcan, 1.919, p. 226. Citado por Tacca, Oscar: *Las voces de la novela*. Op. Cit. p. 158.

demás, y de una modificación de sí mismo como una modificación de los demás. Es decir, escribe para un extraño lector que, muchas veces, el autor recrea en sí mismo cuando relee la obra, de modo que podemos afirmar que, desde esta perspectiva, el lector re-escibe la obra cuando la lee. Ahora bien, la visión del lector es siempre la que instaura el autor, aunque cabe, no obstante lo que Tacca denomina *lectura estereofónica*, fundada no ya en la diversidad del punto de vista, sino en la variedad del registro: "cada lector suena distinto"<sup>127</sup>. Evidentemente, reflexionar en este sentido significa dejar de lado la realidad del libro para internarse cada vez más en la psicología del lector, un mundo variable y de gran heterogeneidad, de abordaje complicado y con límites poco definidos.

Volviendo a la lectura como función de la obra, al lector como parte de un mecanismo más limitado y preciso, se plantea inmediatamente la siguiente cuestión: ¿la lectura deja intacto el libro? Por supuesto que sí, dado que entendemos, como dice Blanchot, que leer "no es escribir de nuevo el libro, sino hacer que el libro se escriba o sea escrito —esta vez sin el intermediario del escritor, sin que nadie lo escriba—"128.

Leer, literariamente hablando, es entrar en posesión de los signos de un código, es penetrar, con cada libro, en un círculo de iniciados. "Con excepción del cine, en efecto, todo arte progresivo se expresa hoy en un lenguaje cifrado, que sólo los iniciados pueden comprender", dice Arnold Hauser<sup>129</sup>.

Arrancando de esta idea, Oscar Tacca llega a diferenciar, a partir del lector, entre novela de autor-relator y novela de autor-transcriptor. Cuando el destinatario de un mensaje conoce el código, o llega gradualmente a adquirirlo, puede decirse, según Roman Jakobson, que se trata de un "participante". Ahora bien:

---

<sup>127</sup> Tacca, Oscar: *Las voces de la novela*, Op. Cit., p. 162.

<sup>128</sup> Blanchot, Maurice: *L'espace littéraire*, Op. Cit, p. 256

<sup>129</sup> Hauser, Arnold: *Introducción a la historia del arte*, Madrid, Guadarrama, 1.961, p.52.

"en las antípodas del participante, el espectador ajeno y exterior se comporta como un criptanalista, que recibe mensajes cuyo destinatario no es y cuyo código desconoce. Escrutando los mensajes se esfuerza por extraer el código"<sup>130</sup>.

Desde esta perspectiva, Tacca plantea que el lector de una novela de autor-transcriptor se comporta como un criptanalista que, a partir de ese mensaje cuyo código desconoce y del cual no es destinatario, llega a descifrar su código y a recomponer su mensaje. Así pues, puede decirse que en la novela de autor-relator el lector se comporta como un descodificador, mientras que en la novela autor-transcriptor se comporta como un criptoanalista. En la primera recibe, como destinatario, un mensaje cuyo código posee; en la segunda, un mensaje que no le estaba destinado y cuyo código se esfuerza por conocer. Ahora bien, Jakobson señala que:

"Mientras el investigador ignore los significados de una lengua dada y no tenga acceso a los significantes, debe decidirse, mal que le pese, a utilizar sus cualidades de detective y a extraer de los datos externos el máximo de información que ellas puedan procurarle sobre la estructura de la lengua (...). Pero si el lingüista está familiarizado con el código, es decir, si domina el sistema de transformaciones por medio del cual un conjunto de significantes se convierte en un conjunto de significados resulta superfluo jugar al Sherlock Holmes (...). Es difícil, sin embargo, simular la ignorancia de un código familiar: las significaciones escamoteadas vuelven subrepticamente para falsear una marcha que pretendía ser criptanalítica"<sup>131</sup>.

Podríamos por ello establecer, a partir de las consideraciones anteriores, que al comenzar la lectura de una novela nos comportamos como un criptanalista: a medida que vamos recibiendo el mensaje procuramos descifrar su código, y en la medida en que lo vamos poseyendo avanzamos más rápidamente, pasando de la condición de criptanalista a la de

---

<sup>130</sup> Jakobson, Roman: "Le langage común des linguistes et des anthropologues", en *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1.958, p. 92.

<sup>131</sup> Jakobson, Roman: "Phonologie et phonétique", en *Essais de linguistique générale*, Op. Cit., p.93.

descodificador normal: nos tomamos (parafraseando a Jacobson) *un miembro de la comunidad novelesca transitada*<sup>132</sup>.

Hemos tratado hasta ahora algunos elementos clave de las teorías de la recepción, destacados en los planteamientos de varios autores, en un intento de mostrar a través de un bosquejo ciertas ideas que dirigen, en el escenario del acto de lectura, el haz de luz principal hacia la figura del lector. Pero no podríamos concluir nuestro acercamiento a toda esta serie de propuestas sin dejar de aludir, siquiera brevemente, a los modelos explicativos de tres teóricos en la materia, cuyos patrones de análisis han sido y son fundamentales en torno a este tema. Nos referimos, en primer lugar, a Hans Robert Jauss, como representante de la denominada *estética de la recepción*, y a Wolfgang Iser, con una perspectiva más psicologista de la recepción textual y de los procesos cognitivos de lectura (corriente convertida hoy en día en los que, sobre todo en Estados Unidos, se denomina *Reader-response Criticism*). Finalmente, expondremos los trazos fundamentales de la construcción de U. Eco en torno a su *Lector Modelo*.

La estética de la recepción, de la mano de H. R. Jauss, supuso, a partir de los años sesenta del pasado siglo, un intento de superar la estética de la producción y de la representación, focalizando para ello la atención en la relación obra-lectores. Nociones como el *horizonte de expectativas* o el *impacto* de la obra en un momento histórico, se articularon en un tejido epistemológico y metodológico que contribuyó a explicar la recepción no sólo como efecto condicionado por el texto, sino remarcando una concepción que subraya su vertiente de fenómeno activo, determinado en buena medida por los destinatarios.

En el modelo de Jauss resulta clave, como ya hemos dicho, el concepto de *horizonte de expectativas*, como figura central en conexión con la cual aparecerán otras nociones o problemáticas así mismo de indudable interés. Este concepto lo toma H. R. Jauss, como él mismo afirma, del

---

<sup>132</sup> En este sentido, cada *género* puede ser visto como un código con el que es necesario familiarizarse.

investigador de la sociología K. Mannheim. Jauss nos presentará de este modo un sistema de expectativas que resulta único para cada obra, estructurado por los elementos integrados en la tradición y representado por conceptos genéricos, ya de orden formal o temático:

“Se nutrirá así con la suma de comportamientos, conocimientos e ideas preconcebidas que encuentra una obra en el momento de su aparición y por la cual es valorada. El proceso por el cual la recepción pasiva de lector y crítico se transforma en una recepción activa y una nueva producción de autor, se encuentra mediatizado por este sistema de normas de expectación objetivadas”<sup>133</sup>.

La objetivación del horizonte de expectativas permite construir el entramado en el que movemos a la hora de dotar de sentido a cuestiones básicas, tales como:

“que el lector actual pueda reconstruir el horizonte del pasado en el que apareció la obra y, aun, descubrir la forma en que el lector de hoy en día pudo ver y entender la obra, ya que el horizonte del pasado está incluido en el del presente”<sup>134</sup>.

La importancia de una formulación como ésta es cardinal, lo que se puede entender con claridad en aplicación a las obras clásicas, las cuales se suponían impregnadas de un factor de atemporalidad -conexo a una falta de sentido objetivo- que con la nueva interpretación desaparecerá, abriendo así el camino a interpretaciones *no clásicas* de obras clásicas.

Pero el concepto central de *horizonte de expectativas* nos conducirá también a otra cuestión no menos importante: la concepción de la *función social y comunicativa* del fenómeno literario. Así, según Jauss, la función social de la literatura deviene manifiesta cuando se produce el contacto entre

<sup>133</sup> Guzmán, Joseph Roderic: *Les teories de la recepció literaria*, Op. Cit. p. 14.

<sup>134</sup> Jauss, Hans Robert: “Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft”, en *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1.970, pp. 144-207. Texto parcialmente traducido por Josep Murgades : “La historia de la literatura como provocación en la teoría literaria”, *Els Marges*, 7, 1.976, pp. 13-34. Citado por Guzmán, Josep Roderic: *Les teories de la recepció literaria*, Op. Cit. p. 15.

la experiencia literaria del lector y el horizonte de expectativas de su praxis de vida.

Las primeras definiciones presentes en la teoría de Jauss se completarán más adelante, ya con rectificaciones propias o con colaboraciones externas. Así, son un ejemplo de las primeras la distinción posterior que Jauss llevará a cabo entre el horizonte de expectativas literario (implicado por la nueva obra) y el sistema de interpretación, es decir, el horizonte de expectativas del entorno del lector, o social. Por lo que respecta al segundo tipo de aportaciones, destaca la que lleva a cabo Zimmermann al proponer, en una orientación más sociológica de la teoría de la recepción, la sustitución de ese horizonte de expectativas pretendidamente homogéneo por un modelo de *horizonte de expectativas según estratos*, en la pretensión de ensamblar literatura y estructura social.

En todo caso, las concepciones y el modelo de Jauss, donde literatura y arte quedan definidos por su experiencia histórica y su función social, no pretenden otra cosa que no sea devolver al lector unos derechos que en otras hipótesis explicativas del fenómeno literario había perdido.

En otra línea, Wolfgang Iser y sus discípulos han insistido en una perspectiva que revaloriza la importancia del acto de lectura como realización de la obra, dentro del espacio común que comparten estrechamente el texto y la subjetividad del lector. Quizá la noción clave de su reflexión sea la de *respuesta* del lector; sus posicionamientos se centrarán, sin embargo, en torno a varios puntos que son el núcleo de su trabajo:

El primero de ellos es el de la indeterminación y los espacios vacíos. Iser desplazará, como primer postulado, la importancia que la teoría general de la recepción otorga al texto -el cual adquiere significado en el momento en que se lee, es decir, cuando su sentido se concretiza por parte del lector-, para reconocer una acción doble en el proceso de fijación del sentido: la obra literaria no es el texto completo ni la subjetividad del lector, sino la combinación de los dos. Y es precisamente en este proceso comunicativo entre obra escrita y lector en el que los espacios vacíos y la indeterminación

de los textos adquieren un papel clave como factores básicos en el proceso de recepción, al proporcionar al lector el grado de libertad necesaria para que el mensaje pueda ser recibido adecuadamente. En este punto resulta básica la distinción entre textos de ficción y no ficcionales, ya que su distinta naturaleza condicionará la correlativa respuesta, así mismo diversa, que corresponde al lector:

“Los textos de ficción proyectan sus objetos, no reproducen los objetos existentes, y no tienen una correspondencia directa en el mundo real. La subjetividad no tiene la determinación universal que corresponde a los objetos reales; en consecuencia, la realidad definitiva sólo tiene entidad en el momento en que comienza a participar el lector. La labor de éste consistirá en una normalización de la indeterminación, que surge del enfrentamiento entre su experiencia y el sentido del texto. (...)

(...) El choque entre su experiencia y el sentido del texto eliminarán los puntos de indeterminación. Pero el control de la actividad de transformación de los espacios vacíos y de indeterminación (...) la ejercerá, en última instancia, la estructura de relaciones del texto mismo”<sup>135</sup>.

Jerome Bruner<sup>136</sup>, por su parte, señalará, a propósito de las reflexiones llevadas a cabo por Iser en torno a este tema, que es precisamente esta idea la que se encuentra en la médula de la narración literaria: su carácter básico la define como un enunciado o texto cuya intención no es otra que iniciar o guiar una búsqueda de significados dentro de una amplísima gama de posibilidades. Es precisamente esta relativa indeterminación de un texto la que permite un espectro de actualizaciones: los textos literarios inician un proceso de producciones de significados, en lugar de formular realmente significados en sí. El literato es un agente de la producción de la mente, que necesita sin embargo de la cooptación del lector como co-autor; lo que éste consigue es hacer que el significado del texto se convierta en su propio significado como lector.

<sup>135</sup> Guzmán, Josep Roderic.: *Les teories de la recepció literaria*, Op. Cit. p.p 57-59.

<sup>136</sup> Bruner, Jerome: *Realidad Mental y Mundos Posibles, Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Op. Cit. p. 36.

Con base en la construcción de Iser (según la cual los textos narrativos reavivan la imaginación del lector, permitiéndole escribir su propio texto virtual), Bruner compone un esquema en el que describe cuáles son las características del discurso narrativo que hacen posible que esta cooperación del lector tenga lugar. La primera es el "desencadenamiento de la *presuposición*, la creación de significados implícitos en lugar de significados explícitos. Pues con estos últimos, los grados de libertad interpretativa del lector quedan anulados"<sup>137</sup>. Al segundo de los rasgos lo denomina Bruner *subjetificación*, y con él alude a la operación según la cual el escritor lleva a cabo la descripción de la realidad no a través de un ojo omnisciente perceptor de una realidad atemporal, sino a través del filtro de la conciencia de los protagonistas de la historia, que son quienes viven e interpretan para el lector los hechos. Lo acaecido no llegamos a conocerlo directamente, sino que tan sólo percibimos la sombra de los sucesos. Finalmente, la tercera cualidad del discurso narrativo es la *perspectiva múltiple*: "se ve al mundo no unívoca, sino simultáneamente a través de un juego de prismas, cada uno de los cuales capta una parte de él"<sup>138</sup>. Estos no son los únicos medios a través de los cuales los relatos mantienen un significado abierto para el lector, pero sin duda constituyen una buena muestra de cómo logra el escritor *subjuntivizar*<sup>139</sup> la realidad. Y esta realidad subjuntiva que la literatura construye es para Jerome Bruner la clave del discurso de las grandes obras de ficción.

---

<sup>137</sup> Idem. p. 37.

<sup>138</sup> Ibidem.

<sup>139</sup> Bruner utiliza este término en el sentido que le otorga una de las acepciones presentes en el *Oxford English Dictionary*: como "un modo cuyas formas se emplean para denotar una acción o estado concebidos (y no realizados) y, por consiguiente, se utiliza para expresar un deseo, una orden, una exhortación o un suceso contingente, hipotético o futuro". Con ello resalta el carácter de *posibilidad* —no así de certidumbre— que poseen los textos literarios, abiertos a la construcción interpretativa que de los mismos lleva a cabo el lector, lo que sin duda es una de las características más fascinantes del acto de lectura. Ver Bruner, Jerome: *Realidad Mental y Mundos Posibles, Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Op. Cit. p. 37-38.



La indeterminación y los espacios vacíos presentes en el texto adquieren, por tanto, en la construcción de Iser el rango de productores de la experiencia estética, como huecos donde el lector introduce sus propios conocimientos y experiencia.

Otra de las cuestiones clave en los estudios de este autor es la constituida por el concepto de construcción progresiva del sentido. Iser investiga así el proceso de lectura, en el que las imágenes mentales creadas por el lector –que representan interpretaciones coherentes de significados textuales aislados– llegan a construir un objeto estético coherente y cohesionado. La obra literaria, que es dinámica, debe ser entendida como un proceso, en el que el ritmo de cambio se encuentra preestablecido por la estructura del texto. Por otro lado, el sentido de aquella ni se encuentra fijado ni es inmutable: un elemento no significativo hasta un momento dado, se puede convertir en significativo. Para Iser, el acto de comunicación se desarrolla a través de la lectura, mediante la realización de tres fenómenos: la reducción fenomenológica, la formación de consistencia y la implicación del lector. En este proceso, las decisiones selectivas y reductoras que a cada paso va realizando el lector, y mediante las cuales éste se implica estrechamente en el fenómeno de la actualización, van dotando de consistencia al texto: “De este modo, los textos, con su carácter polisémico, obligan a los lectores a una tarea permanente y constante de formación de consistencias, a pasar de los múltiples significados textuales a una consistencia unívoca”<sup>140</sup>.

Pero en el marco de la teoría de la recepción no podríamos dejar de aludir una categoría básica para el análisis de Iser, que no es otra que la del *lector implícito*. J.R. Guzmán dirá, en referencia a la misma, que:

“Esta categoría es, en principio, una categoría prestataria o adaptada de otros teóricos, y que diversos autores contemporáneos también han intentado desarrollar. Entre éstos, tendríamos que señalar: “el lector informado” de Fish (1.975), “el archilector” de Riffaterre (1.975), “el lector pretendido” de Erwin Wolf (1.971), y también el “lector modelo” de Umberto

---

<sup>140</sup> Idem., p. 62.

Eco (1.981). Y que, además, se encuentra en conexión con otras como "el lector explícito" de Jauss (1.975), o "el lector histórico" de Gumbrecht (1.987)"<sup>141</sup>.

Las diferencias entre las formas aludidas y el concepto de lector implícito son claras. Así, con esta última categoría Iser no se refiere a un lector real o empírico, sino a varios lectores abstractos. Gran parte de las tipologías que hemos nombrado son formas empíricas. El *lector pretendido* de Wolf, sin embargo, no lo es, sino que se trata más bien de un lector que el autor tiene en mente (similar, en este sentido, al *lector modelo* de Eco, al cual analizaremos con más detalle), determinable no sólo con relación a la obra objeto de lectura, sino a otras obras del autor. El lector de Iser, sin embargo, es específico para cada texto.

El lector de Riffaterre, por su parte, es un constructo, definido como "grupo de informadores utilizable para cada estímulo o para una secuencia estilística entera"<sup>142</sup>, entendiendo por informadores todos aquellos elementos que nos proporcionan las reacciones al texto. Por su parte, el *lector informado* de Fish es un profundo conocedor del lenguaje utilizado en el texto, y poseedor de las competencias semánticas y literarias necesarias para llevar a cabo una lectura plena del mismo.

La categoría de *lector implícito* fijada por Iser no responde a un lector empírico. Se trata más bien de un lector fundamentado en la propia estructura del texto, "una entidad que es invocada para interpretar el texto según un rol particular. (...) Conforman la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores"<sup>143</sup>. Poseedor de la pluralidad de posibles actualizaciones del texto, la actuación de este *lector implícito* radica, partiendo de su horizonte particular, en esa construcción del sentido que es para Iser la estructura fundamental de la literatura.

---

<sup>141</sup> Idem., p. 64.

<sup>142</sup> Riffaterre, Michael: "Kriterien für die Stilanalyse", en R. Warning (ed.): *Rezeptionsästhetic*, Munich, Fink, 1.975, pp. 63- 195 (Traducción de *Criteria for Style Analysis*, 1.960). Citado por Guzmán, Joseph Roderic: *Les teories de la recepció literaria*, Op. Cit. p. 64.

<sup>143</sup> Guzmán, Josep Roderic: *Les teories de la recepció literaria*, Op. Cit. p. 65

Umberto Eco, por su parte, nos introduce en un concepto que es extraordinariamente enriquecedor y clarificador de la cuestión que nos ocupa; este concepto no es otro que el de "Lector Modelo", aquel "capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por el autor y de moverse interpretativamente"<sup>144</sup>. Eco llega a esta concepción partiendo del hecho de que el texto está plagado de elementos *no dichos*, es decir, no manifestados en la superficie, en el plano de la expresión, siendo estos elementos los que deben aflorar y adquirir significado en la etapa de la actualización del contenido. Para ello, un texto requiere de una compleja serie de movimientos cooperativos, activos y conscientes, por parte del lector. Así, en primer lugar, éste debe actualizar su enciclopedia (patrimonio léxico, lingüístico, etc..) para poder comprender el uso de los términos utilizados por el emisor del texto; en segundo lugar, se requiere del lector un trabajo de inferencia para poder extraer aquello que el discurso narrativo no explicita.

En definitiva, y como dice Umberto Eco, "un texto quiere que alguien le ayude a funcionar"<sup>145</sup>, necesidad insoslayable hasta el punto de que aquél es tildado por Eco de "mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él"<sup>146</sup>. La iniciativa interpretativa, pese a la vocación del texto de ser entendido en cierta medida de modo unívoco, es abandonada a la voluntad y capacidad del lector, de modo que es este destinatario quien en última instancia valida no sólo la capacidad comunicativa del texto, sino también su propia potencialidad significativa.

Sin embargo, y dado que las competencias<sup>147</sup> del lector y del autor del texto son diversas, corresponde al emisor del texto prever cuáles serán

---

<sup>144</sup> Eco, Umberto: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Op. Cit., p.80.

<sup>145</sup> Idem, p. 76.

<sup>146</sup> Ibidem.

<sup>147</sup> Eco señala que la expresión *competencias*, que utiliza repetidamente al referirse en su discurso relativo al lector, es más amplia que otra análoga (la de "conocimiento de códigos"),

estas últimas, y de qué modo afectarán a la lectura de la obra . Porque “un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro”<sup>148</sup>. Un texto, por tanto, no sólo se apoya sobre una competencia, sino que contribuye a producirla; y lo hace utilizando y combinando los más variados mecanismos: la opción por una lengua, la elección de un tipo de enciclopedia, el uso de un determinado patrimonio léxico y estilístico...

En función de que el Lector Modelo –y su respuesta- hayan sido determinados con mayor precisión, Eco habla de textos abiertos y cerrados. Así, el autor puede elegir sociológicamente un determinado destinatario del texto o no hacerlo –dirigiéndose, en el primer caso, alternativamente a los niños, a los médicos, a los melómanos...-; y no sólo esto, sino que puede decidir cuidadosamente en qué momentos vigilar y en cuáles suscitar la cooperación del lector, cuándo dirigir y cuándo permitir una aventura interpretativa libre por parte del mismo, todo ello con la única limitación de haber diseñado todas las posibles interpretaciones conexas de modo que, en lugar de excluirse, contribuyan a reforzarse recíprocamente. Pero podría ocurrir que la competencia del Lector Modelo no hubiera sido adecuadamente prevista, ya por prejuicios culturales, apreciaciones semióticas incorrectas, análisis históricos erróneos.... En todo caso, lo importante es la construcción de este Lector Modelo que lleva a cabo el autor, a través de la selección de los grados de dificultad lingüística, de la mayor o menor riqueza de referencias, de la inserción en el texto de claves, remisiones, de diversas posibilidades de lecturas....

Todos estos elementos, configuradores del universo del discurso, limitan el tamaño de la enciclopedia, construyendo así toda una serie de interpretaciones del texto legítimas o, cuanto menos legitimables. En este sentido, Eco distingue entre el uso libre de un texto tomado como estímulo

---

tradicionalmente utilizada por los diversos autores para explicar el modelo comunicativo.

<sup>148</sup> Eco, Umberto: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Op. Cit., p. 79.

imaginativo y la *interpretación* de un texto abierto. Eco estima que deben fijarse ciertos límites, de modo que la interpretación no deje en ningún momento de suponer una dialéctica entre la estrategia del autor y la respuesta del Lector Modelo, que se rompería si este último superara los usos, aún elásticos, soportados por el texto (en el ejemplo de Eco, leyendo *El proceso*, de Kafka, como si fuera una novela policíaca).

Por otro lado, es importante entender que en el modelo de Eco, Autor y Lector Modelo se conciben no ya como sujetos individuales, sino más bien como determinados tipos de estrategias textuales. Y la cooperación no es otra cosa, en el marco de esta concepción, que un fenómeno que tiene lugar entre esas dos estrategias discursivas. En concreto, el Lector Modelo no representa más que la capacidad intelectual de compartir el estilo del emisor del texto, cooperando en su actualización: para que el lector empírico llegue a realizarse como Lector Modelo tiene el deber de recobrar con la mayor aproximación posible los códigos del emisor. Lógicamente, esta operación de actualización que constituye la cooperación no lo es de las pretensiones del sujeto empírico de la enunciación, sino de las intenciones que el enunciado contiene virtualmente. Hay que atender a la hipótesis interpretativa del Autor Modelo plasmada efectivamente en el texto, y no a la del sujeto empírico "que quizá deseaba o pensaba o deseaba pensar algo distinto de lo que dice el texto"<sup>149</sup>. Sin embargo, es indudable que las circunstancias en las que se desarrolla la enunciación adquieren, en determinados momentos, cierta importancia al incitar al lector a la formulación de hipótesis sobre las intenciones del sujeto empírico del texto (Eco nos pone como ejemplo un caso típico: la interpretación que la prensa y los partidos hicieron de las cartas de Aldo Moro durante el cautiverio previo a su asesinato). La configuración del Autor Modelo involucra en estos casos con una mayor intensidad no sólo las huellas que aparecen en el texto, sino también "al universo que está detrás del texto, detrás del destinatario y, probablemente, también ante el texto y ante el proceso de cooperación"<sup>150</sup>.

---

<sup>149</sup> Idem, p. 93.

<sup>150</sup> Idem, p. 95.

El texto se revela, pues, como un artificio en cuyo proceso generativo debe necesariamente preverse su interpretación, construido a través de un sistema de *nudos*, en algunos de los cuales se espera y se estimula la cooperación del Lector Modelo. Una descripción de tal proceso podría comenzar con la confrontación que el lector realiza entre la manifestación lineal que supone el texto que ha caído en sus manos, con el sistema de códigos y subcódigos que proporciona la lengua en que el mismo está escrito y la competencia enciclopédica a que éste remite por tradición cultural. Previamente a la aplicación de dichos códigos, el lector ya ha supuesto transitoriamente la identidad del mundo al que el enunciado hace referencia y el mundo de su propia experiencia, dejando sin embargo en suspenso una decisión definitiva sobre la pertenencia o no de determinados individuos (personas, cosas, conceptos) y sus propiedades a un mundo concreto *real* o posible, hasta tanto las operaciones de actualización vayan avanzando con la lectura. Es decir, el lector colabora, en este primer momento, para construir un universo que posea una cierta coherencia interna, y sólo *a posteriori* decidirá si debe entender dichas proposiciones como la descripción de un mundo real o imaginario.

Los movimientos cooperativos que realiza el Lector Modelo abarcan desde formas simples de cooperación a las más complejas. Así, comienza aproximándose al texto desde una perspectiva ideológica –aunque no sea consciente– que forma parte de su enciclopedia. Por otra parte, en la operación de activación de los postulados de significación de los términos utilizados, tan sólo explicita la parte que necesita, dejando el resto semánticamente incluido: con ello “amplía algunas propiedades mientras que a otras las mantiene *anestesiadas*”<sup>151</sup>. Para decidir qué propiedades ampliar y cuáles *anestésiar* el lector debe actualizar la estructura discursiva a la luz de una hipótesis sobre el o los *topics* textuales, ya haya llegado al mismo a través de una señal explícita –el título o cualquier expresión que indique de qué quiere ocuparse el texto– o ya se establezca éste a través de una serie de palabras clave. En todo caso, es a través de todos estos pasos del proceso de cooperación cuando el lector decide dónde extender y dónde

---

<sup>151</sup> Idem., p. 123.

bloquear el proceso de interpretabilidad limitada (ayudando así a un texto potencialmente infinito a generar sólo las interpretaciones que prevé su estrategia).

Pero la cooperación interpretativa se produce *en el tiempo*, ya que el texto, acabado desde el punto de vista de su autor, se presenta como una senda a recorrer por el Lector Modelo, que la va actualizando por partes, paso a paso. A medida que avanza su caminar, el lector advierte en el universo de la fábula acciones que pueden introducir nuevas y distintas posibilidades en el acontecer narrado, de modo que "es inducido a *prever* cuál será el cambio de estado producido por la acción y cuál será el nuevo desarrollo de los acontecimientos"<sup>152</sup>. Las disyunciones próximas a aparecer a menudo son anunciadas dentro del texto por las denominadas *señales de suspense* (que pueden consistir, por ejemplo, en la dilación de la respuesta a la pregunta implícita del lector; o pueden venir marcadas por la división en capítulos del texto). Lo cierto es que, en todo caso el Lector Modelo entra en estado de expectativa y realiza previsiones, y con esta actitud pone continuamente de manifiesto su voluntad de colaborar en el desarrollo de la fábula, anticipando sus estados ulteriores:

" (...) al hacer estas previsiones el lector adopta una actitud proposicional (cree, desea, pronostica, espera, piensa) respecto del modo en que se irán dando las cosas. De esta manera configura *un desarrollo posible de los acontecimientos* o un *estado posible de cosas*; como ya hemos dicho, aventura hipótesis sobre estructuras de mundos"<sup>153</sup>.

Naturalmente, para que se produzca esta especulación subjetiva sobre las probabilidades que ofrece un texto (al que Umberto Eco imaginativamente compara con las que ofrece un viaje de Florencia a Empoli utilizando la red ferroviaria, así como con los desarrollos posibles de una partida de ajedrez entre Ivanov y Smith), es preciso que el lector haya decidido cooperar con el autor. Y lo esencial de esta cooperación es referir permanentemente el texto a la enciclopedia.

---

<sup>152</sup> Idem., p. 158.

<sup>153</sup> Idem. p. 160.

Así, para aventurar previsiones que tengan una cierta probabilidad de satisfacer el desarrollo de la historia, el lector se ve obligado a llevar a cabo paseos inferenciales, saliendo del texto para después volver de nuevo a él con una rica carga intertextual (a estos recorridos Eco los designa como *paseos intertextuales*). La complejidad de los mismos está en correlación con el tipo de texto, siendo mucho más azarosos en la novela contemporánea, tan plagada de espacios vacíos y de elementos *no dichos*. En esta línea de cosas, Eco nos habla igualmente de dos tipos teóricos puros de fábulas: las abiertas y las cerradas. En este último tipo, la historia se presenta como una línea a lo largo de la cual van apareciendo disyunciones que fuerzan al lector a aventurar hipótesis –siendo válida en cada caso tan sólo una de ellas-, de modo que a medida que la fábula se va realizando pone a prueba cada una de las especulaciones realizadas, excluyendo las que no corresponden al estado de cosas al que quería referirse. En las fábulas abiertas, sin embargo, se plantean –ya al final del camino, ya en momentos diversos de la narración- varias posibilidades de previsión, cada una de las cuales es capaz de asegurar la coherencia de toda la historia. El texto, por su parte, no llega a pronunciarse sobre el estado final de la fábula, sino que “se limita a prever un Lector Modelo suficientemente dispuesto a cooperar como para poderse construir sus propias *fabulae*”<sup>154</sup>. Baste para ilustrar esta última cuestión traer a colación determinadas novelas de Borges o de Cortázar.

Independientemente de la naturaleza abierta o cerrada de la fábula, es idéntica la naturaleza de la actividad previsional llevada a cabo por el lector, así como de sus paseos inferenciales. Únicamente cambia “la intensidad y la vivacidad de la cooperación”<sup>155</sup>.

En todo caso, el planteamiento global de Umberto Eco en torno a esta materia pone de relieve la importancia fundamental que adquiere el lector –y singularmente su *Lector Modelo*- en el desarrollo de todas las potencialidades que alberga en su interior del texto narrativo, a través de una

---

<sup>154</sup> Idem. p. 171.

<sup>155</sup> Ibidem.



cooperación que se revela como indispensable en el proceso de lectura, y que revaloriza el acto de recepción que toda obra literaria lleva ineludiblemente consigo. Al tiempo, su descripción del proceso de cooperación nos revela y detalla toda una serie de interesantes mecanismos y actuaciones que todos como lectores activamos y desarrollamos, subrayando al tiempo la importancia de la *enciclopedia* que filtra y orienta el acto de aprehensión que toda lectura supone.

Todos los conceptos analizados hasta ahora, en el marco de las teorías de la recepción, constituyen dúctiles herramientas todavía útiles para una comprensión más rica del fenómeno literario. No podemos ignorar, en esta línea de pensamiento, que la preocupación por los procesos de recepción, en sentido amplio, ha impregnado el tejido de la teoría literaria de los últimos años. El aura revolucionaria de estas aportaciones teóricas<sup>156</sup> tan sólo se ha visto ligeramente amortiguada en la medida en que la teoría literaria actual, de cualquier signo, ha asumido buena parte de aquellos presupuestos iniciales, en lo que constituye una victoria intelectual que consolida las aportaciones de toda una serie de estudiosos de la materia. Pero sobre todo supone una victoria del lector, que en el proceso de comunicación que constituye el acto de lectura ha surgido definitivamente a escena, y cuyo importante papel en el desarrollo del mismo ya nadie pone en entredicho.

---

<sup>156</sup> Una formulación extrema de este pensamiento –dirá Jerome Bruner– viene de la mano del pragmatismo, cuyo representante más notable es Stanley Fish, y cuya hipótesis básica es que los textos no tienen ningún significado en sí mismos: es el lector (y el crítico, y la comunidad interpretativa) quienes les dan significado estable. Todorov rechaza con indignación la idea de que el lenguaje en sí sea un poco más que una pantalla en la que el lector proyecta significados, así como la afirmación de que los lectores pueden leer de cualquier modo, dadas las limitaciones del lenguaje. Ver Bruner, Jerome: *Realidad Mental y Mundos Posibles, Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Op. Cit. p. 158.

#### **4. EN TORNO A LA RELACIÓN ENTRE LITERATURA E HISTORIA.**

Las relaciones entre literatura e historia no han sido fáciles, constantes o lineales a lo largo del tiempo. Más bien al contrario, las concepciones sobre sus posibles vínculos o, en el otro extremo, en torno a su pertenencia a dos parcelas absolutamente carentes de todo contacto han variado históricamente de un extremo a otro.

Así, si hacemos un rápido recorrido centrado tan sólo en los dos últimos siglos, nos encontramos con que para los historiadores y escritores de los albores del siglo XIX, su función era esencialmente coincidente: esto es, interpretar la experiencia, ordenándola de algún modo en aras de un fin útil y civilizado; ambos intentaban extraer de la misma una cierta comprensión de las relaciones entre acción y reacción, entre causa y efecto. En dicha creencia subyacía una base aún más profunda, que no era otra que la convicción de que la mente humana estaba habitada por razón e imaginación funcionando en una relación armónica, por lo que poetas, historiadores y filósofos podían entablar relaciones enormemente enriquecedoras.

En este sentido, es frecuente olvidar la tesis hegeliana de que la historia brota del tronco común de la epopeya, al igual que la novela<sup>157</sup>.

---

<sup>157</sup> Algunos autores, sin embargo, plantean la necesidad de una revisión de la teoría tradicional que arranca de tesis hegelianas y se consolida con G.Lukács, de que los relatos de ficción derivan de la decadencia de la epopeya. Así, señalan que parece claro que en los orígenes de la narrativa ficcional intervinieron elementos procedentes de tradiciones literarias diversas, pero el modelo más próximo para el relato de los hechos inventados es el que proporcionan los relatos históricos. En este sentido, subrayan que el punto de partida de la novela es la historia, y los rasgos épicos que se advierten en aquella han aparecido a través del conducto de la segunda. En esta línea se pronuncia Darío Villanueva en su artículo "Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo": "Todo parece avalar como una ley general, válida para todas las literaturas, una secuencia diacrónica del tipo *epopeya-historia-novela* en lo referente a la aparición de los géneros narrativos". Ver Villanueva, Darío:

Podríamos decir que surge cuando se produce la crónica en que se objetiva el dato inserto en la epopeya. En este sentido, y como señala Toynbee:

"La Historia como el drama y como la novela es hija de la mitología. Esta es una forma particular de comprensión y de expresión donde -lo mismo que en los cuentos de hadas que gustan a los niños, y en los sueños de los adultos mundanos- la línea de demarcación entre lo real y la imaginación no ha sido trazada. Se ha dicho por ejemplo de La Iliada, que aquel que emprenda su lectura como un relato histórico, allí encontrará la ficción y en revancha, que aquel que la lea como una leyenda, allí encuentra la historia"<sup>158</sup>.

Así, vemos como en un primer momento la Historia y la novela atienden indistintamente el gusto por la ficción, por la curiosidad simple. Primero la Historia, y después la novela, ingresan en el seno de la Literatura y con diversa fortuna son considerados géneros literarios, un tanto en la penumbra ante el éxito de la poesía y el teatro<sup>159</sup>.

---

"Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo", en *El polen de ideas*, Barcelona, PPU, 1.989, p. 117.

<sup>158</sup> Toynbee, Arnold J.: *Un estudio de la historia*. Buenos Aires, Emecé, 1.951, tomo I.

<sup>159</sup> Celia Fernández Prieto explica el surgimiento de la novela o, más exactamente, de la narrativa ficcional en prosa, como un género tardío en las literaturas occidentales, subrayando su conexión con el relato histórico, que constituye su modelo formal y pragmático. De este modo -señala aquella-, la conformación de la narrativa ficcional y su evolución a lo largo de la historia literaria es inseparable de la concepción y de los caracteres del discurso historiográfico. Una constante interacción entre la narración histórica y la narración ficcional que ha dado origen a lo largo del tiempo "a diferentes géneros como la leyenda o el libro de caballerías, entre otros". Esta conceptualización, que destaca la enorme fecundidad de la tradición de intercambios entre historia y ficción, es considerada por Fernández Prieto como altamente acorde con "el dinamismo de los sistemas literarios, con el flujo de permanencia y renovación, de relaciones entre de intertextualidad y de hipertextualidad entre las obras que genera permanentemente nuevas obras, nuevos géneros...". Ver Fernández Prieto, Celia: *Historia y novela: Poética de la novela histórica*, Barañáin (Navarra), Ediciones de la Universidad de Navarra S.A., 1.998, p. 35 y 74, respectivamente.

El público busca en la Historia en la mayoría de los casos material para su avidez de ficción. "La Historia es una novela entretenida", todavía puede oírse opinar a algunas personas sin demasiado rigor. Menéndez y Pelayo plantea abiertamente que la novela se caracteriza por "la ficción, por el predominio de la fantasía individual y por el libre juego de la imaginación creadora" y agrega más adelante:

"Tiene la novela dos aspectos: uno literario y otro que no lo es. Puede y debe ser obra de arte puro, pero en muchos casos no es más que obra de un puro pasatiempo, cuyo valor estético puede ser infimo. Así como de la Historia dijeron los antiguos que agradaba escrita de cualquier modo, así la novela cumple uno de sus fines, sin duda el menos elevado, cuando excita y satisface al instinto de curiosidad, aunque sea pueril"<sup>160</sup>.

Siguiendo esta última idea, resulta por tanto indiscutible que durante un largo período de la historia del pensamiento -hasta el siglo XIX-, se recurre indistintamente a la historia y a la novela para satisfacer el ansia de ficción. Las razones históricas de esa situación fueron perfectamente destacadas por Benedetto Croce cuando afirmó que:

"las edades en que se preparan reformas y transformaciones, miran atentas al pasado, a aquél cuyos hilos quieren despedazar y a aquél de quien intentan reanudarlos para seguir tejiéndolos. Las edades consuetudinarias, lentas y pesadas, prefieren a las historias las fábulas y las novelas y a fábula y novela reducen la Historia misma"<sup>161</sup>.

Durante largo tiempo<sup>162</sup> literatura e historia estaban, pues, seguras de la importancia de su relación, confiadas de la importancia de su propósito común y optimistas en torno a las posibilidades de conseguirlo.

---

<sup>160</sup> Menéndez y Pelayo, Marcelino: *Orígenes de la novela*. Buenos Aires, Emecé, 1.945, pp. 14 -15, tomo I.

<sup>161</sup> Croce, Benedetto: *La historia como hazaña de la libertad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1.942, p.46.

<sup>162</sup> Para ver en detalle la relación entre historia y novela, resulta muy aconsejable la lectura del libro de Celia Fernández Prieto ya citado, *Historia y novela. Poética de la novela histórica*. En su capítulo II ("Historia y novela. Constitución del género de la novela histórica") realiza un interesante y pormenorizado recorrido que da cuenta de las relaciones entre la historia y la

El divorcio o separación entre ambas disciplinas se produjo a lo largo del siglo diecinueve<sup>163</sup>, con el auge de la "historia científica" y sus partidarios, que pasaron a distinguirse de forma nítida de los denominados historiadores "literarios", seguidores los primeros de Hegel y los últimos de Ranke. Aquéllos, a diferencia de sus predecesores, asumieron que era posible contar cómo habían sucedido los acontecimientos de forma precisa, exacta, objetiva<sup>164</sup>. La distinción entre la historia *científica* y la *literaria* no siempre apareció claramente formulada, dado que estas expresiones a menudo encerraban varios significados; así, y en palabras del norteamericano Russel B. Nye:

"Para algunos la palabra "científico/a" significaba meramente objetividad, una falta de prejuicios en el uso de la evidencia. Para otros, ello sugería analogías entre la historia y las ciencias físicas y biológicas, una búsqueda de leyes que explicara el desarrollo histórico.. (...) De cualquier modo que definieran "ciencia" en historia, estos historiadores estaban de acuerdo en que las historias "literarias" escritas a principios del siglo diecinueve eran inaceptables para los nuevos standards"<sup>165</sup>.

---

ficción hasta el siglo XX. En él se ocupa de los orígenes, Edad Media y Renacimiento, S.XVI, XVII y XVIII, romanticismo, novela histórica realista y novela histórica de los siglos XIX y XX.

<sup>163</sup> El siglo XIX se ha llegado a calificar como "el siglo de la historia", pues el género histórico se profesionalizó realmente, al dotarse de un método, unas reglas, unas formas particulares de reconocimiento. Una tarea que se lleva a cabo dando la espalda a disciplinas como la literatura y a la filosofía.

<sup>164</sup> Los historiadores de la Escuela Metódica (creada alrededor de la *Revue Historique* de 1.876, y demonizada por los creadores de la revista *Annales*, a partir de 1.929) no llegaban a cultivar un fetichismo del documento, ni negaban totalmente que la historia fuera una construcción. Más bien situaban la grandeza del historiador en controlar su subjetividad, sujetando las riendas. Postulan una historia que busca las vías del rigor alejándose de sus orígenes literarios.

<sup>165</sup> Nye, Russel B.: "History and Literature: Branches of the same tree", en *Essays on History and Literature*, Daniel Aaron y otros, editado por Robert. H. Bremmer, Ohio State University Press, 1.966, p. 128.

El nuevo historiador debía limitarse a ser un observador, un generalizador, un escritor e investigador de laboratorio<sup>166</sup>; ya no desarrollaba su papel codo a codo con el filósofo o el poeta, sino que el estudio de la historia se llegó a considerar, en una concepción global de la evolución humana, más próximo a disciplinas como la astronomía, la geología o la física: dentro de la tarea del historiador no había sitio para las intuiciones

<sup>166</sup> Durante todo el siglo XIX, la disciplina histórica se sumergió fascinada en la aventura científica, lo que no le impidió ser objeto de críticas, entre las que destaca la lanzada por el sociólogo durkeimiano François Simiand en 1.903, quien en su artículo "Méthode historique et sciences sociales" denuncia una historia que no tiene nada de científica, que se limita a ser un simple método de conocimiento descriptivo de fenómenos azarosos y contingentes, a diferencia de la sociología, disciplina que analiza evidencias iterables, estables y regulares, a partir de las cuales puede deducir la existencia de leyes. Esta orientación durkeimiana llega a constituirse en matriz teórica del programa de la escuela de los Annales, constituida alrededor de la revista *Annales d'histoire économique et sociale*, fundada en 1.929 por March Bloch y Lucien Febvre. Una corriente que trató de sacar a la historia del atolladero de la rutina, afirmando dos direcciones innovadoras, expresadas por los dos epítetos del título de la revista: historia "económica" y "social". La lucha contra la historia política, sobre todo en su forma diplomática, fue otro de los puntales. Al tiempo, pondrán las bases de una psichistoria que más tarde será conocida como "historia de las mentalidades". La crítica de la noción de hecho histórico y el planteamiento de una historia no automática, sino problemática, serán algunos de sus postulados (según el diseño que de la escuela de los Annales hace Jacques Le Goff. Ver Le Goff, Jacques: "La nueva historia", en Le Goff, Jacques; Revel, Jacques; Chartier, Roger (codir.): *La nueva historia*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1.988). Los bases iniciales de los Annales evolucionaron, se reformularon, algunas incluso experimentaron modificaciones radicales en sus planteamientos o fueron recontestadas desde posiciones críticas, de forma paralela a como aparecieron nuevos teóricos, sucesores de aquellos fundadores. Así, Fernand Braudel pasó el relevo a una joven generación de historiadores constituida por André Burguière, Marc Ferro, Emmanuel Le Roy Ladurie, Jacques Revel y Jacques Le Goff. Este último, por su parte, apunta los que en su opinión serán los desarrollos probables de la nueva historia: una nueva concepción del documento –mucho más amplia–, acompañada de una nueva crítica de ese documento; un re-tratamiento de la noción de tiempo, materia de la historia; la elaboración de métodos de comparativismo adecuados; el progreso hacia una historia total y de lo imaginario. El primero y el último aspecto guardan gran relación con el objeto de nuestro estudio, y por ello serán abordados posteriormente con mayor profundidad. Ver Le Goff, Jacques: "La nueva historia", en Le Goff, Jacques; Revel, Jacques; Chartier, Roger (codir.): *La nueva historia*, Op. Cit. p.p 291-292.

interiores que motivaban al artista, o para aquellos lugares que hasta entonces se habían considerado comunes entre historia y literatura. La autoexigencia de verdad que trae consigo el crecimiento de la idea del historicismo tiende a colocar a la Historia no ya como el *mejor conocer*, sino como el *único conocer posible*.

Algunas voces entre los historiadores se alzaron, sin embargo, en contra de esta concepción de la disciplina, por entender que con el giro hacia la misma se había perdido más que se había conquistado. De este modo, aproximadamente a partir de la segunda década de este siglo comenzaron a cambiar las posiciones, en pro de un mayor acercamiento y buscando puntos de contacto entre literatura e historia, considerando que sus objetos y metas no eran incompatibles ni sus espacios estaban estrictamente compartimentados. Así, los valores comunes entre literatura e historia a menudo se encuentran entremezclados, dado que la línea entre ambas es, en ocasiones y en determinados puntos, muy sutil.

Un fenómeno que se inserta en el conjunto de transformaciones, de carácter más amplio, acaecidas en años recientes en el ámbito de las ciencias sociales, y que Clifford Geertz<sup>167</sup> ha descrito magníficamente. En este sentido, el autor destaca tres órdenes de cambios, posibles gracias a una profunda refiguración del pensamiento social.

El primero de ellos tiene que ver con la enorme amalgama de géneros a la que asistimos en la actualidad, muy distante de las clásicas divisiones con clara pretensión de adscripción o correspondencia cierta y unívoca a una u otra disciplina. Las variedades del discurso existentes hoy día han originado una confusión creciente, de modo que no sólo resulta realmente difícil clasificar a los autores, sino también a las diversas obras:

“¿Qué es Foucault –un historiador, un filósofo, un teórico político-?  
¿Qué es Thomas Kuhn –un historiador, un filósofo, un sociólogo del  
conocimiento-? (...) ¿Qué es *After Babel*, de Georges Steiner –lingüística,

---

<sup>167</sup> Geertz, Clifford: *Conocimiento local. Ensayos sobre interpretación de las culturas*, Barcelona, Ediciones Piados, 1.994.

crítica literaria o historia cultural-? ¿Qué es *On being blue*, de William Gass – un tratado, una simple charla o una apología?<sup>168</sup>.

Y es que las propiedades que conectan unos textos con otros, comienzan a ser tan importantes para caracterizarlos como las que los dividen. Un fenómeno de tal calado que lleva a Geertz a describirlo no como “otro simple trazado del mapa cultural...” sino, más bien, como “una alteración radical de los principios de la propia cartografía”<sup>169</sup>.

La segunda de las mutaciones sufrida por las ciencias sociales tiene que ver con la renuncia por parte de muchos de sus científicos a la utilización de un ideal de explicación basado en leyes y ejemplos, para asumir otro basado en casos e interpretaciones. Un cambio que ha supuesto, al decir de Geertz, una liberación, por la posibilidad de que los investigadores sociales (o conductuales, o humanistas, o culturales) gocen de una libertad en la realización de su trabajo que les permita desarrollarlo en función de sus necesidades, más que de acuerdo con los modelos que presuponen lo que deben o no deben hacer<sup>170</sup>. Con ello asistimos a la aparición de un tipo de explicación interpretativa, que centra su atención en el significado que las instituciones, acciones, imágenes, expresiones, acontecimientos y costumbres tienen para quienes las poseen -los actores sociales-; la forma en la que dan sentido a sus vidas; en definitiva, el propósito último es captar de la manera más efectiva los materiales de la experiencia humana.

El abandono por parte de las ciencias sociales de una concepción reduccionista de sí mismas les ha permitido dirigir sus miradas más hacia las analogías provenientes de la representación cultural de los pueblos –al teatro, la pintura, la gramática, la literatura, el derecho...-. Este recurso a las

---

<sup>168</sup> Idem., p. 32.

<sup>169</sup> Ibidem.

<sup>170</sup> Geertz dirá, en una prosa no exenta de ironía, que “la física social de leyes y causas no trajo consigo el triunfo de la predicción, del control y de la verificación que durante tanto tiempo se nos había prometido en su nombre”; de ahí que, con el tiempo, los científicos sociales llegaran a liberarse de la tarea de “convertirse en individuos taxonómicamente honorables, tarea que por otra parte nadie lleva a cabo”. Idem., p. 11 y 33, respectivamente.



analogías explicativas de las humanidades –tercero de los cambios identificados por Geertz-, es una muestra más de la desestabilización de los géneros y del ascenso del “giro interpretativo”, que ha llegado a transformar el estilo discursivo de una teoría social que se presenta ahora, cada vez más, “en unos términos más familiares a los tahúres y estetas que a los fontaneros e ingenieros”<sup>171</sup>. Se trata de un camino sin retorno, ya que:

“La introducción en las ciencias sociales de concepciones de filósofos como Heidegger, Wittgenstein, Gadamer o Ricoeur, de críticos como Burke, Frye, Jameson o Fish, y de subversivos camaleónicos como Foucault, Habermas, Barthes o Kuhn, hace altamente improbable cualquier posibilidad de retorno a una concepción meramente tecnológica de dichas ciencias”.

Esta última refiguración de la ciencia social es tildada por el autor analizado como “la más audaz”<sup>172</sup>, lo que le lleva a subrayar la profunda sacudida conceptual que supondrá su aplicación; una transformación que, junto con las anteriores, ha introducido un debate fundamental, que afecta no sólo a los métodos utilizados en las ciencias sociales, sino también a sus pretensiones. Las alteraciones aludidas han llegado también a alcanzar a otras parcelas del saber, desestabilizando sus bases epistemológicas.

Retomando al apuntado renacimiento de la conexión entre literatura e historia, en un interesante artículo de la revista “*Past & Present*”, el historiador Lawrence Stone señalaba cómo en aquel momento (el texto es de 1978) se podía asistir a un renacer de la narrativa en los trabajos históricos, cómo después de un avance de las diferentes escuelas -marxista, de los Annales, de la historia contrafactual-, se ha llegado a una especie de bloqueo por el cual se retoma a los orígenes, y de nuevo se acude a la narrativa, manteniendo, claro está, los logros metodológicos y científicos adquiridos en un largo desarrollo. Dice Stone que:

“la desilusión con el determinismo monocausal económico o demográfico y con la cuantificación ha llevado a los historiadores a comenzar por plantear un nuevo conjunto de interrogantes, muchos de los cuales

---

<sup>171</sup> Idem., p. 35.

<sup>172</sup> Idem., p. 44.

estaban antes fuera del campo de visión debido a la preocupación por una metodología específica, estructural, colectiva y estadística. Cada vez en mayor número los nuevos historiadores están tratando de descubrir qué pasaba dentro de la cabeza de la gente en el pasado y a qué se parecía vivir en el pasado, problemas que regresan inevitablemente al uso de la narración<sup>173</sup>.

Desde un posicionamiento similar, Alvaro Tirado defiende que la literatura, la verdadera literatura sin mistificaciones, es la aliada y en ocasiones la guía del historiador. Plantea Tirado que “ante la carencia de fuentes sólidas y más allá del transitorio deslumbramiento que puede producir un aparatage factual de bases endebles, es preferible acudir al relato”<sup>174</sup>.

Al hilo de uno de los autores más arriba mencionados –L. Stone- y de aquella *nueva historia narrativa* que aquel anunciara en el texto aludido, creemos interesante exponer aquí las críticas formuladas a las posiciones que el mismo defiende por parte de dos historiadoras, M<sup>a</sup> Cruz Romeo e Isabel Burdiel, en un artículo publicado en la revista *Hispania*. Al tiempo, estas autoras presentan los ejes básicos del debate en torno a una materia íntimamente conectada con la que estamos analizando, aunque en nuestra opinión de contornos un poco más amplios: el problema del lenguaje y su incidencia en la práctica historiográfica, y en particular el alcance preciso e incluso el peligro que ciertos historiadores han querido ver en el denominado *giro lingüístico* o el *reto semiótico* a la historia (entendiendo por “giro lingüístico”, en palabras de Romeo y Burdiel, “la tendencia hacia la disolución de los grandes problemas históricos en el análisis de los diversos lenguajes o discursos procedentes del pasado”<sup>175</sup> –y utilizando *discurso* en su acepción foucaultiana como modo socialmente institucionalizado de lenguaje denotativo de poder y creador de significado social e histórico). Ambas

<sup>173</sup> Stone, Lawrence: “El renacer de la narrativa: reflexiones sobre una nueva vieja historia”. *Past & Present*. Nº85, noviembre 1.979 (traducción de Germán Colomares)

<sup>174</sup> Tirado Mejía, Alvaro: *Sobre historia y literatura*. Santa Fé de Bogotá, Fundación Simón y Lola Guberek, 1.991, p.219.

<sup>175</sup> Burdiel, Isabel y Romeo, M<sup>a</sup> Cruz: “Historia y lenguaje: la vuelta al relato dos décadas después”, *Hispania*, LVIII, Nº 192, 1996, p.336.

realizan interesantes aportaciones –tanto por su contenido como por su planteamiento- directamente conectadas con toda una serie de aspectos abordados a lo largo de esta disertación.

En este sentido, Romeo y Burdiel persiguen, como ya hemos señalado, establecer las coordenadas actuales en torno al estado de la cuestión apuntado, y para ello parten del temor, expresado por algunos historiadores, ante corrientes como el postestructuralismo, el postmodernismo, la teoría crítica o el ya mencionado *giro lingüístico*, por lo que ciertos enunciados implícitos en las mismas pudieran suponer de amenaza para la historia y sus construcciones epistemológicas básicas, criticando la concepción de aquella como una gran narrativa. En el grupo de historiadores tildados de alarmistas por estas autoras se encuentra el propio L. Stone, quien quince años después de aquel artículo en el que celebrara la “vuelta al relato” llegaba a hablar en un texto posterior (en 1991) del “fin de la historia tal y como hasta ahora la hemos conocido”<sup>176</sup>.

Así, estas historiadoras señalan que Stone, en aquel artículo de 1978 alabó, aunque a través de un planteamiento un tanto confuso, la aparición en la historia de un sentimiento nuevo de valoración de todo aquello referente a las mentalidades y a la *acción humana*, como reacción a los determinismos estructurales vigentes hasta entonces (tales como la historia estructural o la influencia de los planteamientos marxistas en las ciencias sociales). Sin embargo, en su análisis Stone se limitó únicamente a constatar las consecuencias de pura índole temática de tal transformación, sin llegar a los cimientos epistemológicos que sin duda se verían afectados por los nuevos vientos que, soplando principalmente desde la orilla de la filosofía y la literatura, constituían interesantes llamadas de atención en torno a los procedimientos narrativos en la historia y sus implicaciones analíticas. El problema de Stone –según la argumentación de Romeo y Burdiel- es que aquel no fue capaz de abandonar, en el nuevo género de historia que parecía proponer, dos rasgos fundamentales de la vieja historia de raíces

---

<sup>176</sup> Stone, Lawrence: “History and Post-Modernism”, *Past and Present*, N° 131, pp. 217-218, 1991.

netamente positivistas: por una parte, una concepción básicamente documental de las fuentes históricas; en segundo lugar, y lo que es más grave, una consideración simplificada y no problemática del lenguaje. Por tanto, en sus planteamientos, Stone mantiene intactos su aceptación de la convención de la unidad en torno a las voces narrativa y autorial en la historia (sin dar entrada al problema de la voz y el punto de vista), así como la organización de la historia (el relato) de acuerdo con un esquema cronológico invariable de inicio-desarrollo-fin.

Frente a la postura de temor que Lawrence manifiesta ante el *pensamiento postmodernista*, Romeo y Burdiel se identifican más bien con otras formas de hacer historia que, lejos de sentirse aludidas y amenazadas por dichas corrientes, creen que "el reto postestructuralista ha contribuido saludablemente a favorecer una mayor reflexión crítica de los historiadores sobre sus operaciones lingüísticas y las de sus objetos de análisis"<sup>177</sup>. Desde este planteamiento, que no teme desmontar las bases últimas sobre las que descansa "el edificio conceptual de la moderna idea de historia" y revisar sus cimientos últimos, Romeo y Burdiel critican a Stone su atrincheramiento en la que ellas estiman una posición absolutamente ineficaz para analizar la situación e intentar poner fin a lo que aquél explícitamente reconoce como una "crisis" de la historia.

Tras esta réplica a Stone, y retomando el tema del desarrollo de las relaciones entre literatura e historia, Isabel Burdiel expone, esta vez en solitario y con indudable acierto, los grandes rasgos del desarrollo de la evolución en torno a la relación entre ambas disciplinas, así como el punto de llegada de la misma, en el que ahora nos encontramos. Esta historiadora, tras constatar la tendencia actual existente en las ciencias sociales a subvertir las divisiones disciplinares que se habían constituido y mantenido a lo largo del siglo XIX, distingue, por lo que respecta a la disciplina histórica, entre la historia del citado siglo, a la que contraponen la historia de finales del siglo XX. La primera de ellas, la historia del siglo XIX, fue capaz de encontrar

---

<sup>177</sup> Burdiel, Isabel y Romeo, M<sup>a</sup> Cruz: "Historia y lenguaje: la vuelta al relato dos décadas después", Op.Cit., p. 340.

su lugar a través de un complejo proceso de distinción respecto de la literatura. La historia del siglo XX, por contra -señala Burdiel- "duda de poder comprender lo que pasó sin tener en cuenta lo que no pasó, pero fue imaginado y concebido"<sup>178</sup>; la literatura es para los historiadores, en este sentido, un eficaz recordatorio respecto de esa dimensión del pasado.

La disciplina histórica tiene así una fiel aliada en la literatura, y más concretamente, en la novela, resultando la conexión entre ambas enormemente enriquecedora. Sin embargo, y partiendo de la aceptación como premisa inicial de que las relaciones entre las mismas son tan necesarias como válidas, las posiciones en torno al papel que desempeña la literatura son ciertamente muy diversas.

Así, algunos autores simplemente han defendido la importancia de la literatura como parcela complementaria a la historia cuyas posibilidades deberían ser aprovechadas: es evidente que la narrativa proporciona al historiador una visión alternativa, y desde ésta perspectiva, complementaria, que contribuye a enriquecer la contemplación de los sujetos históricos. Las consideraciones de este grupo de teóricos únicamente han hecho hincapié en la necesaria conexión entre ambas parcelas del conocimiento humano, sin profundizar en el modo en que la misma debería ser articulada ni en sus ulteriores implicaciones.

En este sentido, se ha señalado que la novela en general, y en especial la contemporánea, constituye un material documental de primer orden. Son ampliamente conocidas las reconstrucciones basadas en textos poéticos: así, en la historia sobre Grecia, basándose en los poemas homéricos y en la historia de España sobre el *Poema del Mío Cid*. Con mayor razón la novela puede servir a los fines de la investigación histórica, a la par que la Historia es indispensable para la comprensión de la novela y de la literatura en general.

---

<sup>178</sup> Burdiel, Isabel y Serna, Justo: "Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas", Valencia, Ediciones Episteme S.L., volumen 130., 1996, p.1.

En esta línea de acentuar los eventuales puntos de un contacto que se revela enormemente enriquecedor para ambas, literatura e historia, nos parece acertada la siguiente apreciación de Trevelyan:

"Literatura e Historia son dos hermanas inseparables. La Historia no es rival de la Literatura clásica o moderna o de las Ciencias Políticas. Es más bien la casa en la cual éstas habitan. Es el cemento con le cual se unen todos los estudios relativos a la naturaleza y a la realización del hombre"<sup>179</sup>.

Desde esta perspectiva, la novela acude a complementar los datos generales proporcionados por la Historia, con lo cual, y como señala Carlos Rama, "ambos quehaceres facilitan un mejor conocimiento del hombre y la vida social, en mayor grado que el que podría suministrar la filosofía"<sup>180</sup>. En este sentido, la novela contemporánea, la de la época del suceso histórico, posee, en palabras de Lewis Mumford "una clase de veracidad que no se encuentra en los archivos de los tribunales, en los libros de contabilidad, ni en los recortes de los periódicos", y agrega: "contienen al hombre vivo y a lo que lo rodea en el máximo grado que permite su respuesta al medio ambiente y su capacidad de expresión"<sup>181</sup>.

Las posibilidades que ofrece la literatura en general, y dentro de ella y en particular la novela como género literario no pueden, pues, dejar de ser aprovechadas desde la parcela histórica. En este sentido, pensamos que los escritores pueden ser, en palabras de Goldmann:

"quienes expresan o reflejan con mayor coherencia a través de sus obras esenciales, la conciencia posible del grupo social del que forman parte; son ellos los que alcanzan la mayor conciencia posible del grupo social que representan"<sup>182</sup>.

---

<sup>179</sup> Trevelyan, Macaulay: *History and the Reader*, London, National Book League, 1.945, p.11.

<sup>180</sup> Rama, Carlos: *La historia y la novela y otros ensayos historiográficos*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1.970, p.41.

<sup>181</sup> Mumford, Lewis: *La cultura de las ciudades*. Buenos Aires, Emecé, 1.945, p.29, tomo III

<sup>182</sup> Idem. p. 28.

Hemos hablado hasta ahora de complementariedad entre literatura e historia, como dos instrumentos valiosos, dos mundos similares al tiempo que distintos, dado que en su interior rigen reglas diversas que componen para cada una de estas disciplinas una lógica de funcionamiento diferente. Existen otras teorías sustentadas por diversos autores que sin embargo tienden a subrayar en mayor medida las conexiones que las diferencias entre historia y narrativa, llegando a atribuir a ambas una naturaleza esencialmente similar en determinados aspectos.

En esta línea se sitúa Russel B. Nye, el cual presentó un esquema en el que la relación entre literatura e historia se explicitaba particularmente a tres niveles. El primero de ellos es, quizás, el más obvio:

"El historiador y el artista literario usan el lenguaje para expresar lo que explican y conjeturan, y lo usan simbólicamente, para expresar más de lo que las palabras solas significan. El historiador, como el poeta y el novelista, es consciente de los recursos metafóricos del lenguaje... (...) las amplias dimensiones del lenguaje"<sup>183</sup>.

El lenguaje se convierte así en un territorio común de encuentro, materializándose para ambas de un modo mucho más intenso que en el caso de otro tipo de disciplinas.

Lo cierto es que la importancia del lenguaje y su incidencia en la práctica historiográfica constituye en la actualidad el epicentro de un apasionante debate. En él han participado fundamentalmente filólogos y filósofos, pero como señalan Burdiel y Romeo "aunque con algunos años de retraso, los historiadores finalmente han asumido que ese campo de discusión también les es propio"<sup>184</sup>. En síntesis, el debate en torno al lenguaje se inserta en otro más amplio que analiza la importancia y el papel de las prácticas significativas, de los elementos culturales y simbólicos en la conformación de la sociedad y en la explicación histórica que de la misma se presenta. Y en opinión de estas autoras, se ha flexibilizado la dicotomía entre

<sup>183</sup> Nye, Russel B.: "History and Literature: Branches of the same tree". Op cit., p. 139.

<sup>184</sup> Burdiel, Isabel y Romeo, M<sup>a</sup> Cruz: "Historia y lenguaje: la vuelta al relato dos décadas después", Op. Cit., p. 334.

experiencias materiales y experiencias simbólicas o culturales, entendidas como algo distinto, en el convencimiento de que lo social –que es, en definitiva, la parcela de estudio del historiador- es un terreno amplio que como tal exige múltiples puntos de vista en aras a su comprensión profunda y global. La aceptación de esta premisa presupone a su vez la de la relativización de una antítesis demasiado rígida entre realidad y pensamiento, entre historia y lenguaje.

El lenguaje puede ser considerado fundamentalmente a la luz de dos propuestas analíticas de distinto signo. La primera de ellas lo contempla como un mero instrumento de comunicación de que se valdría en nuestro caso el historiador, y que como tal medio indudablemente refleja la sociedad, la cultura y la experiencia social tanto de quienes lo utilizan como de aquellos otros a los que se refiere. La segunda alternativa va más allá, considerando que el lenguaje opera como constructor de significados sociales, y por tanto no ya reflejando, sino modelando o conformando las tramas social y cultural de las cuáles se habla y de quienes lo hablan.

En este sentido, Valeria Grinberg<sup>185</sup> incide en esta última idea, alineándose con las tesis de Hayden White sobre el rol de las figuras retóricas –metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía- como productoras de sentido. Así, señala que el discurso histórico no se concibe ya como un mero vehículo de conocimiento, sino que dota de sentido –lo crea- en forma de explicación histórica a través de la organización argumentativa y figurativa del material en cuestión. La autora otorga una importancia fundamental a esta idea de que el conocimiento histórico se produce en y por el lenguaje, lo que le lleva a calificarla como la característica más importante del cambio de paradigma en la historia como ciencia en la segunda mitad del siglo XX, el definir a la historia como discurso y no como suceder. El pasado existe, sí; pero tan sólo es cognoscible a través del discurso, lo que desplaza hacia

---

<sup>185</sup> Grinberg, Valeria: "La novela histórica de finales del siglo XX y las nuevas corrientes historiográficas", Quinto Congreso Centroamericano de Historia, en <http://www.wooster.edu/itsmo/articulos/realidad.html>



este último todas las miradas. Es la concepción del lenguaje como estructurador de la realidad.

Precisamente con objeto de abordar este tema, Burdiel y Romeo traen a la palestra un artículo de la medievalista Gabrielle M. Spiegel en el que se trata esta temática<sup>186</sup>. Esta autora advierte, en un tono más sereno y de forma más acertada que lo hiciera L. Stone, de la amenaza que a su entender supone lo que ella califica de “una cierta huida de la realidad hacia el lenguaje”, basada en la consideración de éste como fundamentalmente constitutivo de una realidad que no parece tener una existencia separada más allá del mismo. Spiegel sitúa gran parte de la raíz de esta concepción, a su entender errónea, en el mutuo desconocimiento existente entre historiadores y filósofos en torno a su quehacer y en las consiguientes ideas preconcebidas que unos y otros tienen y que les llevan a manejar visiones un tanto *pre-empaquetadas* de sus respectivas disciplinas. En el caso de la historia, y en la medida en que los filósofos han sido los dueños del debate, han tendido a concebir nuestra disciplina en su versión decimonónica y por ello a tomarla como “no problemática”<sup>187</sup>; la cada vez mayor participación en aquel de los profesionales de la historia se revela, pues, como algo necesario de cara a resaltar el abandono en nuestra disciplina de postulados y moldes decimonónicos y lograr acentuar y transmitir, por el contrario, su carácter polisémico.

La medievalista señala que la aceptación de la autonomía y de la plena significación de la historia pasa, desde su punto de vista, por la consideración de las producciones históricas como “usos socialmente situados del lenguaje”, lo que supone el reconocimiento teórico de la interacción texto/contexto, la asunción de que el texto surge de la realidad social y al mismo tiempo la constituye. Esta postura, que resalta la idea de que el significado de un texto histórico no se encuentra sólo en su interior y

---

<sup>186</sup> Spiegel, Gabrielle M.: “History, Historicism and the Social Logic of the Text”, *Speculum*, N.º. 65, 1990.

<sup>187</sup> Burdiel, Isabel y Romeo, M.ª Cruz: “Historia y lenguaje: la vuelta al relato dos décadas después”, *Op. Cit.*, p. 340.

es por tanto estable, sino que aparece completo únicamente cuando es puesto en relación con el contexto, con las redes políticas y socioculturales que lo envuelven y organizan, es calificada por Burdiel y Romeo de sólida, aunque quizá un tanto vaga en algunos de sus extremos como respuesta teórica a las críticas hechas a la historia desde el postestructuralismo e incluso a determinadas voces que, ya desde nuestra disciplina, no han sido capaces de aceptar los retos que éste plantea.

Otra de las aportaciones que lleva a cabo G. Spiegel en su construcción teórica es su intento por hallar un *plano medio* de consideración de las posibilidades que ofrece el lenguaje, que sea capaz de romper la rígida oposición o dicotomía entre dos formas incompatibles y alternativas de entenderlo: como una realidad opaca o, en el otro extremo, con atributos de transparencia. Desde esta perspectiva, Spiegel plantea –en un sentido similar al que en ocasiones parecen proponer Dominick LaCapra o Carol Smith-Rosenberg, dirán Romeo y Burdiel- la oportunidad de situarse en un punto o plano intermedio de reconocimiento o consideración entre las posibilidades referenciales y constitutivas que posee el lenguaje, que en lugar de limitar sus posibilidades sirva para aprovechar toda su potencialidad y de ese modo enriquecer el análisis de los textos.

Pese a las críticas formuladas a Spiegel, lo cierto es que cabe reconocer el enorme interés de su posición en torno a este tema, lo que, unido al debate generado alrededor de sus aportaciones y a otras realizadas por otros autores, ha tenido la virtualidad de reconocer “la no transparencia de lo real”<sup>188</sup> y de otorgarle interés y entidad epistemológica sólo en tanto en cuanto se convierte en objeto de percepción o de conocimiento.

Hasta ahora hemos destacado que la preocupación por el lenguaje, por la inteligibilidad del relato, partía inicialmente de ámbitos exclusivamente filosóficos, y que tan sólo recientemente el debate y el análisis de las cuestiones que el mismo ofrece se había enriquecido con las voces procedentes de la orilla de la historia. Pues bien, sin restar veracidad a dicha

---

<sup>188</sup> Idem, p. 343.

afirmación, convenimos con Burdiel y Romeo que no puede afirmarse de un modo categórico que la atención al lenguaje por parte de los historiadores haya sido “una atención importada”, sino que, por el contrario, han existido al menos tres campos de investigación histórica en los que dicha preocupación ha sido realmente importante: son precisamente aquellos “cuyo objeto de estudio impide mantener las forzadas distinciones entre lo cultural, lo social y lo político”<sup>189</sup>. Se trata de los análisis que abordan la problemática en torno al tema de las clases sociales y la conciencia de clase, las investigaciones feministas y de género y, en tercer lugar, el estudio de los fenómenos de colonización/descolonización. En estos contextos de acción humana y experiencia histórica –quizá más que en otras parcelas- sí resulta relevante analizar la potencialidad constructora del lenguaje como mecanismo capaz de crear y perpetuar conceptos y categorías en los que se advierten claramente identidades subalternas y jerarquías que no sólo *describen*, sino que *construyen* y por ello parcialmente *modelan* la realidad a la que se refieren.

A la historia no sólo le corresponde -en estas parcelas quizá más que en otras- dar cuenta de lo ocurrido, sino también analizar cómo se han construido histórica y socialmente las identidades y los significados que sirven para articular la realidad, para explicar el mundo, y que a su vez influyen directamente en nuestra percepción y comprensión de los fenómenos que nos rodean, en un claro esquema de retroalimentación. En opinión de Burdiel y Romeo, ello no siempre ocurre así, sino que en la práctica (y pese a aceptarlas en la teoría) muchos historiadores no han tomado en consideración todo este tipo de cuestiones, lo que ha contribuido a generar las críticas desde determinadas corrientes a las que más arriba ya nos hemos referido.

El historiador entendemos, pues, que debe ser capaz de considerar –y no sólo hacerlo en su discurso teórico, sino y sobre todo, en sus implicaciones prácticas- la fuerza activa del lenguaje y los usos sociales del

---

<sup>189</sup> Idem.

mismo por individuos y/o grupos sociales y su consiguiente influencia en los fenómenos de cambio y estancamiento: en definitiva, reconocer la importancia que adquiere ese "carácter dialógico entre experiencias sociales y lenguajes disponibles" en la propia dinámica histórica. Y es que, convenimos de forma absoluta con Burke<sup>190</sup> en que el lenguaje es algo demasiado importante para que los historiadores decidamos dejarlo únicamente en manos de los lingüistas o de los filósofos, dadas sus implicaciones y su significación central en el juego de las relaciones de poder y de cambio social que constituyen, por su parte, un objeto de análisis de enorme y directo interés para la historia.

Y una vez aceptada la potencialidad y la fuerza activa del lenguaje, pensamos que ello no obsta para defender, con la más firme de las convicciones, la distinción que debe llevarse a cabo, derivada del hecho de que se trata de realidades esencial y radicalmente diversas, de los diversos usos del lenguaje, y en particular, por lo que al tema central de esta disertación interesa, entre el uso literario y el resto de usos del mismo, y en concreto entre historia y ficción. Los historiadores debemos defender el reto que supone para nuestra disciplina adentrarnos en el estudio de las consideraciones que ofrecen los distintos lenguajes socialmente disponibles, pero siempre partiendo del distinto material que en uno y otro caso manejan literatura e historia.

Volviendo con Nye, y con los distintos niveles de relación que éste es capaz de percibir entre literatura e historia, nos encontramos con un segundo plano, cuya existencia se deriva fundamentalmente del hecho de que ambas, historia y literatura, son registros o documentos de las vivencias internas y externas. Las dos tratan, en este sentido, de extraer de la experiencia una cierta visión interior que trascienda los hechos y alcance el ambiente, la recreación de tiempo y lugar que las dos, literatura e historia, persiguen envolver. Esta cualidad vital de evocación imaginativa, que cumplen tanto la recreación histórica como la renovación literaria de los elementos universales de la experiencia humana, es esencial para ambas.

---

<sup>190</sup> Burke, P., "Introducción", en Burke, P. y Porter R. (eds.): *The Social History of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

Para conseguir el anterior propósito, los documentos no son suficientes para el historiador. Hay determinados hechos cuya comprensión global o más aguda e intensa no podríamos lograr sin el apoyo de determinados textos literarios contemporáneos a los mismos, que en ocasiones nos han proporcionado imágenes de tal significado que ningún texto histórico podría igualar a la hora de acercarnos ciertos acontecimientos o recrear el ambiente de una época, brindándonos al conocimiento de las generaciones posteriores.

Hay todavía un tercer nivel de relaciones entre literatura e historia, derivado del hecho de que ambas suponen una construcción, un acto creativo. La idea aparece, de nuevo, claramente formulada a través de las palabras de Russel B. Nye, cuando señala:

“Algo existe, tras el trabajo del historiador y del artista literario, que no existía antes: una penetración en las motivaciones humanas, una metáfora que añade significado a la experiencia, una razón para un acontecimiento, una visión de una relación, una causa para un efecto”<sup>191</sup>.

Ambos, historiador y escritor, parten de unos hechos, como materias primas de las cuales surgirá una construcción nueva. Sin embargo, los materiales a partir de los cuales actúan uno y otro no son los mismos, sino que difieren en tipo y calidad. Así el historiador, frente al artista literario, no se puede mover más allá de lo que le permiten las dimensiones del plano histórico y su referencia a hechos pasados: “Un hecho histórico es en realidad un acontecimiento pasado, atado a un plano particular de la realidad; el mismo tuvo lugar, y no puede ser alterado”<sup>192</sup>. Los hechos a los que enfrenta el historiador nunca son contemporáneos; todas las cosas a las que, por su trabajo, se acerca, son anteriores al mismo en el tiempo.

Esta temporalidad es, obviamente, una limitación a la que el historiador debe hacer frente. El acontecimiento histórico, en la medida en

---

<sup>191</sup> Nye, Russel B.: “History and Literature: Branches of the same tree”, Op. Cit., p. 145.

<sup>192</sup> Idem, p. 146.

que ya ha desaparecido, sobrevive tan sólo como memoria o recuerdo, no constituyendo ninguna de estas dos realidades el acontecimiento mismo. Jean Paul Sartre<sup>193</sup> describió tal situación comparándola con la producida al sentarse en un automóvil que circulara a una cierta velocidad, mirando hacia atrás, de modo que el instante presente siempre acaba de pasar. Nye relativiza así la noción de pasado como objeto de estudio recuperable, en un planteamiento que entendemos limitado, al no considerar en absoluto las consecuencias y efectos de índole diversa que derivan de los hechos históricos.

A diferencia del historiador, el escritor puede tener también dicho problema, pero indudablemente puede resolverlo con toda una serie de herramientas de reconstrucción creativas que le están negadas al primero. Las reglas de aproximación a la realidad que manejan uno y otro son extraordinariamente diversas, de modo que el artista literario puede reconstruir los hechos en el terreno de lo simbólico, de lo imaginativo. Por tanto, éste último puede manejar el problema del pasado de un modo que el historiador no es capaz. De nuevo resultan muy ilustrativas palabras ajenas para profundizar en esta idea, tales como las pronunciadas por Faulkner<sup>194</sup> al hablar de sus personajes: "Yo puedo mover a esta gente como si fuera Dios, no sólo en el espacio, sino en el tiempo... No hay nada que *fuera*, sólo existe el *es*".

El novelista, el poeta, e incluso el biógrafo pueden además, a diferencia del historiador, manejar los contenidos de la mente humana, las ideas, los motivos y las emociones que se esconden tras las máscaras que los hombres adoptan. La situación inicial en la que se encuentran el poeta y el novelista sugiere un acuerdo tácito con el lector (idea que retomaremos a lo largo de este trabajo), según el cual este último espera encontrar un tipo de realidad diferente, sabiendo de antemano que aquello que está a punto

---

<sup>193</sup> Citado por Nye, Russel B.: Op cit, p. 146.

<sup>194</sup> Idem, p. 148.

de leer es fruto de la imaginación. Partiendo de esta actitud, el escritor puede hacer que lo que escriba logre situarse en el presente.

Hasta ahora hemos hablado de la labor del escritor en el marco de la historia destacando lo que la literatura representa de mirada hacia el pasado, y aún hacia el presente. Sin embargo, no podemos dejar de lado el interés que el mismo despierta no sólo como artífice del recuerdo de la historia pasada, sino como una suerte de profeta, como narrador de historias futuras, de lo que está por venir, cuyo discurso habita en ese espacio que confronta realidad y posibilidad. En este sentido lo caracterizó J.L. Borges<sup>195</sup>: "El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra percepción del pasado, como ha de modificar el futuro".

En este sentido, algunos escritores tienen una rara habilidad de anticipar a través de sus textos una *historia del porvenir*. Este binomio pasado-futuro ha motivado el que ciertos autores cifren la diferenciación entre historia y ficción en una base fundamentalmente temporal, esto es contraponiendo la ficción ligada al futuro a la historia situada en el pasado.

Lo cierto es que algunos textos literarios miran hacia el pasado, mientras que otros por su parte anticipan claramente acontecimientos que finalmente llegan a tener lugar, incluso superando todas las previsiones que en su día parecieron al lector pura ciencia-ficción, algo imposible de convertirse en real (un ejemplo en este sentido lo constituyen las previsiones kafkianas de las atrocidades nazis, máximo exponente de lo que podríamos calificar de utopía atroz o negativa). Esta dicotomía pasado-futuro ligada al texto literario ilumina la aparición de una nueva hipótesis o formulación capaz de explicar las relaciones en el tiempo entre la literatura y la historia: así, podemos sugerir que la literatura mantiene con la historia una relación propia que no es nunca idéntica o constante. Por ello, no podemos esperar que el texto literario sea una superimposición de un momento histórico concreto, ni que sea por tanto susceptible de ser interpretado como un producto propio

---

<sup>195</sup> Citado por Hopkins, Lori J.: "Writing through the *proceso*: the argentine narrative 1980-1990", Texto mecanografiado, cortesía de la Universidad de Virginia, p.71.

de la situación en la que fue escrito, una pieza típica de un período o una especie de ilustración histórica.

Esta asincronicidad entendida como liberación de cualquier coacción temporal no puede ser entendida, sin embargo, como un divorcio con la historia, sino que la literatura configura a su modo sus propias intersecciones con esta última disciplina. La relación más adecuada y positiva que puede mantener la literatura con la historia puede ser calificada no de atemporal, sino de no-temporal, en el sentido apuntado de que no está divorciada de la historia, pero tampoco subordinada a las coacciones o constreñimientos temporales que podría imponerle esta última.

En este sentido, pasado y futuro ya no aparecen tan claramente opuestos y delimitados, y el texto literario es capaz de pasearse por ambos territorios, colaborando a su modo en la construcción del pasado y en la del porvenir. La literatura es por tanto un lugar donde las memorias son recordadas, así como un modo de neutralizar y contrarrestar los más oscuros episodios del pasado, de la historia reciente; en definitiva, una confrontación con el pasado que sea capaz de abrir ante nosotros un futuro nuevo. Lejos de constituir un escape de la realidad a través de los reinos de la fantasía y la ficción, el texto literario se articula como un lugar donde se reta al lector a participar en la creación de una nueva realidad, en la que las posibilidades son sugeridas y la utopía puede avistarse a lo lejos. La novela es capaz de ofrecer claves muy útiles susceptibles de enriquecer nuestra lectura de la historia, ofreciendo al tiempo un sendero alternativo que se adentra hacia el futuro. En este sentido, una de las funciones de la literatura podría ser pues hablar de todo aquello que no es susceptible de ser nombrado, el horror y las atrocidades del pasado reciente, y a través de dicho recuerdo dar forma y modelar un posible futuro, un futuro que se sostenga sobre el pasado.

El historiador, por su parte, no cuenta con dichas concesiones. El sujeto receptor de sus trabajos, su lector, no suspende el sentido normal de la temporalidad humana. Cronología y autenticidad temporal lo constriñen, y ese espacio en el que se sitúa el escritor y en el que el tiempo no es del todo real, está vedado para él.



Esta es, pues, una de las más importantes diferencias entre literatura e historia, la diversa *cualidad* de la realidad a la que ambas se enfrentan.

Pero señalada dicha diferencia, lo cierto es que en el otro extremo cobran importancia las similitudes entre las dos disciplinas, derivadas de su íntima relación con las acciones, pasiones, motivos y conductas humanas, las cuales pueden ser variables y complejas y, por lo tanto, difícilmente mensurables, manipulables o predecibles. En este sentido ambas, literatura e historia, se cuestionan temas similares sobre la naturaleza humana, pretendiendo que el ser humano pueda lograr un mejor conocimiento de sí mismo a través del análisis de lo que el hombre ha sido y ha hecho, e incluso, en el mejor de los casos, alcanzar a comprender el por qué de sus acciones. Este interés, esta inquietud por la relevancia y el significado de la experiencia humana es posible que constituyan la expresión más intensa de la íntima relación entre literatura e historia: ambas tratan a su modo de dar, utilizando vías distintas, respuestas a las preguntas que cada generación se formula en torno a una serie de cuestiones fundamentales.

Autores como el citado R. B. Nye señalan, en esta línea, una característica fundamental que a su entender constituye un punto común donde confluyen ambas disciplinas: el hecho de que las dos, literatura e historia, son esencialmente imaginativas.

El sentido que da al término *imaginativo* en historia responde a dos significados básicos. El primero de ellos está relacionado con la tarea de selección que debe realizar el historiador, el cual no es, señala, una cámara fotográfica, dado que en primer lugar tan sólo conoce parte de los hechos acaecidos y, en segundo lugar, no otorga a todos ellos el mismo valor, sino que estos tan sólo adquieren relevancia en el discurso histórico una vez que él los ha elegido, los ha dispuesto, los ha ordenado y los ha interpretado. Y esta labor de selección el historiador no sólo la aplica a los puros hechos, a los acontecimientos, sino que igualmente influye de forma intensa en el molde o modelo que el mismo utiliza para conformar una determinada visión del pasado, la cual cuenta con un principio y un fin que así mismo han sido

determinados por su interpretación propia. Este acto de selección es esencialmente imaginativo, y constituye un punto en común con la tarea del escritor, dado que ambos "al hacer sus elecciones dentro de lo que constituye el vasto territorio disponible de la experiencia humana, dan forma y sistematizan los acontecimientos, ya reales o imaginados"<sup>196</sup>.

Y si la primera función que realiza la imaginación en historia y en literatura es selectiva, aún podemos descubrirle una segunda aportación, ésta de índole interpretativa. Y las dos utilidades conforman un panorama según el cual la información de que ambos, literato e historiador, disponen, nunca está completa ni tampoco se ofrece en un patrón o modelo absolutamente coherentes; antes bien, el significado que se atribuya finalmente a dicha información proviene de la imaginación.

Por supuesto, huelga decir que los materiales que manejan uno y otro difieren y por tanto limitan de manera diversa a cada uno de ellos. El historiador tiene ante sí hechos de naturaleza distinta a los del novelista, por lo que obviamente su imaginación no podrá operar del mismo modo: los requisitos de fiabilidad, veracidad y posibilidad de validar que se exigen al primero no se demandarían en relación con la actividad desarrollada por el escritor, el cual por el contrario está autorizado para mezclar lo real con lo imaginario, siempre que no traspase los límites o fronteras que imponen las probabilidades del comportamiento humano.

Estas restricciones de la actividad imaginativa en relación con la labor del historiador no siempre operan puramente como límites, sino que suponen en ocasiones un reto, en el sentido de que en la elaboración de la historia hay siempre una cierta tensión, que podemos considerar beneficiosa, entre la imaginación y las reglas factuales y temporales que la constriñen. Pero no podemos negar que la imaginación cumple con una serie de propósitos de vital importancia:

---

<sup>196</sup> Nye, Russel B.: "History and Literature: Branches of the same tree", Op. Cit., p. 154.

“Sirve como el poder de la invención, para el enjuiciamiento de las hipótesis y las teorías; permite discernir los principios y las causas, así como las conclusiones. Posibilita que el historiador perciba el significado de los hechos, penetre en su interior y vaya más allá de los mismos. (...) Pero hay límites más allá de los cuales el historiador no tiene derecho a ir, un territorio de la imaginación en el cual el artista literario puede penetrar, pero que está negado a su compatriota”<sup>197</sup>.

Historiador y novelista tienen, pues, en un cierto sentido riesgos y asideros análogos en su labor, dado que están obligados a realizar elecciones personales ante el material que la experiencia les presenta, deben enjuiciar los distintos significados posibles de la realidad, así como realizar declaraciones finales acerca de los diversos valores en juego, en la esperanza de que sus elecciones, juicios y declaraciones sean útiles, sabios y válidas.

Si en el caso del escritor esta labor se perfila con más claridad, lo cierto es que, con los matices que le impone el manejo de un material de naturaleza distinta, aspecto al que ya hemos aludido a lo largo de nuestro discurso, todo ello también tiene lugar en la tarea que lleva a cabo el historiador. Si bien éste comienza su labor con la pretensión de actuar como lo haría un observador imparcial y objetivo, siguiendo las reglas de la pura evidencia impuestas por los simples hechos, lo cierto es que tarde o temprano se ve obligado a aportar su propia visión del mundo, sus propios juicios y su perspectiva acerca de la consecución o el fracaso de las aspiraciones humanas.

Según esta corriente, la historia debería renunciar de una vez por todas a sus pretensiones positivistas, aceptando –en una perspectiva coincidente con la teoría tropológica del discurso de H. White- que las explicaciones del pasado no pertenecen unívocamente a la categoría de lo verdadero o de lo imaginario, sino que funcionan como una gran metáfora, cuya fuerza simbólica permite comprender el pasado desde un punto de vista determinado, que nunca es el único posible. Por ello es el propio Hayden White el que agrega que, a la hora de escribir sobre el pasado:

---

<sup>197</sup> Idem, p. 157.

“no se trata de elegir entre la objetividad o una visión distorsionada, sino entre diversas estrategias para la constitución de la “realidad” en el pensamiento, y luego manejar dicha realidad de diferentes maneras, teniendo en cuenta que cada una posee sus propias implicaciones éticas”<sup>198</sup>.

Una línea de pensamiento ésta -la de cuestionar la pretendida objetividad de la historia-, que se ha sostenido desde muy diferentes disciplinas y posicionamientos, bien que en ocasiones con matices muy diversos. En este sentido, resulta interesante el discurso de Paul Ricoeur sobre esta materia, profusamente analizado por Francois Dosse en su obra *Història: Entre la ciència i el relat*<sup>199</sup>. Ricoeur sostiene que la práctica histórica resulta de una epistemología mixta, de un entrelazamiento de objetividad y subjetividad, de explicación y comprensión, dos fuerzas que se encuentran en una tensión constante. La naturaleza incompleta de la objetividad histórica hace necesaria una implicación fuerte de la subjetividad a diversos niveles. En primer lugar, por la noción misma de elección, explícita o implícita, pero en cualquier caso inevitable, por lo que respecta a sus objetos de análisis -ese “juicio de importancia”<sup>200</sup> que preside la selección de los acontecimientos y de sus factores-; la subjetividad histórica interviene, pues, a lo largo de la investigación en el plano de los esquemas interpretativos que servirán de guía de lectura. En segundo lugar, el historiador se rodea de los lazos de causalidad que pone como principio y, desde este punto de vista, la práctica histórica es a menudo ingenua<sup>201</sup>. En tercer lugar, la subjetividad histórica se inserta en la distancia histórica que opone a uno mismo y al otro. En este punto, el historiador ha de traducir, de interpretar aquello que ya no existe, lo que fue algo distinto, en términos contemporáneos. La imposibilidad de una adecuación perfecta entre su lengua y su objeto de estudio lo obligan a desarrollar un esfuerzo de

---

<sup>198</sup> White, Hayden: *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, Stuttgart, 1.986, p. 57-58. Citado por Grinberg, Valeria: “La novela histórica de finales del siglo XX y las nuevas corrientes historiográficas”, Op. Cit.

<sup>199</sup> Dosse, François: *Història. Entre la ciència i el relat*, Op. Cit.

<sup>200</sup> Ricoeur, Paul: *Histoire et Verité*, Le Seuil, Paris, 1.955, p. 28. Citado por Dosse, François: *Història. Entre la ciència i el relat*, Op. Cit.

<sup>201</sup> Un tema que Ricoeur desarrollará en *Temps et Récit*..

imaginación para asegurar la transferencia, de modo que su discurso sea leído y comprendido por sus contemporáneos: "La imaginación histórica interviene, pues, como un medio heurístico de comprensión, y esta dimensión es reivindicada hoy por numerosos historiadores, como el caso particular de Georges Duby"<sup>202</sup>. Finalmente, una cuarta dimensión de la subjetividad proviene precisamente del aspecto humano del objeto histórico: en última instancia, la historia busca explicaciones sobre los hombres, y en este sentido el historiador actúa no sólo movido por una voluntad de explicación, sino animado también por una voluntad de encuentro.

En su modelo explicativo, Ricoeur reivindica la narración, como mediación indispensable para hacer obra histórica, ligando así el espacio de la experiencia y el horizonte de expectativas futuras. El relato sería así un guardián del tiempo, en la medida en que no habría más tiempo pasado que el contado. No obstante, y pese a la proximidad de Ricoeur a las tesis narrativistas, el autor no llega a suscribir las tesis más radicales que, a la manera de Hayden White, postulan la indistinción entre historia y ficción<sup>203</sup>. Así, señala que, aunque cercanas, subsiste entre ambas un corte epistemológico que se basa en el régimen de veracidad propio del contrato del historiador respecto del pasado:

"En este punto (Ricoeur) comparte la posición de Roger Chartier cuando afirma que "el historiador tiene la tarea de ofrecer un conocimiento apropiado, controlado, de 'la población de los muertos', personajes, mentalidades, precios, que es su objeto. Abandonar esta pretensión, quizá desmesurada pero fundamentada, sería dejar el campo libre a todas las falsificaciones, a todos los falsarios". Este recuerdo del contrato de verdad que liga al historiador a su objeto desde Herodoto i Tucídides tiene una

---

<sup>202</sup> Dosse apoya su afirmación citando la obra de G. Duby *L'histoire continue*, Odile Jacob, 1.991. Ver Dosse, François: *Història. Entre la ciència i el relat*, Op. Cit.

<sup>203</sup> Hayden White, en la perspectiva de construcción de una poética de la historia, presupone que el registro del historiador no es esencialmente diferente del de la ficción, en el plano de su estructura narrativa. La historia sería, sobre todo y en primer lugar, artificio literario. Ver White, Hayden: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The John Hopkins University Press, 1.973.

importancia cabal para oponerse a todas las formas de falsificación y de manipulación del pasado. No es contradictoria con el hecho de mantenerse atento a la historia como escritura, como práctica discursiva"<sup>204</sup>.

Según Dosse, no podemos, pues, recluir el pensamiento de Ricoeur en un enfoque puramente retórico del discurso histórico, dentro de una concepción exclusivamente discursiva de la historia. La historia para él no es una pura topología que la convertiría, en el modelo de White, en una variante de la ficción. Muy al contrario, Ricoeur insiste en la apertura, por parte de aquella disciplina, de un espacio inédito, alrededor de una búsqueda de la verdad "que la distinga fundamentalmente del simple *efecto de realidad*, en palabras de Roland Barthes"<sup>205</sup>. El objeto de la historia remite a una práctica, a un hacer que desborda los códigos discursivos. La escritura de la historia debiera ubicarse en ese territorio intermedio, siempre movedizo, resultante de la tensión entre un decir y un hacer: "el texto del historiador, sin sustituir una práctica social ni constituir el reflejo, ocupa la posición del testimonio y la del crítico"<sup>206</sup>.

En torno al tema que estamos abordando, esto es, el papel supuestamente *interpretativo* que necesariamente asume el historiador en determinadas tomas de postura o elecciones que éste lleva a cabo en el desempeño de su labor, entendemos, con Isabel Burdiel y M<sup>a</sup> Cruz Romeo, que aceptar un cierto grado de verdad en dicha hipótesis no sólo no debe inquietarnos como historiadores, sino que, por el contrario, su admisión debiera ser susceptible de enriquecer el debate en torno al papel de la historia en el análisis de los escenarios socio-políticos y las variables que conforman los comportamientos humanos en los distintos lugares y períodos que en cada caso son objeto de estudio desde dicha disciplina. Estas historiadoras señalan, en este sentido, que:

---

<sup>204</sup> Dosse, François: *Història. Entre la ciència i el relat*, Op. Cit. Cuando cita palabras de Chartier, lo hace valiéndose del siguiente texto: Chartier, Roger: *Le Monde*, 19 de marzo de 1.993.

<sup>205</sup> Idem., p. 208.

<sup>206</sup> Idem., p. 209.

"De hecho, reconocer que la historia es una práctica interpretativa (y no una ciencia objetiva y neutral, en el supuesto de que alguna lo sea) no implica caer en el "todo vale" o en el "caos" o en la "ficción". Por el contrario, es un reconocimiento que asume, racionalmente, la adhesión, pero también la crítica, a los procedimientos de verificación y documentación establecidos por la comunidad interpretativo/discursiva de los historiadores. Momentos de intenso debate como éste respecto a los paradigmas de esa comunidad interpretativa son los que renuevan la historia, los que plantean nuevas preguntas y nuevas líneas de investigación"<sup>207</sup>.

Todos los factores apuntados en las páginas precedentes constituyen, pues, puntos de encuentro comunes a ambas disciplinas, literatura e historia; y es precisamente en el sentido de considerar la confluencia de todos ellos en el que podemos afirmar la ya conocida expresión, con la que se identifican aquellos más proclives a acentuar las conexiones que las diferencias entre ambas, de que historia y literatura son sin duda ramas del mismo árbol.

Avanzando un paso más allá, hay autores/as que llegan incluso a otorgar a la narrativa un papel de primer orden en el binomio literatura-historia, subrayando su importancia en una línea que acentúa su posible utilización como fuente a la hora de reconstruir la memoria histórica de un período. Ello ocurriría en mayor medida en aquellos casos en los que la elaboración de la historia no está a la altura de lo realmente acontecido, sino que en la explicación del pasado reciente se silencian, se transforman, se maquillan, se pretenden olvidar determinados hechos, vivencias, realidades y responsabilidades.

Pese a no compartir los postulados de los que defienden tales argumentos, lo cierto es que sus aportaciones no dejan de ser enormemente interesantes y enriquecedoras en el presente debate. Una de las autoras que ha escrito en esta línea es la profesora norteamericana Lori J. Hopkins<sup>208</sup>,

---

<sup>207</sup> Burdiel, Isabel y Romeo, M<sup>a</sup> Cruz: "Historia y lenguaje: la vuelta al relato dos décadas después", Op. Cit., p. 344.

<sup>208</sup> En su trabajo de tesis doctoral *Writing through the proceso: the argentine narrative 1980-1990*, University of Wisconsin-Madison, 1.993. Op. Cit.

quien señala que el discurso literario no puede ni debe ser leído como un reflejo de la escena social, ni tampoco percibido como algo necesariamente subordinado a la realidad exterior, sino que la literatura está legitimada para competir con cualquier otro material escrito en la parcela de la *creación* de la realidad histórica, no debiendo conformarse a ser confinada en el territorio de la *reflexión* en torno a dicha realidad. El hecho de que se trate de piezas de ficción no les resta a los textos literarios historicidad, por lo que las alusiones históricas existentes en el discurso literario no pretenden reflejar la realidad o meramente registrar los acontecimientos, sino que interactúan y combaten contra un concepto dado y aceptado de la "realidad" en orden a crear nuevas ficciones y explorar a través de ellas las posibilidades de la misma.

El análisis de esta autora se centra en una serie de textos literarios que exploran determinados capítulos de la historia argentina actuando *contra* la corriente de la historia oficial<sup>209</sup>, la cual a base de negar la memoria de un

---

<sup>209</sup> En adelante se podrá leer profusamente la expresión *historia oficial*, en la medida en que es utilizada en su discurso de una forma continua y con normalidad no sólo por Hopkins, sino por otros autores a los que posteriormente aludiremos, tales como Norberto Flores, Fernando Ainsa, Valeria Grinberg o Werner Mackenbach. Con dicho término, u otras expresiones similares que en todo caso contienen la adjetivación de *oficial*, se hace referencia a un tipo de historia, si no orquestada desde el poder, sí en estrecha sintonía con el discurso de aquél, a cuyos intereses parece servir, en una clara función legitimadora de su hegemonía. Así, algunas definiciones ofrecidas para esa *historia oficial* hablan de ella como "visión mítica, totalizante, homogeneizadora y centralizadora de la historia" (Mackenbach), ver Mackenbach, Werner: "La nueva novela histórica en Nicaragua y Centroamérica", en <http://www.wooster.edu/istmo/v1n1/articulos/novela.html>, p. 4; "discursos poderosos, provenientes de sectores que detentaban el poder", que distorsionan o acallan algunos hechos del pasado (Jean Franco), ver Franco, Jean: "From Modernization to Resistance: Latin American Literature, 1.959-1.976", en *Critical Passions: Selected Essays*, Durham and London, Duke University Press, 1.999, p. 288, citado por Martínez Hoffmann, Juan Carlos: "Ernesto Cardenal y el uso de la historia en su poesía", en <http://www.wooster.edu/istmo/articulos>; "narrativa de legitimación" (Flores), en Flores, Norberto: "Dos voces en pugna: la historia oficial como narrativa de legitimación y el relato testimonial chileno 1.973-1989. Rasgos caracterizadores del discurso histórico", en <http://www.uchile.cl/facultades/filosof....caciones/cyber/cyber14/tx15nflores.html>; "escritura de la Historia producida en los espacios hegemónicos de poder", "la Historia escrita desde el centro y desde arriba"-en oposición a la (re)escritura que se propone, la de la nueva novela histórica, desde los márgenes y desde abajo- (Pons), ver Pons, María Cristina: *Memorias del*



período, silenciando y olvidando determinados hechos ocurridos durante el mismo, no ha sido más que otra *ficcionalización* dirigida a los propios ciudadanos del país y a la comunidad internacional.

De una lectura profunda de los textos escogidos, Hopkins deriva que los diversos personajes que protagonizan las novelas escenifican sentimientos de responsabilidad, culpa, compromiso, complicidad o participación pasiva... y de este modo, a través de ellos la literatura supone un reto a una determinada construcción de la historia cuya mirada al pasado es relativamente complaciente, dado que ha limado las aristas más agudas de lo ocurrido recurriendo simplemente a versiones ficticias, o simplemente al olvido oficial de algunos de los acontecimientos más graves que han tenido lugar.

En este caso la literatura, a diferencia de la historia, permite la introducción de marcas reconocibles de diferentes períodos temporales, contribuyendo en mayor medida que ésta a la creación de una memoria nacional que no olvide la participación de todos y cada uno en los hechos acontecidos en el pasado reciente del país. Y, como la historia oficial, la literatura construye así un discurso histórico paralelo capaz no sólo de alcanzar a los nacionales, sino incluso de traspasar las fronteras y ofrecer al mundo una versión distinta de lo ocurrido. La narrativa se convierte de este modo en una suerte de acto histórico e historiográfico, en el que el escritor está íntima y firmemente comprometido; la novela, la ficción, participa así en la construcción de la experiencia, la memoria y la propia historia de una sociedad. A través de esta re-construcción de la historia, el texto literario persigue explorar y encontrar, si no una explicación global que ofrezca respuestas a todo lo ocurrido, sí un posible sendero hacia la comprensión y a través de ella hacia la posibilidad de corregir o enmendar errores pasados. La restauración a través del recuerdo que logra la literatura se convierte así en el único medio válido capaz de asegurar que la experiencia no será

olvidada o, peor aún, repetida. Valgan para condensar la idea del papel que en este contexto juega la novela las palabras de Lori J. Hopkins al respecto:

"El texto toma como su punto de partida la tarea de restaurar - recuperando, alterando y reparando- un acontecimiento pasado cuyo significado ha sido omitido -perdido o malinterpretado-. Es un esfuerzo por escribir de nuevo a través de la historia reciente del país (la experiencia) en orden a descubrir sus antecedentes históricos (el significado) y reescribir la historia..."<sup>210</sup>.

La obra literaria evoca así, como ya hemos apuntado, períodos, hechos y personas fácilmente reconocibles e identificables para el lector, al tiempo que reinterpreta y a través de esta tarea de exégesis en clave literaria llega a modificar las versiones y el conocimiento oficial que se tiene de toda una serie de "verdades" históricas, pudiendo llegar a cambiar la comprensión que *a priori* tenía el lector sobre dichos acontecimientos históricos. La *historia ficticia* cuestiona de este modo de una manera directa la *historia real*, y su pretensión de constituir una verdad totalizadora y objetiva con respecto a los acontecimientos pasados. La novela lleva a cabo con sus propios medios una crítica deconstructiva de las *verdades* o *falsedades* del discurso histórico oficial, pero no se queda en un mero revisionismo antagonista, sino que una vez que ha movido al lector a cuestionarse el proceso de construcción de la historia, irrumpe en el mismo para participar en la reconstrucción de esa historia nacional.

Esta visión de la literatura presenta pues una versión novedosa de las relaciones entre ficción y realidad: la novela en estos casos trabaja con/contra el discurso del poder que establece las verdades históricas, y el resultado de su labor será otra realidad, ésta ya alterada, transformada, reparada, remodelada, afectada. Los límites entre los hechos y la ficción, la distinción entre literatura e historia, pierde importancia para dejar paso a una nueva diferenciación: aquella que se produce entre la realidad y su recuerdo. En este sentido, señala Hopkins que la textualización de un contexto supone

---

<sup>210</sup> Hopkins, Lori. J.: "Writing through the proceso: the argentine narrative 1980-1990", Op. Cit. p.32.

una determinada interpretación de dicho entorno, de los acontecimientos, por lo que la clave o la cuestión verdaderamente importante no es tanto si ciertos hechos tuvieron lugar, sino la significación que dichos acontecimientos tendrán para la sociedad en el presente y el futuro. Linda Hutcheon argumenta en esta línea que:

“Esto (la narración de acontecimientos pasados) no niega en modo alguno la existencia del pasado real, pero centra la atención en el acto de imponer orden en el pasado, codificando estrategias de construcción de significados a través de la representación”<sup>211</sup>.

Hopkins intenta profundizar aún más en esta idea, señalando que:

“Es decir, que mientras que todo va bien cuando se trata de reconocer una diferencia entre “realidad” y “narración”, quizás no sea tan fácil realizar una distinción entre la “narración histórica” y la “narración ficticia de la historia”. La narración de acontecimientos pasados incluye estrategias de construcción de “verdades” -a través de la organización, de la exclusión de ciertos detalles, de la jerarquización de datos, puntos de vista, etc.- que excluyen la posibilidad de existencia de una explicación objetiva”<sup>212</sup>.

Esta interpretación remite al posicionamiento -por lo demás ya formulado en diversas partes de este texto en las que se exponían los puntos de vista de diferentes autores al respecto- que enfatiza las íntimas conexiones existentes entre literatura e historia. El texto historiográfico y el literario tendrían así como característica común el ordenar los actos y dotarlos de un cierto significado; ambos emplean y requieren, por tanto, modelos de interpretación similares para producir y construir contextos y recuerdos. Las explicaciones, ya históricas o ya ficticias, constituyen ambas discursos, construcciones sociales que plasman un referente *real* en un texto, de modo que el mismo tan sólo resulta accesible bajo dicha forma

---

<sup>211</sup> Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York, Routledge, 1989, pp. 66-67.

<sup>212</sup> Hopkins, Lori. J.: “Writing through the proceso: the argentine narrative 1980-1990”, Op. Cit. pp 41-42.

textualizada. Y la captura y la expresión de la *realidad* o del *hecho histórico* llevada a cabo por el texto será, por otra parte, siempre parcial. Esta idea se deja ver claramente en las siguientes palabras de Juan Carlos Martini: "La especificidad de la escritura, inevitablemente, altera en sus alusiones la realidad, crea otra realidad -la del texto-, y termina por callar, por dejar fuera -y a pesar del autor- una parte de la verdad"<sup>213</sup>.

Este discurso resalta así las conexiones entre lo literario y lo historiográfico: ficción e historia utilizarían las mismas herramientas para construir sus narrativas. El escritor argentino Ricardo Piglia lo expresa de este modo:

"Un historiador...es lo más parecido a un novelista que conozco (...).La historia es una tensión entre materiales diferentes que conviven anudados por un centro que justamente es lo que hay que reconstruir. Es una forma de novela policial al revés, están todos los datos, pero no se termina de saber cuál es el enigma que se puede descifrar (...) Los historiadores trabajan siempre con la ficción y la historia es la proliferación retrospectiva de los mundos posibles"<sup>214</sup>.

Una vez destacada la similitud entre las producciones y textos ficticios e históricos –dirá Hopkins- lo cierto es que hay una importante diferencia entre ambos, que resulta del hecho de que los primeros, frente a los del segundo tipo, admiten expresamente su *ficcionalidad* (este, y no otro, es el sentido de la afirmación de Andrew Wright de que "las novelas, después todo, son narrativas conscientes de su narratividad"<sup>215</sup>). En literatura el discurso no pretende ser verdadero o falso; por el contrario, la historiografía esconde esta característica y se postula como absolutamente veraz, creando así una falsa ilusión de total objetividad. Y es en este sentido en el que la literatura adquiere una fuerza paralela, deconstruyendo los

<sup>213</sup> Martini, Juan Carlos: "Especificidad, alusiones y saber de una escritura". En Solari Irigoyen, Hipólito y otros: *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, EUDEBA, 1.998, p 126.

<sup>214</sup> Citado por Costa, Marithelma: "Entrevista a Ricardo Piglia", *Hispanoamérica: Revista de Literatura* N° 44, agosto 1.986, p.43.

<sup>215</sup> Wright, Andrew: *Fictional discourse and historical space*, Basingstoke, Macmillan, 1.987, p. 5.

postulados y pretensiones de veracidad del discurso histórico oficial. De este modo la literatura participa no sólo cuestionando la historia, sino que interviene en el registro de los acontecimientos, en la propia construcción del recuerdo de los hechos.

Precisamente cuando a la literatura le corresponde ese papel de ser la vía a través de la cual se puede romper la *historia oficial* y su visión *singular e inequívoca* de los acontecimientos, aquella está llamada a jugar tres papeles complementarios: en primer lugar, revelar una versión distinta de las posibilidades del pasado; así mismo, puede dar entrada y por tanto voz a algunos protagonistas o figuras cultural y socialmente marginales, absolutamente ausentes del escenario que presenta el discurso histórico oficial, planteándose de este modo la construcción cultural y discursiva de la subjetividad; por último, es a la literatura a la que le corresponde sugerir y destacar sutilmente sus fronteras y conexiones con la historia oficial, como modo de poner de manifiesto los peligros de las versiones que es capaz de ofrecer esta última, si tenemos en cuenta sus pretensiones de veracidad, unicidad y objetividad y su capacidad para silenciar cualquier otra interpretación histórica alternativa o ligeramente diferente. La literatura debe ser capaz de cruzar los límites en ocasiones impuestos que la separan de la historia, penetrando a esta última disciplina con su propia estética e incluyendo en sentido contrario la perspectiva histórica en sus propios dominios, de modo que esta nueva relación entre ambas ponga al descubierto sus raíces comunes y sus puntos de encuentro.

Por otra parte, la perspectiva que ofrece la literatura, su *mirada histórica*, tiene otra característica especial, y es que de algún modo analiza o proyecta esa mirada sobre la realidad desde fuera. Es la capacidad de ver aquello que nadie ve porque todo lo que les rodea les resulta demasiado cercano o familiar; es la mirada, entre otros, del exiliado, del turista, del filósofo, del historiador... La literatura practica esa mirada extranjera o alejada del día a día.

En coherencia con el papel que el texto literario puede llegar a jugar con relación al discurso histórico canónico, cuando éste sirve a los intereses

del poder bajo una falsa apariencia de objetividad, y que hemos puesto de manifiesto a través de las ideas expresadas más arriba, se le debe exigir que se implique en el proceso. Por tanto, la literatura no debería escapar de su responsabilidad tras una máscara y una etiqueta de *pura literatura* sin enlace alguno ni compromiso con el mundo de lo real, sino que más bien debería destruir esa careta que la ha alejado del día a día. La ficción, por su gran capacidad de atracción y su efecto sobre las personas, tiene un poder y una responsabilidad que no pueden contenerse tras la mera y simple definición de un arte elevado.

La responsabilidad del texto literario le viene pues del hecho de que su lectura, en estos casos, no se lleva a cabo únicamente en clave de ficción, sino que es susceptible de recontextualizarse en el marco de la historia disponible sobre determinados acontecimientos, ya que ofrece una escritura alternativa de los hechos acaecidos, una escritura que escucha los silencios, que pone en movimiento todo aquello que ha sido reprimido, que hace salir a la superficie lo enterrado. El escritor de ficción es, en este contexto, responsable de la tarea de recordar y registrar los acontecimientos ocurridos, la historia reciente, como sujeto capaz de cuestionar a través de su obra la historia admitida desde el poder como única verdad escrita. El objetivo real de la literatura es de este modo revelar, representar a través del lenguaje lo que está ausente en otras representaciones, las ausencias, las desapariciones, lo olvidado.

En una línea muy similar a la sostenida por Hopkins, pero en este caso aplicada al caso chileno, resulta interesante mencionar el trabajo de Norberto Flores *Dos voces en pugna: la historia oficial como narrativa de legitimación y el relato testimonial chileno 1.973-1.979. Rasgos caracterizadores del discurso histórico*<sup>216</sup>, una verdadera travesía por la literatura testimonial de aquel país. En dicho texto, su autor comienza subrayando la evolución en torno al modo de concebir la Historia, que

---

<sup>216</sup> Ver Flores, Norberto: "Dos voces en pugna: la historia oficial como narrativa de legitimación y el relato testimonial chileno 1.973-1989. Rasgos caracterizadores del discurso histórico", Op. Cit.

durante siglos se entendió como un discurso que daba cuenta de los orígenes, gestas, usos y costumbres de los hombres, de carácter verificable y con una supuesta objetividad, circunstancias ambas que le confirieron el carácter de ciencia y la vistieron con el solemne ropaje de la verdad. Hoy, sin embargo, señala Flores, la historia es criticada por parte de aquéllos que la consideran una forma discursiva más, una *metanarrativa* que en su desarrollo lleva a cabo una tarea de selección, justificación y conmemoración de determinados hechos, despreciando correlativamente otros, insuficientemente acreedores de su interés<sup>217</sup>.

En el marco de la postmodernidad –señala Flores, quien mantiene una posición un tanto extremada dentro del grupo de autores alineados con sus tesis-, el cuestionamiento de la veracidad de la historia y su condición de construcción ideológica al servicio de las relaciones de poder, como discurso signado genérica e ideológicamente –particularmente la versión que se ha dado en designar como *historia oficial*-, ha sido ampliamente difundido a través del trabajo de Michel Foucault. A la selectiva denotación de los acontecimientos, la ideología personal de los historiadores y el potencial veto del grupo en el poder, se han de añadir variables tales como la disponibilidad o el agonismo de los materiales de investigación necesarios en su construcción.

Por lo que hace a Chile, y continuando con la exposición del discurso de Flores, la nula calidad de la historia oficial reciente<sup>218</sup>, hace que volvamos nuestra mirada hacia el subgénero denominado relato testimonial –constituido específicamente, por los testimonios de prisioneros políticos generados en el marco del régimen dictatorial-, que en este contexto cobra particular importancia. Un relato que se asienta sobre la base de un hecho socio-histórico y de la consecuente interpretación discursiva que éste

---

<sup>217</sup> Idem.

<sup>218</sup> A esta Historia oficial, Flores le achaca el presentar versiones no concordantes, así como grandes dosis de desconocimiento de datos relacionados con la represión bajo la dictadura pinochetista (relativos a muertos, desaparecidos...), insuficientemente desarrollados en el Informe Rettig.

provoca<sup>219</sup>, y que se articula alrededor de dos rasgos característicos básicos: a) referencialidad e intertextualidad, en cuanto remite a la realidad; y b) la suposición de otra versión: la del referente. Escritura de urgencia, el discurso testimonial –en oposición al relato ficcional– es casi siempre plasmado como relato, en el que no se produce la típica diferenciación literaria entre autor (real) y narrador (ficticio), sino que, por el contrario, quien narra es el autor real del enunciado.

Así caracterizado el relato testimonial, Norberto Flores aventura lo que es su hipótesis definitiva: este discurso testimonial encierra una dualidad, en cuanto que, por una lado, se trata de un relato sobre hechos vividos, susceptible de ser sometido a pruebas de veredicción –rasgo propio de la historiografía–, al que la distancia temporal y el uso de ciertas estrategias textuales lo aproximan al relato de ficción:

“No obstante esta aparente contradicción, y reconociendo la importancia concedida a las historias privadas a partir del trabajo de Michel Foucault, el relato testimonial es una forma narrativa historiográfica que se erige como una alternativa legítima a la Historia oficial. Su aparente debilidad, centrada en su contradicción de discurso que fluctúa entre la referencialidad y la ficcionalidad, es precisamente su fortaleza: el testimonio de prisioneros políticos generado a partir de 1.973 no pretende erigirse en verdad absoluta, como hace la Historia oficial, sino que se revela como lo que realmente es: la voz angustiada e inevitablemente imprecisa de un narrador que intenta reconstruir los hechos que la Historia oficial silencia: la experiencia de la humillación, el dolor y la tortura en un país que creía saber sólo de democracia”<sup>220</sup>.

---

<sup>219</sup> Existiendo entre ambos, mundo fáctico y mundo narrado, “una relación de correspondencia privilegiada” en palabras de Werner Mackenbach, autor de un interesantísimo artículo en el que así mismo se analiza el testimonio como sub-género literario, y su relación con la historia. Ver Mackenbach, Werner: “Realidad y ficción en el testimonio centroamericano”, en <http://www.wooster.edu/itsmo/articulos/realidad/html>

<sup>220</sup> Flores, Norberto: “Dos voces en pugna: la historia oficial como narrativa de legitimación y el relato testimonial chileno 1.973-1989. Rasgos caracterizadores del discurso histórico”, Op. Cit.



La ficción ostentaría de algún modo la posibilidad de transmutar la realidad, de convertirse en una participante activa, en una creadora de la historia. Si bien la realidad no puede ser confundida con lo que se plasma en los textos, lo cierto es que nuestra percepción de la *realidad* se construye o se crea a través de nuestra lectura e interpretación de la historia escrita o registrada, y esta creación a su vez forma y modela la realidad. De toda esta argumentación puede concluirse que la forma de leer y actuar con la historia debe ser de un modo abierto, teniendo en cuenta la posibilidad de que nuestra imagen de la realidad pueda ser modificada a través de la existencia de otras imágenes alternativas o ligeramente distintas, como las que proporciona en ocasiones el escritor caminando sobre el filo entre el hecho y la ficción, entre lo real y lo irreal.

La literatura se concibe, por tanto, como un viaje a través del cual el lector puede investigar el significado que se esconde debajo o detrás de determinados acontecimientos o hechos de la historia reciente. La intersección entre escribir novelas y la labor del historiador, ese territorio en el que la ficción invade el espacio de la historia o, en la formulación contraria, en el que personajes y hechos históricos penetran en la novela o en el espacio textual, vendría dada por una cierta línea de puntos que representaría uno de los objetivos de la literatura: "mantener viva esa memoria del dolor para que no se vuelva a repetir"<sup>221</sup>. Así, y ya que se está aludiendo en la interpretación de Hopkins a toda una serie de realidades que se maquillan, se transforman e incluso llegan a silenciarse, en esa versión de lo ocurrido que se constituye en una mirada relativamente complaciente hacia el pasado, uno de los hechos no mencionados en este tipo de discurso lo constituye –dirá Hopkins– la tortura. Es entonces cuando debe aparecer la literatura, ocupando el lugar y asumiendo la responsabilidad que según esta línea de pensamiento le corresponde. Escribir como posibilidad de contraataque ante hechos como la tortura, inexistente y no mencionada,

---

<sup>221</sup> En opinión de la escritora argentina Luisa Valenzuela, en García Pinto, Magdalena: "Entrevista". En *Historias íntimas: Conversaciones con diez escritoras latinoamericanas*. Hanover, Ediciones del Norte, 1.998, p.232.

ausente de la historia oficial reciente. Se trata, no obstante, y tal como mencionan algunos escritores, de un contraataque quizás irónico, quizás inútil, y en todo caso doloroso. El texto narrativo llega a ser el espacio en el que la escritura reta al poder del discurso oficial y contribuye al registro de otra historia nacional: "la literatura no pretende arreglar nada, es más bien una perturbadora, es la gran removedora de ideas porque las ideas no deben quedarse quietas hasta estancarse y descomponerse"<sup>222</sup>.

La literatura participa así en la composición misma de la historia, explorando en las encrucijadas entre discursos en conflicto. Para ello se vale de cualquier recurso literario a su alcance, tal y como invitar como personajes a sujetos históricos reales y hacerlos penetrar en sus dominios, no meramente como *material* para su escritura, sino en ocasiones como autores o co-autores de la propia obra. A través de este tipo de estrategias, los textos exploran las posibilidades de comprender la historia a través de la mezcla, la fragmentación e incluso el cuestionamiento de la separación y categorización de ciertos dominios, tales como hacer historia/escribir historia, lo histórico/lo ficticio, lo consciente/lo inconsciente, lo real/lo imaginario, como realidades distintas existentes en esferas estancas y separadas.

En cualquier caso, lo cierto es que en todo el planteamiento anterior subyace una cierta concepción de lo que supone la construcción cultural y discursiva de la subjetividad, en la que aparece la idea de lo marginal como realidad esencial para definir los límites de lo que queda fuera de una construcción determinada, ya sea en lo geográfico, en lo lingüístico, en lo social o en cualquier otro campo o disciplina (y por supuesto, en la construcción de aquella versión de la historia aceptada desde las instancias del poder). Son éstas las que definen y designan lo que es central y lo que es marginal, protegiendo y ampliando la posición superior del primer tipo de realidad. El discurso del poder se reproduce a sí mismo, y su estructura se mantiene y propaga continuamente a través de la marginalización de las *otras voces*. Esto se percibe muy claramente en la construcción del discurso histórico en determinados países y épocas, aquellos en los que han tenido

---

<sup>222</sup> Valenzuela, Luisa: "Pequeño manifiesto". *Hispanoamérica: revista de literatura*, Nº 45, diciembre 1986, p. 81.

lugar episodios que todos, por diversas razones, desearían que no hubieran existido o que pudieran ser borrados. La literatura, la novela, es un escenario en el que estas voces marginales pueden ser escuchadas, y sus diversas perspectivas puestas de manifiesto al dar su versión de los hechos acaecidos, una versión inexistente en el discurso central, en la construcción social orquestada desde el poder.

Las ideas apuntadas hasta ahora muestran en su conjunto a la literatura como una disciplina casi privilegiada para de alguna manera llegar allí donde a la historia en ocasiones le resulta difícil hacerlo, mostrando algunos aspectos de la realidad que aquella, en determinadas circunstancias que tienen lugar en algunos países cuya historia reciente ha vivido acontecimientos traumáticos, no puede mostrar. Los personajes literarios se toman así en ciertos casos en *viajeros del tiempo*, rompiendo las limitaciones históricas, y pese a que algunas características del período de tiempo que les ha tocado vivir viajan con ellos, lo cierto es que sus vínculos con la historia son a veces más simbólicos y aparentemente casuales que reales y precisos. Se convierten de este modo en vehículos a través de los cuales las diferentes tensiones son descubiertas, examinadas, expuestas y tejidas todas juntas en una red que constituye un determinado discurso cultural. El aire de ahistoricidad y de desconexión temporal que en ocasiones parecen irradiar se ve jalonado, no obstante, de determinadas marcas que aparecen en la ficción y que sin embargo son claramente reconocibles para el lector avezado, que ha vivido o conoce por referencias *otras versiones* del discurso histórico oficial. De esta forma la ficción o el texto literario cuentan *otra historia*, una que ha sido olvidada o enterrada, y muestran al lector o a la audiencia una vía distinta de recordar la historia vivida. La novela desafía al lector a ser un decodificador sospechoso de su verdadera textualidad, e incluso le invita a aplicar el mismo método con la historia en general.

El análisis de Hopkins, que consideramos interesante para el presente debate y construido con una gran coherencia interna, sostiene, sin embargo, junto a algunas manifestaciones que entendemos matizables, toda una serie de premisas fundamentales en torno a las relaciones entre literatura e historia y a la concepción misma de esta última que no podemos compartir;

lo mismo ocurre con algunas de las afirmaciones vertidas en el discurso mantenido al respecto por Norberto Flores.

Comenzando por Hopkins, y en primer lugar, por lo que respecta a su afirmación de que cualquier operación de textualización (entendida como construcción de cualquier producto cultural utilizando el lenguaje como materia prima) constituye una actividad interpretativa –calificación que sería válida y aplicable a las producciones de la historia-, y en ese sentido llevaría consigo una determinada organización y ordenación de los datos disponibles, su jerarquización, incluso la exclusión de algunos, y la propia dotación de una determinada significación para el conjunto, ya nos hemos pronunciado sobre el particular en otros lugares en los que se ha abordado el tema a lo largo de esta disertación. Creemos en este sentido, alineándonos con las tesis de Burdiel y Romeo, que sin llegar en absoluto a compartir la radicalidad de los postulados que maneja Hopkins, no vemos ningún problema en situarnos en una posición intermedia entre aceptar “una noción pasiva del lenguaje” y otra “rígidamente autoritaria del mismo en la cual los agentes sociales se convierten en sujetos inertes, esclavos de un lenguaje elevado a la categoría de última instancia, de deidad, que les gobierna como títeres”<sup>223</sup>. Pero creemos que admitir tal posicionamiento en nada debiera influir a la hora de rechazar con absoluta convicción toda una serie de ideas y aseveraciones que Hopkins mantiene a lo largo de su discurso: así, que la literatura debiera situarse en la categoría de discurso histórico paralelo; que la ficción participa en la construcción de la historia; que ambas utilizarían las mismas herramientas para construir sus narrativas o que, como culminación lógica a todas estas manifestaciones, la literatura debiera ser capaz de traspasar los límites que la separan de la historia, penetrando a aquella con su propia estética y dejándose por su parte imbuir por la perspectiva histórica. Pensamos que aprobar o compartir estos postulados sería como acabar con las esencias últimas tanto de la historia como de la literatura, construyendo o dando paso a una *tierra de nadie* distinta a todo lo que hasta ahora hemos conocido, incluso en los distintos pasos de la evolución

---

<sup>223</sup> Burdiel, Isabel y Romeo, M<sup>a</sup> Cruz: “Historia y lenguaje: la vuelta al relato dos décadas después”, Op. Cit., p. 346.

experimentada en la relación entre ambas disciplinas, a la que nos hemos referido en las primeras páginas de este capítulo.

Con base en idénticas razones, aunque esta vez específicamente referidas a la literatura testimonial, tampoco podemos compartir totalmente los planteamientos sostenidos por Norberto Flores (pese a que este autor, en el mismo texto en el que defiende la importancia de las obras de aquel género para construir un discurso alternativo al histórico oficial, proporciona argumentos para rebatir sus tesis). En este sentido, creemos que son varios los argumentos que abonan que el relato realizado en forma de testimonio se aleje de la pretensión de objetividad que preside la indagación histórica, para revestirse de ficcionalidad.

El primero de ellos es su construcción como texto literario, estructurado sobre una selección destinada a dotar de sentido y a servir de cauce expresivo a la experiencia vivida, y en el que se produce en grado extremo la interferencia del emisor en el discurso (“el testimonio es un sustituto de la memoria y, en tanto que tal, puede inventar –en el sentido latino de *in-venire* la memoria”<sup>224</sup>). En esta línea, atentan contra su objetividad toda una serie de rasgos que son propios de los relatos de ficción, entre los que destaca su carácter de producto de una operación de recreación, de reordenación empírica llevada a cabo por la memoria del escritor. El autor de una de las novelas analizadas en esta investigación, que se encuadra perfectamente en la categoría de relato testimonial –Hernán Valdés, creador de *Tejas Verdes*, - así lo confiesa:

“En este proceso de reconstitución, he hecho todo lo posible por conservar la más fidedigna cronología de la cotidianidad, lo que resulta harto difícil si se tiene en cuenta la total ausencia de referencias y plazos temporales que caracteriza a estos lugares (los campos de concentración)”  
(p. 5).

---

<sup>224</sup> Flores, Norberto: “Dos voces en pugna: la historia oficial como narrativa de legitimación y el relato testimonial chileno 1.973-1989. Rasgos caracterizadores del discurso histórico”, Op. Cit.

Por otro lado, el relato testimonial está escrito utilizando los códigos de la ficción literaria, su potencial desnudez original se halla arropada por los valores estético-ficcionales de la literatura. Desde esta última perspectiva, aquel presenta una amplia y compleja gama de matices que fluctúan entre la realidad y la ficción, matices que en gran medida dependen del grado de participación en los hechos por parte del autor, ya sea como protagonista – las más de las veces-, testigo o receptor de la experiencia referida por otros.

En todo caso, no queremos concluir estas argumentaciones sin diferenciar de forma nítida el testimonio como tal, como discurso proveniente de los protagonistas de un hecho histórico, que puede ser convenientemente depurado, tratado y utilizado en un contexto de averiguación, constatación e investigación histórica, proporcionando claves útiles a los profesionales de esta disciplina en su quehacer, del relato testimonial escrito bajo forma literaria, como producto narrativo en el que el posible núcleo real de hechos se halla indefectiblemente rodeado de una nube de ficción, en una atmósfera absolutamente encuadrada en un universo novelado. Las estrategias propias de los textos ficcionales que aparecen en este último tipo lo delatan -función propagandística, polaridad conducente a rasgos épicos, selección de tipos de narradores, uso de técnicas narrativas...- y lo convierten en algo distinto al discurso histórico, al que puede complementar magníficamente, pero sin llegar a sustituirlo en sus funciones.

Nuestro punto de partida, que entendemos irrenunciable, no puede ser otro que la identificación de la literatura como discurso de ficción, frente a la historia, cuyas pretensiones, postulados y objetivos epistemológicos se orientan a dar cuenta de la realidad de los hechos acontecidos, con todos los matices que a dicha afirmación quieran introducirse. A partir de esta premisa, las conexiones entre literatura e historia pensamos que son, no sólo posibles, sino muy necesarias, y en este sentido se trataría de concretar los eventuales niveles y territorios en los cuales los nexos de unión pudieran tener lugar, pero manteniendo en todo caso las barreras naturales entre ambas disciplinas, que por su propia firmeza no creemos que puedan traspasarse ni dar lugar a confusión.

El planteamiento profusamente analizado en las páginas precedentes de Lori J. Hopkins viene a coincidir en sus premisas fundamentales con el de los partidarios, en Latinoamérica, de la corriente de la nueva novela histórica. Un subgénero literario cuyo surgimiento o intensificación ha sido calificado como una de las características más sobresalientes de la narrativa centroamericana de los ochenta y noventa<sup>225</sup>, fenómeno que es extensible al conjunto de América Latina, en cuya producción literaria ha llegado a ocupar en fechas recientes un lugar preeminente. Este hecho que ha provocado la afirmación de Seymour Menton en el sentido de que "la evidencia empírica sugiere que desde 1.979 la tendencia dominante en la ficción latinoamericana ha sido la proliferación de *nuevas novelas históricas*"<sup>226</sup>.

Fernando Aínsa presenta la nueva novela histórica en los siguientes términos:

"Una de las características más interesantes del discurso ficcional de los años ochenta es el renovado interés suscitado por la novela histórica. Parece como si los escritores latinoamericanos (...) necesitaran profundizar en su propia historia, incorporando el imaginario individual y colectivo del pasado a la ficción.(...) La nueva narrativa se ha embarcado, así, en la aventura de releer la historia (...) con la finalidad de deconstruir la historia oficial.(...)"<sup>227</sup>.

Un tipo de producción literaria que, en opinión de Valeria Grinberg<sup>228</sup>, hay que situar en el marco de los discursos contemporáneos en

---

<sup>225</sup> Acevedo, Ramón Luis: "La nueva novela histórica en Guatemala y Honduras", en *Letras de Guatemala*, Revista semestral, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1.998, p. 18-19.

<sup>226</sup> Menton, Seymour: *Latin American's New Historical Novel*, Austin, Texas, 1.993, p. 14. El autor lleva a cabo la citada argumentación sobre la base del recuento y relación de las novelas históricas latinoamericanas publicadas entre 1.949 y 1.992, un total de 367. De ellas, 173 fueron escritas entre 1.949 y 1.979, es decir, en un lapso de 50 años, mientras que las restantes 194 aparecieron en los últimos trece años.

<sup>227</sup> Aínsa, Fernando: "La nueva novela histórica latinoamericana", *Plural*, nº 240, septiembre 1991, Universidad Nacional Autónoma de México.

<sup>228</sup> Grinberg, Valeria: "La novela histórica de finales del siglo XX y las nuevas corrientes

los que por definición se inscribe, el de la novela y el de la historiografía<sup>229</sup>. El de la novela, porque es el género literario a cuyas convenciones está sometida, y el de la historiografía, porque con ella comparte tema y objetivo: la escritura de la historia. Esta autora subraya así mismo que las innovaciones que han convertido la novela histórica en *nueva novela histórica*, conciernen tanto a las características estructurales y formales de la misma, como a la manera de narrar la historia; en esta línea, señala que:

" (...) mientras la novela histórica surgió en una época, el siglo XIX, en el cual la historia como ciencia desarrolló una metodología de trabajo "científica" según las normas del positivismo, que garantizaba el acceso al conocimiento histórico por medio de la objetividad y que creía firmemente en la noción de progreso, la novela histórica de las últimas décadas participa en una discusión sobre la función de la ciencia histórica, cuestiona la posibilidad del conocimiento histórico objetivo y contribuye a redefinir objetivos, metodología y lenguaje de la historiografía"<sup>230</sup>.

La nueva novela histórica, basada en un historicismo crítico, parte de que el historiador -de modo similar a como lo hace el escritor con sus ficciones- presenta los hechos históricos de acuerdo con su posición ideológica, de modo que si aquéllos son importantes, no lo es en menor medida la forma de ordenarlos, disponerlos, matizarlos e incluso silenciarlos. La historiografía -sostiene Grinberg- en tanto que narración, se vale de los mismos mecanismos que la novela para construir un relato del pasado que únicamente se constituye en historia en y por su escritura<sup>231</sup>.

---

historiográficas", Op. Cit.

<sup>229</sup> En esta misma línea se inserta Celia Fernández Prieto al referirse al surgimiento de la novela histórica tradicional, que desde esta perspectiva debe entenderse como "una forma moderna de actualización de esa larga tradición de intercambios entre la historia y la novela, que se forjó en el contexto del Romanticismo, en estrecho contacto con la historiografía de la época y con los debates acerca de la narrativa ficcional". Ver Fernández Prieto, Celia: *Historia y novela: Poética de la novela histórica*, Op. Cit., p. 36.

<sup>230</sup> Grinberg, Valeria: "La novela histórica de finales del siglo XX y las nuevas corrientes historiográficas", Op. Cit., p. 3.

<sup>231</sup> Idem.



Buena parte de la calidad del mensaje historiográfico depende, pues, de la interpretación, la cual en la historia latinoamericana ha observado hasta momentos muy recientes las reglas que le marcaba una perspectiva "conservadora, anecdótica y europeizante [en contraposición a una literatura cuyos] contenidos han sido bastante más progresistas, y más abiertos y más valientes en la presentación y discusión del pasado"<sup>232</sup>.

En esta misma línea se pronuncia de nuevo Valeria Grinberg, para quien la historiografía oficial en América Latina formaba parte de un culto al pasado destinado a canonizar a los considerados héroes de la conquista y de la independencia, los cuales han jugado, gracias a la construcción de una memoria colectiva orquestada desde el poder, un rol fundamental –y las más de las veces, traumático- en la constitución de las identidades nacionales y de la identidad americana en general:

"La historia oficial, entonces, preocupada por canonizar y establecer una genealogía de próceres inmaculados, presenta versiones reductoras y maniqueas del pasado, más preocupada por consagrar que por conocer.

Las novelas históricas, en cambio, a través de la polifonía, la intertextualidad y la apertura de la narración histórica al ámbito de lo particular, local y cotidiano, logran recuperar y formular aspectos del pasado nacional censurados o simplemente no tenidos en cuenta por irrelevantes por los tratados históricos tradicionales"<sup>233</sup>.

Grinberg apunala su argumentación aplicándola a ejemplos concretos extraídos de una serie de novelas latinoamericanas. La belleza y claridad expositiva de su discurso nos empuja a transcribir aquí completa la argumentación realizada a propósito de un texto de García Márquez:

"La novela *El general en su laberinto* (Madrid, 1.989) de Gabriel García Márquez, presenta a un Simón Bolívar enfermo, desvalido, autoritario y contradictorio al cual la gloria "se le ha salido del cuerpo" (p. 23). El autor elige narrar el viaje final de Bolívar por el río Magdalena, concentrándose en

---

<sup>232</sup> Durán Lucio, Juan: *Lectura histórica de la novela: el recurso del método de Alejo Carpentier*, Heredia, costa Rica, Editorial de la Universidad Nacional, 1.982, p. 11.

<sup>233</sup>Grinberg, Valeria: "La novela histórica de finales del siglo XX y las nuevas corrientes historiográficas", Op. Cit., p. 9.

la vida privada, las frustraciones, los desvarios y los recuerdos del general moribundo, lo que le permite subvertir la imagen tradicional y oficial del héroe de la independencia. Bolívar parte de Bogotá a lomo de mula y una vez llegado al puerto a orillas del Magdalena, quiere continuar el viaje en un barco a vapor, pero no lo consigue. El narrador explica que el comodoro Elbers, dueño de la compañía de buques a vapor, no lo deja tomar uno de sus barcos para vengarse de una vieja afrenta: durante su presidencia, Bolívar le había quitado el monopolio de la navegación y había declarado la libertad de navegación fluvial en todo el país, por lo cual Elbers se negó a poner un barco suyo a disposición de Bolívar y éste no tuvo más remedio que seguir camino en un champán (véanse págs. 91-92) La ironía contenida en este hecho es explotada en toda su fuerza expresiva por las posibilidades que ofrece la ficcionalización de la historia en el siguiente episodio:

*'La navegación era más rápida y serena, y el único percance lo ocasionó un buque de vapor del comodoro Elbers que pasó resollando en sentido contrario, y su estela puso en peligro los champanes y volteó el de las provisiones. En la cornisa se leía el nombre con letras grandes: El Libertador. El general lo miró pensativo hasta que pasó el peligro y el buque se perdió de vista. "El Libertador", murmuró. Después, como quien pasa a la hoja siguiente, se dijo:*

*"Pensar que ése soy yo!" (p. 134)*

En el ejemplo citado no es importante saber si realmente ocurrió la anécdota relatada o no, y mucho menos comprobar si Bolívar pronunció las mentadas palabras; lo fundamental es que esa situación tragicómica sirve para mostrar la brecha entre el hombre –Bolívar- y su imagen canonizada –el Libertador-<sup>234</sup>.

A través de la utilización de otras novelas como ejemplo, esta autora nos intenta mostrar como las voces y miradas que las mismas albergan proponen una escritura de la historia como suma de las distintas construcciones del pasado, como agregación de identidades, un enfoque muy alejado de las visiones monolíticas de una historia que en muchas ocasiones omite, silencia, o en todo caso reduce. "La orquestación de todas las voces participantes en una *máquina de ficción* o novela, es una

<sup>234</sup> Idem. p. 9-10.

propuesta de escribir la historia con todos los lenguajes que han participado y participan en la aprehensión y estructuración de la realidad”<sup>235</sup>.

Las novelas de denuncia existentes hasta la fecha, siguiendo con la argumentación de Durán Lucio, adolecían no obstante de una cierta falta de rigor, aspecto éste que la nueva novela histórica pretende corregir. Esta nueva corriente reivindica para la literatura lo que hasta ahora se había acotado como territorio de la historia, de modo que el discurso de ficción sea capaz, con sentido crítico, de impugnar las falsas versiones oficiales existentes en torno a diversos episodios históricos<sup>236</sup>, supliendo las “amplias deficiencias de una historiografía tradicional para la cual los problemas son siempre menores y no pasan de ser locales”<sup>237</sup>, en una suerte de arte creativo que, en palabras de Carlos Fuentes, “da voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido. El arte rescata la verdad de manos de las mentiras de la historia”<sup>238</sup>.

En este planteamiento, la novela histórica lleva a cabo una escritura de la historia que busca incorporar la mayor cantidad de perspectivas, de lenguajes posibles; lejos de sumergirse en un culto al pasado para evadirse del presente, persigue más bien la apertura del debate sobre el lugar desde el que se escribe la historia y sobre sus consecuencia éticas y políticas. Como señala María Cristina Pons:

“Más allá de marchar a la par en las tendencias más radicales de la historiografía contemporánea, en la novela histórica latinoamericana reciente

---

<sup>235</sup> Idem. p. 6.

<sup>236</sup> Alejo Carpentier y algunos de sus seguidores reivindican, en este sentido, la uniformidad histórica de los países latinoamericanos, la significación supranacional de los principales conflictos, que las novelas deberían plasmar, haciendo comprensibles sus causas con mayor éxito que el logrado por el insuficiente e inadecuado planteamiento de la mayoría de textos históricos.

<sup>237</sup> Durán Luzio, Juan: *Lectura histórica de la novela: el recurso del método de Alejo Carpentier*, Op cit., p. 23.

<sup>238</sup> Fuentes, Carlos: *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1976, p. 82. Citado a su vez por Durán Luzio, Juan: Op cit., p. 17.

se trata específicamente de un cuestionamiento al discurso historiográfico en cuanto discurso producido desde los espacios hegemónicos de poder y su producción de las versiones oficiales de la Historia”<sup>239</sup>.

Idénticas opiniones sostiene Fernando Aínsa, quien reconoce que en la nueva novela histórica

“se vertebran con mayor eficacia los grandes principios identitarios americanos o se coagulan mejor la denuncias sobre las “versiones oficiales” de la historiografía, ya que en la libertad que da la creación se llenan vacíos y silencios o se pone en evidencia la falsedad de un discurso”<sup>240</sup>.

El discurso histórico novelesco bien construido puede comunicar mejor -en opinión de los autores enmarcados o identificados con esta línea de pensamiento- que la construcción histórica tradicional, ya que indaga en mayor medida que ésta en las razones de los protagonistas y en la dialéctica del contexto, asegurándose la multiplicidad de perspectivas mediante la reivindicación de la intertextualidad de la propia novela -que es un texto a cuya composición concurren otros-, acercándose al hecho histórico con verdadera actitud dialogante desde una posición definida por la simultánea superposición de tiempos históricos diferentes (tiempo narrativo-presente-pasado-futuro) y un deliberado y consciente distanciamiento respecto de la historiografía oficial.

El trasfondo histórico de la obra literaria se reconstruirá, no obstante, según aquéllos que sustentan la posición expuesta, con documentos allegados desde la historiografía, pero la responsabilidad de construir la historia de un país y de un período en este planteamiento corresponde claramente al escritor, y no al historiador, cuya obra se ha revelado inútil o menos adecuada para tal cometido.

---

<sup>239</sup> Pons, María Cristina: *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*, Op. Cit.

<sup>240</sup> Aínsa, Fernando: “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana”, en Kohut. K. (ed): *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt, 1.997, p. 113-114.

No hay duda de que algunas de las afirmaciones sostenidas por esta corriente resultan novedosas e interesantes en su formulación, y que por ello las aportaciones que encierran pudieran ser aprovechadas en lo que sería la construcción de una historia cultural: así, la riqueza que indiscutiblemente aporta la intertextualidad; la necesidad que tiene la historia de no quedarse tan sólo en lo superficial o aparente y, por contra, indagar un proceso en sus múltiples direcciones; las ventajas de superar lo que sería una historia de tinte esencialmente localista; la utilidad de, a través del imaginario, comprender los móviles de complejos hechos e incorporar al discurso histórico la variedad de contextos que lo definen y contribuyen a explicarlo... Mantenemos con ellos, pues, la creencia de que es condición esencial para la captación del pasado "por parte del historiador, de una comprensión imaginativa de las mentes de las personas que le ocupan, del pensamiento subyacente a sus actos"<sup>241</sup>.

Sin embargo, y tras reiterar nuestro más firme convencimiento de la necesaria conexión que existe y debe existir entre literatura e historia, y de la necesidad de que el conocimiento más completo sobre la sociedad existente en un momento determinado se alcance a través del adentramiento simultáneo tanto en el territorio de la realidad como en el de la ficción -por cuanto que las claves que ambos proporcionan son de naturaleza diversa y, por tanto, mutuamente complementarias y enriquecedoras-, lo cierto es que debemos rechazar de forma categórica -y sobre la base de la distinta naturaleza material y epistemológica de ambas disciplinas- la opinión de los que piensan que el registro de los hechos históricos debe realizarse por los escritores y desde la narrativa, aunque se trate de un tipo de literatura de peculiares características -la más arriba descrita novela histórica-.

La afirmación por parte de aquellos autores de que la responsabilidad de elaborar la historia de un período corresponda, aunque utilizando materiales historiográficos, al escritor, ante el mal papel que a su juicio ha tenido ante tal cometido la labor de los historiadores, nos parece

---

<sup>241</sup> Carr, Edward H: *¿Qué es la historia?*, Barcelona, Seix Barral, 1.979. p. 32.

absolutamente inaceptable. Reiteramos aquí, pues, las premisas que sostienen nuestra opinión en este campo, las cuales formularemos en respuesta a las tesis de Hopkins tan sólo unas páginas más adelante. Por otro lado, no pueden desconocerse los cambios producidos en la historiografía latinoamericana en los últimos años, que sin duda nos llevan a constatar la existencia de una notable producción, interesante y de gran calidad, por parte de un importante número de historiadores e historiadoras, cuya reflexión crítica en torno a los acontecimientos vividos en la historia reciente de sus países de origen en modo alguno puede identificarse con el panorama historiográfico que los partidarios de la nueva novela histórica dibujan en sus planteamientos. En este sentido, es justo reivindicar la existencia de un nutrido grupo de buenos profesionales de esta disciplina que han asumido la labor que por su oficio les corresponde, la de elaborar una historia de calidad. Una historia que constituye una versión distinta y crítica con esa otra historia de mala calidad —la designada como *oficial* por ese grupo de autores, y cuyas características ya hemos analizado— que ha existido en determinados momentos en algunos países latinoamericanos, avalada desde las instancias de poder.

Sobre la base de todo ello, nuestra posición resulta mucho más próxima a otro tipo de planteamientos, cuyo eje fundamental lo constituiría la defensa de diversas relaciones o formas de complementariedad entre las diferentes parcelas de ficción que componen el campo de la recreación literaria y aquellos otros trabajos que por su parte conformarían la producción histórica, pero sin olvidar la diferente naturaleza esencial de ambos territorios, como diversas son las normas y convenciones que interiormente los gobiernan. Aceptada dicha regla básica, los matices que cada autor aporta resultan diversos y por ello enriquecedores, y provienen de profesionales de ambos campos, esto es, tanto de historiadores como de estudiosos de la literatura —en mayor número—. Confiamos en que las aportaciones de los primeros aumenten, de modo que nos vayamos adentrando en una parcela de investigación que, por sus ricas y diversas implicaciones, creemos debiera suscitar en mayor medida nuestro interés.

Una de las historiadoras que ha abordado en algunos de sus trabajos este tema es la profesora Isabel Burdiel, la cual señala, como ya hemos destacado en estas páginas, la importancia que cobra para la historia en la actualidad aquello que, pese a no haber ocurrido "fue imaginado y concebido"<sup>242</sup> (idea similar a la necesidad de que la historia indague, en la medida de lo posible, en las múltiples direcciones de los diversos fenómenos, que también ha sido apuntada a lo largo de esta disertación).

El territorio de lo imaginado se revela así como una materia interpretativa valiosa para la historia, en tanto en cuanto reconozcamos en él una caracterización de *lo cultural*, entendido como práctica social de creación, negociación y conflicto de identidades sociales. A pesar de ello, Burdiel nos advierte, en palabras de Roger Chartier, que:

"lo más grave en la habitual acepción de la palabra cultura no es tanto que ésta recubre generalmente las únicas producciones intelectuales o artísticas de una élite, sino que deja suponer que "lo cultural" sólo debe emplearse en un campo particular de prácticas o de producciones"<sup>243</sup>.

Nuestro análisis se basará principalmente en el ya conocido texto de Burdiel que trata de llenar el tema<sup>244</sup>, y cuyas dos primeras partes se dedican, respectivamente, a profundizar en las relaciones entre literatura e historia así como, ya de forma más concreta, entre la historia y uno de los géneros literarios como es la novela. Finalmente, esta autora aplica alguna de sus teorizaciones al estudio de una obra de ficción concreta, que no es otra que el *Frankenstein* de Mary Wollstonecraft Shelley.

---

<sup>242</sup> Burdiel, Isabel y Serna, Justo: "Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas", Op. Cit., p.1.

<sup>243</sup> Chartier, Roger: *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 1992. Citado por Burdiel, Isabel y Serna, Justo: "Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas". Op cit, p. 2.

<sup>244</sup> Aunque a lo largo de estas páginas se ha traído a colación más de un artículo de Burdiel, en este caso, y para el estudio de las relaciones entre literatura e historia, nos estamos refiriendo –por si hubiera alguna duda– al texto escrito en colaboración con Justo Serna, en concreto a las páginas que firma aquella, que responden al subtítulo de "Lo imaginado como materia interpretativa para la historia, A propósito del monstruo de *Frankenstein*".

En su disertación Burdiel reconoce y llega a exponernos hasta tres posibles usos de la literatura por los historiadores:

El primero de ellos vería en la literatura un mero ornamento u adorno, recurriendo a la misma como si de algo meramente "sugestivo" se tratase. Es fácil adivinar que los resultados de la colaboración o asociación de ambas disciplinas que se podrían derivar de este planteamiento serían muy pobres y por ello poco relevantes.

Tampoco podemos aceptar, en el otro extremo, una segunda opción que llevara a los historiadores a utilizar la literatura como fuente de datos históricos. Burdiel califica a esta utilización de ridícula e inútil, apoyando esta opinión en la siguiente argumentación:

"El historiador tiene (por supuesto) otras fuentes mucho más fiables desde el punto de vista factual y, de hecho, una aproximación de este tipo engendra, inevitablemente, una historia narrativa que es menos auto-crítica y probatoria que la narrativa literaria a la que se refiere"<sup>245</sup>.

Desechados estos dos planteamientos, Burdiel parece encuadrarse en una línea de investigación diversa, según la cual los historiadores deberían utilizar la literatura como parte de su reflexión histórica, entendiéndola como una forma de conocimiento y de práctica social productora de identidades y de representaciones en conflicto que a su vez contiene su propia lógica, que la articula y a cuyas reglas internas responde. De este modo, y siguiendo este planteamiento, los escritores, sus creaciones e incluso los personajes que éstos crean se convierten así en actores históricos por derecho propio, aunque con características expresivas peculiares.

En esta línea, utilizar la literatura en historia no quiere decir convertir la literatura en historia, sino que de hecho implica la operación contraria: significa más bien entrar en la propia dinámica y en la peculiar lógica de la

---

<sup>245</sup> Burdiel, Isabel y Sema, Justo: "Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas", Op. Cit., p.3.



obra literaria; no intentar alterarla, reconvertirla o reconducirla a otros moldes o mecanismos lógicos distintos (los de la historia, en nuestro discurso). Se trata de algo tan sencillo y a la par tan difícil para el historiador como entender la literatura simplemente como literatura.

Esta colaboración o simbiosis entre las dos disciplinas, respetuosa con la identidad de cada una de ellas, requiere un esfuerzo mutuo por ambas, en el sentido de que presupone el total abandono de algunas premisas estrechas y llenas de prejuicios acerca de la concepción que desde la literatura en ocasiones se ha mantenido con respecto a la historia y de ésta última en relación con la primera (esas "nociones pre-empaquetadas"<sup>246</sup>, en expresión de Burdiel y Romeo). Ejemplos de amplitud de miras de nuestros vecinos hacia la historia los tenemos, según Burdiel, en:

"Corrientes críticas integradas dentro del posestructuralismo, el nuevo historicismo o la estética de la recepción, y obras tan decisivas como la del crítico ruso Mijail Batjín o el "círculo de Leningrado" en general interpelan a la conciencia histórica en aspectos sustanciales de su aparato conceptual y de sus orientaciones analíticas"<sup>247</sup>.

Lo que interesa, en el otro extremo y según Burdiel, al historiador de la crítica literaria, es su insistencia en la materialidad social del lenguaje y en el carácter abierto de los significados lingüístico-sociales. En este sentido, la ideología dominante, el poder social, intenta establecer una relación entre identidad y lenguaje, construyendo históricamente, socialmente, los significados subjetivos colectivos y las identidades de los hombres y de las mujeres: "La implicación profunda entre experiencias sociales y lenguajes socialmente disponibles es, entonces, *central* para entender el cambio social, histórico"<sup>248</sup>.

---

<sup>246</sup> Burdiel Isabel, y Romeo, M<sup>a</sup> Cruz: "Historia y lenguaje: la vuelta al relato dos décadas después", Op. Cit. p.345.

<sup>247</sup> Burdiel, Isabel y Serna, Justo: "Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas", Op. Cit., p. 4.

<sup>248</sup> Idem, p. 5.

Este planteamiento respecto de las relaciones entre literatura e historia constituye un primer paso e incluso un punto de partida que permite abandonar posiciones rígidas respecto del uso de la literatura como material en el análisis histórico, superando actitudes estrechamente positivistas, que son igualmente negativas respecto del uso de cualquier otro documento histórico distinto del texto literario.

Sentadas estas premisas básicas, esta historiadora desciende desde la literatura a uno de sus géneros más importantes, la novela, categoría ésta de la que Mijaíl Batjín dijo que "sólo ella está adaptada orgánicamente a las nuevas formas de producción, de recepción y de lectura características de la modernidad"<sup>249</sup>. La novela representa de una forma u otra, de nuevo en palabras de Burdiel:

"todas las voces sociales e ideológicas de su era; todos los lenguajes de esa era que a través de ella reclaman significación; la novela es, en suma, un microcosmos de la heteroglosia social y sus conflictos"<sup>250</sup>.

Durante el primer liberalismo, la novela constituyó un canalizador a través del cual se intentó resolver la tensión verdad/virtud, al tiempo que ocupó un lugar privilegiado en el proceso de construcción de la esfera o identidad privada como una identidad ajena o contrapuesta a lo social o externo, todo ello dentro de la lógica propia del ámbito cultural burgués. Una muestra concreta de esta idea, así como de los argumentos básicos sostenidos por esta historiadora cuyo trabajo sobre el tema estamos analizando, pueden verse a través del estudio concreto de la obra literaria que la misma lleva a cabo a continuación: el *Frankenstein* de Mary W. Shelley.

Sin entrar en los pormenores que arroja el análisis detallado de la referida novela, tan sólo apuntaremos algunas cuestiones que tienen

---

<sup>249</sup> Batjín, Mijaíl: *Teoría y Estética de la Novela*, Madrid, Taurus, 1991. Citado por Burdiel, Isabel y Serna, Justo: "Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas", Op. Cit., p. 5.

<sup>250</sup> Burdiel, Isabel y Serna, Justo: "Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas", Op. Cit., p. 5.

especial interés para el objeto que nos ocupa. En este sentido, en *Frankenstein* -señala Burdiel- la Historia (con mayúsculas) ocurre dentro del relato, y como tal, e inevitablemente, ocurre como conflicto, aspecto éste que le otorga la fuerza de su significado histórico como texto de ficción, y al que cabe atribuir gran parte del interés que todavía hoy puede suscitar para los historiadores. La significación fundamental se desprende del hecho de que lo que recibe el lector, no es otra cosa que:

"(...) una serie de voces superpuestas y en conflicto que pugnan por hacerse comprender, por justificarse, por exponer sus ambiciones y sus fracasos, sus experiencias y sus sentimientos. Por contar sus historias dentro de la Historia. (...) Lo que leemos es un diálogo entre las voces y los lenguajes de su época que se encuentran en el terreno común del texto y allí discuten entre ellas y se confunden"<sup>251</sup>.

Mediante la técnica de las narrativas concéntricas, *Frankenstein* es una obra en la que queda patente con fuerza el gran potencial *dialógico* de la novela de su siglo, al permitir la inclusión de voces muy diversas, cada una de las cuales cuenta con su propio espacio, el cual, sin llegar a adquirir un protagonismo que borre o difumine al resto, indudablemente se deja oír, subrayando al tiempo que anulando temporalmente la individualidad de cada uno de sus personajes y sus narrativas. Precisamente este "conflicto de interpretaciones que la novela suscita como consecuencia de las diferentes versiones de la verdad"<sup>252</sup> -la de Mary Shelley como autora, la de su marido, Percy B. Shelley como autor del prólogo anónimo de la primera edición, las de Robert y Margaret Walton, la de Víctor Frankenstein, la del monstruo...- es calificada por otro historiador, Justo Serna, como la clave analítica que sostiene la tesis de Burdiel, y que a su vez impide la existencia de una sola solución verdadera, global y definitiva a la multiplicidad de conflictos planteados por esta obra literaria. Este coro de voces múltiples nos hablan de sus temores y de sus posibilidades, del mundo de los afectos y del de la razón, de las difíciles relaciones entre hombres y mujeres, de la fragmentación del yo en su relación consigo mismo y con los demás... en

<sup>251</sup> Idem, p. 11.

<sup>252</sup> En palabras de Serna, Justo: "Frankenstein en la academia. Literatura e historia cultural", *Claves de Razón Práctica*, nº 66, 1996, p. 71.

suma, de una serie de cuestiones que conforman una problemática que nos resulta absolutamente contemporánea por lo próxima.

En definitiva, podemos concluir que historia y literatura son naturalmente aliadas en una relación que enriquece a ambas. El papel que desempeña la literatura es, en este sentido, expansivo y no substitutivo, permite la introducción en el discurso de una dimensión del pasado (y del presente) enormemente relevante: la dimensión de lo imaginado y lo posible, los escenarios y mundos alternativos que nos permiten rebasar las circunstancias concretas del momento presente y acceder a *otra* parcela de reflexión histórica que posee sus propias reglas y su propia lógica, las cuales no deben ser alteradas o reconducidas, sino convenientemente utilizadas como eficaces constructores de un ambiente histórico que sitúe y envuelva al historiador. Desde esta perspectiva, no se trata de atribuir a las obras literarias, tal y como plantea Chartier:

"el estatuto de documentos, supuestos reflejos adecuados de las realidades de su tiempo, sino de comprender como su potencia e inteligibilidad misma dependen de la manera en que ellos manejan, transforman, desplazan en la ficción las costumbres, enfrentamientos e inquietudes de la sociedad donde surgieron"<sup>253</sup>.

Otro de los historiadores que se ha decidido a abordar, en esta misma obra y en parte al hilo del ensayo de Isabel Burdiel, así como en otra serie de trabajos que igualmente desarrollan desde diversas perspectivas el complejo mundo de las relaciones entre literatura e historia, entre verdad y ficción, es Justo Serna -quien, por otra parte, ya ha sido presentado con anterioridad en estas mismas páginas al traer a colación determinadas cuestiones-.

Serna, tras señalar a la mentira como uno de los universales antropológicos más indiscutibles, reflexiona acerca de una de sus formas institucionales - la novela-, y de las relaciones que puede establecer con la misma una disciplina de verdad, como es la historia. Separar lo ficticio de lo

---

<sup>253</sup> Chartier, Roger: *El mundo como representación*. Barcelona. Gedisa. 1.995, p. xii.

que no lo es -señala- está en la base del nacimiento mismo de la historia: esa ha sido y es una de las bases para la fundamentación del saber histórico como un conocimiento de la certeza ( la disciplina "de lo que pasó frente a lo que pudo suceder"<sup>254</sup>).

Precisamente el presentarse a sí misma como un discurso de verdad ha provocado que los historiadores mantuvieran una relación incómoda y conflictiva con la literatura, el ámbito institucional y socialmente admitido para la ficción. Por ello, inicialmente los historiadores mostraron desinterés hacia el discurso literario, no aceptando en absoluto la literatura como fuente, precisamente por su escasa fiabilidad. Ahora bien, cuando con la revolución historiográfica del siglo XX la noción de documento se amplía<sup>255</sup>, así como la noción misma de fuente histórica se torna más laxa, se postula la utilización del texto literario con dicho valor, en un contexto en el que "todo deviene testimonio referencial de su propia sociedad"<sup>256</sup>. Justo Serna rechaza , a nuestro juicio con mucha razón, tal uso, señalando que:

---

<sup>254</sup> Burdiel, Isabel y Serna, Justo: "Literatura e historia cultural o por qué los historiadores deberíamos leer novelas", Op. Cit., p.26.

<sup>255</sup> En este sentido, Jacques Le Goff destaca de esta nueva historia el ensanchamiento del campo del documento histórico que la misma lleva a cabo: así, la historia esencialmente fundada sobre los textos, sobre el documento escrito, ha dado paso a otra asentada sobre multitud de documentos: escritos de todas clases, productos de las excavaciones arqueológicas, documentos orales, etc: "Una estadística, una curva de precios, una fotografía, una película, o, para un pasado más lejano, polen fósil, una herramienta, un exvoto son, para la nueva historia, documentos de primer orden. (...) La historia vive hoy una "revolución documental" que mantiene con la nueva historia relaciones ambiguas"(Ver Le Goff, Jacques: "La nueva historia", en Le Goff, Jacques; Revel, Jacques; Chartier, Roger (codir.), Op. Cit., p. 266). Le Goff postula que esta nueva concepción del documento vaya acompañada de una nueva crítica del mismo (el documento no es inocente, dirá, no dimana sólo de la opción del historiador, sino que la impronta de las sociedades pretéritas que lo produjeron debe ser analizada de forma rigurosa). En una primera etapa, la nueva historia dilató la noción de documento, manteniendo sin embargo métodos de crítica calcados en otros elaborados por la erudición de los siglos XVII, XVIII y XIX.

<sup>256</sup> Burdiel, Isabel y Serna, Justo: "Literatura e historia cultural o por qué los historiadores deberíamos leer novelas", Op. Cit., p.27.

“lo novelesco, dado el valor semántico de su ficcionalidad, no opera en términos de una referencialidad necesariamente externa. (...) es decir, lo literario no es un buen medio para informarnos de algo real o extratextual, porque, primero, al novelista no siempre le importa acomodar su signo a algo exterior, y, además, cuando lo hace, lo realiza de acuerdo con una operación que, por principio, es de invención, de mistificación, de embuste: novelar”<sup>257</sup>.

Por contra, el historiador, frente a aquel, desarrolla una tarea investigadora presidida por dos reglas de funcionamiento básicas: la necesidad de contrastar, de comprobar, de verificar escrupulosamente los términos de su discurso, como principio deontológico básico; y, en segundo lugar, el hecho de que elabore sus trabajos apelando a una realidad que por definición se encuentra fuera del propio texto. Dos condiciones que, por tanto, nos impedirían hablar de producción histórica considerando únicamente la segunda de ellas, esto es, la mera existencia de un ente referencial externo.

Así definido y delimitado el discurso histórico, podremos concluir que ninguna de estas normas son, por su propia esencia, aplicables a la narrativa, a la novela, cuya verdad y calidad –entendidas en el sentido de valor literario, y como ya hemos argumentado en otro lugar de esta disertación- no pueden hacerse depender en absoluto de la adecuación de los datos e historias que componen su entramado a un ente referencial externo (en torno a la verdad en la novela, recordemos la tan conocida opinión al respecto de Hayden White, también citado en este texto por Serna, al señalar la posibilidad de “crear un discurso imaginario sobre acontecimientos reales que puede ser no menos ‘verdadero’ por el hecho de ser imaginario”<sup>258</sup>). En torno a esta cuestión, el propio Serna sostiene que “el interrogante no es sobre la calidad o veracidad de los materiales, sino sobre la virtud narradora”<sup>259</sup>, en la misma línea que Vargas Llosa, quien, en el

<sup>257</sup> Idem, p. 28.

<sup>258</sup> White, Hayden: *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, Paidós, 1992, p. 51. A su vez citado por Burdiel, Isabel y Serna, Justo: “Literatura e historia cultural o por qué los historiadores deberíamos leer novelas”, Op. Cit., p.29.

<sup>259</sup> Serna, Justo: “Instrucciones confusas. Historia, ficción y relato en “Noticia de un secuestro”, *Claves de Razón Práctica* n° 77, 11/1997, p.60.

debate sobre los eventuales errores históricos de las novelas que versan sobre temas de dicha índole, señala que "la verdad de una novela no depende de eso"<sup>260</sup>.

Por tanto, éstas son todas voces que concuerdan en aceptar la falta de una correspondencia directa entre una situación extratextual, "real", histórica, y el mundo y los personajes de una obra de ficción, por "realista" o histórica que ésta pretenda ser, estableciendo así el carácter esencialmente imaginario -de mera construcción verbal- del referente literario y la ilusión que éste produce en el lector mediante el lenguaje.

Sin embargo, otros utilizan una noción amplia de referente, útil para su propósito de apoyar la idea según la cual la novela puede contribuir, en paridad con la historia, a posibilitar el conocimiento histórico de los hechos: así, señalan la conveniencia de aceptar la noción de que referir es esencialmente un acto en virtud del cual el lector relaciona los signos verbales en el texto de la novela con lo que él o ella conocen de la literatura y de la historia<sup>261</sup>, e inscribe ese texto dentro de su formación cultural y su contexto social. El referente en literatura estaría, pues, determinado por contextos de producción y de recepción, o mejor dicho, por la intersección de los contextos literarios y culturales particulares del emisor y del receptor y el del contexto enciclopédico que ambos comparten; intersección que permite a su vez el reconocimiento de distintos niveles de referencia: inter, extra, intra, y metatextual.

En este sentido, se puede aplicar el concepto de "metaficción historiográfica" que propone Linda Hutcheon<sup>262</sup>. No obstante, si bien la

---

<sup>260</sup> Vargas Llosa, Mario: *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre la novela moderna*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1990, p. 18. Citado a su vez por Burdiel, Isabel y Serna, Justo: "Literatura e historia cultural o por qué los historiadores deberíamos leer novelas", Op. Cit., p.28.

<sup>261</sup> Ver Lewis, Thomas E.: "The Referential Act", en *On Referring in Literature*. Anna Whiteside and Michael Issacharoff, eds., Bloomington, Indiana University Press, 1.987, p. 161.

<sup>262</sup> Hutcheon, Linda: "The Pastime of Past Time: Ficción, History, Historiographic

aplicación del concepto implica la relativización de toda interpretación del hecho histórico, no supone necesariamente su imposibilidad. Desde esta perspectiva, la novela puede postularse como texto alternativo de la historia para polemizar con sus pre-textos, en torno a lo que aquélla oculta o es incapaz de responder.

De esta manera y atendiendo a los diferentes contextos de referencia, resulta posible, como defiende Orlando Ocampo, leer una novela:

"no sólo como una recreación poética de un episodio aislado y poco conocido del pasado, sino como intento deliberado y consciente de interpretación de la totalidad de la historia nacional"<sup>263</sup>.

Sin embargo, a continuación el mismo autor señala que (y en este sentido entendemos que indirectamente avala nuestras tesis) a diferencia del historiador, el novelista usa la prueba -el documento histórico- como estímulo, no como pauta; así puede adaptarlo y reinterpretarlo, o incluso, según las exigencias del texto novelesco, relegar su existencia a un plano de irrealidad, por las infinitas posibilidades de su interpretación, y por las recíprocas negaciones que ellas implican.

No obstante, y a los efectos de nuestro discurso, tan sólo nos interesa remarcar la acepción de referente en su vertiente de ente extratextual, como elemento diferencial al que la historia atiende y trata de explicar, y que no tiene por qué existir en el caso de lo literario -cuya lógica se encuentra en todo caso dentro del relato mismo- y que, en el caso de que exista, la narrativa no sería un buen medio para informarnos acerca de su esencia, cometido que correspondería a la historia.

El argumento expuesto estimamos, pues, que es válido incluso para aquellas novelas que se construyen a partir de una referencialidad extratextual y concreta, real, pues la misma existencia de un ente externo al

---

Metafiction", en *Genre XX*, Fall-Winter, 1987.

<sup>263</sup> Ocampo, Orlando: "Interpretando el pasado histórico: El acto referencial en *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*", en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 40, noviembre 1.992, p. 84.



que se atribuya dicha significación resulta en literatura, utilizando una expresión de Justo Sema "irrelevante"<sup>264</sup>, ya que:

" (...) toda la operación de designación está atravesada por ese valor semántico que es el propio de la ficción. Por tanto, es un error pensar que es posible establecer una jerarquía de novelas de acuerdo con el tipo de referencialidad en el que sus autores dicen basarlas: los materiales históricos, sociales y biográficos sufren un proceso de inevitable irrealización que se produce con el artificio mismo del hecho narrativo"<sup>265</sup>.

En esta misma línea, creemos interesante insistir en la idea de que las reglas que gobiernan el texto histórico y del literario son, pues, muy distintas. Centrándonos en el texto literario, y siguiendo a Germán Gullón podemos aceptar que la lectura de una novela implica un pacto tácito entre el lector y el autor. Al respecto, Gullón ha señalado lo siguiente:

"el lector acepta cuanto el autor diga como verdad -ficticia, claro está-. Gracias a esta cláusula esencial, la lectura de la novela se diferencia de la lectura del ensayo, en la que sólo se rinde la atención, reteniendo el lector el inalienable derecho a disentir, a mantener una opinión distinta a la autorial. El pacto tácito entraña una total sumisión del lector, siempre y cuando el autor mantenga la coherencia del relato, bien sea ésta temática, estructural o simbólica.

A su vez el autor concede al lector una carta magna de derechos. Entre éstos se cuenta el de romper el pacto, no por alteración de sus disposiciones -la de leer un pasaje de alto coeficiente de verificabilidad como si fuera "real"- sino por abandono de la lectura"<sup>266</sup>.

Lo imaginado por el autor es primero indeterminado, pura posibilidad, pertenece al terreno del *podría ser*, y el tiempo y el espacio donde se proyecta carecen de límites concretos. Los contenidos imaginativos surgen de golpe, completos, aún en su indeterminación, lo cual les exime de acumular pruebas, datos o razones. Por ello, el autor es algo así como el

<sup>264</sup> Burdiel, Isabel y Sema, Justo: "Literatura e historia cultural o por qué los historiadores deberíamos leer novelas", Op. Cit., p.29.

<sup>265</sup> Idem, 29.

<sup>266</sup> Gullón, Germán: *La novela como acto imaginativo: Alarcón, Bécquer, Galdós, "Clarín"*. Madrid, Taurus, 1.983, p.21.

*creador*, incapaz de error, que dota a la novela de un valor, el imaginativo. Pero el imaginativo es cambiante: el imaginar ofrece mundos distintos, variantes de la realidad espacio-temporal donde habita, y potencia los espacios posibles y su representacionalidad. De este modo, e insistiendo en una idea ya apuntada, la novela proporciona una serie de escenarios y mundos alternativos que complementan y enriquecen la investigación puramente histórica.

Por ello, y aún en el caso de aquellas novelas que por su temática pretenden interpretar un proceso histórico, sabemos perfectamente que existen importantes diferencias entre el relato literario y el histórico: en el primero está permitido intercalar libremente secuencias y personajes imaginarios que se mezclan con secuencias y personajes históricos. Pero unos y otros, por pertenecer a un relato que consideramos literario, son en principio ficticios, forman parte de un universo ficticio que es representación, a su vez, de un universo real, pero no se confunde con él. Es evidente, pues, que todos los relatos literarios son ficticios, que exigir a una novela *exactitud documental* sería exigir algo que la novela no posee ni pretende poseer.

Abundando en esta idea y a *sensu contrario*, valga un breve inciso del discurso de Serna en torno a la distinción de los campos de la verdad y de la ficción, que a propósito de la diversa naturaleza de la producción escrita de Gabriel García Márquez desarrolló en un artículo, ya citado más arriba, cuyo título resulta muy sugerente en la línea del análisis que estamos llevando a cabo: "Instrucciones Confusas. Historia, ficción y relato en "Noticia de un secuestro"". En este sentido, en un momento dado Serna afirma que: "Predicar de un reportaje que es increíble significa que la historia narrada, referencial y basada en la verdad de lo relatado, compite con la imaginación que da origen a las ficciones"<sup>267</sup>. Historia y ficción se mueven, pues, en dos mundos distintos.

En cualquier caso, los textos narrativos ponen en escena una versión de lo real con su lógica interna, no son una repetición de lo real sino que

---

<sup>267</sup> Serna, Justo: "Instrucciones confusas. Historia, ficción y relato en "Noticia de un secuestro", Op. Cit., p. 58.

constituyen una nueva realidad regida por leyes propias. Lo real no se describe tal cual es, porque el lenguaje y los mecanismos literarios constituyen otra realidad que impone sus leyes a lo fáctico; de algún modo lo recorta, organiza y ficcionaliza. Esto no significa que una novela no nos pueda ofrecer una interpretación de un hecho histórico propia, perfectamente válida al abrigo de la propia normativa que rige en el mundo de la ficción. Significa simplemente que al leerla no podemos separar tajantemente lo ficticio de lo real porque, como dice Serna, la totalidad se ha visto inmersa en un proceso de irrealización.

Pensamos, pues, que no podemos aceptar el texto literario como fuente para el discurso histórico sobre la base de la denominada teoría del reflejo; y ello no sólo porque consideramos -siguiendo la línea argumental de Serna, más arriba expuesta- roto por efecto de la ficcionalización el eventual puente de unión entre el texto literario y la realidad social que se postula como referente externo, sino porque además la aceptación de aquella teoría nos llevaría a la correlativa admisión como fuente de todo tipo de documentos, cualquiera que fuese su índole -jurídicos, etc.- por cuanto que, en última instancia, todos devendrían testimonio de su propia sociedad.

La fuerza y posibilidades del texto literario como instrumento capaz de procurarnos un discurso complementario y enriquecedor, se encuentra en su interior: hay que buscar en él su propia lógica, que es la que nos dará las claves para una más acertada comprensión; hay que, siguiendo la invitación de Burdiel, bucear en su interior, buscando el engranaje y la forma de construir "un mundo que, por principio es autoreferencial, aunque los materiales se transporten desde fuera"<sup>268</sup>. Así proyectamos operar en el análisis de las novelas elegidas en el presente trabajo, ensanchándolas, para de este modo lograr captar todo lo que la ficción puede aportar a nuestra labor de historiadores, en relación con la construcción de la memoria de los períodos más recientes de la historia chilena.

---

<sup>268</sup> Burdiel, Isabel y Serna, Justo: "Literatura e historia cultural o por qué los historiadores deberíamos leer novelas", Op. Cit., p.28.

En íntima conexión con la línea discursiva mantenida, Serna señala a continuación la conveniencia de abandonar una idea de verdad histórica de filiación positivista equivalente a una realidad externa del pasado que por definición es inexistente; lo único real -señala- son los textos, los documentos en que el historiador se basa, materiales externos que son uno de sus límites deontológicos de los que no se puede prescindir. Pero sentada esta premisa, el historiador no puede aceptar que la disciplina en la que trabaja se identifique esencialmente con cualquiera de los géneros literarios, porque es precisamente la obligación de asentar sus investigaciones y sus conclusiones en materiales externos -aún con el valor que más arriba les hemos otorgado-, los cuales debe necesariamente utilizar y respetar, lo que distingue su quehacer del escritor que se mueve en el terreno de la imaginación, de la ficción, y que por ello resulta eximido de someterse a ningún referente externo.

¿Cómo conectar entonces historia y literatura? Serna señala que hay al menos dos maneras de establecerla con relación a la novela: así, si por un lado resulta fácil reconocer la existencia de una cierta presencia de la historia en la obra literaria, a la inversa, también podemos advertir las huellas evidentes que la literatura ha sido capaz de imprimir en la historia.

Para precisar el alcance de la primera conexión, este historiador propone la vuelta a la premisa original que separaba aquello realmente ocurrido, como material propio de la historia, en contraposición a aquello imaginado, que se revela como perteneciente al reino de la invención, de la ficción. Lo ocurrido -señala Serna- es pensable desde la historia precisamente porque ha dejado un vestigio documental. En cuanto a lo imaginado, este autor destaca la gran importancia de dicho territorio para los historiadores, y a la literatura como una de las manifestaciones más palpables de la imaginación:

“La imaginación desempeña una tarea expansiva y no meramente sustitutiva: la adaptación al mundo real nos exige ensanchar nuestra práctica perceptiva, rebasar los datos del instante presente y, en fin, construir mundos

presentes y escenarios alternativos. A esta tarea se han entregado los novelistas desde antiguo...<sup>269</sup>.

Hayden White explica que para poder representar la realidad, sobre todo en el caso de los discursos históricos que intentan dar cuenta del pasado de la humanidad, es indispensable la imaginación. Sin la ayuda de la imaginación como herramienta, como proceso mental casi insustituible, sería imposible reconstruir en la conciencia y en el discurso un pasado compuesto por hechos, procesos y estructuras que no podemos percibir ni experimentar directamente<sup>270</sup>.

El hecho de no compartir con este autor la conclusión que deriva directamente de sus reivindicaciones en torno al papel de la imaginación – una literatura de carácter histórico, la narrativización de la historia-, no nos impide coincidir en la fuerza que aquel atribuye al rol de la imaginación, su importancia para la comprensión de toda acción humana y, singularmente, para captar el significado de los hechos históricos. El papel de la imaginación revela todavía una potencia superior, en tanto que el sujeto que *imagina* se sitúa a una distancia mayor del objeto de su pensamiento, ya sea temporal – el hecho pertenece al pasado lejano-, o espacialmente – se trata de un suceso, realidad o acontecimiento ocurrido en un punto geográfica y/o culturalmente diverso-. Finalmente, el esfuerzo imaginativo será mayor en tanto que la circunstancia evocada sea tanto más extraña a nuestra vida cotidiana, o concentre un grado más elevado de irrealidad.

Y es ahí donde la lectura de novelas, como valioso ejercicio de imaginación, nos facilita el acercamiento, la aproximación a cualquier realidad, en la medida en que nos permite alejarnos de nuestras experiencias y de nuestra existencia, inevitablemente estrechas y efímeras:

“Quien ha leído, quien ha frecuentado novelas y vidas, narraciones y avatares de otros, ha conseguido burlar esa existencia breve que el azar le da, porque un minuto de su vida es varios y distantes, multiplicados y

---

<sup>269</sup> Idem, p. 32.

<sup>270</sup> Ver White, Hayden: *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, Paidós, 1992.

distintos. Ha dialogado con muertos y con vivos, con seres reales y con caracteres imaginados, ha conversado con contemporáneos y con antepasados, sin que barreras temporales ni espaciales lo detengan. Quien ha leído ha emprendido viajes para los que no hay fronteras ni nacionalidad ni lenguas, visitando un mundo posible que es más ancho y más secreto que el que le rodea efectivamente, porque ese mundo de ficción es populoso y alberga todos los mundos y quimeras que lo preceden<sup>271</sup>.

La imaginación se nos presenta como reino de la fascinación -en contraposición a lo que percibimos como "real", a veces como huída o narcótico, ya de uso tóxico o deliciosamente liberador-, pero también como previsión o anticipación de lo que está aún por venir. Y la literatura como un escenario privilegiado de esa imaginación: la del escritor, que nos transporta y nos convierte en seres distintos a los que realmente somos, nos hace transformarnos por unos momentos en personajes diferentes y ver a través de las pupilas y del corazón de éstos.

La ficción, internalizada a través de nuestros actos de lectura, nos convierte durante el tiempo en que están vigentes sus efectos, en seres más poderosos, permitiéndonos "frenar la muerte y contener el miedo, esas amenazas que están siempre presentes"<sup>272</sup>. La narrativa -su lectura- nos crea una cierta ilusión de prolongación, de permanencia, casi de inmortalidad. Una idea en la que, formulada de un modo distinto, insiste igualmente Juan Cruz, cuando dice:

"Hay algo extraño y a la vez sublime en esa vocación de inventar la vidas de otros o de prolongar las propias. Escribir es detener el tiempo o hacerlo eterno, y sin embargo nunca es eterno, empieza y termina, se hace para que juguemos con él o para que lo perdamos, pero al final, el tiempo, de enero a diciembre, con todos sus segundos, se cobra su venganza. Lo que hace la escritura es agarrar ese tiempo, hacerlo poema o frase, y dejarlo ahí para siempre, y son los otros luego, los que leemos, los que seguimos vivos en el tiempo gracias a las palabras que otros nos dejaron. (...) La literatura es un instrumento de la vida contra la muerte, pero hay que estar despierto para

---

<sup>271</sup> Serna, Justo: "Para qué sirve leer", *El País*, 5 de enero de 2.002.

<sup>272</sup> *Idem*.

escuchar su sonido; por eso es bueno leer, para que nos coja en el momento en que pasa por nosotros el viaje de la literatura ajena"<sup>273</sup>.

Para rebasar el estrecho mundo individual de cada uno, para ensanchar nuestra percepción de la realidad -de las distintas realidades-, para poder desplazarnos en el tiempo y en el espacio, traspasando la barrera de nuestra propia personalidad: para todo eso -que no es poco- nos sirve la literatura, la novela. Los libros no nos procuran -dice Sema- dogmas que después debamos reemplazar o abatir, sino, por el contrario, tan sólo nos brindan significados accesibles o escenarios hipotéticos: ¿Se puede soñar una libertad mayor?.

La literatura, el universo narrativo, es así una de las manifestaciones más patentes de la actividad imaginativa, y a través del mismo podemos *vivir* otras vidas, multiplicar nuestras opciones, ensanchar las posibilidades de nuestra existencia... La ficción que nos procuran los textos narrativos, y entre ellos la novela, nos permite meternos en la piel de otros personajes y protagonizar actos que jamás llevaríamos a cabo en la vida real, con las posibilidades placenteras que ello depara -y que muchas veces nos están negadas en aquélla- y, en el otro extremo, vivir momentos de riesgo y aún de dolor, los cuales, sin embargo podemos soportar sin coste personal alguno. La novela nos prolonga nuestras posibilidades de acción, si pasamos desde el mundo de la realidad a su propio territorio y nos adentramos sin miedo en él. Es la idea que J. Sema expresa con acierto en las siguientes líneas:

"(...) Pero tantas renunciaciones -tanta seguridad e itinerario fijo- nos empobrecen la existencia, añade Freud, nos convierten en un nimio y previsible personaje. Una vida así, una vida en la que hemos reducido o excluido las empresas más peligrosas, llega a limitarnos o, al menos, nos deja con la duda de cómo pudo ser una existencia con riesgo o con otras opciones. Lo bueno de la ficción que leemos es que nos presenta la muerte, el peligro, la pérdida, la rutina, lo que no fuimos y lo que nos somos, el paralelo de nuestro devenir, pero a la vez nos permite distanciarnos y

---

<sup>273</sup> Cruz, Juan: "El viaje que nunca termina", *El País*, 5 de enero de 2.002.

sobrevivir a los personajes con quienes nos identificamos. De la ficción solemos salir indemnes; de la muerte real, lamentablemente no"<sup>274</sup>.

Al leer investigamos en nuestro interior, sorprendiéndonos por nuestras reacciones ante lo acontecido a los personajes en aquellos mundos por los que jamás hemos transitado. La lectura nos brinda así la posibilidad de explorarnos a la luz de esa pequeña lámpara que es la ficción, que con la fuerza de las palabras es capaz de llegar hasta los pliegues más recónditos y desconocidos de nosotros mismos, explorando nuestras potencialidades. Esas mismas palabras son las que, en otros momentos, y ante la aventura y el deleite del relato, nos hacen vibrar de una forma en ocasiones más fuerte de lo que lo harían los propios hechos reales. Porque esa es la fuerza de la literatura, que todos sus amantes conocemos tan bien.

La novela nos proporciona, pues, sus propias representaciones del mundo, que pueden reforzar o entrar en conflicto con las heredadas del pasado o las que en el momento presente se poseen, las cuales pueden ser a su vez muy distintas en una u otra zona del planeta, o para diversos individuos de una misma ciudad o país. Y eso es precisamente lo que otorga a lo imaginado esa gran importancia que hemos querido expresar en estas páginas. Porque, como dice Serna, "es en ese territorio donde se libra la batalla histórica -o al menos, es uno de sus frentes principales- de la autopercepción, de la percepción y de la representación erróneas o no de los sujetos históricos"<sup>275</sup>.

Por tanto si en nuestra vida -como dice Burdiel citando a Raymond Williams- "pensamos, vivimos, luchamos e imaginamos a la vez"<sup>276</sup>, el ejercicio de imaginación que nos brindan las novelas, a través de las cuales podemos acceder de forma privilegiada a la percepción propia y del resto del mundo que poseen los sujetos históricos, así como a sus representaciones de toda índole, resulta un complemento *privilegiado* -como igualmente

---

<sup>274</sup> Serna, Justo: "El arte de leer ficciones", Op. Cit., p.2.

<sup>275</sup> Burdiel, Isabel y Serna, Justo: "Literatura e historia cultural o por qué los historiadores deberíamos leer novelas", Op. Cit., p.33.

<sup>276</sup> Idem, p. 32.



*privilegiado* es el espacio o territorio literario- que no puede más que revelarse como extraordinariamente positivo en el marco de nuestra labor de historiadores.

Pero hemos dicho que la conexión entre las dos disciplinas sobre las que de forma fundamental versa nuestra disertación era doble: así, la segunda manera de vincular historia y literatura sostiene por su parte una presencia de la segunda en la primera, a través de la gran fuerza de las imágenes literarias y del impacto, en ocasiones sin fecha de caducidad, que la narrativa consigue en el lector.

Esa es, en nuestra opinión, la gran fuerza de la literatura, la de provocar alucinaciones: no sólo porque se constituye en un caudal de imágenes disponibles para las distintas parcelas de la realidad, sino porque la lectura de un relato o de cualquier otro exponente de la ficción, puede procurarnos sensaciones y sentimientos de intensidad y fuerza tales que para siempre queden grabados en nuestra memoria. Nuestras percepciones y recuerdos -al menos los de las personas de mi edad, cuya cultura bebió mucho menos de fuentes audiovisuales que en el caso de la juventud actual-, sin duda se nutren de toda una serie de evocaciones que han tenido origen en las fuentes literarias. Y es que la fuerza de la ficción suele superar las más de las veces la del propio documento o texto histórico ("son los relatos que derrotan a los historiadores, los que nos derrotan"<sup>277</sup> -dirá Justo Serna-).

Los textos narrativos mantienen, así, relaciones diversas con la historia, con su tiempo cronológico y con el nuestro propio, y es la naturaleza de dichas relaciones la que hay que averiguar, si queremos profundizar en las claves que la narrativa puede ofrecernos.

Por otro lado, las novelas no son productos cerrados, de lectura o interpretación única. Por el contrario, el lector o destinatario tiene un papel sumamente activo, de manera que en la absorción que del relato realiza puede apropiarse aquella significación personal, social e histórica que le

---

<sup>277</sup> Idem., p. 34.

resulten más cómodas o cercanas, reafirmando o, por el contrario, entrando en colisión y modificando los significados, acepciones y realidades conceptuales mantenidas con anterioridad a la operación de lectura.

En esta línea argumental, Serna se pregunta –tras constatar el mayor prestigio que posee ser autor, frente a ser lector-, si es lícito atribuir a éste último en exclusiva la originalidad, el genio y la creación, la capacidad de crear o de reinventar lo que nadie jamás hizo, reservando al lector el mero papel de paciente y pasivo destinatario<sup>278</sup>. El milagro por el cual las palabras, los mundo de la ficción, adquieren significado ¿se produce sin más, de un forma natural, o sólo es posible por la mediación, por el acto de escucha y de atribución de sentido, que efectúa el receptor? Una interpelación que no queda en el aire, pues tras lanzarla Serna toma rápidamente partido, en lo que es una clara reivindicación de la importancia del destinatario en esa necesario vínculo que se establece por el acto de lectura:

“La tarea del destinatario es, pues, decisiva, porque de él acaba dependiendo que ese artefacto llamado libro se vivifique, que cobren vida esa pléyade de personajes que transitan entre sus páginas y en las que dirimen sus existencias y sus incertidumbres morales. Desde ese punto de vista, leer es un arte, un modo de incorporar lo que no está, una manera de crear lo que sólo es potencial o implícito”<sup>279</sup>.

Del análisis precedente, pues, podemos concluir que Burdiel y Serna defienden una *historia cultural* de la novela, basada en “una operación de lectura que se sabe justamente histórica”<sup>280</sup>, que resalta su potencia mítica y que sabe escuchar las voces en conflicto que surgen de la misma, al tiempo que es capaz de encontrar entre sus páginas una cabida para nuestras preguntas “a pesar de distanciarnos décadas o, incluso, siglos”<sup>281</sup>.

---

<sup>278</sup> Serna, Justo: “Para qué sirve leer”, Op. Cit.

<sup>279</sup> Idem.

<sup>280</sup> Burdiel, Isabel y Serna, Justo: “Literatura e historia cultural o por qué los historiadores deberíamos leer novelas”, Op. Cit., p.35.

<sup>281</sup> Idem., p. 35.

Por tanto, y para cerrar este apartado en torno a las conexiones entre literatura e historia, así como con relación al papel de las novelas en el oficio de historiar, queremos subrayar de nuevo que nuestro posicionamiento coincide en los puntos fundamentales con la visión que Serna y Burdiel, cada uno a través de su discurso propio, mantienen en torno a las novelas, así como del papel que las mismas pueden jugar como material disponible para el historiador en la labor que éste realiza. Esto nos lleva a coincidir así mismo en la extensión y cualidad de los territorios de la realidad y de la ficción, de la Historia y de la narrativa.

Hemos defendido, pues, la labor de ensanchamiento, de dilatación de las propias percepciones con relación a uno mismo y al entorno, de enriquecimiento de la experiencia que la novela es capaz de proporcionar, a través de las posibilidades que ofrece como puerta de entrada al reino de lo imaginado, de los mundos posibles, de las propias posibilidades de uno mismo como lector.

Y si esta es la virtualidad que los relatos poseen, creemos que ésta se halla elevada a un alto exponente en el caso de las novelas elegidas para este trabajo, todas ellas enmarcables en la literatura latinoamericana contemporánea -de hecho, son textos escritos muy recientemente-. Muchas y ricas son las claves que estos textos nos pueden proporcionar, como complemento que nos permita comprender la situación socio-política vivida en determinados países de la zona (en particular, y en nuestro estudio, sobre lo ocurrido en Chile); el significado de las distintas etapas por las que ha transcurrido el devenir de la historia reciente del país andino -la UP, la dictadura, la transición a la democracia-, así como la forma en que fueron vividas por sus habitantes, los que se fueron del país y los que permanecieron en él; las dramáticas consecuencias que la represión tuvo en el mapa de los derechos humanos... En definitiva, todo ello se nos revela a partir de la construcción ficcional de la historia de un pueblo, con sus amores, sus odios, que se expresan a través de las voces presentes en el texto, capaces de decirnos tantas cosas si sabemos prestarles atención. Antes que la aparente objetividad de los hechos históricos, las novelas prefieren recorrer -y a través de ellas lo hace el lector- sus cavidades subterráneas, en

el *continuum* de la imaginación y la realidad, del sueño y la vigilia. Un viaje por el país, deslizándonos a lo largo del tiempo, que quizá nos arroje alguna luz útil en la difícil tarea de articular la convivencia entre los ciudadanos, tanto en los momentos actuales como de cara al futuro. Todas estas claves se revelan, sin embargo, en el marco de una dinámica propia, que no es otra que la lógica interior que mantienen como textos narrativos, cuyas preguntas hallan respuestas en su propio escenario literario, y de esta manera enriquecen al lector, que a través suyo es capaz de comprender mejor las sociedades en las que los distintos hechos narrados se desarrollan.

Las referencias a hechos que han tenido lugar en Chile no pueden hacerlos aceptar estas novelas como fuente para nuestra disciplina, en la medida en que lo haríamos con un texto histórico, archivístico, ya que se hallan traspasadas por todos los elementos que el escritor utiliza en el territorio literario y, por tanto, su finalidad no es la transcripción fidedigna y profesional (como lo haría un historiador) de lo ocurrido. En este sentido, como novelas que son, más bien se orientan a la ficcionalización de ciertos hechos reales en algunos de sus extremos -o altamente similares a algunos acontecimientos ocurridos-, que en el entramado literario se mezclarán con otros que no lo son, y con personajes, diálogos, escenas, lugares, etc. absolutamente novelados, y por ello totalmente ficticios. Su pretensión -la de los escritores y escritoras que construyeron estos relatos- no es historiar lo ocurrido, sino construir literatura y, en el caso extremo, servir de vehículo de denuncia de una realidad dolorosa a través de la ficción (que no deja de serlo por contar con un gran porcentaje de elementos verídicos entre los materiales con los que el escritor construirá la trama literaria).

Sin embargo, y una vez considerados como lo que son -literatura-, lo cierto es que estos textos, estas novelas, además de constituir una fuente de deleite como lectura, constituyen un lugar privilegiado de confluencia de sensaciones, percepciones y de vivencias que nos acercan y nos trasladan a Chile y nos permiten meternos en la piel de toda una serie de personajes ficticios a través de cuyos ojos y cuya visión -distintos, como diversos son sus posicionamientos, personalidad y caracteres-, presenciaremos determinadas escenas del país anteriores, coetáneas y posteriores al golpe

de Estado de 1973, que sin duda nutrirán nuestro acervo cultural y nuestro registro de ideas y sentimientos de una forma sumamente enriquecedora. Una experiencia que sin duda ampliará nuestro imaginario y, por tanto, redundará muy positivamente en nuestra labor de historiadores, permitiendo esa complementariedad imprescindible de la que hablábamos en algún momento, entre lo ocurrido y aquello que tan sólo fue imaginado.

## **5. LA HISTORIA DEL CHILE RECIENTE: DE UNA ESPERANZA ROTA A UNA NUEVA ESPERANZA**

Las tres últimas décadas de la historia reciente de Chile constituyen un territorio apasionante para cualquier historiador, por lo intenso de las vivencias registradas en el panorama socio-político del país. Un periodo – alrededor de treinta años- merecedor de casi cualquier calificativo, salvo los de anodino, trivial o superficial. Por el contrario, el Chile de finales del siglo recientemente concluido se ha visto fuertemente sacudido por los acontecimientos históricos, algunos excitantes, otros tremendamente dolorosos.

El propósito que perseguimos con este capítulo no es, en absoluto, el de realizar un recorrido histórico exhaustivo y agotador a través del mencionado periodo. Para ello existen algunos importantes manuales y otras obras específicas que abordan en profundidad cada uno de los aspectos que conforman las diversas etapas objeto de nuestro análisis. Nuestra intención, en cambio, es diversa y al tiempo más modesta: únicamente pretendemos situar al lector ante los ejes vertebradores y las características más notables del marco político chileno del último tercio del siglo XX, proporcionándole las claves históricas necesarias para la mejor comprensión de aquello que las distintas novelas que constituyen la muestra escogida en nuestro estudio son capaces de aportarnos, para cada una de las etapas por las que transcurre el devenir del país.

Con el mencionado objetivo, abordaremos nuestro análisis a partir de cuatro grandes ejes temporales, que hemos designado como:

- 1) La época de la esperanza: el periodo de la Unidad Popular (1.970-1.973).
- 2) El primer pinochetismo (1.973-1.983).
- 3) La etapa de las protestas y, después, de la alegría (1.983-1.990).
- 4) La compleja recuperación democrática (1.990-1.998).

### 5.1. LA ÉPOCA DE LA ESPERANZA: EL PERIODO DE LA UNIDAD POPULAR (1.970-1.973).

Con el triunfo de Salvador Allende en las elecciones de 1.970 llega al poder en Chile la izquierda, agrupada en una coalición de partidos denominada la Unidad Popular (UP)<sup>282</sup>. Es el término final de un camino iniciado tiempo atrás: así, desde 1.958, con la elección del derechista Alessandri, pasando por 1.964 con la del demócrata-cristiano Frei y, finalmente, con la elección en 1.970 del socialista Allende, la orientación de los Gobiernos chilenos va a decantarse progresivamente hacia la izquierda<sup>283</sup>.

La izquierda chilena, organizada en el Frente de Acción Popular (FRAP) y encabezada por Allende, va a ser derrotada dos veces –frente a Alessandri, en 1.958, y frente a Frei seis años más tarde- antes de conseguir la victoria en 1.970, ahora bajo las siglas U.P. Un acceso al poder que sin duda se vio favorecido por el descontento y la radicalización a derecha e izquierda presentes en los últimos años de gobierno de Frei, motivados por

---

<sup>282</sup> La Unidad Popular, vertebrada por los partidos Socialista y Comunista, contaba con la participación de otras organizaciones políticas como el viejo Partido Radical, el Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU, una escisión izquierdista de la DC) y la Acción Popular Independiente. Al margen se encontraba el Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR), integrado por un grupo de jóvenes de orientación *guevarista*, que propiciaba la insurrección armada y negaba los mecanismos electorales. Una vez se produjo el triunfo de Allende, este grupo en ocasiones apoyó, pero también en otras tantas obstaculizó abiertamente la gestión de Gobierno del líder socialista.

<sup>283</sup> Para una aproximación al panorama político chileno durante los años sesenta ver: Grugel, Jean: "El populismo en Chile", En Álvarez, J., y J y R González Leandri (compiladores), *El populismo en España y América*. Madrid, Catriel, 1.994. Moulián, Tomás: "El régimen de Gobierno y el sistema de partidos en el presidencialismo moderno", en Godoy, Oscar (editor): *Cambio de régimen político*. Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad Católica, 1.992. Morodo, Raúl: *Política y partidos en Chile*. Elecciones de 1.965. Madrid, Cuadernos Taurus, 1.968. Valenzuela, Arturo: "Orígenes y características del sistema de partidos en Chile" *Estudios Públicos* n° 18, Santiago de Chile. Valenzuela, Arturo y Valenzuela, José Samuel: "Partidos de oposición bajo el régimen autoritario chileno", en Garretón, Manuel Antonio y otros: *Chile 1.973-1.98?*. Santiago de Chile, Revista Mexicana de Sociología-Flacso, 1.98?.

factores diversos (inflación, la creciente brecha entre precios y salarios, una reforma agraria que no acabó de lograr los efectos perseguidos...), que en conjunto sin duda cristalizaron en una frustración general de expectativas para un amplio margen de la población, originando una oleada de manifestaciones, marchas, huelgas y ocupaciones en constante aumento.

La clase trabajadora chilena contaba con una larga trayectoria de organización y lucha, reflejada en la dinámica tradicional de los partidos comunista y socialista, y en 1.969 surgió un nuevo movimiento estudiantil que reivindicaba el control democrático de la educación y mayor acceso a la universidad para los trabajadores. Esta era la masa social que hizo campaña y votó a favor de Allende, una figura política que encarnaba la mayor parte de sus expectativas. Ahora bien, la victoria de la UP se produjo con un margen de votos escaso<sup>284</sup>, un hecho que condicionará de manera decisiva la futura solidez del Gobierno.

Las reacciones al resultado electoral no se hicieron esperar, e incluyeron retiradas de efectivo y caída de los valores bursátiles, una abierta colaboración por parte de multinacionales y de la administración norteamericana con los adversarios de Allende y, de forma destacada, la inmediata movilización y surgimiento de un grupo de ultraderecha, *Patria y Libertad*, que contaminará el ya enrarecido ambiente político con el intento de secuestro del general Schneider, comandante de las FFAA: una acción que, pese a concluir con la muerte de aquel, no conseguirá movilizar al ejército. En este último estamento, no obstante, continuará existiendo un sector golpista, que tres años más tarde protagonizará una nueva tentativa insurreccional, ésta definitiva.

Como ninguno de los candidatos obtuvo la mayoría absoluta, correspondió al Congreso Nacional elegir de entre las dos primeras mayorías relativas. El Partido Demócrata Cristiano (PDC) decidió apoyar a Allende,

---

<sup>284</sup> Allende obtuvo en las elecciones 1.070.334 votos; en segundo lugar quedó el candidato del PDC Alessandri, con 1.031.159. Manejando valores relativos y en un orden descendente, los resultados fueron: un 36,2 % para la UP, un 34,9 % para el PDC y un 27,8 % para la DC.



supeditando sus votos a la aceptación por parte de éste de un Estatuto de Garantías Democráticas, que se incorporaría al texto constitucional. Un documento con el que la DC obtenía el compromiso de:

"mantener el pluralismo político, las garantías constitucionales, la vigencia del Estado de Derecho, la neutralidad de las FF.AA. y su carácter de garantía de convivencia democrática, el respeto a la libertad de enseñanza, la autonomía universitaria y la libre existencia de las organizaciones gremiales y sindicales"<sup>285</sup>.

El gobierno de Allende puso en marcha la denominada *vía chilena al socialismo*, desarrollando un proyecto cuyas medidas no lograron alcanzar sus objetivos, debido a factores de toda índole. El mayor o menor acierto de las políticas diseñadas; la presión por la izquierda por el ritmo del proceso emprendido –insuficiente, a su juicio–, que tantas expectativas había levantado en determinados sectores populares; el creciente descontento y movilización de las clases media y alta; las abiertas coacciones y aún sabotajes internos, unidos a las conspiraciones exteriores, fueron todos ellos elementos que, unidos a la debilidad del ejecutivo y su partido en el propio Parlamento, llevaron al país a desembocar en un estado de brutal y extrema polarización política, en el que la red que articulaba la más mínima convivencia cívica y social difícilmente podía resistir mucho más tiempo.

Para la UP la economía chilena tenía en 1.970 cuatro características que habían de ser corregidas: era monopolística, externamente dependiente,

---

<sup>285</sup>. Aylwin, Mariana; Bascuñán, Carlos y otros: *Chile en el siglo XX*. Santiago, Planeta, 1.990. pp. 230-231. Relacionado con el apoyo de PDC a Allende, resulta interesante la interpretación que al respecto realizan Garretón, Manuel Antonio y Moulián, Tomás en su obra: *La Unidad Popular y el conflicto político en Chile*. Santiago de Chile. CESOC. 1.993 . En esta obra se plantea como el apoyo del PDC a Allende se basó en un cálculo de intereses a largo plazo, mientras que la solución ofrecida por la derecha no le interesaba, ya que "hubiese significado otorgarle legitimidad a las tendencias insurreccionales en la izquierda, en un momento en que importantes sectores populares concebían esperanzas en el programa de la UP y donde hubiese sido fácil generalizar la idea de una falsa democracia liberal burguesa". pp.53-54.

oligárquica y capitalista<sup>286</sup>. Todo ello derivaba hacia una orientación económica tendente a la satisfacción de las pautas de consumo de la capa de población acomodada, sustentada sobre un engranaje moderno y en expansión, mientras que los sectores productivos que generaban bienes básicos -la mayoría- permanecían estancados. La concentración de poder político y económico se articulaba a través de un armazón cuyas piezas actuaban reforzándose mutuamente; de ahí la evidente necesidad de acometer reformas estructurales, únicas capaces de introducir cambios en lo que era el eje central del sistema: el régimen de propiedad y la consiguiente distribución desigual de la renta en el país.

Un panorama ante el cual el Gobierno de la UP diseñó su estrategia, que arrancaba con unos objetivos claros: nacionalizar las áreas fundamentales de la economía (especialmente el cobre); estatización de las grandes empresas industriales, ensanchando el Área de Propiedad Social, así como del sistema bancario; intensificación de la reforma agraria; un programa de redistribución de ingresos y, por último, terminar con el dominio de los latifundios, que se verían reemplazados por cooperativas. Con este paquete de medidas se pretendía depositar en manos del Estado el control de los medios de producción. Pero además, la UP va a tratar de transformar el sistema político mediante la creación de una legislatura unicameral; suscitando una mayor participación popular en la economía, en la toma de decisiones políticas y en la administración de justicia; y a través del ejercicio de una política exterior independiente –con la consiguiente denuncia a la política exterior de Estados Unidos en el área latinoamericana-, mucho más orientada a los países del bloque socialista y a los del Tercer Mundo. En definitiva, y como bien han señalado Joan del Alcázar y otros:

“la propuesta de Salvador Allende consistía en abrir una vía político institucional hacia el socialismo. Es decir, se trataba de transformar la sociedad, pero desde las instituciones y sin salirse del marco constitucional. Era la denominada *Vía chilena al socialismo*”<sup>287</sup>.

<sup>286</sup> Utilizando una descripción sintética de Joan del Alcázar y otros autores. Ver Alcázar, Joan del; Tabanera, Nuria; Josep M., Santacreu y Marimon, Antoni: *Història contemporània d'Amèrica*. Valencia, Universidad de Valencia, 2.000, p. 285.

<sup>287</sup> Idem, p. 283.

La oposición jugó un papel fundamental tendente a sabotear los planes económicos del Gobierno, y a ello contribuyó así mismo de manera decisiva la situación de minoría que el ejecutivo tenía en el Congreso, una cámara que obstaculizó continuamente las reformas. En este contexto, la suspensión de los créditos norteamericanos no hizo más que agravar el oscuro panorama existente en el país .

Desde el punto de vista político, el centro desapareció en el Chile de Allende. El Partido Radical se dividió en tres facciones y el PDC entabló relaciones con el derechista Partido Nacional. Paralelamente Allende fue quedando aislado, mientras que sus partidarios desarrollaban nuevas formas de organización política que escapaban al control del Poder Ejecutivo y constituían el llamado "poder popular"<sup>288</sup>.

Evidentemente, la situación de confrontación política era clara<sup>289</sup>, y operaba en perjuicio del gobierno desde cualquiera de sus ángulos. En este contexto, si las fuerzas de la oposición boicoteaban los planes del Ejecutivo a través de toda una serie de medidas que, pese a no ser ilegales, violaban las normas convencionales del sistema parlamentario, el Gobierno, por su parte, empleó recursos tanto políticamente inoportunos como de dudosa legalidad, tales como decretos de intervención y requisación, o la aplicación

---

<sup>288</sup> Al respecto ver Cancino, Hugo: *Chile. La problemática del poder popular en el proceso de la vía chilena al socialismo 1.970-1.973*, Odense (Dinamarca), Aarhus University Press, 1.998.

<sup>289</sup> Interesante para comprender en profundidad la situación de confrontación política es la obra de Garretón, Manuel Antonio y Moulián, Tomás: *La Unidad Popular y el conflicto político en Chile*. Op. Cit. Concretamente, resulta fundamental el capítulo titulado: "La dinámica de los bloques políticos". p.p 153 a 171. Así mismo, las obras de Valenzuela, Arturo: "Orígenes y características del sistema de partidos en Chile" *Estudios Públicos* N° 18, Santiago de Chile 1.985. ( También en *Sistema* N° 18, Madrid, 1.987). Del Campo, Esther: "Unas notas sobre el sistema de partidos en Chile y Argentina en tiempos de crisis", en *Revista de Estudios Políticos*, Madrid, N° 74, 1.992. Arrinaga, Genaro: *El sistema político futuro*. Santiago de Chile, Editorial Aconcagua, 1.985. Linz, Juan J: *La quiebra de las democracias*. Madrid, Alianza Editorial, 1.987. Sartori, Giovanni: *Partidos y sistemas de partido*, Vol. 1. Madrid, Alianza Editorial, 1.980.

de normas muy anteriores en el tiempo, no derogadas de una forma explícita (entre estas últimas, recurrió a un decreto de 1.932 que facilitaba la nacionalización de empresas –pues sólo en los primeros meses de 1.971, Allende nacionalizó noventa empresas y mil cuatrocientas haciendas-). Esta modificación de las formas de actuar tradicionales en el ámbito político, forzando la utilización de figuras jurídicas habitualmente diseñadas para situaciones de emergencia, no hizo más que alimentar y recrudecer las ya numerosas críticas de la oposición.

Las medidas nacionalizadoras adoptadas se verán contestadas, en esta atmósfera de conflicto global, no sólo por los adversarios políticos de Allende y los sectores por ellas afectados, sino, y desde el otro extremo, por aquellos grupos partidarios de la coalición gobernante, cuyas expectativas de cambio y progreso social se ven defraudadas. Los programas del gobierno se verán así superados por las circunstancias:

“Colectivos de trabajadores encuadrados políticamente en la UP comenzaron a tomar empresas y a exigir al Gobierno que las incluyera en el Área Social. Surgieron los *cordones industriales*, conjuntos de fábricas controladas por militantes socialistas y del MIR, que pusieron al gobierno en la disyuntiva de acceder a las pretensiones obreras o enviar a la policía para devolver las empresas a sus propietarios. Asumir la primera opción significó que el gobierno perdió en buena medida en el control de la política de nacionalización”<sup>290</sup>.

En cualquier caso, a pesar de los avances económicos logrados y del parque industrial formado por las empresas estatalizadas<sup>291</sup>, la economía comenzó a desequilibrarse a partir de 1.972. En efecto, los primeros signos de escasez de bienes aparecieron a finales de 1.971, circunstancia todavía no considerada un problema serio por el Gobierno, sino más bien un efecto natural de las políticas de redistribución de ingresos. En el último trimestre de 1.972, sin embargo, encontramos ya muchas señales que apuntaban hacia una aceleración significativa de la inflación: se había incrementado la oferta

---

<sup>290</sup> Ver Alcázar, Joan del, y otros: *Història contemporània d'Amèrica*. Op. Cit, p. 286.

<sup>291</sup> Del total de 507 empresas, 259 tenían el *status* de intervenidas o requisadas. Hay que hacer notar que en 1.970, el Estado participaba en 46 empresas nacionales.

de dinero, existía un alto déficit fiscal, se habían agotado los abastecimientos y existencias, se acercaba un nuevo reajuste de salarios, y hacían su aparición el mercado negro y la especulación.

Ante esta insostenible situación de desabastecimiento de bienes esenciales, el Gobierno anunció, en diciembre de 1.972, la creación de la Secretaría Nacional de Distribución, encargada de centralizar el comercio mayorista, evitando así el trasvase de bienes al mercado negro; también decretó la suspensión del pago en especies a los trabajadores. En cuanto al tráfico comercial minorista, se planeó ejercitar un control directo sobre la distribución de bienes, a cuyo fin se crearon las llamadas Juntas de Abastecimientos y Precios.

El presidente Allende había iniciado su Gobierno con una serie de medidas populistas, tales como una congelación de precios, paralela a una subida de salarios. Los resultados inmediatos fueron un incremento de la capacidad de consumo de la población y, consecuentemente, un significativo cambio en la redistribución de la renta. Este favorable panorama inicial aumentó la popularidad del Gobierno. Sin embargo, tales medidas no pudieron prolongarse más allá de 1.972 debido a que el aumento de los salarios de los funcionarios, la expansión de los subsidios a las empresas de propiedad estatal y la menor recaudación tributaria generaron un déficit público de impresionante magnitud. Un déficit que fue financiado vía emisiones monetarias del Banco Central de Chile, aumentando así la cantidad de dinero disponible en el mercado y provocando una fuerte inflación.

Otras variables económicas que influyeron negativamente a lo largo del periodo, dada su inevitable interdependencia, fueron la insuficiente producción agraria e industrial, incapaz de absorber el inicialmente creciente consumo privado, y que terminó haciendo que este último desembocara en inflación; el lógico crecimiento de las importaciones, ante la situación anterior, que provocó la desestabilización de la balanza de pagos; en definitiva, el importante incremento de gasto público, tanto corriente como de inversión, que no se vio en ningún momento acompañado de la obtención de

ingresos extraordinarios y que, como ya hemos señalado, generó una peligrosa espiral de déficit público.

Así pues, a mediados de 1.973 la economía chilena estaba prácticamente colapsada. Un colapso al que contribuyó, sin duda, el boicot comercial y crediticio orquestado por Estados Unidos (ese *bloqueo invisible* del que hablaba Allende) y la hostilidad hacia el régimen mostrada por las capas socio-económicas poderosas del país. No hay que dajar de lado, sin embargo, el sacrificio de los intereses económicos a los políticos, prioritarios en el Chile de la UP, por la imperiosa y continua necesidad del ejecutivo de mantener y ampliar la base popular que le servía de apoyo. Una base popular en cuyo seno la radicalización se hacía cada día más evidente: si la izquierda más extrema del MIR y la fracción insurreccionalista del Partido Socialista –reforzadas ideológicamente tras la larga y polémica visita del líder cubano Fidel Castro a Chile– abogaban por avanzar en el proyecto revolucionario que tenían en mente, otras fuerzas políticas como el Partido Comunista y la Central Única de los Trabajadores (CUT) se decantaban más bien por seguir por los derroteros de la negociación. La brecha en el interior de la UP, especialmente entre comunistas y socialistas, lejos de amainar se fue tornando más amplia; una situación que contrastaba con los cada vez mayores niveles de convergencia alcanzados en el seno de la derecha. La lucidez política mostrada por esta última a lo largo de esta etapa es destacada por Moulián:

“Haciendo gala de una visión política que generalmente le había faltado, la derecha del período 70-73 tuvo siempre claras algunas cosas fundamentales: que no se podía jugar al putschismo antes de tiempo, que debía impedirse la negociación entre la Democracia Cristiana y la Unidad Popular, que debía atraerse al centro hacia la oposición, que debían combatirse formas de lucha combatiendo a la Unidad Popular en su propio campo, las calles, sin eludir una cierta cuota de ilegalidad y de violencia”<sup>292</sup>.

<sup>292</sup> Garretón, Manuel Antonio y Moulián, Tomás: *La Unidad Popular y el conflicto político en Chile*. Santiago de Chile, CESOC, 1.993, pp. 211-212

Por otra parte, la crisis económica será un importante argumento de la oposición para movilizar y sacar a la calle a amplios sectores de las clases medias y altas, canalizando así su descontento (recordemos la importante *marcha de las cazuelas vacías*, que tuvo lugar en el 1.971). Un episodio límite lo constituyó la huelga que los empresarios del transporte protagonizaron en 1.972, que contó con el apoyo del pequeño y mediano empresariado y el de los comerciantes, así como con el respaldo de la Democracia Cristiana y del Partido Nacional. El éxito de la movilización, que sembró el caos y envolvió gran parte del país en un clima de extrema violencia (pues provocó como respuesta la actuación de los *cordones industriales* y de la CUT para intentar neutralizar sus temibles efectos) fue tal que obligó al gobierno a decretar en determinadas zonas el estado de emergencia, al tiempo que se movilizaba el ejército para mantener el orden y asegurar la normalidad en el abastecimiento de bienes.

En estos momentos, la crisis es total, una situación que provoca la decisión de Allende –en contra de los sectores más extremos de la UP- de dar entrada a los militares en el gobierno.

Las elecciones legislativas de marzo de 1.973 no consiguieron iluminar el panorama político; por el contrario, en ellas la UP conseguiría el 44 % de los sufragios, frente al 55 % obtenido por la Confederación Democrática (CODE), una coalición que agrupaba a las fuerzas opositoras, que tampoco logrará hacerse con los dos tercios de los votos necesarios para inhabilitar al presidente. La UP vuelve, pues, a formar un gabinete, esta vez sin la presencia de militares en el mismo<sup>293</sup>.

En este contexto, y como apunta Julio Faúndez<sup>294</sup>, la UP intenta hacer frente a la oposición cohesionando sus fuerzas y buscando la legitimación de su política. Esta línea de actuación tropezará con tres limitaciones: la competencia entre las diversas fuerzas de la coalición por el

<sup>293</sup> Tanto el PC como el propio Salvador Allende sí eran, sin embargo, partidarios de la permanencia de los militares en el ejecutivo.

<sup>294</sup> Ver Faúndez, Julio: *Izquierdas y democracia en Chile, 1.932-1973*. Santiago de Chile, Ediciones BAT, 1.992, especialmente pp. 122-135; 139-181.

reclutamiento de las bases; el trabajo de desgaste de la oposición, que tildaba de ilegalidad cualquier disposición gubernamental y, finalmente, la ambigüedad de la política del Gobierno, desarbolado por las pugnas internas de la coalición.

A partir de este momento, los partidos que forman la CODE se decantan por la vía de la deslegitimación y la desestabilización, con el único y laragamente perseguido objetivo de derrocar a Allende. Una campaña que cuenta con la participación de personalidades, instituciones y poderes fundamentales del país (presidentes del Congreso, del Senado, las propias Cámaras, el Colegio de Abogados, la Universidad Pontificia Católica de Chile, el influyente diario *El Mercurio*...), quienes denuncian repetidamente la grave crisis que vive el país, desacreditando gravemente la figura de Allende y mermando la ya dañada credibilidad política del ejecutivo, en una escalada que concluirá con la declaración de ilegalidad del gobierno, en agosto del mismo año, que llevan a cabo la mayoría de la Cámara de Diputados, los del Partido Nacional y los de la Democracia Cristiana.

Previamente –en abril- ya habían comenzado las huelgas de los trabajadores de las empresas del cobre; en julio fueron los dueños de los camiones; más tarde, se sucederán las protestas de diversos grupos – abogados, médicos, arquitectos- de profesionales libres... En definitiva, el caos y el cada vez más exacerbado clima de confrontación política y social reinante en el país no harán más que proporcionar nuevos argumentos para justificar casi cualquier medida de la oposición. Lo cierto es que, desde finales de 1.971, la violencia y la agitación han hecho que Chile no cuente con una situación de normalidad cotidiana, en un contexto absolutamente cominado por las protestas, el desabastecimiento general, la especulación y las huelgas. Como señalan Moulián y Garretón, la situación generará un proceso de radicalización ideológica que rápidamente llevó aparejada una creciente radicalización política<sup>295</sup>.

---

<sup>295</sup> Ver Manuel Antonio y Moulián, Tomás: *La Unidad Popular y el conflicto político en Chile*. Op. Cit.



El ejército también acusó la situación de tempestad política, forzando la dimisión del general Prats como Comandante en Jefe de Ejército, que va a ser sustituido por el general Pinochet. La actitud de las fuerzas armadas chilenas es analizada profusamente por Joan del Alcázar y otros autores<sup>296</sup>, quienes señalan, secundando el criterio de Alcántara, que este colectivo – contra una opinión muy extendida durante el gobierno de la UP que subrayaba su corrección constitucional- tradicionalmente ha actuado como un grupo de presión determinante en la vida política del país andino, y ello pese a no haber protagonizado episodios de intervencionismo directo a la manera de lo ocurrido en otras repúblicas vecinas. Su comportamiento hay que ponerlo en relación inmediata con la estabilidad que ha rodeado al Estado chileno, de nuevo comparándolo con el área de países que lo circundan. Sin embargo, la pérdida de protagonismo político que sufren a partir de 1.932 les lleva a aislarse y a articular su identidad alrededor de toda una serie de valores propios, entre los cuales figura el acatamiento del marco legal y constitucional. Esta tradición comenzará a quebrarse con la incorporación de sectores marginales, tanto urbanos como rurales, a las FFAA, que tiene lugar con el ascenso de Frei al poder en 1.964. La inestabilidad social y la reforma agraria constiuirán factores nuevos de amenaza a la derecha política y económica, una fuerza que incluirá en el diseño de sus planes subversivos, antidemocráticos, a las fuerzas armadas como un elemento de necesaria participación. Así, éstas protagonizarán ciertas sublevaciones desde el año 1.969, y en torno a 1.973 cuestionan ya abiertamente su sumisión a la constitución y a la ley.

De otra parte, algunos factores nuevos, adicionales a esta nueva forma de pensar, han hecho su aparición en el escenario en el que las FFAA actúan. Los oficiales del periodo de la UP se han formado:

“bajo la ideología de la Guerra Fría y la reorientación antsubversiva propiciada por los norteamericanos. Y eso en un país como Chile, donde la

---

<sup>296</sup> Ver el ya citado texto Alcázar, Joan del y otros: *Història contemporània d'Amèrica*. Op Cit. p.p. 288 y ss.

presencia de fuerzas anticapitalistas y revolucionarias no era retórica"<sup>297</sup>.

La nueva política norteamericana, orientada a derrotar un nuevo adversario –la amenaza comunista-, sin duda ha hecho mella en las convicciones y modo de pensar de las fuerzas armadas chilenas<sup>298</sup>, en gran medida adiestradas para hacer frente mucho más a un enemigo interno que a uno externo.

Por otra parte, y ya centrándonos de forma concreta en la etapa de la UP, diversos factores contribuyeron al deterioro de las relaciones entre el Gobierno y los militares. En este sentido, y en la misma línea más arriba apuntada, Manuel Antonio Garretón y Tomás Moulián apuntan cómo durante el Gobierno de Allende la Fuerzas Armadas mejoran tanto en remuneración como en su valoración pública, pero su relación con el Gobierno de izquierdas estuvo determinada por una serie de factores, entre los cuales cabe destacar el reclutamiento predominante de clases medias, los vínculos de los militares con los latifundistas y la creciente influencia norteamericana en las Fuerzas Armadas, que provoca un fuerte anticomunismo en los oficiales<sup>299</sup>.

Durante todo el período las Fuerzas Armadas luchan por preservar sus intereses institucionales, tratando de evitar sus divisiones. La crisis política les hace advertir su eventual papel de árbitros y cuando se deteriora la situación entienden que pueden ser una alternativa de poder si actuaban unificados. Además, el Gobierno de la UP reservaba a las Fuerzas Armadas un rol subordinado en la resolución de la crisis política, mientras que la oposición les otorgaba un rol mesiánico, cuyo correlato era la percepción de un proyecto autónomo de poder.

---

<sup>297</sup> Idem., p. 289.

<sup>298</sup> Pensemos en que, desde 1.951 –con la aprobación de la contestada Ley de seguridad mutua- y hasta 1.980, estará en vigor un programa de ayuda militar de los Estados Unidos a Chile, a cambio de la entrega de primeras materias estratégicas (cobre y otras).

<sup>299</sup> Ver Manuel Antonio y Moulián, Tomás: *La Unidad Popular y el conflicto político en Chile*. Op. Cit.

Así pues, y como ha señalado Alan Angell:

"era sumamente difícil que los militares permanecieran ajenos a la intensa polarización y violencia que dañaron el último año del Gobierno de Allende. Los políticos de derecha pedían el golpe y constantemente trataban de iniciar conspiraciones militares"<sup>300</sup>.

En este contexto, no es de extrañar que la previsión de Allende, tras haber formado el 28 de agosto un gobierno de salvación, de anunciar el 12 de septiembre al país la convocatoria de un plebiscito para la reforma constitucional, se viera trágicamente truncada por la sublevación militar que tuvo lugar el día 11. De hecho, ya en junio de 1.973 se había producido un primer intento de golpe que fracasó, levantamiento que no fue correctamente interpretado por la izquierda. Hasta el final se pensó que una parte de la Fuerzas Armadas defendería al Presidente elegido democráticamente. La ceguera de la UP era evidente; de algún modo anteponía a la cruda realidad las virtudes mágicas de la revolución y del socialismo. "El sueño de un mundo mejor nubló totalmente la mirada, impidió ver como se tejía el drama final: el golpe militar"<sup>301</sup>.

De este modo, el 11 de septiembre se produce la sublevación militar, que tiene como escenario y objetivo central el bombardeo –un combate largo y muy desigual- del Palacio de la Moneda por parte de la fuerza aérea, más tarde secundada por el ejército de tierra. El balance final del mismo no puede ser más trágico, al culminar con el suicidio del presidente de la República; el apresamiento, exilio o acogimiento en sedes diplomáticas de ministros, altos cargos del gobierno y dirigentes de la izquierda; el confinamiento en estadios y otros recintos de militantes y simpatizantes de partidos políticos; incluso la detención de militares desafectos a un golpe militar del que sorprende su extrema violencia. A ello sigue la declaración del estado de sitio en todo el país y la inmediata aplicación del Código de Justicia Militar, que dará carta

---

<sup>300</sup> Angell, Alan: *Chile de Alessandri a Pinochet: en busca de la utopía*. Santiago de Chile. Editorial Andrés Bello. 1.993. p. 59.

<sup>301</sup> Ver Garretón, Manuel Antonio y Moulián, Tomás: *La Unidad Popular y el conflicto político en Chile*. Op. Cit. p. 215.

blanca al ejercicio de esa función tutelar que se arrogan unas fuerzas armadas que, a partir de la consideración de un país en guerra, practicarán "desde el primer momento una represión multiforme, sistemática e ilimitada"<sup>302</sup>, en una demostración radical de fuerza dirigida tanto contra individuos como contra la misma institucionalidad democrática y contra el Estado de derecho.

La relación de instituciones desmanteladas, militarizadas o subordinadas al poder militar es casi agotadora (Congreso Nacional, poder judicial, Tribunal Constitucional, *Contraloría* General de la República, alcaldías, Universidades, medios de comunicación...). Paralelamente, se constituye una Junta de Gobierno que asume los poderes legislativo, ejecutivo y constiuyente.

Las fuerzas políticas de izquierda quedan atónitas, perplejas, paralizadas. Sin liderazgo, organización, ni capacidad alguna de respuesta, su único objetivo inmediato parece ser –en opinión de Cáceres y Alcázar<sup>303</sup>– la supervivencia física y, en el mejor de los casos, la preservación parcial de sus aparatos organizativos.

Concluía así, de una forma sangrienta, el proyecto de *vía chilena al socialismo* emprendido por Allende y sus seguidores tres años antes; una propuesta inviable en la opinión de la izquierda más radical. La magnitud simbólica de este periodo de la historia política del país hace que todavía hoy, entre la izquierda chilena, exista una significativa polémica a la hora de abordar el análisis de la experiencia gubernamental de la UP. Algunos critican que se hable de un fracaso y prefieren caracterizar lo sucedido como una derrota. Esta actitud significa rechazar las tendencias culpógenas que durante mucho tiempo dificultaron cualquier perspectiva analítica; pero al tiempo es una manifestación de la resistencia a afrontar responsabilidades

---

<sup>302</sup> Alcázar, Joan del y otros: *Història contemporània d'Amèrica*. Op Cit. p.. 290.

<sup>303</sup> Cáceres, Gonzalo y Alcázar, Joan del: "Allende y la Unidad Popular. Cap a una deconstrucció dels mites polítics xilens" *El contemporani. Arts, història, societat*, N° 15, Barcelona, 1.998.

políticas, es decir, y como señala Tomás Moulián, "a enfrentarse a la experiencia de la UP como sujetos protagonistas"<sup>304</sup>.

Hablar de derrota significa hablar de una situación en la cual se es víctima y no responsable; en este sentido, convenimos con Moulián que es necesario abordar el periodo de la UP como un fracaso, en el que existieron importantes errores y claras responsabilidades políticas. Esta es la única perspectiva que nos permite abordar la política como acción histórica, por lo tanto como situación manipulable y no como una especie de fatalidad.

La UP, como apunta Moulián, no representó una línea de profundización democrática sino el intento de desbordar rápidamente esa línea para caminar por un camino "más corto" hacia el socialismo. Esta búsqueda de *atajos* hacia la consecución de cambios efectivos en Chile tomó diversas formas, pero siempre estuvo presente y se expresó de diferentes maneras: ampliar el Área de Propiedad Social; propuestas de toma del poder o asalto militar del Estado como la única salida de las *impasses* políticas concretas que enfrentaba el Gobierno; proposición de una línea "maximalista" ("avanzar sin transar") que no tenía en cuenta los complejos equilibrios en los que descansaba la estabilidad del Estado.

Por todo ello, y como concluye Tomás Moulián:

"la derrota político-militar de la UP no es la demostración del fracaso fatal e irremediable de la estrategia del tránsito al socialismo mediante la profundización de la democracia, sino el efecto catastrófico de la aplicación parcial y defectuosa de esa línea; de la tendencia a buscar compromisos imposibles entre ese tipo de estrategia y las concepciones izquierdistas del "polo revolucionario". Es la consecuencia política de la absoluta inadecuación existente entre la magnitud de las reformas revolucionarias que la UP intentaba y la "calidad" del bloque social y político en que se sustentaba. (.....). Este fracaso revela la incapacidad hegemónica de la UP para nuclear

---

<sup>304</sup>Moulián, Tomás: "La crisis de la izquierda", en Garretón, Manuel Antonio; Chaparro, Patricio; Cumpido, Francisco; Varas, Augusto; Vergara, Pilar; Martínez, Javier; Tirón, Eugenio; Crispi, Jaime; Gómez, Sergio; Echeverría, Rafael; Brunner, José. J.; Muñoz, Herald; Valenzuela, Arturo; Valenzuela, J. Samuel y Moulián, Tomás: *Chile 1.973-1.98?*, Santiago de Chile, Revista Mexicana de Sociología FLACSO, 1.98?, p. 309.

en torno a su programa a la totalidad de los sectores populares, muchos de los cuales siguieron atados al reformismo, que fue ideológicamente capaz de presentar su oposición a la UP como una batalla por la libertad y la democracia"<sup>305</sup>.

Y si estos son los grandes acontecimientos, los ejes capitales que nos ayudan a entender el significado del periodo de la UP, gran parte de los mismos aparecen nitidamente reflejados, aún más, se muestran vivos, en la única de las novelas escogida para ilustrar esta etapa de la historia de Chile y analizar la aportación que su lectura puede suponemos a nosotros, historiadores: *Soñé que la nieve ardía*, del chileno Antonio Skármeta. Todavía más, diríamos que se trata de episodios que se revelan extraordinariamente vivos, por cuanto que este relato tan sólo da cuenta de un breve espacio de tiempo, en el que los acontecimientos se suceden a un ritmo vertiginoso hacia un final que el lector conoce –no sólo por su enciclopedia, sino por las continuas pistas que le da el escritor- de sobra, y que no es otro que el trágico desenlace de la etapa de la UP. La candidez e inocencia de los personajes (en quienes se encarnan las tremendas expectativas que esta experiencia política supuso para unos sectores populares que actuaban por vez primera como protagonistas de pleno derecho en la historia de Chile), esa golpeada ilusión que intentan mantener en la esfera colectiva, aunque les falte en la individual, provoca en el lector una continua intención de avisarles, de prevenirles, de hacer cualquier cosa para alterar el ya sabido y esperado final, para truncar el curso de la historia. Y es que estos personajes son protagonistas de esa *vía chilena al socialismo* que, deseosa de respetar en todo momento los márgenes institucionales y constitucionales, lucha cada día con fuerzas mucho más potentes, parte de cuya superioridad la extraen precisamente de no respetar aquellos márgenes, de no jugar con las mismas cartas; una circunstancia que, de nuevo, despierta las simpatías del lector hacia los personajes fundamentales de la novela, mucho más débiles que sus adversarios. Porque son personas cuyo valor más importante, su bien máspreciado, es ese proyecto político de futuro al que parecen orientar su vida y su energías.

---

<sup>305</sup> Idem. p. 310.

Por otro lado, importantes hitos del trienio popular aparecen nítidamente reflejados, mejor aún, narrados momento a momento, permitiéndonos así imaginar, con la inestimable ayuda de Skármeta, una posible recreación de cada uno de estos irrepetibles episodios. Por ejemplo, la actuación de los partidarios de la UP como fuerzas de choque para evitar los devastadores efectos de la huelga de transporte, el desabastecimiento de productos básicos. O la preparación y desarrollo de las manifestaciones de apoyo al gobierno, de protesta por el descarado boicot al régimen. En su forma de actuar vemos también, sentimos, el caos, la falta de planificación, la fuerza bruta sin un programa claro, de las bases populares seguidoras de Allende.

Pero todavía más fuerte, más intenso, es el sentimiento que nos transmiten las tentativas de acabar con lo que el lector siente desde las primeras páginas ya como un espejismo, como una ilusión pasajera. Asistimos así al *tanquetazo*<sup>306</sup> de junio de 1.973 –narrado en pasado por uno de los personajes, que nos relata el minuto a minuto de las vivencias de su colega, un militar dispuesto a defender el orden constitucional-. Un preludio de lo que vendrá después, el definitivo ataque al Palacio de La Moneda, que también aparece magníficamente retratado en *Soñé que la nieve ardía*. Tanto que el lector puede sentir nítidamente la virulencia de los bombardeos, la violencia cada una de las escenas. El hecho de mostrarnos de forma sucesiva la tentativa de golpe fallida y la definitiva, ésta exitosa, nos hace palpar dentro de los dominios de la ficción esa extrema vulnerabilidad del régimen, que ignoramos si en la realidad fue advertida de igual modo por los protagonistas reales de la historia. También se nos da cuenta, por boca del dueño de la pensión, de cuál fue el destino de los participantes en aquella *aventura*, en aquella experiencia política, y cuál fue el sentir de los que físicamente sobrevivieron, tras el cruento desenlace que nos muestra la novela.

---

<sup>306</sup> El 29 de junio de 1.973, el regimiento blindado número 2 de Santiago se alzó en una intentona golpista. Seguidos por escasas fuerzas, fueron obligados a rendirse por el comandante en jefe del ejército, general Carlos Prats. La Moneda fue defendida por su Guardia de Palacio.

Ilusión, caos, derrota. Una sucesión que apreciamos y concebimos en carne propia, porque cuando como lectores nos narran el desarrollo de una manifestación, es como si Skármeta nos hubiera transportado al Chile del 73, nos hubiera invitado a asistir a la marcha, naturalmente hubiéramos aceptado encantados, y los personajes del relato –el Gordo, el abuelo de Arturo, Susana- nos hubieran reservado un sitio junto a ellos en esa apretada amalgama de seres socialmente anónimos. Al marchar junto a ellos, nosotros no hablamos ni actuamos, pero percibimos nítidamente sus manifestaciones –sus gritos, su caminar- y sus sentimientos –la indignación, la rabia, la alegría-. *Estamos allí*. Vemos lo que Skármeta imagina o quiere narrar que ocurrió, que es tan sólo una posibilidad de lo verdaderamente acaecido, naturalmente resultante de la cabeza y la pluma del escritor, con sus representaciones y añadidos, y que por tanto, en este caso –un ejemplo de ficción con un alto grado de verosimilitud y grandes dosis de mimetismo-, comprende tanto detalles que ocurrieron, tal y como los concibe y desea narrarlos Antonio Skármeta, como otros que son fruto exclusivo de su imaginación. Nuestra entrada en ese mundo posible se produce a través de la novela, un puente que nos permite el tránsito a un territorio que nos brinda unas vivencias infinitas, que difícilmente hubiéramos alcanzado de otro modo, y que resulta fácil imaginar el enriquecimiento que como historiadores nos procura.

Si hemos tocado con nuestras manos siquiera una pizca de la UP, si hemos asistido en directo a ese periodo –una experiencia tan diversa, cualitativamente tan superior a la de limitarnos a su estudio -, tan sólo lo hemos logrado a partir de la lectura de *Soñé que la nieve ardía*. Una novela cuyo título expresa perfectamente el sabor agridulce que le queda al lector, la intensidad con que siente la imposibilidad de que un montón de expectativas, individuales y colectivas, pudieran llegar a buen término, pero en la que se contagia inevitablemente con la belleza, con la inocencia que se respira en el camino.



## 5.2. EL PRIMER PINOCHETISMO (1.973-1.983).

El golpe militar del 11 de septiembre de 1.973 fue extraordinariamente brutal -no en vano anunciaba sin ambages y públicamente su objetivo de llegar, en su caso, hasta la eliminación física del adversario-; de ahí que el despliegue de violencia utilizado en su ejecución fuera un elemento desconocido, doblemente aterrador por la sorpresa, capaz de inmovilizar a sus eventuales destinatarios.

De este modo, el levantamiento militar y la consiguiente instauración de un régimen dictatorial significó una triple quiebra en la sociedad chilena:

a) Rompió violentamente una tradición democrática ininterrumpida desde hacía cuarenta años, y más de un siglo si se adopta un criterio más amplio, que considere como productos aceptables para su época el parlamentarismo, ya fuera incompleto o ya se tomara, con el tiempo, en un sistema político menos excluyente. Así, Gonzalo Cáceres y Joan del Alcázar hablarán de "un competitivo y abierto sistema partidario que, hacia 1914, traspasó los límites de un pluralismo recortado"<sup>307</sup>; o, avanzando en el tiempo y en referencia a la llamada República Parlamentaria, hacen coincidir su instauración con "el inicio de una lenta y complicada transición hacia un régimen democrático de orientación nacional-desarrollista", destacando a continuación "la flexibilidad del parlamentarismo para mantener la regularidad electoral, la libertad de opinión y, especialmente, la capacidad para incluir a todos los partidos presentes en el sistema"<sup>308</sup>.

En este sentido, el estudio historiográfico sobre los orígenes de la democracia en los países del Cono Sur, tal y como señala Nuria

---

<sup>307</sup> Alcázar, Joan del y Cáceres, Gonzalo: "El proceso político chileno: de la consolidación a la crisis de la dominación oligárquica (1.891-1.920), en Tabanera, Nuria; Alcázar, Joan del; Cáceres, Gonzalo: *Las primeras democratizaciones en América Latina: Argentina y Chile, 1880-1930*, Valencia, Universitat de Valencia-Tirant lo Blanch, 1.997, p.100.

<sup>308</sup> Idem, p. 156.

Tabanera<sup>309</sup>, nos hace retroceder a finales del siglo pasado, al momento en que comienza a producirse la sustitución de una serie de regímenes oligárquicos, políticamente muy excluyentes, por democracias representativas con participación limitada. En la actualidad “la superación de las experiencias de las recientes dictaduras militar –señala, refiriéndose a Argentina, Chile, Uruguay y Brasil- y sus transiciones democráticas han propiciado una real y muy perceptible revalorización del marco institucional democrático”<sup>310</sup>.

b) En segundo lugar, el golpe impuso como criterio ordenador de la sociedad la doctrina de la Seguridad Nacional, sustentada en la lógica del enfrentamiento contra el enemigo subversivo, que sólo termina con la aniquilación de éste. La interpretación particular del concepto cultivada en ámbitos castrenses estuvo sin duda en la base de la instauración de regímenes militares en toda América Latina, erigiéndose en una salvaguarda legítima del mundo occidental y cristiano, capitalista, frente al continuo y multifacético asedio de su enemigo, el comunismo ateo. De naturaleza antidemocrática, esta doctrina, que deposita en los cuerpos militares la soberanía que radica en el pueblo, maneja como conceptos fundamentales los de *guerra antissubversiva* y *enemigo interno*. El objetivo de la primera no es otro que la eliminación física del disidente, desarticulando y destruyendo, además, las organizaciones de las que aquel se vale. Por su parte, al *enemigo interno* –identificado no sólo con con todo aquel simpatizante o próximo a planteamientos marxistas, sino con cualquiera que no comparta el proyecto político de los sustentadores de esta doctrina-, por el hecho de serlo se le desprovee de cualquier derecho o prerrogativa inherente al ser humano, pudiendo por ello ser objeto de cualquier trato degradante e incluso ser eliminado.

---

<sup>309</sup> Ver Tabanera, Nuria: “La transformación del sistema político oligárquico y los orígenes de la democracia en el Cono Sur: el ejemplo argentino”. En Tabanera, Nuria; Alcázar, Joan del; Cáceres, Gonzalo: *Las primeras democratizaciones en América Latina: Argentina y Chile, 1880-1930*, Op. Cit. pp 17-87.

<sup>310</sup> Idem, p. 19.

Tal y como ha subrayado Patricio Orellana, este enunciado general de la doctrina de la Seguridad Nacional se manifiesta en los distintos países:

"como interés nacional, el interés de los grandes grupos económicos y los militares: mediante esta confusión cualquier ataque a sus intereses es una ataque a la Nación. Cualquier opinión distinta es una agresión, cualquier idea divergente es una traición. La Doctrina de la Seguridad Nacional intenta destruir en el óvulo, incluso antes que se manifieste, cualquier idea antagónica. Es una constante agresión preventiva"<sup>311</sup>.

En definitiva, la mencionada doctrina, tal y como ya hemos señalado, redefinió los objetivos de los ejércitos de América Latina, transformándolos, en el sentido de reorientar y sus temores e intereses, focalizándolos en un enemigo que claramente se halla situado en el interior del propio país.

c) Finalmente, el levantamiento y la posterior dictadura militar colocaron en primer plano la utilización de la violencia como modo de zanjar los conflictos sociales, sin ninguna consideración a los métodos usados, por repudiables que aparezcan ante la conciencia civilizada.

Inmediatamente después de producirse el golpe, el Gobierno militar empieza a diseñar las bases para la institucionalización del poder. De forma paralela, desarrolla un esfuerzo ante la opinión pública nacional e internacional para legitimarse jurídica y políticamente. Para ello, se presenta a sí mismo como un movimiento nacido de la exigencia de amplias mayorías internas que pretendían terminar con el régimen precedente, al que acusa de haber quebrantado la legalidad y las normas de convivencia democrática. Efectivamente, la rebelión contra el Gobierno anterior es presentada como una especie de mandato hecho por la ciudadanía a las Fuerzas Armadas para derrocar a un régimen al que califican de ilegítimo. Pero en un principio dicha justificación no extiende el enjuiciamiento al sistema político institucional vigente, ni anuncia tampoco la intención de las Fuerzas Armadas de autoasignarse la misión de crear una nueva institucionalidad. Por el

---

<sup>311</sup> Orellana, Patricio: *Violaciones a los Derechos Humanos e información: la Experiencia Chilena*. Santiago, Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas (FASIC), 1.989, p. 85.

contrario, las primeras declaraciones posteriores al golpe señalan el compromiso del estamento militar de restaurar la institucionalidad quebrantada y destacan lo transitorio de su intervención militar.

El mismo 11 de septiembre se dicta el Bando N° 5, en cuyo Considerando 12 se imputa al Gobierno destituido el haber caído en una ilegitimidad flagrante al haberse situado al margen de la Constitución en múltiples ocasiones, una circunstancia que, "a la luz de la doctrina clásica que caracteriza nuestro pensamiento histórico, es suficiente para justificar nuestra intervención para deponer al Gobierno ilegítimo, inmoral y no representativo del gran sentir nacional"<sup>312</sup>. El Considerando 13 de el citado Bando califica de "deber moral" la intervención militar y vuelve a invocar:

"la evidencia del sentir de la gran mayoría nacional, lo cual, de por sí, ante Dios y ante la Historia hace justo su actuar y, por ende, las resoluciones, normas e instrucciones que se dicten para la consecución de la tarea de bien común y de alto interés patriótico que se dispone cumplir"<sup>313</sup>.

Dicha tarea consiste, según el mismo bando, en "restablecer la normalidad económica y social del país, y la paz, tranquilidad y seguridad perdidas", para lo cual las Fuerzas Armadas se comprometen a asumir el poder "por el solo lapso en que las circunstancias lo exijan"<sup>314</sup>. Por lo tanto, estas primeras declaraciones apuntaban a la idea de un gobierno corto, que dejaría el mando en cuanto se dieran las condiciones para retornar al orden constitucional tradicional.

A partir de octubre de 1.973, el discurso de los militares, que en el momento del golpe no parecían contar con un plan de gobierno claramente perfilado, va a cambiar de forma esencial. En este sentido, ahora no se trataba ya de restaurar el sistema democrático tradicional; por el contrario, éste comenzó a ser considerado como la causa misma de la crisis. Las

---

<sup>312</sup> Citado por Elgueta, Bernarda; Hennings, Victor; Jaraquemada, Cristián; Jeria, Mario; Menéndez, Paulina; Palma, Fernando y Weiss, Silvio: *Cinco años de Gobierno militar en Chile*, Santiago de Chile, copia mecanografiada, 1.979, p. 9.

<sup>313</sup> Idem. p.p 9-10.

<sup>314</sup> Idem. p. 10

razones de este cambio han sido analizadas por el historiador chileno Cristián Gazmuri<sup>315</sup>, quien apunta que el golpe, por la forma de llevarse a cabo, marcó un estilo, fue un acto de guerra, lo cual imposibilita un retorno fácil al orden democrático; a ello que hay que añadir el factor de cultura y estatus social de los militares chilenos. Efectivamente, sus valores culturales, de tradición prusiana en el Ejército y británica en la Armada, eran los de la jerarquía y el orden, todo lo contrario de lo que había mostrado el Chile de la última de década. Además, reclutadas entre las clases medias, las Fuerzas Armadas chilenas tenían un fuerte resentimiento contra el mundo de la élite civil y política en especial, la que durante décadas había mantenido hacia ellas y sus valores una actitud de nulo interés. De este modo, apunta Gazmuri, “la revancha contra los políticos, a los que se reprochaba, no sin razón, el haber contribuido a precipitar la crisis, se transformó en un ataque contra el sistema democrático mismo”<sup>316</sup>.

Con este viraje quedaba muy claro, ya desde un principio, que la Junta de Gobierno Militar no albergaba intención alguna de devolver el poder a los civiles, únicos responsables de haber sumido al país en el caos y en la pérdida de valores definidores de la situación de crisis.

Violencia y acción represiva son, quizá, las ideas clave de estos momentos iniciales de desembarco de los militares en el poder, y lo son – eclipsando y desbancando de la palestra cualquier otro aspecto digno de análisis- por la virulencia y el grado de atrocidad que llegó a instaurarse en el país. Así, una guerra de exterminio, acompañada de una clara estrategia de terror -según las calificaría años después el Informe Rettig- serán las premisas que definen la lucha contra la oposición, estructurada básicamente a través de una oleada de acción represiva auspiciada por las nuevas autoridades, que continuará a lo largo de los años de la dictadura, variando sólo la forma y la intensidad de su aplicación en función de criterios difíciles

---

<sup>315</sup> Ver Gazmuri, Cristián: “El golpe de 1.973: El lugar de Pinochet en la historia”, *La Tercera*, 12 de septiembre 1.999.

<sup>316</sup> *Idem*.

de identificar, pero presumiblemente asociados al desarrollo de pugnas en el interior del régimen autoritario.

Diversos Servicios de Inteligencia de las Fuerzas Armadas y de Orden se involucran desde un principio en las acciones represivas<sup>317</sup>. Entre todos ellos destaca, por su cruento protagonismo en la represión que sufrió Chile durante este periodo, la DINA<sup>318</sup>, organismo creado en enero de 1.974 a partir de la Secretaría General de Detenidos. El decreto-ley núm. 521, que dispone su constitución, establece así mismo cuál es la misión que se le atribuye:

\*reunir toda la información a nivel nacional proveniente de los diferentes campos de acción, con el propósito de producir la inteligencia que se requiera para la formulación de políticas, planificación y para la adopción de medidas que procuren el resguardo de la seguridad nacional y el desarrollo del país<sup>319</sup>

En esta misma línea, se le define como un organismo técnico-profesional, dependiente directamente de la Junta Militar de Gobierno, cuya dirección superior corresponde a un oficial superior de las Fuerzas Armadas en servicio activo (su primer director fue Manuel Contreras Sepúlveda, coronel del ejército). En cuanto al resto del personal, debía así mismo pertenecer preferentemente a alguna institución de las Fuerzas Armadas o Carabineros; más tarde su contingente será incrementado por civiles, muchos de ellos con antecedentes delictivos o militantes del movimiento extremista Patria y Libertad.

El *modus operandi* de este organismo sugería una libertad de acción e impunidad extraordinarias. Sus facultades, sin embargo, no fueron dadas a

---

<sup>317</sup> A finales de 1.973 el Ejército poseía el Servicio de Inteligencia Militar (SIM); el Servicio de Inteligencia de la Fuerza Aérea (SIFA); el Servicio de Inteligencia Naval (SIN); el Servicio de Inteligencia de Carabineros (SICAR); también el Servicio de Investigaciones de Chile poseía un departamento de inteligencia.

<sup>318</sup> Ver *Ercilla*: "DINA clave en la seguridad", N° 2.030, 26 de junio al 2 de julio 1.974, p.p.11-12-13.

<sup>319</sup> *Idem.* p.29.

conocer públicamente, sino tan sólo a través de vías de *circulación restringida*. Los secuestros, los interrogatorios y las torturas se convirtieron en prácticas comunes, bastante extendidas, fruto de las cuales muchas de las víctimas de estos métodos fallecieron, *pasando* así a engrosar las listas de los detenidos-desaparecidos. La acción represora de la DINA, sistemática y perfeccionada con el tiempo, se extendió hasta 1.977<sup>320</sup>.

Detenciones, torturas, desapariciones y muerte fueron moneda común en el Chile de aquella etapa, fruto de una acción represiva que, brutal en los primeros tiempos posteriores al golpe, años más tarde descendería en intensidad, pero se mantuvo prácticamente hasta el final del régimen militar, en 1.990. Lo cierto es que, tal y como ha quedado establecido en el Informe Rettig, en los momentos posteriores al levantamiento militar –esto es, las cifras de dicho año- se ha podido constatar la muerte de 1.830 personas; una dinámica cruel que, sin embargo, se mantuvo aún muy activa entre 1.974 y 1.977, pues hasta septiembre de dicho año se han podido contabilizar casi la cuarta parte del total de víctimas, 757, muertos o detenidos desaparecidos a los que nadie volvió a ver nunca más<sup>321</sup>. La inteligencia chilena actuaba envuelta en tal grado de impunidad, que incluso fue capaz de protagonizar acciones para lograr el asesinato de opositores al régimen más allá de las fronteras del país<sup>322</sup>. El exilio fue también una dolorosa opción que, pese a

<sup>320</sup> En 1.977, dos decretos-leyes –el 1.876 y el 1.878- establecen, respectivamente, la supresión de la DINA y la simultánea creación de la Central Nacional de Informaciones (CNI), cuyas atribuciones y funciones son prácticamente idénticas a las de su antecesora, con dos diferencias importantes: la primera de ellas, la imbricación del nuevo organismo en el organigrama de poder, que se articula a través del Ministerio del Interior; la segunda novedad tiene que ver con las facultades para ejercer la acción represiva, ahora directamente atribuidas a la máxima autoridad. En este sentido, se faculta al Presidente de la República para arrestar personas durante cinco días en su propia casa o en lugares que no sean cárceles; naturalmente, el organismo executor de esta competencia del ejecutivo habría de ser la CNI, en cuya dirección el general Odlamer sucederá a Manuel Contreras.

<sup>321</sup> Ver Comisión Chilena de Derechos Humanos y Centro Ideas: *Nunca más en Chile. Síntesis corregida y actualizada del Informe Rettig*. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1.999, pp. 229 y 230

<sup>322</sup> Así, el matrimonio formado por el general Prats y su esposa fueron eliminados en Buenos Aires, donde se hallaban exiliados, en 1.974; al año siguiente será Bernardo Leighton el que

no haberse cuantificado con rigor su incidencia, indudablemente afectó a un gran número de ciudadanos chilenos.

Antes de analizar el modo concreto en que se articulará la nueva realidad política, social y económica en Chile, es necesario pasar revista a la actitud que asumirán las diversas fuerzas y organizaciones presentes en el panorama socio-político chileno, la forma en que se situarán en la nueva realidad del país dibujada tras el golpe de Estado.

En el escenario posterior al 11-S, los militares comienzan a establecer las bases de gobierno, sin acompañarse en su proyecto de una forma directa de otros actores políticos que habían ejercido una abierta oposición al régimen de la UP. En este sentido, la rigidez del gobierno de Pinochet, su escasa o nula imbricación en las instituciones, y el hecho de que contara con estrechas bases de apoyo, son todas circunstancias que acaban impidiéndolo. En todo caso, el vivero natural de elementos civiles encuadrados en grupos que podríamos designar como de apoyo global al proyecto autoritario de transformación de la sociedad chilena, se encontraba en determinados sectores del Partido Nacional, gremialistas, tecnócratas neoliberales y otras corrientes y personajes notables<sup>323</sup>.

El Partido Nacional, como organización aglutinadora de la derecha tradicional, había tomado conciencia de la situación existente y resuelve autodesintegrarse como referente político, aceptando con ello las nuevas condiciones no democráticas con que comenzaba a ser organizada la vida nacional. Con todo, la derecha no desaparece con la disolución de esta fuerza como partido; sobreviven ciertos sectores sociales y ciertas culturas políticas pseudopartidarias, a las cuales había representado en el pasado.

---

sobreviva, en Roma, a un atentado contra su persona; finalmente, el ex-canciller Orlando Letelier y una colaboradora de éste fueron asesinados en Washington en 1.976, hecho que suscitó las iras norteamericanas, llegando a provocar la disolución parcial de la DINA su sustitución por la CNI.

<sup>323</sup> Un estudio interesante acerca de la derecha durante el periodo autoritario lo constituye el trabajo de Moulián, Tomás y Torres, Isabel: "La derecha en Chile. Evolución histórica y proyecciones a futuro". *Estudios Sociales* Nº 47, 1.986, p.p 63-118.



Por su parte, el movimiento gremialista<sup>324</sup>, cuya bandera era la lucha frontal contra los partidos políticos –y, por tanto, contra el sistema democrático-, así como la defensa de un orden social basado en la jerarquía e inspirado en concepciones originales en torno a la nación, la autoridad y un *poder social* de origen corporativista, contaba con unas bases ideológicas que le permitieron un mayor protagonismo:

“Los principios que inspiraban a los gremialistas hicieron posible que este grupo fuera capaz de incardinarse en el modelo económico propuesto por los neoliberales; favoreció su empatía con los militares, y junto con permitirles influir en el diseño de la institucionalidad autoritaria, los colocó en condiciones óptimas para ocupar puestos de importancia a nivel político”<sup>325</sup>.

Finalmente, los tecnócratas neoliberales, a los que nos referiremos con más profundidad posteriormente, eran economistas monetaristas discípulos de Milton Friedman y Friedrich von Hayek. Poseían un alto nivel de formación recibida en la Universidad Católica de Chile y en la Universidad de Chicago, y constituían un grupo bastante homogéneo, de alto nivel técnico, que diseñó y aplicó un modelo económico en el que se fortalecía el rol del mercado, se declaraba la obsolescencia de la democracia y de las ideologías, y se hacía hincapié en valores tales como la eficiencia, el pragmatismo, el consumo y el rendimiento<sup>326</sup>. Los tecnócratas neoliberales ocuparon los puestos económicos estratégicos y mantuvieron estrechos vínculos con los grupos financieros.

Por lo que respecta a las fuerzas de oposición en contra del régimen, éstas admiten una clasificación fundamental, en función de que teóricamente, como grupo opositor, puedan o no ofrecer alternativas de poder a aquel. En este sentido, los partidos políticos y las organizaciones

---

<sup>324</sup> Este movimiento, que fue fundado por Jaime Guzmán en la década de los sesenta con estudiantes de la Universidad Católica, fundaba sus creencias en el tradicionalismo católico de raíces hispanas.

<sup>325</sup> Cañas Kirby, Enrique: *Proceso político en Chile. 1.973-1.990*, Santiago de Chile, Edit. Andrés Bello, 1.997, p. 67

<sup>326</sup> Ver Ruiz, Carlos: “Las tendencias dominantes de la ideología política de la derecha chilena y la democracia: 1.970-1.980”, *Opciones*, agosto de 1.984.

clandestinas son, según Arturo y J. Samuel Valenzuela<sup>327</sup>, los únicos que procuran y son potencialmente capaces de suministrar una alternativa de Gobierno (en su seno, estos autores todavía diferencian entre los tolerados – Democracia Cristiana- y los no tolerados -Partidos de la UP y grupos militares clandestinos-). Otras organizaciones, como la Iglesia, los sindicatos, y los grupos de investigación (toleradas), o las redes políticas clandestinas del movimiento obrero (no toleradas), si bien pueden formar parte de la oposición contraria al régimen, no poseen los objetivos ni las capacidades organizativas o de liderazgo como para remplazarlo.

En todo caso, es preciso tener presente que los años siguientes al golpe militar de septiembre de 1.973 se identifican con el periodo en el que se produce lo que Manuel Antonio Garretón denomina "predominio irrestricto de la dimensión reactiva, defensiva o represiva del régimen"<sup>328</sup>. Se trata de una etapa en la que el Gobierno Militar se concentró de una forma casi exclusiva en los objetivos de la eliminación del sistema político anterior al golpe y la desarticulación de las organizaciones sociales y políticas que en él actuaban, con todo lo que ello implica de represión en sus más violentas formas. Efectivamente, el papel que el Gobierno Militar asigna a los partidos políticos dentro de la nueva institucionalidad, se deriva de la concepción nacionalista del régimen que considera atentatorias contra la unidad nacional las "ideologías foráneas y el sectarismo partidista"<sup>329</sup>.

En esta línea de actuación política y a solo un mes del golpe militar - octubre de 1.973- el Gobierno promulga dos importantes Decretos-Leyes, numerados como 77 y 78, que afectarán sustancialmente al ya muy maltrecho escenario político chileno, rematándolo. Por el primero de ellos se

---

<sup>327</sup> Valenzuela, Arturo y Valenzuela, J. Samuel: "Partidos de oposición bajo el régimen autoritario chileno", en Garretón, Manuel Antonio y otros: *Chile 1.973-1.98?*, Santiago de Chile, FLACSO, 1.983, p. 257

<sup>328</sup> Garretón, Manuel Antonio: "Modelo y proyecto político del régimen militar chileno", en Garretón, Manuel Antonio y otros: *Chile 1.973-1.98?*, Op. Cit. p. 9.

<sup>329</sup> Ver "La Declaración de Principios del Gobierno Militar", dictada el 1 de marzo de 1.974. Citado por Elgueta, Bernarda y otros: *Cinco años de Gobierno militar en Chile*, Op. Cit. p. 25

declaran ilícitos y disueltos los partidos marxistas, a los que se imputa una responsabilidad directa en lo que se denomina “la crisis moral, institucional y económica del país”. Idéntico tratamiento se otorga a “todas aquellas entidades, agrupaciones, facciones o movimientos que sustentan la doctrina marxista o que por sus fines o por la conducta de sus adherentes sean sustancialmente coincidentes con los principios y objetivos de dicha doctrina”<sup>330</sup>.

Por su parte, la segunda norma declara en receso a todos los partidos políticos y entidades, agrupaciones, facciones o movimientos de carácter político no comprendidos en el ámbito del Decreto precedente. De entre las fuerzas afectadas, el Partido Nacional, como ya hemos señalado, simplemente deja de funcionar como tal.

A partir de aquí, el modo como cada partido se enfrenta estratégicamente a la situación del régimen autoritario varió de acuerdo a las características institucionales que los mismos poseían hasta el momento de la intervención de los militares y al grado de distancia recíproca que se desarrolla entre aquellos y el nuevo régimen.

Comenzando por la Democracia Cristiana, hay que señalar que hasta 1.973 es un partido reformista de centro de alta cohesión y complejidad orgánica, de base heterogénea y fuertemente contestataria y doctrinaria. En el seno de este partido habían existido dos tendencias: una progresista y más inclinada a la izquierda, y otra moderada, de centro, más cautelosa respecto a los acuerdos con los partidos políticos de izquierdas. Este partido había integrado la coalición que se opuso al Gobierno de Allende, y su dirección nacional, presidida en aquel entonces por Patricio Aylwin, se mantuvo abierta a aceptar la interpretación oficial que concebía la intervención militar de 1.973 como resultado de las circunstancias que se habían producido en la etapa inmediatamente anterior. Sin embargo, su oposición al discurso fundamentalista del gobierno militar –que explicaba la crisis como un problema estructural de la sociedad chilena y de su cultura, propugnando en consecuencia una regeneración social de largo alcance- y

---

<sup>330</sup> Idem. p. 31

sus difíciles relaciones con el régimen, basadas en la acusación de que este partido había preparado el camino al marxismo, determinaron el acercamiento del mismo a los sectores que reclamaban el inmediato retorno a la democracia constitucional tradicional<sup>331</sup>.

Sometida al forzado receso, la DC preservó, sin embargo, la organización de su red partidaria, adoptando una estrategia de supervivencia clandestina. Por otra parte, en su seno continuaban vivas las dos tendencias tradicionales, ahora bajo la forma, de una parte, de aquellos sectores moderados y más cercanos a Frei, quienes mantenían un fuerte rechazo ante la posibilidad de coaligarse con los marxistas para hacer oposición al Gobierno, frente los sectores izquierdistas, que privilegiaban en cambio la formación de una convergencia opositora de base amplia.

Aún como fuerza de oposición, la DC gozó pues de grandes ventajas respecto a los partidos de izquierda<sup>332</sup>. Su dirección principal y sus figuras más destacadas permanecen en Chile; posee canales de comunicación masiva –una revista semanal, una estación de radio, una editorial–; finalmente, como han subrayado Arturo y J. Samuel Valenzuela<sup>333</sup>, su relación con la Iglesia, una institución relativamente invulnerable a los ataques al Gobierno, resultaron un claro beneficio –“la *sombrilla* del apoyo eclesiástico”– para dicho partido. Sus posibilidades de actuación en el país propiciaron las mejores comunicación y articulación con su bases, colocándole en una óptima situación para asomarse a la vida pública con motivo del debate político sobre la institucionalización del régimen, que tiene

---

<sup>331</sup> Pronto el partido se unió a los sectores de la Iglesia que criticaban las violaciones de los derechos humanos por parte del Gobierno, las consecuencias sociales de la nueva política económica y la expulsión de sus miembros de los cargos en todo tipo de instituciones. En todo caso, ya con anterioridad algunos de sus líderes habían sido encarcelados o se habían exiliado.

<sup>332</sup> Y ello pese a que, en ciertos momentos de este periodo, el empeoramiento de relaciones con el gobierno originara la proscripción de este partido de la vida pública y la expropiación de todos sus bienes muebles e inmuebles.

<sup>333</sup> Valenzuela, Arturo y Valenzuela, J. Samuel: “Partidos de oposición bajo el régimen autoritario chileno”, en Garretón, Manuel Antonio y otros: *Chile 1.973-1.98?*, Op. Cit., p. 284.

lugar desde finales de 1.979, y del plebiscito constitucional de 1.980; estos acontecimientos favorecieron un aumento del liderazgo social del partido, y de su principal dirigente, Eduardo Frei<sup>334</sup>. Finalmente, una vez promulgada la Constitución de 1.980, la DC orientará su acción hacia el establecimiento de un frente opositor democrático amplio –en el que estuviera excluido el PC-, y a la creación de un proyecto alternativo, una estrategia que en conjunto “significó que la actividad de este partido se fuera haciendo paulatinamente menos furtiva y su liderazgo progresivamente más explícito e incuestionado”<sup>335</sup>.

Dentro de los grandes protagonistas de la escena política, ya presentes o ausentes, hay que hacer obligada referencia a los partidos de izquierda que integraban la Unidad Popular –fundamentalmente Partido Socialista y Partido Comunista-, quienes se verán afectados de distinto modo por la acción del régimen autoritario. No obstante, hay una serie de notas comunes a todas las fuerzas de izquierda, que permiten a Joan del Alcázar y a Gonzalo Cáceres<sup>336</sup> describir la situación trágica que viven tras el golpe militar, su *traumático presente*, hablándonos de la *fulminante perplejidad* en que se sumergen, para concluir “el futuro de la izquierda chilena dentro del nuevo autoritarismo está marcado por el signo de la supervivencia antes que por la posibilidad de una respuesta”.

Estas dos fuerzas políticas –Partido Socialista y Partido Comunista- habían alimentado, ya en los días de la UP, posiciones distintas en torno a la estrategia a utilizar en el proceso de construcción del socialismo. A partir de septiembre de 1.973, el modo en el que son capaces de manejar la nueva realidad política también presentará importantes diferencias.

En este sentido, el PS, que había sido el máximo exponente de la no vertebración de la izquierda durante la Unidad Popular, no logra librarse de

---

<sup>334</sup> El fallecimiento de éste en 1.982 sumirá, sin embargo, a la DC, en una cierta sensación de debilitamiento e incertidumbre.

<sup>335</sup> Cañas Kirby, Enrique: *Proceso político en Chile. 1.973-1.990*, Op. Cit. p. 107.

<sup>336</sup> Cáceres, Gonzalo y Alcázar, Joan del: “Allende y la Unidad Popular. Hacia una deconstrucción de los mitos políticos chilenos”, Op. Cit.

los estigmas de su propia tradición: la proyección de las rivalidades internas en el marco constituido por el nuevo régimen autoritario, unida a la proscripción y represión de que fue víctima, no hicieron más que exacerbar y agudizar las disputas ideológicas, provocando la mayor fragmentación del partido, una menor fluidez decisoria en lo que atañe a las funciones organizativas, y el desgaste de energías de sus militantes. Un cúmulo de rasgos y circunstancias negativas que lo convirtieron en una fuerza política todavía más débil para enfrentar las presiones autoritarias desde su posición de obligada y drástica clandestinidad.

En cambio el PC, sensiblemente afectado también por la represión del Gobierno militar, logró resistirla con mayor éxito con que lo hizo el PS. Se trataba de un partido con mayor experiencia en la acción subterránea, que había tenido una tradición mayor de cohesión y disciplina interna y que durante el Gobierno militar adquirió una estructura de organización celular, con un comité central designado y clandestino, que le permitió mantener una cierta unidad de propósitos y una mayor legitimación de su dirección interna. Esta última delineaba su estrategia política inmediata en armonía con la líneas directrices de largo alcance suministradas desde el exterior, especialmente a través de Radio Moscú, que proporcionó a este partido un excelente medio de articulación de su militancia y de convocatoria de la sociedad<sup>337</sup>.

Lo cierto es que a finales de los años 70, cuando las reformas estructurales operadas por el régimen militar se asientan y se desarrollan a un ritmo mayor y más profundo -lo que otorga la certeza de que el Gobierno, lejos de debilitarse, tiende a fortalecerse-, la izquierda se enfrenta al desafío de constituirse en actor político relevante. Un objetivo que necesariamente le obliga a llevar a cabo un proceso de revisión de las posturas ideológicas rígidas que la había caracterizado en el pasado. Y de nuevo presentará serias diferencias en su seno, consecuencia de dos formas de entender la dictadura militar: así, para el sector tradicional, que califica el nuevo régimen

---

<sup>337</sup> Ver Valenzuela, Arturo y Valenzuela, J. Samuel: "Partidos de oposición bajo el régimen autoritario chileno", en Garretón, Manuel Antonio y otros: *Chile 1.973-1.98?*. Op. Cit. p. 287.

como de tipo fascista, la fórmula de oposición al mismo pasaba consecuentemente por la formación de un frente antifascista, en virtud del cual la acción política se articula en dos momentos: en un principio se requiere la convergencia de todos los opositores al régimen para sustituirlo y, una vez logrado este objetivo, comenzaría la lucha de cada uno por su propio proyecto<sup>338</sup>. En el otro extremo, el sector más renovador de la izquierda, para los que el sistema instaurado en Chile en 1.973 era un autoritarismo que pretendía la refundación sociopolítica del país, la estrategia de oposición al mismo debía realizarse a través de una alianza no sólo política, sino también social y cultural, articulada de una forma constructiva y no meramente agitadora. El énfasis popular debía ser reemplazado aquí por el empeño en el trabajo de base, un proyecto en el que los partidos actuaran sólo como centros de coordinación, más que como depositarios de una teoría que hay que aplicar<sup>339</sup>.

Al margen de la oposición al régimen militar orquestada por parte de los partidos políticos tradicionales, es necesario analizar la respuesta opositora mantenida por otras instituciones no partidistas como son la Iglesia Católica, los Sindicatos y las instancias académicas.

Por lo que respecta a la Iglesia Católica, con la instalación de la Junta Militar en septiembre de 1.973 este estamento no sufrió las mismas restricciones a que tuvieron que someterse los sindicatos, las organizaciones estudiantiles y otros grupos gremiales. Su situación ventajosa le permitió, por el contrario, transformarse en un sujeto clave en la defensa contra la represión y en la lucha por el cambio sociopolítico.

Efectivamente, y ya desde los momentos iniciales posteriores al golpe, la Iglesia inició una andadura que la llevaría a evolucionar hacia posturas claramente divergentes respecto al régimen autoritario, divergencia sustentada en tres ejes fundamentales: la violación de los derechos

<sup>338</sup> Ver Benavente, Andrés: "Panorama de la izquierda chilena: 1.973-1.984", en *CEP* N° 38, 1.984, p. 27.

<sup>339</sup> Ver Moulián, Tomás: *Democracia, socialismo y proyecto nacional*, Santiago de Chile, CISEC, 1.977, p.p 33-36

humanos, la orientación individualista y excluyente de la política económica y la pretensión de la autoridad de buscar en la Doctrina Social elementos de legitimación ética de su acción, tendencia esta última reflejada en la Declaración de Principios de marzo de 1.974<sup>340</sup>.

De este modo, superada una inicial actitud de expectación y espera frente a la restauración de la democracia prometida por los militares, la Conferencia Episcopal asume en 1.974 una línea de independencia crítica y de solidaridad activa con las víctimas de la represión policial y económica. Con la creación de la Vicaría de la Solidaridad, activa desde finales de 1.975, la Iglesia no sólo denuncia públicamente la violación de los derechos humanos, sino que reconoce a los demás actores sociales, especialmente a los partidos, y les brinda protección y canales de acción para sus tareas en la sociedad civil.

Pero la conflictividad entre la Iglesia y el Gobierno militar se hizo más patente a partir del inicio del proceso de institucionalización del régimen en 1.977. En marzo de ese año, la jerarquía episcopal protesta contra la supresión de los partidos políticos; en diciembre se opone a la llamada Consulta Nacional convocada para enero del año siguiente, arguyendo la falta de información de los chilenos para emitir la opinión que se les exigía; meses más tarde rechaza la nueva legislación laboral que se impone a los trabajadores; en el *Te Deum* de 1.979, el cardenal Silva Enríquez reconoce que el clero no ha sido escuchado en sus consejos de moderación y reconciliación. Toda esta serie de posicionamientos y actuaciones no hacen más que consolidar su distanciamiento de la autoridad militar.

---

<sup>340</sup> En esta Declaración de Principios la Junta Militar expresa su condena a las democracias occidentales, no sólo como sistema político viable para Chile sino, en general, como forma de convivencia apta para detener el comunismo. Califica dichas democracias como "seriamente debilitadas gracias a la exitosa penetración del marxismo", agregando que "mientras otros recién avanzan con ingenuidad por el camino del diálogo y del entendimiento con el comunismo, Chile viene de vuelta". Un discurso que continúa señalando que "el Gobierno de las Fuerzas Armadas y de Orden aspira a iniciar una nueva etapa en el destino nacional, abriendo el paso a nuevas generaciones de chilenos formados en una escuela de sanos hábitos cívicos". Ver Elgueta, Bernarda y otros: *Cinco años de Gobierno militar en Chile*, Op. Cit. p.p 15-16



En la etapa de máxima institucionalización del régimen, los obispos hacen más intensas sus demandas a favor de la existencia de una democracia en Chile. Si desde el golpe militar hasta 1.980 se ponía el acento en el problema de los derechos humanos, a partir del plebiscito de la Constitución celebrado en esta última fecha comienza a adquirir mayor importancia la reivindicación democrática.

El deterioro progresivo de la situación económica y social del país, que comienza a perfilarse en los primeros años de la década de los ochenta, y la ruptura del clima de orden institucional que aparece de forma pareja, favorecen la aparición gradual de una serie de sujetos sociopolíticos que interpelan a la Iglesia para que se enfrente al Gobierno de una manera todavía más dinámica. La situación que vive del país hará a la Iglesia declarar que Chile padece una crisis que tiene cuatro dimensiones: crisis económica, crisis social, crisis institucional y crisis moral, con lo cual coloca en una dimensión global el tipo de disidencia que mantiene frente al régimen.

Así pues, vemos cómo en este periodo la Iglesia asume un claro papel político -todavía más activo entre 1.973-1.974 y 1.981-1.982-, convirtiéndose en la única instancia que puede oponerse abiertamente al Gobierno militar y, al mismo tiempo, representar homogéneamente el sentimiento de disconformidad que de forma clara predomina en la sociedad chilena.

En otro orden de cosas, si analizamos el papel de los Sindicatos en el periodo, es preciso destacar su importancia como instancias de supervivencia de las actividades partidarias disidentes, especialmente desde finales de los años 70 y hasta aproximadamente la primera mitad de los años 80.

Históricamente podemos constatar cómo desde su aparición los sindicatos jugaron un papel esencial en la vida política del país. Tanto la Federación Obrera de Chile (FOCH) y la Confederación de Trabajadores de Chile (CTC) habían actuado desde su creación en estrecha relación con los

partidos, especialmente con los de izquierda. La tradición de organizaciones politizadas de los sindicatos no fue interrumpida con la fundación de la Central Única de Trabajadores (CUT) en 1.953. Desde esa fecha y hasta el momento en que tiene lugar el golpe, esta organización se constituyó en el símbolo matriz de la fuerte unidad del movimiento sindical, así como en el representante fundamental de los trabajadores ante el Estado y ante los sectores empresariales.

Con la instalación del Gobierno militar las actividades sindicales son anuladas. Junto a la tarea de iniciar la rápida reestructuración de la economía, el régimen emprende la represión de los líderes de la izquierda e incluso de los obreros de base. Los sindicatos más ligados a la CUT y en consecuencia a los partidos de izquierda son completamente desarticulados.

Paralelamente, el Gobierno realiza esfuerzos por generar un sindicalismo ligado al régimen o, por lo menos, determinados procedimientos sindicales que sintonizaran con él: así, en 1.976 se establecen el Comité Nacional y los Comités Provinciales de Coordinación Laboral, que pretendían ser instancias de diálogo entre el Gobierno, que las controlaba, y los trabajadores.

Hasta aproximadamente finales de 1.978, las precarias organizaciones sindicales de izquierda y centro, que se habían replegado en un primer momento, redujeron sus actividades a la realización de actos contestatarios a las acciones gubernamentales, declaraciones analizando la situación de los trabajadores frente a la crisis, actos no autorizados del 1º de mayo y otras acciones ocasionales. A partir de dicho año, distintas agrupaciones nacionales se unirán<sup>341</sup>, dando forma a una oposición sindical que va a comenzar a desarrollar iniciativas conjuntas frente al Gobierno hasta culminar con la creación, cinco años después, del Comando Nacional de Trabajadores (CNT), hecho que reflejará niveles cualitativamente mayores de politización de los sindicatos respecto a otros periodos de la fase autoritaria,

---

<sup>341</sup> Esta plataforma de oposición sindical reunió en un primer momento a la CNS, luego al Frente Unitario de Trabajadores (FUT), la Confederación de Empleados Públicos (CEPCH) y el Comando de Trabajadores del Cobre (CTC), agrupaciones todas ellas que tenían como rasgo predominante su estrecho vínculo con los partidos políticos.

en un intento de posicionamiento más sólido dentro del panorama político en evolución.

Finalmente, y por lo que respecta a las instancias académicas, hay que hacer notar cómo a partir de 1973 el pluralismo académico existente en los centros universitarios, así como las actividades del movimiento estudiantil, se vieron fuertemente restringidos. Paralelamente, se produce la expulsión de vastos sectores docentes, estudiantiles y administrativos vinculados especialmente con la izquierda y la Democracia Cristiana.

En este sombrío panorama, hay que destacar la labor desarrollada por toda una serie de centros académicos privados, así como por algunas instancias paraacadémicas, caracterizadas por promover la investigación de los problemas sociales –derechos humanos, salud, educación, instituciones políticas, desarrollo...- y por adoptar una orientación favorable al desarrollo y al cambio, constituyendo una red subterránea de reflexión, de comunicación y de contacto entre asociaciones y actores sociales. Casi todos surgen en el terreno de la cultura católica, y varios de ellos estuvieron ligados de alguna forma a la DC<sup>342</sup>. Por otra parte, también podemos destacar la actividad cultural que en estos años lleva a cabo la oposición disidente, concentrada fundamentalmente alrededor de los *talleres*, en los que destaca el papel protagonista de los sectores de izquierda<sup>343</sup>. Este movimiento contrastará con el silencio existente en los espacios públicos, fuertemente castigados por la represión y la censura post-golpe, y que tan sólo a partir de los años 80 comenzarán a poblarse de voces cada vez más disidentes.

---

<sup>342</sup> Ejemplos de estos centros académicos son el Instituto Chileno de Estudios Humanísticos, que además de favorecer las actividades de investigación social, sirvió de centro impulsor de la formación de jóvenes militantes de la DC; el Centro de Investigaciones Económicas para América Latina, que se constituyó en instancia de reflexión sobre temas económicos y en el cual la mayoría de sus miembros eran militantes de la DC.

<sup>343</sup> Colaboran activamente en esta empresa figuras como Violeta Parra. Las actividades teatrales y folklóricas que desarrollan dan origen a organizaciones de gran impacto entre los universitarios, tales como la Asociación Cultural Universitaria (ACU) o la Comisión de Derechos Juveniles (CODEJU).

La Universidad se constituye así mismo en una de las instancias académicas en la que se produce la regeneración de la actividad partidaria. La exclusión en su seno de un sector de la intelectualidad favoreció el desarrollo de una cultura política de oposición, cuyo actor principal fue el movimiento estudiantil, que se originó y adquirió fuerza como reacción a las reformas que el Gobierno militar operó sobre el funcionamiento de los centros universitarios (control vertical de las actividades académicas, servicios de seguridad en los campus, imposición de los "rectores delegados", etc). En esta línea, María Soledad Gómez y Ana María Mallea han señalado cómo entre 1.973 y 1.975 se asiste en Chile a una fase de dispersión, casi de desaparición del movimiento estudiantil, y que será a partir de 1.975 y hasta aproximadamente 1.981 cuando se produzca su reorganización y articulación<sup>344</sup>. Así, en las elecciones de centros de alumnos celebradas en 1.978, triunfan los sectores de oposición frente a los sectores oficialistas. Con la realización del plebiscito de 1.980 y la implantación de la Ley general de universidades de 1.981, el movimiento estudiantil pasa de una fase de gran manifestación de fuerza, a otra de retraimiento y autocrítica, motivada en parte por el surgimiento de divisiones en su seno.

Pero es incuestionable cómo junto a la acción represiva de cualquier forma de oposición por parte del Gobierno autoritario, que provocó la recolocación de todos los actores sociales en el escenario posterior a septiembre de 1.973, existió también una intención fundacional de una nueva realidad política, social y económica en Chile después del golpe de Estado. La dictadura militar implantará un modelo de economía de mercado que significará una ruptura de raíz, radical, con el modelo de desarrollo que había estado vigente antes del golpe, poniendo en marcha medidas antagónicas a las ensayadas en el periodo UP. En este sentido, se va a producir una refundación, una revolución capitalista -apertura de la economía al capital internacional, adopción de un planteamiento de libre empresa mediante la masiva privatización de los medios de producción, paralela a una drástica

---

<sup>344</sup> Ver Gómez, María Soledad y Mallea, Ana María: "Gremios y asociaciones en el periodo 1.973-1.983", en *CED*, N°55, 1.984

reducción de los gastos públicos-, que tendrá enormes repercusiones en el escenario global del país<sup>345</sup>. La puesta en marcha de estas medidas se avivará con la llegada al poder de un grupo de economistas jóvenes formados en la Pontificia Universidad Católica de Chile y en la Universidad de Chicago: son los llamados *Chicago Boys*. Estos desde 1.975 ensayarán en la economía chilena los principios económicos neoliberales en su versión más ortodoxa: aplicarán estrictamente el principio de la no intervención estatal en la economía, con el objetivo de que las fuerzas del mercado, actuando con las mayores cotas de libertad, fueran capaces de solucionar de forma eficiente cualquier disfunción; mantienen además una fe casi integrista en la propiedad privada. En sus manos deposita el poder público la misión de modernizar el país, abandonando de forma radical la vía seguida por ciertos gobiernos chilenos<sup>346</sup>, y especialmente borrando cualquier posible huella de esa andadura al socialismo iniciada en 1.970.

La dirección que definió el nuevo modelo económico se orientó a tres cometidos fundamentales: liberalización del sistema de precios y del mercado, operando la desregulación de la actividad económica; un mercado abierto para el comercio exterior y para las operaciones de financiación externa y una reducción drástica del papel del Estado en la economía. La meta de esta política económica general no era otra que minorar sustancialmente y reorientar la participación de este último como sujeto económico, con el fin de conseguir, como apunta Ernesto Tironi<sup>347</sup>, como objetivos principales, los de reducir la magnitud del sector público, minimizar su influencia en la regulación de aspectos centrales de la economía y eliminar su rol en la producción y en la promoción del desarrollo.

---

<sup>345</sup> Una de las más importantes es la devolución de casi 4000 propiedades –que la reforma agraria de la UP había hecho cambiar de manos- a sus antiguos propietarios. Esta fue, según Gazmuri, una de las causas que hizo que la derecha tradicional viera con buenos ojos la instauración del régimen militar: la posibilidad de poner fin a los proyectos igualatorios desarrollados por Frei y Allende, que incluso le habían hecho temer por su supervivencia como clase. Ver Ver Gazmuri, Cristián: “El golpe de 1.973: El lugar de Pinochet en la historia”, Op. Cit.

<sup>346</sup> Una vía cuyos comienzos se remontan al gobierno del Frente Popular de 1.938.

<sup>347</sup> Ver Tironi, Ernesto: *El modelo neoliberal chileno y su implantación*, Santiago de Chile, Centro de Estudios del Desarrollo (CED), 1.982, p. 16.

Al objetivo de liberalización de precios tendían medidas como la eliminación de todos los controles gubernamentales sobre los precios minoristas, un proceso que culminó en 1.980; o la liberalización del mercado interno de capitales, emprendida a partir de 1.974, que supuso la autorización para que operaran en el mismo compañías financieras -además de bancarias-, y que se vio complementada por la devolución al sector privado de los bancos que habían sido nacionalizados por la administración anterior. Así, a dos años del golpe, una vez que el equipo económico neoliberal había logrado controlar la política económica, la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO, corporación estatal para la promoción del desarrollo industrial) transfirió el 86 % de sus acciones bancarias a ciudadanos privados<sup>348</sup>. El Estado se encontraba de este modo cada vez más ausente de la economía, del mercado chileno.

Una actitud que, sin embargo, no impidió al ejecutivo desarrollar un control intenso sobre el ámbito laboral -particularmente sobre los salarios-, manteniendo durante los primeros seis años del régimen al mercado de trabajo en un estado de control y de estrictas restricciones. Fue sólo en 1.979 cuando se puso en vigor un Plan Laboral que establecía una forma restrictiva de negociación colectiva<sup>349</sup>. La represión ejercida sobre el movimiento sindical y la debilidad de los trabajadores en unas relaciones laborales marcadas por una férrea intervención estatal, explican la importante reducción de los ingresos de los sectores populares en este periodo.

---

<sup>348</sup> Ver Moulián, Tomás y Vergara, Pilar: "Estado, ideología y políticas económicas en Chile 1.973-1.978", en *CIEPLAN* N° 3, junio 1.980, p. 88.

<sup>349</sup> El Plan Laboral reconocía el derecho de huelga y radicaba la negociación colectiva en el ámbito interno de la empresa, restringiéndola sólo a los trabajadores del sector privado. Permitía la libre afiliación y desafiliación de los sindicatos y la formación de más de uno por empresa. Prohibía al mismo tiempo las confederaciones por rama de actividad laboral, declarando lícito el lock-out empresarial. Ver Valdés, Juan Gabriel: *La Escuela de Chicago: operación Chile*. Buenos Aires, Grupo Editorial Zeta S.A., 1.989, p. 24.

Paralelamente, se llevó a cabo la apertura del mercado interior a las inversiones y a la producción extranjera –los derechos de importación se reducirán casi 80 puntos porcentuales en los cuatro primeros años de gobierno militar-, en una estrategia de desarrollo hacia el exterior con la que conseguir la integración del país en la economía mundial<sup>350</sup>. En esta línea, se eliminó cualquier restricción tanto a la entrada de capital al país como a la contracción de deudas por parte los Bancos en el exterior.

Sin embargo, el cambio más radical en el que se tradujo la nueva orientación del equipo de Chicago fue el de eliminar el papel del Gobierno como productor: además de la transferencia de las participaciones bancarias estatales, a la que ya hemos aludido<sup>351</sup>, el Estado se deshizo de las acciones y derechos que mantenía en más de ciento diez firmas, traspasándolos a la empresa privada. Una reprivatización a través de la cual se conseguiría ingresar elevadas cantidades en las arcas públicas: sólo la licitación de 45 de sus numerosas empresas, incluidos cuatro bancos –según Tironi<sup>352</sup>– representó una transferencia patrimonial superior a los 730.000.000 de dólares en 1.978, equivalente a dos tercios de la inversión geográfica bruta de ese año. Este mismo autor subraya cómo la reversión afectó también a los terrenos sobre los que había operado la reforma agraria, de los que cerca de un tercio se devolvieron a sus antiguos propietarios, mientras que un porcentaje ligeramente superior se asignó en propiedad individual a unos 35.000 campesinos, la mitad de los cuales se vió obligado hacia finales de la década a venderlos o arrendarlos, al no contar con el imprescindible apoyo del Estado para transformarse en pequeños propietarios agrícolas.

---

<sup>350</sup> Con dicha finalidad, Chile abandonaría en 1.976 el Pacto Andino, lo que, según Juan Gabriel Valdés supuso *de facto* la igualación de las condiciones para capital nacional y extranjero en cualquier sector económico. Ver Valdés, Juan Gabriel: *La Escuela de Chicago: operación Chile*. Buenos Aires, Grupo Editorial Zeta S.A., 1.989.

<sup>351</sup> Otro dato llamativo, en el sector financiero, fue que el Estado pasó, de tener una participación mayoritaria en diecinueve bancos en 1.973, a que sólo quedaran en poder de CORFO cuatro en 1.977 y apenas dos a principios de 1.981.

<sup>352</sup> Ver Tironi, Ernesto: *El modelo neoliberal chileno y su implantación*. Op. Cit, p.p. 16-17.

La desnacionalización afectó a todas las actividades productivas, incluyendo los depósitos de minerales, las propiedades urbanas de las compañías de servicios públicos y, finalmente, las empresas en las cuales la participación gubernamental había sido considerable (tales como la Compañía de Acero del Pacífico, CAP). Estas actividades serían administradas por el sector privado, que se convertiría en el principal y, a la postre –ésta era la meta- exclusivo agente productor en la economía chilena. El conjunto de operaciones de privatización emprendidas, a las que tan sólo un reducido número de inversores pudo tener acceso en Chile, provocaron una gran concentración de compañías y de bancos en las manos de unos pocos grupos económicos, que establecieron estrechas conexiones de colaboración con el gobierno.

La reducción de los elevadísimos índices de déficit e inflación – insertos, además, en una tendencia creciente-, existentes en el país cuando el gobierno militar toma el poder (la inflación era entonces del 340.7 %), se acometerá vía reducción del gasto público, la minoración de flujos monetarios y crediticios, unida a la ya aludida apertura radical de la economía chilena al mercado mundial. Una estrategia que, si bien consiguió su objetivo de rebaja de esa peligrosa variable que es la inflación, lo hizo a costa de sacrificar las las tasas de paro obrero, las cuales en dos años –de 1.973 a 1.975- sufrirían un importante incremento, pasando del 5 % al 15 %. A este último efecto contribuyó, sin duda, la reducción del empleo público - una quinta parte de los empleados públicos dejaron de serlo-.

Los niveles de crecimiento de la producción –importantes sólo a partir de 1.978-, unidos al control inflacionista, van a permitir hablar del milagro económico chileno. Una descripción que oculta, como señaló Patricio Meller<sup>353</sup>, la consecución de los excelentes niveles que ofrecían los indicadores económicos a costa, fundamentalmente, de sectores económicos poco productivos, tales como el marketing, los servicios

---

<sup>353</sup> Ver Meller, Patricio: Un siglo de economía chilena 1.890-1.990, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1.996.



financieros o la mera especulación, así como la peligrosa situación de inestabilidad que suponía la elevada dependencia de la economía chilena del capital extranjero –ya en forma de inversiones o de préstamos- y la correlativa baja tasa de formación de capital interno.

Por otro lado, en el escenario político tienen lugar en estos momentos importantes novedades. Así, en julio de 1.977 el general Pinochet anunciará su particular proyecto a largo plazo de democratización -una *democracia protegida*<sup>354</sup>-, así como un paralelo proceso de renovada institucionalización del régimen, marcando unas etapas que concluirían con su normalización. Con tal objeto, se había trabajado en la redacción de una nueva norma fundamental de carácter marcadamente autoritario, capaz de articular la complicada y novedosa vía hacia un régimen diverso. La nueva Constitución establecía una Presidencia de amplios poderes y ocho años de mandato, un Congreso de poderes limitados y con un tercio de senadores *designados*, en lugar de electos, así como una serie de mecanismos institucionales cuya aplicación aseguraría la pervivencia de la presencia e influencia militares en los gobiernos posteriores; todo ello se aseguraba a través de la garantía jurídica que ofrecían las numerosas cláusulas transitorias, de amplia pervivencia temporal. En cuanto al general Pinochet, éste ocuparía la presidencia durante el primer periodo, al final del cual se convocaría un referéndum mediante el cual se llegaría alternativamente a la ratificación o al rechazo del candidato propuesto por los militares para el segundo periodo de ocho años. Finalizado este último, en 1.997, podrían ser convocadas elecciones parlamentarias y presidenciales. De prosperar en el referéndum la opción del rechazo del candidato de los militares, las elecciones se adelantarían a 1.989. Esta Constitución fue refrendada, en un contexto de reducidas garantías de transparencia democrática, en el polémico plebiscito de 11 de septiembre de 1.980, una votación en la que la ciudadanía invistió al régimen de una legitimidad política que le permitió iniciar oficialmente la transición hacia una democracia protegida.

---

<sup>354</sup> Expresión utilizada por Moulián, Tomás: *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago de Chile, LOM ediciones, 1.997.

El favorable grado de equilibrio interno del régimen logrado en estos momentos –según su propia interpretación de las cuotas de éxito alcanzadas en los resultados del plebiscito- le llevó a emprender una serie de reformas, a crear nuevas instituciones y a asignar roles renovados, en un intento por reforzar el proceso de modernización en el marco de la transición oficial. Sin embargo, paralelamente a este proceso se va desarrollando un clima de protestas sociales relativamente autónomas, que se expresaban en la movilización parcial y focalizada de diversos sectores sociales afectados por el conjunto de acciones emprendidas y que se declaraban hostiles a las medidas del Gobierno, pero que eran incapaces de expresar su desaprobación apelando al descontento de la sociedad en su conjunto.

Esta situación de protesta semiimplícita tendrá mejores posibilidades de manifestarse con el desencadenamiento de la crisis económica que comienza a perfilarse desde 1.981-1.982, que erosionó fuertemente la base de sustentación material del régimen, desgastando su frágil legitimidad política. Esta crisis, quizá la peor que ha sufrido el país en los últimos cincuenta años, se debió a factores tanto internos como externos. El gasto interno –financiado por créditos exteriores- se había visto disparado por factores tales como la sobrevaluación de la moneda nacional, la liberalización de importaciones, el aumento del gasto privado y la liberalización de los precios. Todo ello generó un importante déficit comercial y una delicada situación de la balanza de pagos, en un contexto de hiperfragilidad de la economía chilena, sustentada en gran medida en variables dependientes de la economía mundial. La reducción de los créditos y de las inversiones extranjeras y la caída radical del precio del cobre, provocarán la inevitable crisis de una economía altamente endeudada en los mercados financieros exteriores.

Consecuencias directas de todo ello, que comenzarán a aparecer de forma alarmante en los años 1.982 y 1.983, serán la caída de la producción, la quiebra y el cierre de muchas empresas y, como efecto secundario inmediato, el aumento del paro, que llegará a afectar al 30 por cien de la población activa. Ante esta situación el gobierno volverá a aplicar sus consabidas recetas ultraliberales, en la creencia de que sería el mercado el

que de una forma natural autoajustara los importantes desequilibrios existentes; sus esperanzas, sin embargo, no se vieron cumplidas.

El análisis de los principales ejes históricos que definen lo ocurrido en el país en este periodo que hemos querido llamar del primer pinochetismo –una etapa que, teniendo como punto de partida el golpe, comprende una década-, nos ofrece gran cantidad de datos que definen los aspectos más llamativos operados en los ámbitos político, social y económico en Chile. Gran parte de los mismos constituyen el tejido básico que sirve de red a los distintos momentos, a las diversas escenas, que la ficción había preparado para nosotros, para cualquiera que se quisiera asomar al país –a un país ficticio, pero basado en gran medida en el real- a través de los relatos escogidos para ilustrar su historia reciente.

Quizá la novela que refleje de una forma más directa (tanto por su voluntad de reconstruir un episodio concreto acaecido al protagonista, como por su intención de hacerlo con el menor artificio, de un forma pura, testimonial) sea *Tejas Verdes*. Esta obra nos transporta a vivir con el protagonista la represión en estado puro, al que escoltamos con nuestra presencia inadvertida a lo largo de su éxodo por diversos lugares de detención, y en particular acompañamos en su estancia de dos meses en un campo de concentración clandestino, *Tejas Verdes*. Lo hacemos con una ventaja: como lectores, y por el ya aludido carácter testimonial del texto, sabemos que el prisionero saldrá vivo de allí; una certeza que éste no tiene en ningún momento, de ahí que en su mente y en su alma se alternen el pesimismo y la esperanza. Nuestra presencia silenciosa nos da la ocasión de palpar esa perplejidad que el golpe militar y sus efectos producen en el detenido –en todos los detenidos-, incapaces de creer y de asimilar lo que les está ocurriendo. No entienden la violencia, ya presente en las circunstancias que rodean su detención. Por otro lado, el nuevo régimen ejerció en Chile una represión casi universal, en el sentido de que se extendió a cualquiera meramente sospechoso de poder situarse, siquiera teóricamente, en contra del nuevo programa emprendido por la Junta, considerando sus actividades anteriores al 73; de ahí la extrañeza de

muchos de los detenidos, la viva esperanza de que su siniestra aventura se deba a un malentendido, que por ello pueda acabar pronto.

La novela nos muestra y nos traslada al Chile subterráneo, a un país paralelo al que bulle en la superficie, pero fuera de la conciencia de aquel, controlado por fuerzas militares cuya impunidad de actuación, al margen de cualquier sistema de garantías legales, aterroriza a los prisioneros, víctimas de este nuevo sistema. La tortura, la humillación, incluso la muerte, están presentes en el ambiente, y lo están no sólo como teórica amenaza. Estas son las circunstancias que rodearon la instauración del régimen militar; aquí se nos narran con detalle escenas con certeza muy similares a las que rodearían el final de todos esos chilenos reducidos a cifras de muertos, detenidos y desaparecidos de las que da cuenta el Informe Rettig.

Por otra parte, en la forma de actuar de los militares que dirigen el campo de concentración, en su discurso, advertimos claramente la lógica del enemigo interno que proclama la doctrina de la Seguridad nacional, la focalización del ejército hacia ese nuevo enemigo subversivo que ahora es un conciudadano chileno, culpable de sumir al país en el desorden y el caos, en la pérdida de valores que el régimen está llamado a restablecer. Un enemigo cuya potencial peligrosidad le priva de cualquier derecho, tal y como se advierte en el trato inhumano que los detenidos sufren en ese confinamiento cuyo final desconocen.

En la mezcla de elementos presentes en el campo de concentración vemos, así mismo, la voluntad del régimen de dismantelar partidos políticos, sindicatos, cualquier movimiento o asociación humana; advertimos cómo la represión afectó también al campesinado, a los mapuches, etc.. Y el protagonista nos hace sentir, a través de sus monólogos, la forma en que el levantamiento militar, por su extraordinaria brutalidad, dejó limitados los planes de muchos individuos a la mera supervivencia física, abandonando cualquier otro proyecto colectivo; de ahí la efectiva desarticulación de las fuerzas partidarias y de otros movimientos político-sociales, sobre todo de los de izquierda, cuyos líderes pasaron a la más oscura clandestinidad, se exiliaron o fueron eliminados.

Pero sobre todo esta novela nos habla de un sentimiento, terrible, muy extendido en el Chile de aquellos días: la desconfianza. El personaje principal nos relata cómo las redes de compañeros, amigos, conocidos, se han destruido, hasta el punto de que uno ya no sabe ante quién se halla, cualquier vecino se convierte en sospechoso, cualquiera puede constituirse en delator en ese régimen de terror. Esta inseguridad en las personas -una negra consecuencia del nuevo panorama político, que de esta manera extiende rápidamente sus tentáculos hasta el ámbito privado- llega a transformar las relaciones humanas, que a partir de ahora se reformulan, convirtiéndose en mucho más superficiales. Todas estas cuestiones, en particular esta última observación, o los sentimientos de un prisionero sobre cuya vida pende minuto a minuto la amenaza de muerte que imprime un régimen cuyos engranajes y movimiento no comprende, difícilmente la captaríamos en toda su intensidad sin la privilegiada aventura que nos brinda la literatura, billete de viaje para asistir personalmente como historiadores al campo de concentración de *Tejas Verdes*, y de esta forma verlo funcionar en los meses posteriores al golpe. No se trata del lugar real, sino de una construcción ficticia, terriblemente similar al escenario verdadero, que el escritor ha sido capaz de edificar como una preciosa maqueta para nosotros, colocando además al resto de personajes animados, y permitiéndonos oír sus voces, presenciar su sufrimiento e incluso captar sus pensamientos, expresados en la narrativa en forma de reflexiones a las que el lector accede sin dificultad.

Pero, con ser un exponente magnífico, no es ésta la única novela que nos muestra la brutal acción represiva del régimen, vívidamente presente también en otros textos narrativos. Así, asistiremos a sesiones de tortura, tanto física como psíquica, a través de las descripciones de primera mano que realizan las víctimas en *Una casa vacía*. Unos testimonios que nos muestran, de otro lado, el importante papel desempeñado en la denuncia de la represión y de la violencia políticas por fuerzas como la Iglesia, a través de la Vicaría de la Solidaridad, un organismo que aparece así mismo en el relato y del que también hemos hablado al describir los hitos históricos fundamentales de este periodo. Y veremos la otra cara de este fenómeno, la

que ofrece la visión directa de los ejecutores, de los sujetos activos de la represión. Una posibilidad que nos brinda *La pasión de ñaki*, novela que nos sumerge de lleno en el seno del principal organismo de inteligencia chileno – el correlato a la auténtica DINA-, para mostrarnos, a través de la voz y los pensamientos de un protagonista crítico, su poder, sus métodos de actuación y la impunidad con que operaban, informándonos incluso de la repercusión interna que tendrán hechos como los asesinatos del matrimonio Prats o de Orlando Letelier. Al ponerle cara y pensamiento a los miembros de estos organismos, algo que sólo conseguimos al abandonar el territorio histórico y adentrarnos en el narrativo, dejamos de verlos como organizaciones abstractas, y comprendemos que estaban formadas por chilenos que, como decía un personaje de *Una casa vacía*, todos los días iban a trabajar, almorzaban, vivían normalmente y se mezclaban con sus vecinos; seres que están en el país, que rodean a las víctimas y a sus familiares. Los relatos logran hacernos sentir algo que señala el Informe Rettig: “Al exponer los objetivos perseguidos por la DINA es imposible olvidar que esa larga serie de violaciones a los derechos humanos no es la obra de una entidad abstracta. Dicha institución, y cualquiera otra análoga, fue concebida y puesta en práctica por seres humanos...(…) el conjunto de ese personal hizo lo que aquí se narra”<sup>355</sup>.

*La pasión de ñaki* nos muestra también de forma nítida la realidad post-golpe a través del desmantelamiento de las fuerzas políticas, del exilio, etc. De este último fenómeno nos mostrará su cara más humana, pues lejos de ser una simple circunstancia a consignar, una consecuencia lógica del golpe, la narrativa nos aporta datos únicos sobre la soledad de los chilenos exiliados en países tan diversos al suyo, sobre su pérdida de identidad final, sobre ese sentimiento interno, al cabo del tiempo, de haber sacrificado sus mejores años por ideales poco tangibles... Todo esto son cuestiones jamás aludidas en los textos de historia, y que aparecen magistralmente tratadas en *Una casa vacía*, *La pasión de ñaki* o *Nosotras que nos queremos tanto*.

---

<sup>355</sup> Ver Comisión Chilena de Derechos Humanos y Centro Ideas: *Nunca más en Chile. Síntesis corregida y actualizada del Informe Rettig*, Op. Cit., p. 78

El modo en que el régimen fue instituyendo una nueva realidad, en particular en el ámbito económico, también está presente en la narrativa. Así, en *Una casa vacía* vemos cómo algunos personajes han prosperado en ese nuevo escenario que es el Chile moderno, a través de actividades claramente especulativas. Pero junto al avance de algunos, junto a ese país de las oportunidades en el plano económico, la novela nos habla también de otro Chile que también existió a lo largo de estos años, aquel en el que *la cesantía*<sup>356</sup> era cada vez más preocupante: así, al entrar en casa de Silvia, ésta le explica al protagonista la fealdad de ese escenario a través de una crónica del descalabro económico de su marido, que es también la historia de algunos sectores de la población que no encajarán con tanta facilidad en el nuevo sistema y cuyos ingresos se verán cada vez más menguados en esta etapa. Escuchamos también, de labios de algún personaje, cómo la nueva situación del país –el milagro económico de ese *Chile que avanza en orden y paz*<sup>357</sup>–, medida por los favorables índices económicos que le acompañan, era un precioso logro conseguido, y por el que indudablemente el país había tenido que pagar un precio. Y oímos también la respuesta de otro personaje, que le reprocha al primero que sea capaz de comparar esa supuesta bonanza económica de un sector de la población, con el sufrimiento humano que han experimentado otra parte de los chilenos. El diálogo entre estos dos seres de ficción, susurrado en los oídos del lector, hace que *entendamos* realmente, más allá de lo que sería una expresión en un libro de historia, lo que significa la división del país, operada tras quince años de un régimen dictatorial que hizo desaparecer a personas y destruyó la vida de otras tantas. Su verdadero significado se nos transmite a través del simbolismo que tiene el hecho de que estos dos personajes sean dos hermanos, dos seres que se quieren pero entre quienes la comunicación se ha tomado ahora muy difícil, casi imposible.

La actividad del régimen durante estos años no tiene apenas respuesta por parte de unas fuerzas políticas que, tras el aturdimiento inicial

<sup>356</sup> Expresión con la que en el país se hace alusión a la situación de paro laboral.

<sup>357</sup> Esta expresión fue una leyenda que se podía leer en el país a pocos años del golpe, en multitud de carteles publicitarios institucionales, alusiva al bienestar chileno en el ámbito económico y en el nuevo orden instaurado por los militares.

que les produjo el golpe y la violenta represión a que se ven sometidas, tampoco serán capaces de articular hasta pasado un largo tiempo alternativa alguna ante un sistema dictatorial con fuertes amarres, invulnerable. La debilidad de la oposición, su desgaste y su falta de proyectos y aún de ilusión en esta etapa aparece muy clara en *La desesperanza*, de José Donoso, amargamente simbolizada en personajes como Lopito.

Finalmente –pues la correspondencia de los elementos e historias presentes en las novelas con el Chile real del periodo analizado sería interminable–, sentimos la pesadez del miedo, de la vigilancia, de la inmovilidad de una sociedad traumatizada por el golpe militar, en la agobiante y gris atmósfera que Carlos Franz es capaz de dibujar para nosotros en *Santiago Cero*, una novela donde aparece una Universidad plegada al régimen, paralizada como espacio de imaginación y pensamiento crítico. Y, lo que es peor, no sólo están paralizadas la Universidad y aún la ciudad, Santiago, sino que todavía más lo está la juventud que deambula por sus Facultades y sus calles, una generación a la que la dictadura marcó profundamente, que necesita imaginar otros mundos, otros lugares, en los que poder vivir sus sueños, un nuevo universo con el que romper su habitual falta de proyectos. Y es que Chile, en estos años, parecía ser en buena medida un país paralizado; la dictadura había conseguido mucho más que instaurar orden: había logrado atenzarlo.

### **5.3. LA ETAPA DE LAS PROTESTAS Y, DESPUÉS, DE LA ALEGRÍA (1.983-1.990).**

La economía chilena entró, pues, en una grave crisis desde mediados del año 1.982, marcada por un importante descenso en la producción, que se vió acompañado por el paralelo incremento de los índices de paro y de inflación. Tras el fracaso de la aplicación de las recetas clásicas, y a la vista de que el mercado no reestablecía de modo natural equilibrio alguno mediante el autoajuste de sus variables fundamentales, el Gobierno se verá ya, en 1.983, obligado a actuar. En este sentido, y asumido



el colapso del sistema financiero y bancario, una de las primeras medidas que adoptará –de acuerdo con el Fondo Monetario Internacional- es el establecimiento de un compromiso de atender la carga financiera de la deuda en el exterior, en un claro intento de estabilizar la maltrecha economía chilena. A partir de este momento, un nuevo equipo económico realiza un diseño de la política económica en el que ocupan un lugar primordial el traspaso al sector privado de la economía de todas aquellas empresas y bancos que habían quebrado en el periodo inmediatamente anterior, la obtención de capitales externos y la incentivación de las exportaciones; un programa que se completará, en los años siguientes, con la privatización de las empresas estatales básicas –que fundamentalmente operaban en el ámbito de los servicios públicos-. También merece ser destacada la transformación llevada a cabo en el sistema de seguridad social y previsión, que pasa a ser de capitalización individual en manos privadas.

La adopción de esta política consiguió su perseguido objetivo de impulsar el crecimiento económico del país, y lo hizo primordialmente sobre la base de la venta en el exterior tanto de mercancías tradicionales –tales como el cobre- como de otros productos primarios de tipo diverso (frutas, bienes derivados de la explotación forestal, pesca...). El fenómeno que se designó como nuevo *boom* de la economía chilena se va a apoyar en estos sectores productivos en expansión. Sin embargo, hay otros indicadores económicos claramente relacionados con esta dinámica expansiva, cuyos efectos negativos van a sufrir las clases populares: como subraya Meller, los salarios se van a mantener deliberadamente bajos, los niveles de paro muy elevados y los gastos sociales claramente recortados<sup>358</sup>.

La situación de crisis generalizada provocará esta vez la reacción de la sociedad civil chilena: las protestas, encabezadas por la Confederación de Trabajadores del Cobre (CTC) y organizadas a partir de mayo de 1.983, sacudieron al régimen. Así, el día 11 de dicho mes marca un momento de inflexión, con la convocatoria por la CTC a una jornada nacional de protesta

---

<sup>358</sup> Meller, P.: Un siglo de economía chilena, 1.890-1.990, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1.996. Citado por Alcázar, Joan del; Tabanera, Nuria; Josep M., Santacreu y Marimon, Antoni: *Història contemporània d'Amèrica*, Op. Cit.

pacífica, que contó con un amplio eco y a la que la ciudadanía respondió de forma masiva y multisectorial; tanto, que tuvo como efecto secundario la creación de una confederación de trabajadores más amplia, el Comando Nacional de Trabajadores (CNT)<sup>359</sup>, una organización formada a partir de la CTC. Su fundación fue un paso importante en el proceso de reagrupación del movimiento sindical, y le aseguró cierta influencia en el desarrollo de las fuerzas opositoras.

Enrique Cañas plantea que el éxito de los sindicalistas del cobre, a diferencia de otros sectores sociales como los estudiantes, los grupos vinculados a la Iglesia, las asociaciones vecinales, etc., parecía responder a varias razones: En primer lugar, se trataba de una instancia propiamente corporativa, ligada a la mayor riqueza nacional y por lo tanto determinante en el proceso económico del país; en segundo lugar, era una entidad colectiva más o menos permanente, con un alto grado de organización y con una tradición complementaria de *actor político* arraigada por largos años en la memoria histórica de Chile; en tercer lugar, los trabajadores del cobre se presentaban ante el país no como un partido o como una fracción partidaria, sino como un actor social sólidamente legitimado y, por lo tanto, capaz de convocar y legitimar la acción de otros organismos o sectores de la sociedad; por último, el CTC no proponía al país una confrontación directa con las fuerzas de seguridad del régimen, sino que presentaba formas de acción pacíficas, aceptables y ejecutables por vastos sectores de la población<sup>360</sup>.

---

<sup>359</sup> El CNT estaba formado por: la CTC; la Coordinación Nacional Sindical, que agrupaba a demócratas progresistas y a la izquierda, y estaba compuesta por una amplia variedad de sindicatos industriales, mineros y profesionales; la Central Democrática de Trabajadores, representante de un grupo demócrata de derecha con base en algunas empresas estatales, de obreros cualificados del sector manufacturero, empleados fiscales y algunos grupos campesinos; la CEPCH; una o dos confederaciones pequeñas, y, más tarde, por la Federación de Trabajadores del Petróleo y la de empleados bancarios.

<sup>360</sup> La acción pacífica consistía en no enviar a los niños al colegio, abstenerse de hacer compras, no hacer trámites en oficinas públicas o privadas, no asistir al comedor de la empresa. A los transportistas se les sugería no sacar sus máquinas para evitar que las dañaran los provocadores, a los automovilistas se les pedía conducir lentamente y hacer sonar sus bocinas a las 13 y a las 18 horas, a los comerciantes no abrir sus locales, a los empresarios dar garantías a sus trabajadores para que pudieran manifestarse pacíficamente,

La reacción del gobierno ante estas primeras convocatorias fue, primero, la indiferencia, pues en sus previsiones no entraba la consecución de una amplia respuesta social. De ahí pasó, fundamentalmente por la magnitud de las movilizaciones ciudadanas, a la utilización de la fuerza militar y policial. Esta nueva dinámica del ejecutivo no impedirá que las manifestaciones continuaran, a un ritmo mensual, hasta la declaración del estado de sitio de noviembre del 84.

La reanudación de la actividad por parte de los partidos de la oposición, que a partir de estos momentos tendrá lugar de forma mucho más abierta, será otro de los hitos novedosos de esta etapa. Así, los opositores de centro, encabezados por el PDC y una fracción del Partido Socialista, formaron la Alianza Democrática (AD). En su programa figuraba la consecución de la renuncia de Pinochet, la elección de una asamblea constituyente y un pacto social amplio que supervisara la vuleta a la democracia. Pero muy pronto quedó claro que el Gobierno no haría más concesiones puntuales y que ni siquiera sometería a discusión el asunto de la renuncia de Pinochet. En este momento los partidos más izquierdistas de la oposición formaron el Movimiento Democrático Popular (MDP) y presionaron en favor de una política de movilización de masas y de confrontación. La oposición no fue capaz de responder adecuadamente a los movimientos de protesta y, de hecho, la iniciativa de unir a los partidos de oposición en un esfuerzo por presentar un plan de acción común vino de parte de la Iglesia Católica, que desempeñó un papel crucial en Chile, no sólo como garante de los derechos humanos, sino también en la defensa de los valores democráticos y como articuladora de los intentos de lograr un consenso amplio que asegurara el retorno al Estado de derecho.

Entretanto, el ejecutivo persistió en su política represiva, ante la cual parte de la izquierda se radicalizó, operándose así la división de las fuerzas progresistas y el consiguiente debilitamiento del movimiento de protestas. Sin

---

y a las amas de casa hacer sonar las cacerolas después de las 20 horas. Ver Cañas Kirby, Enrique: *Proceso político en Chile. 1.973-1.990*, Op. Cit.

embargo, tras varios meses de negociaciones entre los partidos de centro e izquierda, se alcanzó un Acuerdo Nacional contra la dictadura que se suscribió en agosto de 1.985 (con la exclusión del Partido Comunista, que se decantaba por la lucha armada y que actuaba a través del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, FPMR). El texto expresaba un deseo de entendimiento político, compromiso y negociación entre los firmantes; exigía plenas libertades civiles y elecciones parlamentarias y presidenciales libres; propiciaba una economía mixta en la que se respetara la propiedad privada y en la que el Estado fuera el impulsor del desarrollo económico, facilitando la cooperación entre los diversos sectores y dando prioridad a la erradicación de la pobreza.

Ahora bien, una propuesta como el Acuerdo, que se basaba en la negociación, chocaba con un Gobierno que se negaba a consensuar. De ahí la aparición de nuevos intentos de derrocar al régimen, como la Asamblea de la Civildad, que tuvo lugar a finales de abril de 1.986, promovida por un grupo de entre quinientos y seiscientos delegados pertenecientes a una veintena de organizaciones<sup>361</sup>. La Asamblea insistió en una serie de temas clave: una nueva Constitución democrática; un cambio total de las políticas económicas y sociales; la reducción del presupuesto militar; el fin de la intervención militar en la administración de las universidades; la renegociación de la deuda externa y justicia para las víctimas de violaciones de los derechos humanos.

Sin embargo, las esperanzas de la oposición durarían poco. El círculo de protestas ciudadanas seguidas de represión gubernamental volvió a reproducirse. La situación se recrudecería en agosto de 1.986, al descubrirse arsenales de armas que hicieron temer que los comunistas usarían la violencia contra el régimen; a propósito de estos descubrimientos, el General Pinochet declaraba:

---

<sup>361</sup> Entre éstas se encontraban el Comando Nacional de Trabajadores (CNT) y la Central Democrática de Trabajadores (CDT), las dos federaciones sindicales más importantes. La Asamblea decía representar tres millones de chilenos y, a diferencia del Acuerdo, no estaba organizada según líneas partidistas, por lo que no excluía a representantes del MDP

"las exigencias de este período no admiten a los pusilánimes ni a los cobardes (...). La certeza de que estas armas estaban destinadas a apoyar la revolución totalitaria es una expresión del propósito marxista de utilizar la violencia armada para implantar su ideología"<sup>362</sup>.

Al mes siguiente estos temores aumentaron con el intento frustrado de asesinato de Pinochet por parte del FPMR, atentado que dio como resultado un mayor apoyo a la persona del general y la desmoralización de la oposición. Por todo ello, el Presidente y sus asesores creían contar con el apoyo de la mayoría y esperaron confiados el resultado del plebiscito que tendría lugar a más tardar en enero de 1.989, una consulta que decidiría acerca del primer Presidente electo que asumiría el poder en virtud de la Constitución de 1.980.

En el otro extremo, las fuerzas opositoras entendieron que, pese al elevado éxito de las movilizaciones, capaces de paralizar la producción y el ritmo vital de las grandes ciudades, el elevado costo de organización de este estado de protestas no había conseguido debilitar a un régimen cuya capacidad de respuesta ante este tipo de acciones seguía intacta. De ahí el cambio de estrategia, ante la demostrada imposibilidad de acabar con la dictadura a través de la desobediencia civil, que llevaría en febrero de 1.988 a la totalidad de la oposición a reunirse y suscribir un pacto para promover la votación en favor del "NO" en el plebiscito (*Comando Nacional por el No*), aún aceptando con ello, *de facto*, el programa político diseñado para Chile por el régimen dictatorial en la Constitución de 1.980. Alcázar y otros reflexionan sobre el gran esfuerzo de organización que supondrá tal tarea, que pasaba por conseguir la inscripción electoral de más de seis millones de personas, preparar los apoderados para fiscalizar las mesas electorales existentes, así como conseguir la necesaria repercusión internacional que garantizara el apoyo y la solidaridad con los demócratas chilenos<sup>363</sup>.

---

<sup>362</sup> Revista *Hoy*, N° 74, 1.986.

<sup>363</sup> Cáceres, Gonzalo y Alcázar, Joan del: "Allende y la Unidad Popular. Hacia una deconstrucción de los mitos políticos chilenos", Op. Cit.

El dato más destacable fue, quizá, esa gran esperanza que recorría a la sociedad civil, aún cuando estuviese plagada de temores. La elección celebrada el 5 de octubre fue justa y libre, y contó con una participación masiva. El resultado arrojó un 57% para la opción "NO" y 43% para la opción "SI". Los chilenos habían conseguido en las urnas lo que no habían logrado de modo alguno: la victoria sobre el régimen militar. El desenlace del plebiscito sorprendió de manera desagradable al ejecutivo, mientras que en la oposición ocurrió justamente lo contrario, al ver cómo poderosos sectores de la derecha aceptaban de inmediato la realidad de las cifras. Había existido, ante los eventuales resultados del plebiscito, temor a una intervención de las Fuerzas Armadas; pero esto no llegó a producirse, en gran medida debido a que, como señala Angell "las Fuerzas Armadas chilenas son un organismo conservador y legalista en un país legalista"<sup>364</sup>. La mayor parte de la derecha y sus seguidores pensaron que no había motivos de preocupación, puesto que según la Constitución Pinochet seguiría siendo Presidente hasta marzo de 1.990, después sería Comandante en Jefe hasta 1.998, y con posterioridad a ese año quedaría como senador vitalicio. De este modo, pese a que se enfrentaban a una pérdida real de poder, seguían bajo el respaldo que les brindaba el máximo texto legal, que había institucionalizado una proyección duradera para el régimen autoritario.

A sólo una semana del plebiscito, se creará la Concertación de Partidos por la Democracia (formada por la Democracia Cristiana, el Partido Socialista de Chile, el Partido por la Democracia, el Partido Radical y otras organizaciones menores). Encabezando esta coalición figurará, en las elecciones de diciembre de 1.989, el demócrata-cristiano Patricio Aylwyn, que había sido el Coordinador del *Comando por el No*, y que será elegido Presidente de la República. Este episodio marcará el comienzo de la democratización, tras la profunda pesadilla iniciada el 11 de septiembre de 1.973. Un largo periodo que fue mucho más que un mal sueño para las más de 3.000 víctimas de la dictadura, sus familias y amigos (se han comprobado

---

<sup>364</sup> Angell, Alan: *Chile de Alessandri a Pinochet: en busca de la utopía*. Op cit., p. 132.

3.196 muertes en los años 73-90, considerando de forma conjunta aquellas que cabe atribuir a los agentes del Estado o sus delegados –más del 90 por cien-, ya se trate de muertos o desaparecidos; las perpetradas por personas o grupos opositores al régimen militar –casi el 5 por cien del total-; o de muertos por la violencia política del periodo, sin identificación de sus autores<sup>365</sup>).

Los seres de ficción que hemos conocido en nuestro periplo por estas siete novelas experimentarán en carne propia las penas y alegrías de esta etapa. La etapa de crisis que inaugura la década de los ochenta provocará que algunos de ellos –tanto en *Nosotras que nos queremos tanto* como en *Una casa vacía* o en *La desesperanza*- pierdan sus trabajos, quedando cesantes. Y hará que llenen las calles, inaugurando una etapa de protestas que inicialmente tendrán un trasfondo económico. Aún cuando la crisis finalice, en alguno de los textos literarios el escritor ha permitido que se cuelen de rondón toda una serie de sujetos marginales, de aquellos a los que ninguna bonanza económica parece alcanzar, y a los que los discursos oficiales tampoco nombran. José Donoso lo ha hecho, y su novela parece ser un muestrario de seres perdidos, extraños al sistema, que deambulan de noche por los barrios acomodados de Santiago buscando cualquier cosa que pueda aprovecharse o venderse. Los contrastes entre pobres y ricos en ese Chile que los *Chicago Boys* contribuyeron a construir en el plano económico se aprecian claramente en este texto, en el que el lector se sumerge en la zona de sombras de la capital santiaguina.

Por otro lado, los logros económicos alcanzados por el régimen se contraponen al autoritarismo que despliega en el plano político y social, una dicotomía que queda clara en la intensa discusión que el protagonista y su hermano librarán en *Una casa vacía*, en la que se pone de manifiesto la importancia que el régimen dio siempre al primero de estos elementos, como una carta de legitimidad que garantizaba, junto al orden alcanzado a través

---

<sup>365</sup> Ver Comisión Chilena de Derechos Humanos y Centro Ideas: *Nunca más en Chile. Síntesis corregida y actualizada del Informe Rettig*, Op. Cit., p. 230.

de la represión, su buen hacer. Sin embargo, llegará un momento en el que el país se desperece lentamente y comience a movilizarse; este proceso lo vemos claramente en la novela de Marcela Serrano, en la que se nos describe la alegría por el triunfo en el plebiscito, la esperanza con que los diversos grupos interesados en el triunfo del NO en aquella votación organizaron la campaña para lograr tal resultado, el estallido de entusiasmo popular al contemplar que su opción había resultado vencedora, después de tantos años de dictadura, de represión y de inmovilismo.

Finalmente, en *La pasión de Iñaki* se nos mostrará incluso a Patricio Aylwin y su discurso para un país del que ya se perfilaba como próximo presidente: su conciencia de los enclaves autoritarios con los que se iban a encontrar, la necesidad de una transición que no olvidara los crímenes, pero que no se dara paralizada por los mismos...

Chile comienza por fin a despertar.

#### **5.4.LA COMPLEJA RECUPERACIÓN DEMOCRÁTICA (1.990-1.998).**

La transición democrática chilena se va a iniciar, pues, de una forma imprevista para el régimen, en el momento en que la ciudadanía va a decidirse por el NO en 1.988; una consulta en la que el general pretendía obtener el aval democrático para permanecer en la primera magistratura republicana hasta 1.998. Si el régimen dictatorial había diseñado todo un itinerario legal que recorrer en este proceso de transición autoritaria, a través de procedimientos rígidamente pautados dentro de los cuales se insertaba este plebiscito, lo cierto es que la respuesta del NO sirvió para otorgar a este acto un significado político diferente: suponía no sólo el rechazo a Pinochet, sino que consagraba la voluntad de los chilenos de rechazo a la institucionalidad vigente y de abrir paso a la transición democrática. El acontecimiento histórico que sirvió para darle el pistoletazo de salida, así



como la forma en que se había diseñado el recorrido a realizar contribuyeron, sin embargo, a perfilar las características de la democracia chilena, "una democracia construida trabajosamente con el exdictador vigilando desde su lugar de Comandante en Jefe del Ejército"<sup>366</sup>.

El análisis de la compleja reconstrucción de la democracia en Chile nos exige dibujar las líneas maestras de la transición al nuevo sistema, a través de una travesía que exige constantes idas y venidas en el tiempo; así, para explicar este proceso será preciso retrotraerse en muchas ocasiones hasta acontecimientos del periodo anterior, que son el germen que explica el modo en que se desarrollaron estos difíciles e interesantes años de la historia reciente chilena.

El historiador brasileño Alberto Aggio y el chileno Gonzalo Cáceres, en un interesante trabajo sobre la transición a la democracia en Chile<sup>367</sup>, nos ofrecen las claves que explican el retraso de la transición chilena en comparación con otros países del Cono Sur. Según estos dos autores, el régimen militar que se instaló en Chile en 1973 tenía tres características principales. En primer lugar, la personalización del poder en torno a la figura de Augusto Pinochet; una encarnación que le aseguraba una legitimidad interna, jerárquico-institucional, clave para mantener un control completo sobre el ejército. En segundo lugar, se destaca su capacidad transformadora, fundada en una alianza duradera entre militares, neoliberales y neoconservadores (*crescimento sem desenvolvimento*), que se convirtió en un pilar básico de aquello que a finales de la década de los setenta se conocería como el *modelo chileno*<sup>368</sup>. En tercer lugar, su proyecto de

---

<sup>366</sup> Alcázar, Joan del: "Història, oblit, memòria, justícia. El cas Pinochet i els crims contra la humanitat". *L'Espill* N° 4, Primavera del 2.000, p. 150.

<sup>367</sup> Aggio, Alberto y Cáceres, Gonzalo: "A transição à democracia no Chile: processos políticos, interpretações divergentes e controversias intelectuais". En: <http://www.uv.es/~jalcazar/>

<sup>368</sup> Este concepto aludía a un régimen en el cual convivía un capitalismo casi sin regulaciones, un Estado autoritario que practicó el terrorismo masiva o selectivamente y una

institucionalización política expresado en la Constitución de 1.980 consagraba el paso de un régimen militar a un régimen autoritario a partir de 1.989. Esto se verificaría mediante el plebiscito previsto para 1.988, en el cual se proyectaba continuar las líneas personalistas e institucionales del régimen militar. Según Aggio y Cáceres estas tres características, además de permitir al régimen superar la crisis económica de principios de los ochenta y la movilización contestataria de la oposición de mediados de esta misma década, se encuentran en la base de la demora de Chile para incorporarse a una situación de democracia interna y Estado de derecho, en un proceso mucho más lento y tardío que el protagonizado por sus países vecinos.

Por otro lado, también resulta interesante estudiar el proceso de transición a la democracia en Chile dentro del modelo propuesto por Donald Share y Scott Mainwaring para el análisis comparado de los procesos de transición en España y Brasil, a partir del cual sus autores derivan una serie de pautas analíticas que servirían para explicar los mecanismos de funcionamiento de este tipo de procesos de transformación socio-política y sus condiciones de posibilidad en determinados sistemas políticos<sup>369</sup>. En este modelo se distinguen dos grandes modalidades de transición, denominadas, respectivamente, transición por desmoronamiento o colapso del régimen y transición negociada. En la primera de estas tipologías, el régimen sufre una profunda crisis interna, lo que provoca las consiguientes deslegitimación y debilidad políticas; las élites autoritarias nada pueden hacer frente al colapso y deben dar paso a importantes cambios estructurales y asumir la ruptura con la institucionalidad política que habían impuesto. El segundo tipo es la *transición vía transacción*, que a su vez admite dos variantes, en función del diverso grado de estabilidad y de cohesión de que disfrute el régimen. En la primera -hipótesis más desfavorable al régimen-, si bien en un comienzo los dirigentes autoritarios

---

institucionalidad conservadora dispuesta apenas a transigir a favor de una democracia mínima o restringida.

<sup>369</sup> Ver Share, Donald y Mainwaring, Scott: "Transición vía transacción: la democratización en Brasil y España", en *Revista de Estudios Políticos Nueva Época*, Nº 49, Madrid 1.987, p.p 87-134.

limitan la forma y el desarrollo del cambio político, tan pronto como sufren una derrota electoral o una presión social intolerable, pierden la capacidad de controlar completamente la transición, debido a su escasa legitimidad y a su poca cohesión interna. En este escenario, si bien el régimen nunca llega a colapsarse, el líder autoritario decide alejarse del poder, para lo cual negocia con la oposición en términos que son menos favorables al régimen. En la segunda de las posibilidades, la que hemos designado como variante favorable, la élite autoritaria mantiene un alto control sobre el proceso político de la transición. La idea de transacción implicará un ámbito de transición no rupturista, es decir, una negociación que puede ser implícita o explícita, entre las élites de ambos bandos. Los términos de la negociación son aquí aún más favorables al régimen, aún cuando la acción de las élites democratizadoras de oposición busque minimizar su influencia; por otro lado, y en contraposición a la transición por colapso, el régimen ha iniciado un proceso de liberalización en la que se otorga un sentido particular a la democratización, toda vez que ésta transcurre por el itinerario establecido por aquel y se orienta hacia una meta democrática definida de acuerdo a su mentalidad. En definitiva, se reconoce la institucionalidad política fundamental en vigor, se exigen reformas mínimas absolutas, pero sin proyectar con demasiada fuerza el deseo de reformas máximas, pues este es un propósito que se pospone<sup>370</sup>. La transición chilena tomará elementos de ambas modalidades de *transición vía transacción*.

El General Pinochet eliminó de raíz el régimen democrático anterior al golpe y rechazó los términos clásicos de la democracia liberal, imponiendo como meta política final el establecimiento de una democracia autoritaria, proyecto en torno al cual contaba inicialmente con un alto nivel de consenso en el interior de la coalición gobernante, posteriormente erosionado por la crisis de principios de los ochenta y la compleja dinámica de cambios en que

---

<sup>370</sup> A la *transición por colapso* responderían, según Share y Mainwaring, los casos de Alemania, Italia y Japón después de la Segunda Guerra Mundial, Grecia y Portugal en 1.974, y Argentina en 1.982/83. En cuanto a la *transición vía transacción*, en su vertiente más desfavorable al régimen admitiría como ejemplos los casos de Perú (1.980), Bolivia (1.979-1.980) y en parte Uruguay (1.982-1.985); en la más favorable a aquel, caben los casos de Brasil y España.

se vería envuelto el país. La elección por parte del ejecutivo de este camino democratizador se vió favorecida por la pérdida de legitimidad del régimen a lo largo del tiempo<sup>371</sup>.

La negociada transición chilena se desarrolló en el marco de una acelerada expansión económica, pero con profundos efectos regresivos a nivel social. El éxito económico, junto con la política restrictiva de la información y de las libertades civiles, contribuyeron a que se produjera ese respaldo incontestado que tuvo el Gobierno en los plebiscitos de 1.978 y 1.980. La crisis de 1.981-1.982 no acabó con la idea autoritaria de buscar su legitimación y consolidación en el poder a través del rendimiento económico. Sin embargo, para la sociedad chilena la piedra angular de su pulso al régimen no será ya el modelo económico; la discusión sobre el mismo ha perdido importancia, pues el problema fundamental es la pervivencia de un régimen autoritario. Un régimen que, superada la fase crítica, ya a mediados de 1.987 muestra un aspecto de gran cohesión e iniciativa, de modo que la derrota de 1.988 no va a significar un factor de deterioro desestabilizante entre los núcleos próximos al Gobierno. Así, y como señala Tomás Moulián:

"Pinochet y el gabinete, voceros principales del régimen, no se dejaron llevar por una subjetividad de derrota. No pensaron en dimisiones adelantadas, ni en negociaciones impulsivas. Se consagraron a perfeccionar los últimos detalles de la estrategia transformista, la elaboración de las leyes de amarre, sin dejarse intimidar por las acusaciones de ilegitimidad que esgrimía la oposición. Decidieron gobernar hasta el último minuto usando todos sus poderes omnímodos. Sólo aceptaron ir a una negociación cuyos hilos controlaban y que se mantuvo dentro de los límites del diseño transformista; hicieron concesiones solamente en función de un claro cálculo de beneficio legitimador"<sup>372</sup>.

---

<sup>371</sup> Ya en la segunda mitad de los años 70, la legitimidad del régimen era cuestionada silenciosamente por algunos sectores de la sociedad y en forma más abierta por algunos grupos de notables y la Iglesia, que se oponían a la institucionalización autoritaria, a la violación de los derechos humanos y criticaban la realización de la Consulta Nacional de 1.978 y el plebiscito de 1.980. Sin embargo, a partir de 1.981-1.982, esta actitud comenzó a manifestarse de forma más intensa y extensiva: a través de la protesta social y las derrotas electorales que sufrió el régimen en 1.988 y 1.989.

<sup>372</sup> Moulián, Tomás: *Chile actual: anatomía de un mito*. Op. Cit. p. 351.

Un panorama que nos hace concluir que el régimen autoritario chileno no estuvo en ningún momento aquejado de una debilidad que le llevara a perder el control de la transición hacia el cambio político; por el contrario, conservó a lo largo del proceso un alto grado de estabilidad y apoyo, lo que facilitó la transacción.

Por otro lado, el clima de despolitización y desmovilización que logró imponer el gobierno militar en la sociedad chilena comenzó a quebrarse a comienzos de los años 80, con la crisis y los movimientos de protesta. La estrategia de presión contra el régimen a través de la agitación ciudadana evolucionó a partir de 1.987 hacia otra diversa, que perseguía provocar la inserción de la oposición en la institucionalidad autoritaria. Esta renuncia de las fuerzas opositoras a la confrontación rupturista con el régimen fue el resultado, en palabras de Manuel Antonio Garretón, de un "largo proceso de aprendizaje"<sup>373</sup>, que se extendió entre 1.983 y 1.986. Desde la intransigencia inicial se evoluciona hacia la negociación entre el régimen y la oposición, sobre todo a partir del año 87, momento en que el primero considera superada la fase crítica de desestabilización y la segunda pasa de una fase de ofuscación a otra de concertación, en que se privilegia el interés por la cuestiones institucionales (la discusión sobre el mecanismo de sucesión presidencial establecido en la Constitución de 1.980 y las normas establecidas por las llamadas leyes políticas). Por otro lado, después de la victoria de la oposición en el plebiscito de 1.988, la capacidad de los partidos concertados para negociar con éxito algunas reformas institucionales se hizo mayor.

Aylwin recibiría así, en 1.990, un país transformado, en el que pervivían importantes enclaves autoritarios, con un dinamismo económico ascendente y un engranaje de gobierno limitado en su capacidad reformista; con estas líneas de acción condicionantes del modelo político, se impondría una dinámica de cambio en la continuidad. La victoria electoral de las fuerzas

---

<sup>373</sup> Garretón, Manuel Antonio: "La oposición política partidaria en el régimen militar chileno: un proceso de aprendizaje para la transición", en Cavarozzi, Marcelo y Garretón, Manuel Antonio (Eds): *Muerte y resurrección*. Santiago de Chile, FLACSO, 1.989, p.p. 397-465

democráticas y su llegada al poder no supuso el desmontaje de todas esas instituciones diseñadas para configurar una democracia protegida, vigilada, que pese a llegar a instaurarse siguió siendo calificada como de mala o pésima calidad. Una democracia que, como dirá Gonzalo Cáceres<sup>374</sup>, a la inversa de lo proclamado desde las esferas del poder, no devino en imperfecta, sino que siempre fue limitada. En particular, el primer gobierno post autoritario (1.990-94), elevado a la categoría de paradigmático por buena de la clase política chilena, evidenció la desigual relación existente entre el poder político y las Fuerzas Armadas, sellando la *definitiva defunción del mito de la transición perfecta*<sup>375</sup>.

Por otro lado, el período de institucionalización de la democracia que se inaugura en 1990 en Chile venía a continuación de diecisiete años de una dictadura que había ejercido un grado de violencia y represión inusitado. Sin embargo, uno de los rasgos característicos de la recuperación democrática fue precisamente, y según han señalado varios autores –Sábato, Jelin, Sosnowski<sup>376</sup>– la inducción al olvido como política estatal. El clamor de verdad y justicia de las víctimas, y avanzando un paso más, cualquier producción cultural que reivindicara el derecho de la sociedad a impulsar mecanismos válidos de restauración de la memoria colectiva, capaces de sacar a la luz los hechos ocurridos al abrigo de la represión promovida por y desde la dictadura militar de Pinochet, sucumbió ante el inusitado avance de la *preterofobia*<sup>377</sup>. En la atmósfera de los primeros tiempos de la democracia flotaba así un aire denso, consecuencia de un pasado opresivo todavía no resuelto. Algunos episodios concretos servían para sacar a la luz las

<sup>374</sup> Cáceres, Gonzalo: El `modelo chileno': un producto de la intersección entre dictadura y democracia (1.975-1.998), 1.998. En: <http://www.uv.es/~jalcazar/>

<sup>375</sup> Idem, p. 5.

<sup>376</sup> Ver Sábato, Hilda: "Olvidar la memoria", en *Punto de Vista*, N° 36, 1.989. Jelin, Elizabeth: "La política de la memoria: el movimiento de los Derechos Humanos y la construcción democrática en Argentina", en Acuña, Carlos y otros: *Juicio, castigos y memorias. Derechos Humanos y justicia en la política argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1.995. Sosnowski, Saúl: "Políticas de memoria y olvido", en Vergero, Adriana y Reati, Fernando (comp.): *Memoria colectiva y políticas de olvido*, Argentina y Uruguay, 1.970-1.990. 1.997.

<sup>377</sup> Utilizando una expresión de Jocelyn-Holt. Ver Jocelyn-Holt, Alfredo: "Entierro prematuro", en *El Mercurio*, 16-07-1993.

atrocidades que, aún por intuitas o sabidas, no por ello dejaban de causar una intensa conmoción moral, tal y como ocurrió con el descubrimiento, a mediados de los noventa, de varias fosas comunes conteniendo los restos de ejecutados y detenidos desaparecidos, víctimas todos ellos de la violencia de la dictadura.

Comenzó así, impulsado por el clamor de justicia de ciertos grupos sociales, el lento proceso de asimilación social de la verdad, tanto tiempo silenciada o negada, un contexto en el que se sitúa la creación en Chile de la Comisión de Verdad y Reconciliación. Las Comisiones de la Verdad son organismos de investigación creados para ayudar a las sociedades que se han enfrentado a graves problemas de violencia política o guerra interna, a enfrentarse críticamente con su pasado, a fin de superar las profundas crisis y traumas generados por tales abusos y evitar que hechos similares se repitan en el futuro cercano. En este sentido, Alfredo Riquelme ha señalado que el surgimiento de tales instancias se ve impulsado y se concreta "cuando empiezan a generalizarse prácticas y discursos nacionales y políticos que ponen en el centro la cuestión de los derechos humanos"<sup>378</sup>; su difícil cometido comprende el conocer las causas de la violencia, identificar a los elementos en conflicto e investigar los casos más graves de violación a los derechos humanos<sup>379</sup>.

---

<sup>378</sup> Riquelme, Alfredo: "Historia y actualidad de los Derechos Humanos en América Latina. Una mirada desde Chile", en *Historia y presente en América Latina*, Valencia, Fundación Bancaja. 1.986, p. 136. El mismo autor ha señalado que "sin embargo, después del golpe militar y del inicio de las violaciones masivas a los derechos humanos, si bien se siguió participando políticamente en función de ideologías, de una u otra manera, la acción política antidictatorial empezó a encontrar un fundamento más básico más universal, precisamente en los derechos humanos, como finalidad ética que sí podía o al menos debía ser universalmente compartida", pp. 137-138.

<sup>379</sup> Interesante para captar el proceso de la lucha por los Derechos Humanos en Chile después del golpe militar, lucha que irá señalando el camino hacia la creación de la Comisión de Verdad y Reconciliación, es la obra de Basombrió, Carlos: *Educación y Ciudadanía. La educación para los Derechos humanos en América Latina*, Santiago de Chile, IDEDDHH-CEAAL, 1.991, p.p. 76-96.

La creación de esta Comisión en Chile en 1990 marca, en opinión de Gonzalo Cáceres<sup>380</sup>, el inicio de la legitimación y avance de la opción de la *memoria abierta* (frente a la *memoria prohibida*). Su cometido, con ser importante (el mismo autor calificará su objetivo de "ético-simbólico, antes que jurídico"), contaba con una serie de limitaciones: así, el resultado de sus investigaciones no iba a tener ulteriores consecuencias de índole judicial, no comprendía la identificación de los responsables, ni se extendía a las denuncias presentadas en las décadas de los setenta y ochenta. Su labor se concretó en un extensísimo Informe, que supuso un reconocimiento oficial de toda una serie de gravísimas violaciones de los derechos humanos cuya autoría cabe atribuir en su mayor parte a agentes del Estado, y que tuvieron lugar entre el momento en que se perpetró el golpe militar y el año 1990. En el acto de su comunicación y divulgación al país, el presidente Alwyn pidió, como representante del país, perdón, y animó a otros sectores participantes en la violación de los DD.HH. (Fuerzas Armadas y del Orden) a hacer lo mismo, como un modo de contribuir a mitigar el dolor.

La reacción de los militares osciló desde la descalificación hasta el rechazo del documento: éste último, expresado por Pinochet a voz en grito, contribuyó a reducir parcialmente su impacto, una muestra más de esa *larga y espesa sombra*<sup>381</sup> que la permanencia del general en puestos vitales del régimen llegó a proyectar sobre los años de gobierno democrático. Apenas un mes después de haber comenzado a hacerse público dicho Informe, el asesinato de un senador conservador (Jaime Guzmán) truncó ese camino hacia la memoria recientemente iniciado, tendencia que continuó agravándose desde mediados del año 1991 en adelante y durante casi todo el gobierno de Frei. A partir de dicho momento –dirá Gonzalo Cáceres<sup>382</sup>– adquirió plena vigencia una lógica político-estatal que subordinaba la

<sup>380</sup> Cáceres, Gonzalo: "El claroscuro de la memoria colectiva en el Chile de los noventa: de la inducción al olvido a la primavera de los recuerdos", 1.999. En: <http://www.uv.es/~jalcazar/>

<sup>381</sup> En palabras de Joan del Alcázar. Ver Alcázar, Joan del: "Història, oblit, memòria, justícia. El cas Pinochet i els crims contra la humanitat". Op. Cit., p. 149.

<sup>382</sup> Cáceres, Gonzalo: "El claroscuro de la memoria colectiva en el Chile de los noventa: de la inducción al olvido a la primavera de los recuerdos", Op. Cit. p. 3.



centralidad de los DD.HH. a la necesidad de gobernabilidad, consenso y crecimiento con modernización.

Este mismo autor nos habla de la existencia de un compromiso elitista construido hacia 1992-93 alrededor de cuatro principios fundamentales, uno de los cuales es precisamente la voluntad de superación de los conflictos violentos del pasado más reciente. Este olvido sistemático supuso, en la práctica, dejar en manos de los intelectuales, principalmente de los historiadores, el debate, el cual se intentó, por otro lado, desvincular de la memoria colectiva –a la que se tildó de responsable de la eterna reproducción del conflicto-, favoreciendo así la *privatización del recuerdo*<sup>383</sup>. Esta *cirugía del olvido* –de nuevo, utilizando una expresión de Gonzalo Cáceres<sup>384</sup>- desplazó, a través de la reconciliación y el perdón, la mirada hacia el futuro, en un intento de desproveer de cargas dramáticas el pasado, así como de construir una nación sin pasado reciente. Un intento al que comenzarán a minar lentamente toda una serie de acontecimientos (procesos judiciales abiertos en Chile contra Pinochet, seguidos de la fallida acusación constitucional) que alcanzan su punto cumbre con el episodio de detención del general por la policía británica en 1998.

Así, el proceso de democratización chileno se ha visto en gran medida sacudido por los acontecimientos producidos a raíz de la detención en Londres del general Pinochet, su procesamiento y larga reclusión en la capital británica y las circunstancias que han rodeado su posterior puesta en libertad, hechos que tendrán un importante impacto en la política y la sociedad chilenas.

En marzo de 1996, la Unión Progresista de Fiscales de España interpuso una querrela por genocidio y terrorismo contra la Junta Militar argentina. El caso quedó en manos de Baltasar Garzón, juez del Gabinete de Instrucción Nº 5 de la Audiencia Nacional Española. Sus pesquisas derivaron

<sup>383</sup> Briones, Álvaro: "No vindicar el pasado", en *La Época*, 03-08-1.997.

<sup>384</sup> Cáceres, Gonzalo: "El claroscuro de la memoria colectiva en el Chile de los noventa: de la inducción al olvido a la primavera de los recuerdos", Op. Cit. p.4.

hacia la *Operación Cóndor*, que involucró a distintos organismos represivos sudamericanos. En julio, se inició otra acción legal contra la Junta Militar chilena, que fue asumida por Manuel García Castellón, juez de Gabinete de Instrucción Nº 6 del mismo Tribunal. Un año después, el general Pinochet anunció un posible viaje a España, pero el Gobierno le advirtió que era *poco recomendable*.

Pinochet salió rumbo a Londres el 22 de septiembre de 1998, protegido por un pasaporte diplomático y una críptica misión especial, avalada por la Cancillería. Poco después, Francia rechazó la validez de esa misión, por lo que Pinochet no pudo entrar a ese país. El 9 de octubre, el general fue operado en el Reino Unido de una hernia en la zona lumbar. Al día siguiente, Anmstía Internacional anunció que pediría su detención por violaciones a los derechos humanos. El 14, a través de Interpol, Garzón pidió a Inglaterra que retuviera a Pinochet para interrogarlo como inculpado, y el día 16 emitió una orden de captura internacional.

Las reacciones en Chile ante la detención de Pinochet en Londres evidenciaron, como ha señalado Joan del Alcázar, la *indudable polarización*<sup>385</sup> existente en la sociedad chilena. El Gobierno de la Concertación (Democracia Cristiana, Partido Socialista, Partido por la Democracia y Partido Radical), presidido por Eduardo Frei Ruiz-Tagle, presentó en su seno algunas fisuras, aunque su política oficial se orientó a conseguir que el general regresase cuanto antes. En torno a esta postura y al cariz que toma la actuación del gobierno chileno en este largo proceso, el sociólogo Manuel Antonio Garretón se pronuncia de forma contundente, y en su análisis destaca que la aceptación de la presión militar por parte de aquel contribuyó a legitimar el discurso desestabilizador de la derecha, estableciendo “—por descontado que sólo por lo que hace referencia al asunto Pinochet—, un virtual co-gobierno con las Fuerzas Armadas a través

---

<sup>385</sup> Alcázar, Joan del: “La pregunta de Lord Browne-Wilkinson”, en Alcázar, Joan del y Tabanera, Nuria (Coord): *América Latina: Literatura e Historia entre dos finales de siglo*, Valencia, Ediciones del CEPS, 2.000. p. 177.

del Consejo de Seguridad Nacional<sup>386</sup>. Mientras, en Chile, la agitación aumentaba; según el diario conservador *El Mercurio*:

"Las muestras de distanciamiento entre partidarios y detractores del ex Comandante en Jefe del Ejército y ex Presidente de la República han quedado de manifiesto en las declaraciones de los líderes políticos de oposición, de la izquierda concertacionista y de las organizaciones de derechos humanos, así como en una serie de incidentes y protestas de distintos signos que se vienen registrando frente a las embajadas de Gran Bretaña y de España, así como en el centro de Santiago (...)

Paralelamente, y sumándose a lo declarado en la víspera por la Armada, el Ejército, a través de su Comandante en Jefe, expresó ayer que está "sumamente preocupado" por la situación que vive el capitán general Augusto Pinochet (...) Subrayó seguidamente Izurieta que él y su institución "estamos empleando todas nuestras fuerzas, atribuciones y gestiones correspondientes, a través de los canales del Gobierno, para de alguna manera colaborar para que en el más breve plazo el capitán general vuelva a territorio nacional"<sup>387</sup>

Un posicionamiento, el del estamento militar, que se movió entre esta expresión políticamente correcta de *preocupación* expresada por Izurieta hasta llegar a la "rabia, indignación e impotencia"<sup>388</sup> expresada por el general Sergio Moreno, Comandante del Primer Cuerpo de Ejército, por la situación que afectaba al excomandante en jefe.

Más contundente fue la reacción de la Confederación empresarial chilena, la cual, tras expresar públicamente que el asunto no influiría negativamente en las excelentes relaciones económicas y empresariales entre Chile, España e Inglaterra, manifestó lo siguiente:

---

<sup>386</sup> Garretón, Manuel Antonio: "Balance y perspectivas de la democratización política chilena". En Menéndez Carrión, A. y Joignant, A.: *La caja de Pandora. El retorno de la Transición chilena*. Santiago de Chile, Planeta-Ariel, 1.999. Citado por Alcázar, Joan del: "Història, oblit, memoria, justícia. El cas Pinochet i els crims contra la humanitat". Op. Cit. p. 150.

<sup>387</sup> *El Mercurio*, 22-10-1.998. Citado por Joan del Alcázar en: "La pregunta de Lord Browne-Wilkinson". Op. Cit. p. 177.

<sup>388</sup> *El Mercurio*, 22-10-1.998. Citado por Alcázar, Joan del: "Història, oblit, memoria, justícia. El cas Pinochet i els crims contra la humanitat". Op. Cit. p. 148

"hay que ser claros, aquí se está defendiendo la soberanía del país, creemos que hay una agresión de las autoridades de países extranjeros a nuestra soberanía (...). No es, sin embargo, sólo un tema jurídico (...) es un *afer* en el cual todo el país ha de ponerse en pie para defender nuestra soberanía"<sup>389</sup>

De este modo, los militares y los empresarios chilenos coincidirán en sus planteamientos con la derecha política del país, claramente pinochetista.

A partir de la detención, el *Asunto Pinochet* fue complicándose no sólo política, sino jurídicamente. Desde el principio se constata la existencia de dos problemas centrales: el primero, decidir si el Senador Pinochet estaba amparado en el Reino Unido por la *sovereignty* – Inmunidad Soberana<sup>390</sup> -; el segundo, saber si se confirma que, como está consagrado en las leyes españolas, existe jurisdicción universal para los delitos que son crímenes contra la humanidad.

Esta última cuestión se resuelve el 30 de octubre, cuando la Sala de lo Penal de la Audiencia Nacional dictamina que "los elementos indiciarios tipifican en Argentina y Chile un delito de genocidio y, por ello, se aplica en España la jurisdicción universal"<sup>391</sup>. Respecto a la primera de las cuestiones jurídicas planteadas, el 25 de noviembre la Cámara de los Lores rechaza por tres votos contra dos la inmunidad de Pinochet, y dispone que el Senador debe permanecer detenido hasta que se resuelva la solicitud de extradición.

Cuando todo parecía resuelto respecto al tema de la Inmunidad Soberana, la defensa de Pinochet impugna –el 15 de diciembre- la decisión de los lores y pide que se anule el veredicto del 25 de noviembre, argumentando que uno de los tres *Law Lords* que había votado por denegar

---

<sup>389</sup> *Estrategia*, 21-10-1.998. Citado por Alcázar, Joan del: "Història, oblit, memòria, justícia. El cas Pinochet i els crims contra la humanitat". Op. Cit. p. 148

<sup>390</sup> Figura jurídica del siglo XVI, según la cual el que dicta la ley está por encima de ella

<sup>391</sup> Ekaizer, Ernesto: "Fue genocidio y en 1.973 no era jefe de Estado", *El País*, 31-10-1.998. Citado por Joan del Alcázar en: "La pregunta de Lord Browne-Wilkinson". Op. Cit. p. 177.

la inmunidad al exdictador no había revelado a la defensa del general su vinculación a Amnistía Internacional. Dos días después, el propio tribunal anula su veredicto.

A partir de aquí, la cuestión clave se centró en determinar exactamente desde qué fecha podía ser considerado Pinochet Jefe de Estado y, por lo tanto, desde qué momento estaría cubierto por la Inmunidad Soberana. Para la defensa, el exdictador merecería la consideración de Jefe de Estado desde el 11 de septiembre de 1.973; para la fiscalía, dicha condición sólo sería aplicable a partir del 26 de junio de 1.974, fecha de promulgación de un decreto que concedía al general el cargo de Jefe Supremo de la Nación.

El argumento planteado era singularmente trascendente. Si se aceptaba la tesis de la defensa, significaba que Pinochet estaba en todo momento protegido por la Inmunidad Soberana; si, por el contrario, se atendía a la tesis de la fiscalía, el general habría perdido la hipotética cobertura que ampara en el Reino Unido determinados actos de los Jefes de Estado en ejercicio, habida cuenta que entre el 11 de septiembre de 1.973 y el 26 de junio de 1.974 no lo era y, por tanto, podría ser juzgado sin más preámbulos por los crímenes cometidos en esos diez meses, posiblemente los meses cuantitativamente más duros desde el punto de vista de la represión<sup>392</sup>.

Respecto a la importante cuestión planteada, Joan del Alcázar, que ha participado como perito en el Sumario Instruido en la Audiencia Nacional a propuesta del abogado de la acusación Joan Garcés, defiende que la asunción del general Pinochet como Jefe Supremo de la Nación tiene lugar el 27 de junio de 1.974. Del Alcázar basa su afirmación en una rigurosa labor

---

<sup>392</sup> De las 3.196 víctimas consignadas en la última actualización del Informe Rettig, 1.830 se produjeron entre el 11 de septiembre de 1.973 y enero de 1.974. Ver Comisión Chilena de Derechos Humanos y Centro Ideas: *Nunca más en Chile. Síntesis corregida y actualizada del Informe Rettig*, Op. Cit., p. 229.

de investigación, de la cual se ha derivado una argumentación, a nuestro entender, incuestionable y con nulo margen para la duda<sup>393</sup>.

La colaboración de este historiador como perito trajo consigo su paralela reflexión en torno a toda una serie de implicaciones derivadas del desarrollo del proceso de detención, hasta la liberación de que el dictador fue objeto, y que aquél plasmaría un interesante texto<sup>394</sup>. Una de las líneas argumentales básicas de dicho artículo gira en torno a la *intervención-participación* del historiador en el desarrollo de un proceso histórico concreto y tangible, como es el de la democratización chilena. Este caso es similar a otros en los que también se produjo la intervención de profesionales de la historia –así, el conocido en Francia como Caso Papón-, no sólo colaborando con la justicia –dirá Del Alcázar-, sino como participantes en la recuperación de la memoria histórica colectiva. Esta es, sin duda, una gran labor desarrollada desde la vertiente más práctica de la historia, de la que nos podemos sentir muy orgullosos; compartimos, por ello, el sentimiento de Del Alcázar, cuando señala: "(...) hemos podido contribuir modestísimamente en la causa de la justicia, en contra del olvido, a favor de la memoria"<sup>395</sup>.

Lamentablemente, los argumentos esgrimidos no fueron tenidos en cuenta a la hora de denegar la inmunidad a Pinochet. El día 1 de marzo del 2.000 el ministro británico Straw anuncia la puesta en libertad del exdictador, apelando a las mermadas facultades mentales del mismo. Aún así, y como subrayó en aquel momento Joan del Alcázar:

"más allá del futuro que aguarde al feroz general andino, lo trascendental de este caso es que se ha dado un paso gigantesco en la jurisprudencia internacional tras la confirmación del principio de extraterritorialidad de los crímenes de *lesa humanidad*"<sup>396</sup>.

<sup>393</sup> Ver Alcázar, Joan del: "La pregunta de Lord Browne-Wilkinson". Op. Cit. Del mismo autor: "Història, oblit, memoria, justícia. El cas Pinochet i els crims contra la humanitat". Op. Cit.

<sup>394</sup> Ver Alcázar, Joan del: "Història, oblit, memoria, justícia. El cas Pinochet i els crims contra la humanitat". Op. Cit.

<sup>395</sup> Idem., p.151.

<sup>396</sup> Alcázar, Joan del: "La pregunta de Lord Browne-Wilkinson". Op. Cit. p. 190.

En cualquier caso, la detención en Londres del general Pinochet en 1.998 abrió una nueva época tanto para la tutelada democracia chilena –*una democracia de mala calidad*, en palabras del sociólogo chileno Manuel Antonio Garretón-, como para el funcionamiento de la maquinaria jurídica internacional, a la que, cuanto menos, insertó en el centro de un debate sobre la justicia y los derechos humanos cuyo fondo trascendía ya las fronteras de un único país.

Al margen cualquier otra consideración, Cáceres reconoce al hilo de este acontecimiento -un verdadero hito histórico-, dos consecuencias insoslayables: así, “el escenario cambió y la impunidad, al menos en su dimensión ético-simbólica, cada vez es menos admisible”<sup>397</sup>. A partir de la obligada permanencia del dictador en el Reino Unido se constatará un claro cambio de signo, retrocediendo la memoria de los vencedores todo el espacio que, cada vez en mayor medida, va ocupando la de las víctimas, la cual es capitalizada por las organizaciones de derechos humanos. Se rompe así ese acuerdo invisible entre las élites que detentaban el poder, y que tan bien parecía funcionar en el país, de cancelar cualquier actitud crítica hacia el pasado. En definitiva, tal y como subraya Joan del Alcázar, el aislamiento de Pinochet en Londres, y pese a las opiniones que auguraban lo contrario, no podía sino “beneficiar la regeneración democrática chilena”<sup>398</sup>.

Un escenario éste –el de la política chilena de la última década- que se ha caracterizado por una inequívoca tranquilidad pero, también, por un incremento del desengaño de la democracia. Un fenómeno constatable en esta última línea lo constituye la elevada cifra de ciudadanos que no se han inscrito en los registros electorales<sup>399</sup>. Los dos gobiernos de la Concertación,

---

<sup>397</sup> Cáceres, Gonzalo: “El claroscuro de la memoria colectiva en Chile de los noventa: de la inducción al olvido a la primavera de los recuerdos” Op. Cit

<sup>398</sup> Alcázar, Joan del: “Història, oblit, memòria, justícia. El cas Pinochet i els crims contra la humanitat”, Op. Cit.,p.148.

<sup>399</sup> En las elecciones parlamentarias de 1.997 de un censo electoral potencial de 9.5 millones de personas, 1.5 millones van a automarginarse al no inscribirse en los registros electorales. Además, 1.25 millones van a ser votos nulos. Ver Riquelme, Alfredo: “¿Quiénes y por qué no están ahí?. Marginación y/o automarginación en la democracia transicional. Chile, 1.988-

al margen de sus éxitos económicos, han eludido cualquier signo de autocrítica al inmovilismo político del país, a la arrogancia de los militares y de la derecha –que, como ha señalado el sociólogo chileno Juan Enrique Vega, no han dado “ninguna muestra de reconocimiento de los errores y de los horrores del periodo de la dictadura”<sup>400</sup>- y a la despolitización de amplios sectores de la ciudadanía. En definitiva, esa democracia *desencantada*<sup>401</sup> debería ser capaz de asumir ciertos desafíos, tales como la consolidación del propio proceso político democrático, el desarrollo de una cultura política fundada en los derechos humanos y la integración de una serie de sectores de la sociedad chilena que continúan viviendo en los márgenes del sistema político, económico y cultural predominante; unas pautas que le permitirían recuperar la dosis de encanto imprescindible para que el país creyera en ella, un país que se merece lo mejor después de más de tres lustros de dictadura.

Por eso, y volviendo a resaltar el significado que el procesamiento y la detención de la cabeza visible de aquel régimen ha tenido para la recuperación democrática chilena, coincidimos con la opinión de Joan del Alcázar, en cuanto a la oportunidad de que dispone el gobierno chileno y a las líneas de acción que deberían guiar su política; así, este historiador animará a la Concertación gobernante a:

---

1.997”. En Drake, P. y Jaksic, I. (comp.): *El modelo chileno. Democracia y Desarrollo en los 90*. Santiago de Chile, Editorial LOM, 1.999, pp. 261-280.

<sup>400</sup> Vega, Juan Enrique: “¿Existe una derecha democrática?”, *Nexos*, Ciudad de México, N°253, enero 1.999.

<sup>401</sup> Utilizando una expresión de Alfredo Riquelme, quien analiza las causas de este desencanto y las posibles fórmulas a aplicar para salir del mismo. Ver Riquelme, Alfredo: “Los márgenes de la transición y la democracia desencantada”, en: <http://www.uv.es/~jalcazar/>.



"aprovechar esta oportunidad de la historia y del azar para reconducir la vida política nacional por los caminos de reconciliación y de normalidad democrática.

Negociación, consenso y pacto se han hecho imprescindibles. Un gran pacto nacional que elimine los amarres y que lleve a Chile a un proceso constituyente sobre la base de la transacción de los diversos autores políticos chilenos"<sup>402</sup>.

De nuevo los textos literarios escogidos nos proporcionan imágenes y situaciones concretas, enmarcadas en este último periodo que hemos llamado de la compleja restauración democrática, protagonizadas por seres humanos –personajes de novela- que, a través de sus diálogos, vivencias y hasta de sus pensamientos, nos impregnarán de lo que fue el Chile de la última década. La mayor parte de las obras elegidas lo hacen y, entre ellas, *Una casa vacía*, una particular crítica literaria a las limitaciones de la etapa post-autoritaria, incapaz de asumir cabalmente lo ocurrido en el periodo anterior como única forma de avanzar en el camino del futuro. Una novela que ya hemos utilizado para abordar bastantes temas capitales de la historia del país, por lo que manejaremos otras –sólo algunas, pues la relación de motivos narrados altamente sugerentes sería inacabable- para ilustrar a través de la literatura esta última etapa del periodo histórico analizado.

Así, tanto *Nosotras que nos queremos tanto*, como *La pasión de Iñaki* –particularmente esta última novela- contienen pasajes situados temporalmente tras el plebiscito, en los que aparece nítida la esperanza de los chilenos por dejar atrás el marco político autoritario bajo el que habían vivido desde el año 73 y comenzar una etapa nueva, tanto desde el punto de vista personal como, sobre todo, desde el colectivo, como país, como nación. Esta es la forma en que acaba el primero de estos textos, un final que expresa la confianza en el futuro de algunas de las protagonistas, llamadas a asumir en esos momentos responsabilidades públicas en la democracia que entonces comienza y que está por construir, que es un proyecto de todos.

---

<sup>402</sup> Alcázar, Joan del: "Història, oblit, memòria, justícia. El cas Pinochet i els crims contra la humanitat". Op. Cit. p. 151.

Y si en esa novela oímos el significado de todas estas experiencias a través de voces de mujeres, en *La pasión de Iñaki* serán hombres los que nos relaten hechos similares; varones que además han formado parte de las fuerzas represivas al servicio de la dictadura –un servicio de inteligencia similar a la DINA- y que nos relatarán el sentimiento de estos sectores ante el advenimiento de una nueva etapa política. El protagonista, Iñaki Argandoña, y su amigo y compañero de trabajo Germán, que personifican de algún modo aquellos grupos que, aún dentro del régimen, mantienen una actitud abierta a la democracia, y que aceptaron el golpe como mal menor, nos transmitirán el sentimiento interno y las reacciones vividas en las Fuerzas Armadas en esta nueva situación, esta *democracia sin muertos ni revanchas*, tal y como la califica el narrador en un momento de la novela. Así, el protagonista reflexiona sobre la sagacidad política de Pinochet, menospreciada por la oposición durante todo el periodo de dictadura, y que le llevó a mantenerse en el poder durante tanto tiempo, hasta el punto de que casi parece pura obra del azar el rumbo que finalmente ha tomado su final personal y político, pues de no ser por el procesamiento y las fortuitas circunstancias que rodearon el proceso de su detención en el Reino Unido, bien podía haber acabado sus días en Chile como senador vitalicio, con todos los honores, sin ninguna mancha oficial en su curriculum político-militar.

Los valores militares, también se nos muestran vívidamente en las páginas de este libro, y lo hacen descubriéndonos sus cara positiva y negativa. Desde este último punto de vista, será el narrador el que, introduciéndose en la psicología de los militares, sujetos activos por antonomasia del periodo dictatorial, nos relate sus miedos ante los procesos que temen se avencinen en un futuro próximo. Y no sólo eso, sino que la novela nos hablará de su incapacidad para pedir perdón por las aberraciones del periodo, de la infalibilidad del jefe castrense, “porque militar que dice ‘perdón, metí la pata’, no sirve para otra guerra”; y una guerra interna, con enemigos internos, es lo que desde el punto de vista de las Fuerzas Armadas se había librado en el interior de Chile, donde la dictadura vino a poner orden.

Pero quizá uno de los pasajes más expresivos, con relación a este periodo, es la reflexión de Javiera, una revolucionaria, sobre los motivos e ideales que le llevaron a sus convicciones políticas y sobre el significado del perdón. Se trata de un discurso estremecedor, porque no se trata de un conjunto de consideraciones abstractas, de obviedades que cualquiera podría derivar del estudio de la situación de un país que sale de una cruenta dictadura, sino que son más bien un montón de pensamientos *reales*, en cuanto que surgen del dolor de una persona que ha perdido mucho en la vida –literalmente, la ha sacrificado- y sabe cuál es el sufrimiento que inflige la tortura, la violación y el exilio, y las condiciones que debería reunir ese perdón para siquiera mitigar mínimamente sus profundas heridas. Su voz y su discurso –fascinante y conmovedor- hablarán no sólo por ella misma, sino por tantas otras personas, vivas y muertas.

De ahí que la lectura de estas páginas nos diga más sobre el perdón y la reconciliación personal y colectiva que cualquier otro texto no literario, que difícilmente podría ser tan expresivo. Y como este pasaje, tantos otros, algunos de los cuales tendremos ocasión de tratar en otros capítulos de esta tesis. Sin embargo, no queremos acabar este apartado sin permitirnos una pequeña licencia, la de traer escuetamente a colación un pasaje de una novela que no forma parte de nuestra selección, pero de la que es autora una de las escritoras elegidas, Marcela Serrano. Se trata de *Para que no me olvides*, y la razón de elegir una escena de la misma es doble: de un lado, la fuerza literaria de esas páginas y, de otro, la trascendencia histórica del tema que aborda, el trabajo desarrollado por la Comisión Rettig, que dio como fruto el Informe de idéntico nombre. Serrano, por boca de la protagonista, nos describe el sentimiento de una familia que va a declarar ante aquella Comisión sobre el padre desaparecido en el Chile dictatorial y jamás encontrado. La enorme significación que ese hecho tiene la esposa y las hijas, que por fin ven llegar la ocasión que tanto han estado esperando, el momento de hacer justicia, de contar su historia ante una Comisión oficial y ante la bandera de su país, de limpiar su nombre. La posibilidad de ir a declarar constituye un acontecimiento tan importante que acuden todas juntas, al completo, que se arreglan con sus mejores galas para causar una impresión respetable, que se encaminan a testificar como si fueran a una

boda. El lector percibe en la narración de los momentos preliminares a la declaración que se trata del acontecimiento más importante de su vida. Y eso probablemente sea válido para gran parte de las personas que testificaron ante la Comisión Rettig. Ésta es una reflexión que la literatura nos toma vívida, ofreciéndonos el privilegio de *acompañar* a una víctima del régimen en las horas previas al momento en que, por fin, después de tanto tiempo, el país comienza a ser otro y se intuye la posibilidad de una reparación social, de algo parecido a la idea de justicia.

Las novelas nos han permitido, pues, llegar de la mano de narradores y personajes desde aquellas manifestaciones de la UP a las que nos llevara Skármeta hasta la puerta del edificio en el que las víctimas de la dictadura declararán ante una Comisión de la Verdad, paseándonos entretanto por lugares tan siniestros como el campo de concentración de *Tejas Verdes*. Son todas ellas experiencias inalcanzables de otro modo, absolutamente privilegiadas, que nos han impregnado de lo que ha sido Chile en este periodo de su historia reciente.



## **6. LA NARRATIVA CHILENA CONTEMPORÁNEA**

Partiendo de la premisa de que el objeto de nuestra investigación se centra en el análisis del modo en que el periodo histórico de la dictadura pinochetista y la transición democrática ha sido abordado en la narrativa chilena actual, consideramos casi imprescindible realizar un estudio que sucintamente recorra la evolución de dicha narrativa<sup>403</sup>, proporcionando al lector una serie de claves en torno a las características de la producción literaria del país, de los escritores y la situación en el período, de los temas abordados y de las corrientes literarias existentes, lo que sin duda facilitará la comprensión de las novelas elegidas, su significado y su engarce en la dinámica social del país. Nuestro punto de partida no será el 11 de septiembre de 1.973, sino que inevitablemente daremos cuenta de corrientes literarias anteriores a esa fecha, ya que existen escritores/as cuya labor novelística se remonta inicialmente varias décadas atrás, pero en cuyas obras posteriores al golpe el tema de la dictadura ocupa una posición central.

Antes de iniciar nuestro periplo por la evolución de la narrativa chilena del siglo XX, es interesante tener presente la idea apuntada por Juan Armando Epple, quien plantea que:

“Uno de los rasgos más distintivos de la narrativa chilena, al contrario de lo que sucede con su poesía, donde destacan extraordinarias figuras fundacionales como Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Nicanor Parra, es su disposición para apropiarse de otras tradiciones literarias y la historicidad que adquiere esa asimilación estética (...). Es decir, la forma estética se reformula como expresión histórica”<sup>404</sup>

---

<sup>403</sup> Para abordar el estudio de la narrativa chilena contemporánea hemos utilizado fundamentalmente los textos que sobre la cuestión han escrito José Promis y Rodrigo Cánovas. Ver Promis, José: *La novela chilena del último siglo*. Santiago de Chile, Editorial La Noria, 1.993, especialmente pp. 147-266. Ver Cánovas, Rodrigo: *Novela chilena, nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1.997, especialmente pp. 15-48.

<sup>404</sup> Epple, Juan Armando: “La narrativa chilena: historia y reformulación estética”. En *Literatura chilena creación y crítica*. Nº 32, abril-junio 1.985, p. 3.

Es un hecho constatable que hasta finales del siglo XIX la producción intelectual de Chile fue predominantemente historiográfica, llegando a ser considerado como un país que producía más historiadores que escritores de ficción.

A partir de entonces, una figura destacable será Alberto Blest Gana, que teniendo presente el monumental modelo balzaciano, se propone escribir una serie de novelas centradas en la vida política y social de Chile, desde la Independencia hasta finales del siglo XIX. Su obra inicia el realismo en la literatura de lengua española e inaugura la tradición narrativa chilena. Pero de todas las obras enclavadas en dicho proyecto, tan sólo algunas logran dar cuenta de los períodos históricos que Blest Gana proponía definir como parte de un ciclo.

En la últimas décadas del siglo XIX otro gran novelista chileno, Luis Orrego Luco, a partir del modelo estético de Galdós y sus *Episodios Nacionales*, se propone escribir una serie de obras centradas en la historia nacional contemporánea. Se trata, evidentemente, de una implícita actualización del proyecto de Blest Gana. Pero su novela más relevante, *Casa Grande* (1.908), se separa de esa intencionalidad descriptiva un tanto lineal para adentrarse en profundidad en la crisis del mundo oligárquico chileno de finales de siglo, buscando poner de relieve el dinamismo contradictorio de una sociedad en proceso de transformación. Como bien ha señalado Epple:

"Esta novela, diseñada de acuerdo al modelo estético de la *novela experimental* de Zola, pudo superar los límites formales de ese principio estético y convertir el *estudio social* en una representación desinhibida y desacralizadora de la realidad"<sup>405</sup>.

Durante la primera mitad del siglo XX se desarrolla en Chile (fenómeno que ocurre también en los demás países latinoamericanos, con diferencias específicas) una corriente literaria preocupada por destacar

---

<sup>405</sup> Idem. p. 3.

temáticamente las características del mundo social presente, corriente que se ha denominado comúnmente *realismo social*.

Para entender la perspectiva que adopta inicialmente la novela social hay que considerar el momento histórico en que fueron escritas sus obras y las formas de comprensión del mundo que ponen en tensión: es un período de crisis social y política que hace surgir abruptamente una zona del mundo hasta entonces negada u oculta, destacando en particular la presencia social de los grupos dominados y marginales, vistos anteriormente como simple naturaleza o fuerza de trabajo, "realidad que los escritores van a mostrar con una perspectiva de inmediatez, describiendo y documentando los signos de poesía 'nuevos', palpables del presente"<sup>406</sup>. Es una relación en que los temas tienen un mayor peso que el de las formas culturales o estilísticas provistas por la tradición para definirlos estéticamente.

En la literatura chilena pueden diferenciarse dos etapas en la evolución del *realismo social*. La primera se puede situar en la década de los veinte, en que surge una narrativa cuya preocupación central es incorporar temáticamente diversos espacios de la vida nacional a la literatura: la geografía natural y humana del campo, la costa, el nuevo mundo urbano. La producción literaria en torno a este último escenario va a centrarse en los conflictos de la emergente clase media, al tiempo que pondrá de relieve el despertar social del sector más bajo de la sociedad, que recientemente ha adquirido presencia de clase y que sólo ahora empieza a concitar la atención de la literatura.

"Es una literatura en que la constatación de lo dado no va acompañada de la virtualidad de la transformación que anhelan los personajes. Los protagonistas de estas novelas se alzan como entidades aisladas, propuestas como orgullosa negación al orden tradicional, pero cuyas peripecias devienen siempre en historia aislada, marginal (...). Son personajes que, al negar el orden existente, reclaman implícitamente un lugar para sus sueños, pero estos terminan por desdibujarse y anularse, sin que

---

<sup>406</sup> Ibidem.



encuentren la camatura colectiva que permita orientarlos como proyecto histórico viable"<sup>407</sup>

La segunda etapa, cualitativamente diferente, surge a partir de la experiencia histórica del Frente Popular, en 1.938: se les conocerá, por ello, como los escritores de la llamada *generación del 38*. Estos autores emergen a la vida literaria teniendo como experiencia básica el proyecto de cambios sociales y políticos del gobierno del Frente Popular, y su obra se caracteriza por la voluntad de definir los nuevos valores sociales y culturales que aparecen en el país. En oposición a la narrativa anterior, centrada casi exclusivamente en la descripción de realidades que acaecen individualmente, encontramos en las obras de la *generación del 38* (Fernando Alegria, Luis Enrique Délano, Guillermo Atías, Francisco Coloane, Volodia Teitelboin, Oscar Castro, etc...) una percepción de la dimensión social de los sueños, un proyecto de futuro que ordena la realidad de otro modo y le otorga coherencia a la literatura en tanto proyecto estético. Esto se hace evidente tanto en los contenidos de las obras (los personajes dejan de ser entidades aisladas para proponerse como figuras típicas de un proceso colectivo) como en el sentido general de la representación, que manifiesta una voluntad de caracterización del mundo como totalidad comprensiva.

Avanzando en nuestro recorrido, y ya en la década de los años cincuenta, años de quietud social y política, aparece un grupo de escritores que se propone modificar la tradición literaria chilena:

"superar definitivamente un realismo conceptuado pobre y subdesarrollado y universalizar la narrativa incorporando temas y conflictos esenciales al hombre contemporáneo y de las técnicas narrativas de la reciente literatura europea o norteamericana"<sup>408</sup>.

Este grupo de escritores, al que uno de sus mentores (Enrique Lafourcade) bautizó como *generación del 50* -buscando un nombre neutro que subrayara la intención apolítica y asocial de esa literatura- no encontró, según Epple, los fundamentos capaces de aglutinarla e identificarla como

---

<sup>407</sup> Idem. p. 4

<sup>408</sup> Idem. p. 5.

proyecto cultural y estético, y su vago descontento se empantanó en elucubraciones metafísicas y existencialistas que daban la impresión de ser ramas injertadas con buenas intenciones, pero que no lograban enraizar en el territorio concreto de vida que pretendían formular. Los narradores más destacados que surgieron en esta década, automarginándose de esas búsquedas universalistas, paradójicamente lograron universalizar su obra, proyectándose más allá de las fronteras de Chile, al enfrentar con pasión y lucidez crítica los problemas y rasgos peculiares de la sociedad chilena contemporánea. A esta generación pertenecen escritores como José Donoso o Jorge Edwards, el primero de los cuales será abordado en nuestra investigación.

En las décadas de los años sesenta y setenta Chile vivió un período de cambios rápidos y constantes. Por una parte se sucedieron tres proyectos político-sociales que canalizaban, sin grandes fricciones, las opciones de una sociedad elegidas mayoritariamente: el gobierno conservador de Jorge Alessandri (1.958-1.964), el gobierno demócrata-cristiano de Eduardo Frei Montalva (1.964-1.970), y el proyecto de evolución al socialismo que lideraba Salvador Allende (1.970-1.973). Este proceso, que se sustentaba en una madura tradición democrática, se vio violentamente truncado por el golpe militar de 1.973, imponiéndose un régimen dictatorial que se propuso modificar substancialmente el estilo histórico de vida y los valores colectivos que definían al país, sustituyéndolos por otras conductas y valores más acordes con las nuevas concepciones que en todos los órdenes sustentaba el nuevo régimen; son cuestiones todas ellas a las que ya hemos aludido en detalle en el capítulo anterior.

En el plano literario, y ya desde mediados de los años sesenta los nuevos narradores (Poli Délano, Ariel Dorfman, Luis Domínguez, Antonio Skármeta, etc..) comienzan a imponerle un ritmo nuevo al relato chileno, "una revitalización en que el goce sensual de la experiencia, esta conciencia de estar inmerso en un mundo en proceso de cambios, buscaba expresarse en un lenguaje más desinhibido y libre"<sup>409</sup>. Frente al racionalismo cauto,

---

<sup>409</sup> Ibidem.

mesurado, de la tradición anterior, los nuevos escritores se lanzan impulsivamente a desacralizar las categorías que modelan lo establecido.

Ahora bien, a raíz del golpe militar de 1.973, se produce una ruptura de grandes proporciones en todas las esferas de la vida chilena, que evidentemente repercute sensiblemente en el desarrollo cultural.

La mayoría de los intelectuales y artistas se ven abocados al exilio, y aquellos que continuaron viviendo en Chile tuvieron que reformular su trabajo enfrentando las restricciones de la censura oficial, la auto-censura, y la falta de canales para publicar su obra.

De esta evolución dibujada a grandes rasgos puede, sin embargo, intuirse que un concepto clave en el análisis de la narrativa, ya sea chilena o latinoamericana, es el de *generación*. Rodrigo Cánovas, citando a Cedemil Goic, señala la importancia de definir esta noción:

“La noción de generación proviene de Ortega y Gasset y ha sido usada con éxito en el ámbito de la crítica chilena e hispanoamericana por Cedemil Goic. En su conocido ensayo sobre la generación modernista de Darío indica: “Los grupos humanos de edad que eran para Ortega y Gasset verdaderas especies humanas, variedades humanas son para nosotros, específicamente tipos diferenciales de sensibilidad que se objetivan o actualizan en sistemas de preferencias típicas posibles de una comprensión adecuada”. Y explicando la red nacional en la cual se incluye –época, período, generación-, señala lo siguiente: “La generación actualiza no sólo una sensibilidad típica diferencial sino una tendencia literaria, la de su período, y una estructura de género, la de su época”<sup>410</sup>.

La *generación*, por tanto, se revela como un concepto útil en torno al cual se puede aglutinar una tendencia literaria, así como una sensibilidad particular.

---

<sup>410</sup> Cánovas, Rodrigo: *Novela chilena, nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*, Op. Cit. p. 33

José Promis, por su parte, asigna un valor particular a la periodización de las generaciones:

“Utilizo como instrumento de referencia para organizar la información sobre los novelistas, quienes tienen siempre la mala ocurrencia de nacer en cualquier año, la periodización general, tal como ha sido propuesta por Cedemil Goic. Aunque a decir verdad la variación de las estructuras narrativas dominantes o subordinadas no siempre va de la mano con el desarrollo generacional, sí existe una significativa correspondencia. Por esto hasta ese momento no hay según parece otra propuesta que auxilie de manera tan eficaz para encontrar un cierto orden en el desarrollo de los textos o, más bien dicho, en la frecuencia arbitraria con que nacen los nuevos escritores”<sup>411</sup>

Promis utiliza, pues, su concepto de generación, combinándolo con una serie de categorías articuladoras de los distintos tipos de novelas que cabe diferenciar en un periodo determinado. El manejo de ambas nociones le lleva a sugerirnos la siguiente periodificación de la narrativa del siglo XX en Chile, clasificaciones que responden a un orden cronológico desde principios de dicho siglo:

a) Novela de descristalización.

La novela es considerada como un texto al cual se le asignaba una utilidad social específica: “colaborar al mejor conocimiento y a la corrección

---

<sup>411</sup> Promis, José: *La novela chilena del último siglo*, Op. Cit, p. 8. Por su parte, Cedemil Goic había señalado que: “Las generaciones son concebidas aquí como estructuras de preferencias de grupos de un grupo de edad. El grupo diferenciado corresponde a los nacidos en una zona de fechas de quince años. Su participación histórica lleva a distinguir en ellos quince años de *gestación*, de los treinta a los cuarenta y cinco y quince años de *vigencia*, de los cuarenta y cinco a los sesenta”. Ver Goic, Cedemil: *Historia de la novela hispanoamericana*. Santiago de Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1.972, p.16. Desde la perspectiva anterior, Rodrigo Cánovas apunta lo siguiente: “Así, en la época contemporánea de nuestra novela hispanoamericana se distinguen dos periodos: el superrealista y el infrarrealista, y cinco generaciones: la generación de 1.927 (nacidos entre 1.890 y 1.904), la de 1.942 (nacidos entre 1.905 y 1.919) y la de 1.947 (1.920-1.934), todas pertenecientes al superrealismo; y la generación de 1.972 (nacidos entre 1.935 y 1.949) y la actual de 1.987 (1.950-1.964), pertenecientes al infrarrealismo”. Ver Cánovas, Rodrigo: *Novela chilena, nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*. Op. Cit. p. 33.

de los errores y desequilibrios humanos y sociales"<sup>412</sup>. Se trata de una novela en la que el Naturalismo se imponía a todas luces.

b) Novela del fundamento.

Novelas de carácter antipositivista, que presentan como principales características la pérdida de la impersonalidad narrativa, el modo comprometido de sentir la realidad y experimentar sus contradicciones, y la defensa del ser humano ante un mundo hostil.

c) Novela del acoso.

En este tipo de novelas prima la fuerza del poder económico, la dominación del sexo masculino sobre el femenino, llegando incluso a plantear que los novelistas se desenvuelven en "una perspectiva social de base materialista dialéctica para interpretar los fenómenos de la realidad histórica"<sup>413</sup>, frente a las escritoras, que "dedican sus relatos al análisis de la realidad interior de la conciencia desde marcos de referencia subjetivos, oníricos, fantásticos, míticos o maravillosos"<sup>414</sup>.

d) Novela del escepticismo.

Su característica primordial consiste en mostrar un narrador herido, personaje víctima, característica que surge directamente del cuestionamiento del orden imperante, que se enjuicia por no responder efectivamente a las necesidades que las personas plantean. Esta novela refleja la precariedad del individuo inserto en una realidad que se torna laberíntica, absurda.

e) Novela de desacralización.

Este tipo de novelística, como su propia denominación indica, persigue en su desarrollo la subversión, cuando no la eliminación y deconstrucción totales, de los modos de representación y del sistema de categorías estéticas utilizados en los programas narrativos anteriores. Una actitud ésta que se inserta en el marco de la actitud desacralizadora

---

<sup>412</sup> Promis, José: *La novela chilena del último siglo*. Op.Cit p.9.

<sup>413</sup> Idem. p.113.

<sup>414</sup> Ibidem.

contemporánea, que en Chile comenzó a insinuarse en las primeras manifestaciones literarias del periodo –el programa se inicia en la década de los años sesenta-, para verse acentuado por el ambiente de renovación social que se extiende por el país a partir de 1.970, y que inevitablemente se carga de dramatismo tras el golpe de Estado de septiembre de 1.973.

Partiendo de la clasificación propuesta por Promis, creemos interesante que nuestro itinerario por la narrativa chilena contemporánea se detenga en los periodos que éste designa como de *novela del escepticismo* y *novela de desacralización*, creando así un marco de referencia que favorezca la comprensión de la llamada *nueva narrativa chilena* - una categoría que abordaremos a lo largo de este capítulo-, pues en estas tres corrientes se encuadran la mayor parte de las novelas seleccionadas, de cuya lectura pretendemos extraer claves prácticas de análisis capaces de iluminar el juego de las relaciones entre literatura e historia.

## 6.1. LA NOVELA DEL ESCEPTICISMO.

En 1.954, el escritor Enrique Lafourcade publicó una antología donde recogía escritos de una serie de narradores jóvenes en aquel momento (narradores de cuentos), a los cuales identificó con el nombre de *generación del 50*<sup>415</sup>. En el prólogo Lafourcade destacaba, como rasgos característicos de estos jóvenes, su espíritu renovador y el proyecto literario fundacional que todos sus miembros querían emprender. Dichos rasgos, sin embargo, no constituían una realidad nueva u original, sino que de alguna manera venían a continuar con esa tradición naturalista iniciada a comienzos del siglo.

---

<sup>415</sup> Ver Lafourcade, Enrique: *Antología del nuevo cuento en Chile*. Santiago de Chile, 1.954. Los miembros de la "generación del 50" quedan insertos dentro de la generación histórica de 1.957, que reúne a los escritores nacidos entre 1.920 y 1.935, aproximadamente, y cuya gestación literaria se lleva a cabo a partir de 1.950, para entrar en su periodo de madurez después de 1.965.

Conscientes de dicha situación, los miembros de la *generación del 50* iniciaron su proyecto narrativo sobre la premisa de que la ruptura definitiva con el naturalismo heredado de la tradición chilena tenía que producirse a dos niveles: tanto en el ámbito del discurso literario como en el del discurso social. En otros términos, y como ha señalado José Promis: "no solamente era indispensable 'escribir' de una manera diferente, sino también manifestarse públicamente como rupturistas y parricidas"<sup>416</sup>.

Según Promis, hubo dos oportunidades especialmente favorables para la difusión de ese proyecto *rupturista* de la *generación del 50*: los encuentros nacionales de escritores chilenos que tuvieron lugar en la Universidad de Concepción y en la Casa de Arte de Chillán durante el año 1.958, y la polémica periodística que se desató como consecuencia del artículo "¿Juventud en crisis?" que Jorge Hübner publicó en el *Diario Ilustrado* el día 10 de marzo de 1.959. Ambas circunstancias permitieron a varios miembros identificados con la *generación del 50* mostrar a la opinión pública los principios ideológicos de su proyecto literario; así, van a manifestar su derecho a rechazar la tradición heredada y exponer aquello que entendían necesario para favorecer una renovación profunda del discurso narrativo chileno<sup>417</sup>.

Durante los años sesenta se desarrolló además una polémica periodística que puso en tela de juicio la calidad intrínseca y la trascendencia significativa de la novela chilena contemporánea. Aunque la controversia giraba más bien en torno al problema de la novela como género y a su resonancia en la producción narrativa nacional, fueron los miembros de la *generación del 50* quienes sufrieron el ataque de los críticos, que llegaron incluso a poner en tela de juicio su calidad artística, así como su relevancia en el concierto narrativo latinoamericano contemporáneo. Sin embargo, y al margen de estas críticas (sin duda excesivas), lo cierto es que algunos de los autores que pertenecieron a esa *generación del 50*, como José Donoso o

<sup>416</sup> Promis, José: *La novela chilena del último siglo*. Op.Cit. p.p 147-148.

<sup>417</sup> Para una información detallada sobre estos aspectos ver Godoy Gallardo, Eduardo: *La generación del 50 en Chile. Historia de un movimiento literario (Narrativa)*. Santiago de Chile, Editorial La Noria, 1.991

Jorge Edwards, han construido una obra narrativa de sólida envergadura, y se han constituido en dos de los grandes novelistas contemporáneos en lengua castellana.

Ahora bien, ¿cómo definir a esta *generación del 50*? José Juan Arrom acentúa el carácter reformista que define a los escritores nacidos después de 1.924, presentándolo como el resultado de las profundas transformaciones que sufre el mundo occidental a partir de mediados del siglo XX. La fractura histórica que da lugar al nacimiento de esta generación sería comparable, según Arrom, a la que separó la Edad Media del Renacimiento. Por lo mismo, y al igual que la primera generación renacentista, ésta aporta a las letras latinoamericanas un profundo espíritu de rechazo a lo que este autor designa como *feudalismo contemporáneo*, revitalizado históricamente con las formas del colonialismo y del imperialismo, y una consecuente inquietud por inaugurar las estructuras sociales del nuevo mundo<sup>418</sup>.

Por su parte, Claudio Giacconi plantea cómo este espíritu reformista condiciona la actitud programática de los miembros de la *generación del 50*, entendiendo que la mayor parte de sus reacciones frente a los comportamientos individuales y sociales de su época, y frente a la tradición literaria nacional, encuentran en el inconformismo su razón de ser y la justificación de su violencia verbal. Como dice el mismo Giacconi:

"Los miembros del 50 querían transformar la realidad aunque no alcanzaban a descubrir los caminos para hacerlo ni tampoco las alternativas de la reconstrucción. Eran fundamentalmente escritores de protesta que se manifestaban como tales en su literatura y en sus comportamientos individuales y de grupo. El sello de iconoclastas les sirvió para personalizarse como grupo y para hacerse oír en momentos cuando la crítica tradicional seguía orientada hacia los cauces del naturalismo vernacular"<sup>419</sup>

---

<sup>418</sup> Ver Arrom, José Juan: *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1.963.

<sup>419</sup> Giacconi, Claudio: "Una experiencia literaria". *Atenea*, 1.958, p.p 380-381



Sin embargo, y como ha señalado José Promis, "los proyectos reformistas de esta generación quedaron hasta cierto punto debilitados por su escepticismo radical ante las formas de la existencia inmediata"<sup>420</sup>. Dicho escepticismo se constituirá en el rasgo definitorio de la perspectiva de estos narradores, escepticismo que los distinguirá claramente de la actitud vital exhibida por los narradores anteriores. Su proyecto narrativo abandonaba cualquier actitud de búsqueda o de interpretación del fundamento:

"La realidad, en esta novela, es una máscara que recubre la nulidad de lo existente, el vacío en que sumergen sus raíces las formas engañosas de lo cotidiano. Bucear o interpretar son actividades sin justificación cuyos resultados quedan desmentidos por la presencia de un apocalíptico proceso de resquebrajamiento y caída reproducidos dolorosamente en el interior de los discursos narrativos"<sup>421</sup>

Hernán Poblete Varas ha señalado como el escepticismo radical del *grupo del 50* es una consecuencia directa de los trastornos políticos y sociales a nivel mundial y nacional que se experimentaron a partir de la década de los cuarenta. Plantea Poblete que el triunfo del Frente Popular en Chile en 1.938 significó el triunfo de la clase media, una clase media tan alejada de la aristocracia decadente como del proletariado, de modo que: "este fenómeno político-social tendría que ser observado por los escritores nuevos, que veían ahora colocados en el ámbito de sus investigaciones un sujeto también nuevo, rara vez historiado en la literatura anterior"<sup>422</sup>.

Si para Poblete Varas el escepticismo manifestado en la novela del 50 obedecía a la visión del mundo de una clase nueva desprovista de *pergaminos heroicos* y actitudes combativas, para Fernando Alegría era la expresión de la estrategia de una clase social que se reacomodaba para recuperar el dominio perdido<sup>423</sup>. Dos definiciones que, sin embargo, coinciden claramente en el planteamiento del escepticismo como única

---

<sup>420</sup> Promis, José: *La novela chilena del último siglo*. Op.Cit. p. 155.

<sup>421</sup> Idem. p. 156.

<sup>422</sup> Poblete Varas, Hernán: "Novelistas de hoy". *Atenea*, 1.960, p. 389

<sup>423</sup> Ver Alegría, Fernando: *La literatura chilena del siglo XX*. Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1.970

respuesta lacónica de un estrato social ante una situación que no es capaz de motivar en ellos reacciones de índole diversa.

Por su parte, y como apunta Promis, varios escritores de la *generación del 50* han reconocido que su escepticismo vital era el resultado de vivir en un mundo que se desmoronaba, apagándose lentamente; de ahí derivaba, según Jorge Edwards, la decisión de asumir la responsabilidad de poner en tela de juicio el mundo familiar y con ello el orden social entero<sup>424</sup>, para finalmente proyectar el escepticismo sobre el momento histórico de la civilización en que ambos órdenes se insertan.

Fruto de esta actitud es que en esta *Novela del Escepticismo* encontremos la presencia de un narrador herido, de voces enajenadas que se sienten directa o indirectamente, de manera lúcida o confusa, separadas del mundo de los seres activos; como bien ha señalado José Promis:

“El acto de relatar una historia se convierte para estos narradores heridos en una suerte de expiación, de discurso justificatorio de una existencia dilapidada por la cobardía, comodidad, debilidad o abulia. De aquí también la falta de distanciamiento entre los dos tiempos de la narración: los narradores relatan para revivir lo ya vivido, sufriendo una vez más su existencia precaria, pero incapaces de reaccionar o de liberarse”<sup>425</sup>.

Una *herida* ésta, la del narrador, que si en un principio venía motivada por conflictos interiores, de carácter exclusivamente privado, que determinaban una angustia existencial profunda, cuyo origen a menudo se encontraba en la experiencia sin sentido o en la pérdida irrecuperable de un paraíso interior, el mes de septiembre de 1.973 marcará la adquisición de un sentido nuevo para su *dolor*. A partir de entonces la *herida* es tangible, mucho más real, revelándose como la consecuencia cierta de las nuevas circunstancias que rodean al individuo histórico.

En cualquier caso, junto a los narradores que asumen la actitud descrita, y cuya producción literaria se halla claramente marcada por esa

---

<sup>424</sup> Ver Edwards, Jorge: “Experiencia personal y creación literaria”. Atenea, 1.958.

<sup>425</sup> Promis, José: *La novela chilena del último siglo*. Op.Cit. p. 164.

*herida*, la *Novela del Escepticismo* envuelve también otro grupo de autores que contemplan desde una situación de ajenidad el mundo que se extiende a su alrededor. Estos escritores pueden situarse fuera del espacio de la historia o bien relatar sus propias experiencias; en cualquier caso, son precisamente su distanciamiento y hasta su indiferencia los que les permiten descubrir las heridas y fracturas que debilitan el sistema de normas en que se sostiene el comportamiento social. Un ejemplo claro de lo señalado lo encontramos en la novela *Casa de campo* (1.978) de José Donoso.

Otro de los rasgos dominantes de la *Novela del Escepticismo* es la actitud desencantada y desprovista de cualquier atisbo de optimismo hacia el futuro que manifiestan las voces narrativas o los comportamientos de sus personajes más característicos, presentando un universo que adquiere así la configuración de un mundo de *postrimerías*. Según Promis:

“Las imágenes de la realidad apuntan invariablemente a la caída y aniquilamiento del individuo, de su clase y, en último término, de una condición histórica(...). Reversibilidad e equivalencia son las notas que manifiestan con mayor reiteración el mundo de *postrimerías* que esta novela busca representar. Personajes, acontecimientos y espacios tienden a ordenarse en una linealidad aparente; en sus niveles más profundos de significación se revelan como variantes de las mismas situaciones vitales.”<sup>426</sup>

Por ello uno de los importantes referentes temáticos, en cierto modo ya apuntado, que caracteriza a la *Novela del Escepticismo* lo constituye el motivo de *la caída*, tema que ofrece diversas variantes: en algunos textos esta circunstancia es vista como posibilidad de alteración; en otros textos, y como bien apunta Promis, “puede abrir opciones ciegas y resolverse en una condena irremediable, o bien introducir la esperanza de una resurrección o la alternativa de una redención a través del sufrimiento”<sup>427</sup>.

Este contexto temático de *caída* que configura el desarrollo de las historias de la *Novela del Escepticismo* provoca la aparición de un repertorio característico de motivos, cuya función contribuye a resaltar la imagen

<sup>426</sup> Idem. p. 179.

<sup>427</sup> Idem. p.p 184-185

asfixiante del espacio imaginario que presenta este programa narrativo. Uno de los más recurrentes es la *nostalgia del paraíso*, la dicotomía entre un pasado feliz, actualizado sólo en sus recuerdos, y un presente de angustia y sufrimiento. Como ha señalado Promis:

"Estos paraísos pretéritos se identifican con la infancia, la casa familiar o con mundos dorados y brillantes que sustituyen la inanidad de la realidad presente para ofrecer en cambio una alternativa de escape ilusorio, vacía de significados humanos trascendentes."<sup>428</sup>

Por otro lado, resulta frecuente encontrar en la Novela del Escepticismo un espacio físico que aparece fragmentado en un *adentro* y un *afuera*, términos que se identifican con espacios cerrados, opresivos, sórdidos y enajenantes; por una parte, y espacios abiertos, de libertad, alegría y luz, por otra. Dicha dicotomía se organiza entorno a la imagen de la casa, a la cual se le despoja de los rasgos de espacio hogareño y protector, para otorgarle la fisonomía de espacio feliz sólo cuando es contemplado desde la perspectiva de una conciencia debilitada, precaria o insuficiente.

A la mayoría de los personajes les está negado generalmente el acceso a los espacios abiertos y liberadores que buscan con ansia. Sólo pueden soñar con la posibilidad de ingreso, y cuando alguno parece conseguir sus objetivos, los espacios cerrados no tardan en reabsorberlo con eficacia.

Además, otro rasgo significativo que contribuye a crear esa atmósfera de *postrimería* característica del discurso de la Novela del Escepticismo es la representación de la vejez a través de un repertorio de figuras cuya avanzada edad se manifiesta no sólo en su decadencia física, sino también en notas de inequívoco carácter grotesco.

Finalmente, es preciso señalar que los acontecimientos vividos en Chile a partir de 1.973 asignaron una nueva dimensión a esa imagen decrepita de la realidad que va a construir la Novela del Escepticismo.

---

<sup>428</sup> Idem. p. 190.

Denunciar el carácter reversible de lo real adquirió entonces en la conciencia de algunos de sus narradores, afirma Promis, la categoría de un imperativo histórico. Se trata de relatos escritos al servicio de mostrar el *otro* país, "el espacio reversible donde la luz se volvía oscuridad y el dulzor, amargura; donde el optimismo se clausuraba, el cambio desaparecía y la esperanza se transformaba en `desesperanza'"<sup>429</sup>. Ilustrativo de todo ello es la novela "La desesperanza" (1.986) de José Donoso, texto que analizaremos de forma particular.

## 6.2. LA NOVELA DE LA DESACRALIZACIÓN.

Frente al desencanto característico de la Novela del Escepticismo, la Novela de la Desacralización, en su primera propuesta de finales de los años sesenta (piénsese en las figuras de Poli Délano, Antonio Skármeta y Ariel Dorfman), propone claramente una actitud de entusiasmo:

"Se pretendía fundar un discurso narrativo basado en la voluntad la literatura al servicio de la representación de la épica cotidiana donde reapareciera la confianza en las capacidades individuales y colectivas para instalarse triunfalmente en el mundo y constituir una sociedad mejor."<sup>430</sup>

Sin embargo, el advenimiento de la dictadura militar en 1.973, interrumpe drásticamente esta primera formulación optimista. La ficción es señalada como sospechosa, se escribe bajo vigilancia y autocensura, tiene lugar la diáspora. Ante las nuevas circunstancias, es la Novela del Escepticismo la que encuentra un soporte sólido para su narrador herido:

"Si en las novelas publicadas con anterioridad a esta fecha la herida era la marca de una vida precaria, de un dolor egoísta o de una existencia anulada por la debilidad de su comportamiento, después de 1.973 adquirió una causalidad precisa y concreta ante la cual el personaje no podía sino desempeñar otra función que la de víctima."<sup>431</sup>

---

<sup>429</sup> Idem. p. 195.

<sup>430</sup> Idem. p. 214.

<sup>431</sup> Idem. p. 173.

Teniendo presente la producción novelística de los años setenta y, sobre todo de los años ochenta, José Promis otorga la estructura de la Novela de la Desacralización y, analógicamente, el sistema de preferencias de la *generación de 1.972*. Esta novela construye un narrador contingente y contestatario, atento al referente histórico de una comunidad:

"Sus narradores abandonan la inmovilidad que caracterizaba la posición de las figuras narrativas de la Novela del Escepticismo para ubicar su punto de hablada en un momento crítico de la historia desde el cual pueden observar de manera retrospectiva y prospectiva el desarrollo de los acontecimientos."<sup>432</sup>

Con todo, su visión de futuro, como ha señalado Rodrigo Cánovas, tiende a ser pesimista, por cuanto que no se vislumbran alternativas históricas para salir del marasmo. "Esta actitud implica, en algunos casos, generar una causalidad maravillosa o fantástica de los hechos, para abolir el referente histórico real"<sup>433</sup>.

Surge la figura del narrador cronista, cuya función es el rescate de la memoria colectiva. El discurso escrito se sitúa subjetivamente entre el testimonio y el exorcismo, adquiriendo la forma interna de un escrutinio que se realiza a petición de una víctima.

El relato está guiado por una ley de valores regida por la antítesis: dominados *versus* dominadores. De forma particular, podría decirse que:

"El mundo representado en la Novela de la Desacralización se sostiene sobre una ley estructural que identifica los términos de inautenticidad y autenticidad, de falsedad y verdad, con un sistema histórico de dominación y tiranía que divide la realidad en dos espacios humanos antagónicos, el de los *dominadores* y *dominados*, los *verdugos* y las *víctimas*, los *déspotas* y los *humillados*."<sup>434</sup>

---

<sup>432</sup> Idem. p. 243

<sup>433</sup> Cánovas, Rodrigo: *Novela chilena, nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*. Op. Cit. p. 38

<sup>434</sup> Promis, José: *La novela chilena del último siglo*. Op.Cit. p. 234.

Ahora bien, una vez planteados los principios generales de la Novela de Desacralización, hay que hacer referencia a la escisión que se opera en esta categoría a raíz del golpe de 1.973. El cambio de escenario político determinó la aparición en su seno de dos categorías distintas o de dos tendencias narrativas, que Promis designa como la *novela acomodada* y la *novela contestataria*.

Tal y como su nombre indica, *la novela acomodada* ofrecía una visión del mundo y un repertorio de modalidades narrativas congruentes con los presupuestos básicos del discurso que expresaba la ideología del régimen dictatorial. Se trataba, por lo tanto, de un discurso monolítico, ideológicamente irreprochable, y cuya función social era la apología del golpe militar y la exaltación de los aspectos positivos de dicho acontecimiento. Por lo general, los narradores son individuos victimizados por el régimen de la Unidad Popular, heridos de una u otra forma en sus intereses por las medidas adoptadas durante dicho período o durante el período demócrata cristiano anterior.

La *novela contestataria*, por su parte, es una tendencia narrativa en abierta oposición tanto al discurso autoritario como al discurso acomodado. El narrador contestatario, a través de un ejercicio reflexivo del acto de escritura llega a rescatar la memoria colectiva (en la que claramente pueden reconocerse el bien y el mal); en sus textos podemos constatar una polifonía discursiva en la comunicación narrativa (alternancia de fragmentos narrativos propiamente dichos con fragmentos expresivos, apelativos, indagatorios, justificatorios, informativos, etc.), es decir, utiliza una gran diversidad tonal en el discurso.

La suya es una respuesta crítica a la visión del mundo comunicada por los discursos antagónicos al suyo —el autoritario y el acomodado— y disidente de los valores que articulan la trama de aquéllos, los cuales en el interior de esta escritura contestataria se ven contestados a través de su conversión en anti-valores que el narrador rechaza de una forma categórica, ya sea de forma dramática, ya irónica. Resulta fácil adivinar que todas las novelas escritas fuera de Chile hasta mediados de la década de los ochenta

desarrollaron en toda su amplitud esta forma de discurso, en tanto que las novelas contestatarias elaboradas en el interior del país se vieron cortapisadas por la eventual amenaza que sobre ellas pendía, en forma de censura y de autocensura.

Es evidente que la realidad del exilio determinó que inmediatamente después del golpe de Estado aparecieran novelas de autores chilenos escritas y publicadas fuera de Chile, paralelamente a las que seguían publicándose dentro del país. Comenzó, pues, a hablarse de la *novela del exterior* y la *novela del interior*. Esta situación condujo inmediatamente a tratar de establecer las diferencias entre cada serie, considerando que el exilio había fracturado el desarrollo de la novela chilena contemporánea en dos codificaciones genéricas paralelas, sometidas cada una de ellas a circunstancias e imperativos distintos y, por lo tanto, capaces de originar dos visiones diferentes y antagónicas de la realidad. Esta fractura fue planteada entre otros por Antonio Skármeta, el cual en un interesante artículo escrito en 1.978, y presentado en un simposio organizado en La Habana en 1.979 defendía lo siguiente:

"A ocho años del comienzo del gobierno de la Unidad Popular y a cinco del golpe Militar que puso fin a aquella intensa y esperanzada experiencia, la narrativa chilena no presenta un perfil unívoco (...). El brutal carácter del golpe echó de lado todo tipo de escrúpulos y consideraciones, y a partir del trágico final, la literatura se ordena temática y emotivamente en torno a los años de la Unidad Popular y sus consecuencias. Al menos, este es el rasgo más saliente de los escritores que desarrollan su obra en el exilio. En cambio, quienes permanecieron en Chile, optan por ignorar prácticamente la experiencia social, incluso como un marco de referencia para sus personajes. Abundan los episodios ahistóricos, la evocación lírica de un ser humano o de la infancia y la acción entre murallas, incontaminada por el mundo exterior. Solo en el género de la subliteratura, un autor se ocupa consecuentemente de los motivos políticos, pero, por cierto, con las distorsiones propias de quien pretende mercar con realidades trágicas desde una perspectiva folletinesca y un punto de vista reaccionario."<sup>435</sup>

---

<sup>435</sup> Skármeta, Antonio: "Narrativa chilena después del golpe". En José Promis edit: 1.973. *El relato chileno visto desde el exterior*. Valparaíso, Editorial Puntángelos, 1.996. p. 31.



Consecuentemente, Skármeta considera que, a partir de estas diferencias, es posible establecer una división en la narrativa chilena después de 1.973 entre un bloque *externo* y otro *interno*, pero como señala Juan Armando Epple: "no se trata de dos literaturas distintas, sino de diferentes modos de expresión de una misma cultura"<sup>436</sup>; simplemente se trata de una narrativa escrita a partir de circunstancias y vivencias muy diversas, que afectan de modo distinto sus elecciones temáticas y sus rasgos estéticos.

La novela que se escribe en el interior de Chile se desarrolla en dos niveles de difusión: en publicaciones clandestinas y en las que permite el oficialismo. La literatura clandestina, cuyo radio de difusión es siempre limitado, canaliza la necesidad de describir las situaciones conflictivas que se viven bajo el nuevo régimen y caracterizar explícitamente la realidad social y política inmediata. Es decir, las condiciones reales de difusión seleccionan un tipo de obra documental y de denuncia, una literatura en que muchas veces se advierte la falta de tiempo para organizar esa información en un lenguaje estético más elaborado. Las obras que pueden superar las barreras de la censura deben resolver otro problema: recurrir a un lenguaje metafórico y simbólico, cargando de significación algunos elementos aparentemente neutros, que el público reconoce como una clave de la experiencia colectiva, en un diálogo de alusiones y sobreentendidos.

La novela del exterior, aquella que se escribe y se difunde en el exilio, tiene que enfrentar situaciones no menos complejas, como el diálogo con otras culturas, la ausencia de fuentes de vida colectiva en que toda obra recoge su identidad histórica y lingüística, y la necesidad de buscar un sentido a esos pasos desterrados que deben afirmar su humanidad en territorios extraños.

---

<sup>436</sup> Epple, Juan Armando: "Cruzando la cordillera: el relato chileno en el exilio". En José Promis edit: 1.973. *El relato chileno visto desde el exterior*. Op. Cit. p. 63

La literatura del exilio es en rigor un modo siempre nuevo de percibir el mundo, que no podría ajustarse a modelos preestablecidos. Como bien ha señalado Epple:

"Esta escritura, producto de una situación inédita, se siente impelida a formular una identidad cuyos parámetros resultan siempre precarios. La obra no es ni la crónica superficial del viajero que tiene el pasaje de ida y de regreso ni la definición segura y tajante del habitante nativo."<sup>437</sup>

Esta ruptura de la expresión cultural chilena impone a la vez limitaciones y retos a las dos alas del desarrollo literario: la obra que se escribe en el interior del país debe sobreponerse al aislamiento y a la falta de libertad expresiva, y la que se escribe en el exilio debe desenvolverse desterrada del ámbito social y humano que aspira a definir en tanto que literatura nacional.

Refiriéndose al anterior dilema, los escritores que editaban en Chile una revista llamada *La Bicicleta*, señalaban lo siguiente:

"La libertad de expresión que tienen los artistas exiliados no es muy grande cuando el contenido es únicamente la pérdida de la patria. Ellos sufren una censura en la fuente de creación, así como nosotros sufrimos una censura en las formas de expresión. Unos exigirán permiso para expresar lo que viven y otros autorización para vivir lo que quieren expresar."<sup>438</sup>

Inicialmente, la literatura del exilio se vio forzada a describir lo que estaba sucediendo en el país, esa traumática experiencia personal y colectiva. Las primeras obras publicadas fueron, lógicamente, testimonios, es decir, textos destinados a describir, sin una gran pretensión literaria, sino como simples crónicas, los sucesos recientes. Esta obra testimonial, que suple en ese momento el vacío de una historia *no contada*, exige que diferenciamos la realidad de la ficción. En la narrativa chilena postgolpe, el género testimonio, casi desconocido antes en el país, alcanzó un nivel notable, y entre las obras que han tenido mayor difusión en este sentido

---

<sup>437</sup> Epple, Juan Armando: "La narrativa chilena: historia y reformulación estética". Op. Cit. p. 6.

<sup>438</sup> *La Bicicleta*, N° 5, 1.970, p. 16.

cabe destacar *Tejas Verdes* (1.974) de Hernán Valdés, que será objeto de análisis detallado.

Con relación a la literatura de ficción, las primeras narraciones se centran en la inmediatez de los hechos ocurridos en el país, buscando dar cuenta de ese espacio y ese tiempo que acompaña al escritor desterrado. Posteriormente aparece otra narrativa que, desde una perspectiva más distante, trasciende los planos contingentes de la descripción de la historia, ahondando en las motivaciones profundas de esos conflictos, en un proceso de búsqueda tensa de su verdad; se trata de un desplazamiento desde la descripción documental a una visión totalizadora y significativa de la experiencia.

Finalmente, es preciso señalar la existencia de otros esquemas explicativos de la literatura chilena del momento. Así, Hanna Housková en un ensayo escrito en 1.977 distingue no sólo entre una literatura del exilio y otra escrita y publicada en Chile, sino que además dentro de esta última llega a diferenciar tres variantes narrativas: una literatura de tendencia oficialista – que correspondería a lo que hemos denominado *novela acomodada*-, una literatura de tendencia evasivista –que correspondería a lo que Skármeta llama *novela del interior*-, y una tercera de tendencia crítica hacia el régimen establecido –que correspondería a lo que hemos denominado *novela contestataria*-<sup>439</sup>.

A partir de todo este marco de referencia es posible plantearse el siguiente interrogante: ¿qué consecuencias tuvo el golpe militar para los programas narrativos que existían a comienzo de la década de los setenta?. Se trata de una cuestión a la que Promis responde con singular claridad y acierto:

“Las notas características de la perspectiva ofrecida por la Novela del Escepticismo vieron enfatizados sus tonos de angustia y desorientación (...). Su representación dual y reversible de la realidad se vio así mismo favorecida

---

<sup>439</sup> Ver Housková, Hanna: “La narrativa chilena de resistencia antifascista”. En José Promis edit: 1.973. *El relato chileno visto desde el exterior*. Op. Cit. p.p. 11-30.

al comprobarse la fragilidad del sistema democrático. Su desaparecimiento llenó el discurso de imágenes que denunciaban explícita o implícitamente el carácter arbitrario y grotesco de las nuevas formas de existencia cotidiana. El repertorio de sus motivos intensificó las notas sombrías de sus rasgos caracterizadores. La búsqueda de imposibles paraísos se convirtió en un anhelo aún más angustioso y las caídas hacia la nada, más irrecuperables; la situación de aislamiento radical del individuo se encarnó en las formas históricas del exilio interior y exterior, y el dolor de la existencia se materializó en el dolor ante situaciones concretas del vivir cotidiano. El repudio de las condiciones históricas se tradujo a nivel del discurso en la reactualización de formas narrativas clásicas puestas al servicio de denunciar las situaciones presentes, en la utilización de recursos de ambigüedad y polivalencia, en registros oblicuos, etc.<sup>440</sup>

Por otro lado, es evidente que una de las consecuencias del golpe de Estado del 73 en el desarrollo del género novelístico fue la búsqueda de un nuevo concepto de novela que permitiera afrontar esa realidad diferente que se vivió en el país a partir de aquel año. En este sentido, y aun conservando el estatuto imaginario que caracteriza a la novela, se va a producir una aproximación entre el discurso tradicional de ésta y otro mucho más testimonial, originando una clara actitud de denuncia y destrucción de los esquemas ideológicos insertos en discursos narrativos anteriores, así como, paralelamente, una oferta de nuevas perspectivas posibles para reinterpretar las formas del comportamiento humano erróneamente mitificadas por tales discursos. Un buen ejemplo todo ello lo constituye la famosísima narradora Isabel Allende y su obra *La casa de los espíritus* (1.982), novela que pone al desnudo los esquemas de comportamiento del sistema conservador que perviven en la sociedad chilena y la incapacidad de la mentalidad patricia para entender los verdaderos alcances de las fuerzas que ha contribuido a desencadenar. Desde esta perspectiva, podemos considerar a Isabel Allende casi como una bisagra que marca la transición de la *generación del 72* a la llamada *Nueva Narrativa Chilena*.

Allende constituye un caso curioso dado que, si bien por nacimiento (1.942) debería pertenecer a la *generación del 72*, su incursión en el mundo de

<sup>440</sup> Promis, José: *La novela chilena del último siglo*. Op.Cit. p. 223.

la literatura no se produce hasta el año 1.982 con *La casa de los espíritus*; de ahí proviene, además de las razones ya expuestas, nuestro calificativo de bisagra para referimos a esta reputada autora.

### 6.3. LA NUEVA NARRATIVA CHILENA

El abordaje de la denominada *Nueva Narrativa Chilena* implica afrontar de forma inmediata los peligros existentes en un terreno resbaladizo y polémico, además de escasamente estudiado. La polémica deriva, por una parte, de su misma denominación, y por otra, del cuestionamiento de su real existencia como tal corriente narrativa.

Inicialmente, y como ha señalado Jaime Collyer, los problemas se planteaban en los siguientes términos:

“Nadie tiene muy claro a qué alude esto de la Nueva Narrativa o en qué consiste exactamente el fenómeno, ni si quiera si ella tiene entidad real; aun en el caso de tenerla, no hay denominadores comunes entre sus representaciones, ningún rasgo que opere entre ellos como un hilo conductor; y, aun en el caso de haber tales denominadores, están casi todos ellos tan abruptamente entregados al mercado y al afán de vender, que su labor se torna sospechosa”<sup>441</sup>

Calificativos no han faltado para clasificar al amplio grupo de narradores chilenos que empezaron a escribir a mediados de la década de los ochenta, y cuyos textos sólo aparecieron masivamente en las librerías a mediados de los noventa.

La primera carta de presentación de esta nueva generación literaria se produce con la aparición de *Contando el Cuento. Antología joven narrativa chilena* en 1.986, texto preparado por los escritores Ramón Díaz Eterovic y Diego Muñoz Valenzuela, editado por Sinfronteras.

---

<sup>441</sup> Collyer, Jaime: “La estética del kamikaze”. En Olivarez Carlos, Edit: *Nueva Narrativa Chilena*. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1.997, p. 115

Esta muestra incluye treinta y cuatro cuentos de diecisiete autores nacidos entre 1.948 y 1.960. La antología, que recoge dos relatos por cada autor, sigue un orden alfabético en la presentación de los escritores, donde encontramos a: Pía Barros, Jorge Calvo, Gregory Cohen, Eduardo Correa, Álvaro Cuadra, Ana María del Río, Ramón Díaz Eterovic, Carlos Franz, Sonia González, Edgardo Mardones, Juan Mihovilovic, Diego Muñoz Valenzuela, Antonio Ostomol, José Paredes, Roberto Rivera, Luis Alberto Tamayo y José Leandro Urbina. Un prólogo de ocho páginas, escrito por Díaz Eterovic y Muñoz Valenzuela, constituye el acta de fundación de este grupo, autodenominado *Nueva Generación del 80*, o *Nueva Narrativa*. En el prólogo se distinguen claramente tres apartados dedicados al entorno, a la historia y a los temas literarios de esta generación.

El entorno sitúa el año 1.973 como origen de una identidad escindida, lo que se refleja en el siguiente testimonio:

"Nuestra adolescencia terminó y continuó al mismo tiempo. Terminó cuando hubo de pensar en enfrentarse a aquello que nunca soñamos ver. Continuó porque los anhelos se petrificaron; comenzó una era de hibernación hasta el momento en que todo volviera a ser como antes. Las dos actitudes han coexistido entre nosotros"<sup>442</sup>

Es evidente que la *generación del 80* estuvo profundamente marcada por un acontecimiento histórico: el quiebre de la democracia y el ejercicio implacable del poder por parte de los militares durante 17 años. La mitad de la vida de estos escritores transcurrió en plena dictadura, pero además se trataba de la mitad más importante, como dicen Díaz Eterovic y Muñoz Valenzuela: "cuando comenzaban a salir de la adolescencia presenciaron las hogueras de libros y discos que profetizaban el auge del fascismo criollo y la presunta muerte de la cultura"<sup>443</sup>. Se trata de una generación que no protagonizó los acontecimientos que condujeron al golpe, pero que sufrió de forma plena sus consecuencias.

---

<sup>442</sup> Díaz Eterovic, Ramón y Muñoz Valenzuela, Diego: *Contando el cuento. Antología joven narrativa chilena*. Santiago de Chile, Sinfronteras, 1.986, p. 6.

<sup>443</sup> Díaz Eterovic, Ramón y Muñoz Valenzuela, Diego en: *Andar con Cuentos*, Op. Cit. p.p 6-7

Josefina Muñoz, en la presentación de *Contando el Cuento*, expresó:

"La Generación del 80 es una generación ligada a su circunstancia, que ha debido constituirse bajo vigilancia y acoso (...) siempre a contrapelo de la historia oficial (...). La generación del 80 vivió, vive, el dolor del cambio, el ocultamiento y la represión, la vuelta de tuerca que borró violentamente un proyecto social para instalar otro absolutamente opuesto y excluyente."<sup>444</sup>

Y en la misma presentación Jaime Hagel acotó: "quíéralo o no el autor, toda obra refleja el espíritu de la época en que fue escrita. Al tiempo de la escritura de estos cuentos se le podría llamar la era del ogro"<sup>445</sup>.

Por su parte, Ramiro Rivas habla de estos escritores como: "escritores que se han desarrollado bajo el toque de queda. La violencia de Estado los ha marcado, los ha reprimido, los ha hecho crear sus obras sin conocer la libertad; nacieron a la vida literaria después del 73"; sin embargo, más adelante señala que "esto no supone identidad de estilos o de lenguajes; pero sí una actitud crítica que todos comparten; en menor o mayor grado"<sup>446</sup>. Desde esta perspectiva, Rivas coincide con la mayoría de las opiniones en lo relativo a la heterogeneidad de los miembros de esta generación que "presentan una diversidad de estilos, desde el lenguaje directo, punzante, y a veces irónico, hasta el poético y alegórico; recogen vivencias testimoniales, o las transforman a través de imágenes o de un lenguaje encubierto en parábolas"<sup>447</sup>.

---

<sup>444</sup> Comentario en torno a *Contando el Cuento*, por Josefina Muñoz (septiembre de 1.986), citado por Díaz Eterovic, Ramón y Muñoz Valenzuela, Diego en: *Andar con Cuentos*. Santiago de Chile, Mosquito Editores, 1.992, p. 7

<sup>445</sup> Hagle, Jaime: "Contando el Cuento o la marca del ogro" (septiembre de 1.986), citado por Díaz Eterovic, Ramón y Muñoz Valenzuela, Diego en: *Andar con Cuentos*. Op. Cit. p. 7.

<sup>446</sup> Comentario en torno a "Contando el Cuento", por Ramiro Rivas, *El Gato sin Botas*, N° 2, otoño 1.987.

<sup>447</sup> Torres Caballero, Benjamín: "Cuentos de Chile". *El Nuevo Día*, 17 de enero de 1.988, Puerto Rico.

Estos narradores tuvieron por entorno la violencia, la represión, la censura; de modo que, como ha señalado Díaz Eterovic, "en este contexto, gran parte de la nueva creación debió transitar canales restringidos y escribir fue, más que nunca, un oficio solitario, casi peligroso"<sup>448</sup>.

La historia de esta generación de narradores es presentada de un modo muy fragmentario. Se hace mención a lecturas públicas, certámenes literarios, a talleres -los Talleres Andamio y la Unión de Escritores Jóvenes UEJ (1.976-1.979), la Agrupación Cultural Universitario ACU (1.977-1.981) y el Colectivo de Escritores Jóvenes CEJ (1.982-1.985)-, y se nombran revistas de duración más bien fugaz -*Letras, Pirka, La Ciruela, Obsidiana*-. En estos talleres y organizaciones mayores se encuentran y conocen una buena parte de los miembros de esta *generación del 80*.

A diferencia de las generaciones anteriores, los autores a que nos referimos tuvieron escaso contacto con maestros de carne y hueso, de edad próxima, porque aquellos se encontraban demasiado lejos o demasiado inaccesibles para poder aprender de su experiencia. Esto provocó en los miembros de la *generación del 80* un sentimiento de *orfandad*, al comprobar que sus antecesores generacionales, los viejos maestros de la *generación del 50* y también los nuevos maestros de la *generación del 72* habían abandonado el país en los años inmediatamente posteriores al golpe o algún tiempo después, impulsados por los acontecimientos. Así, carentes tanto de guía como de prejuicios, iniciaron sus aventuras literarias con lecturas extraordinariamente diversas, lo que explica la heterogeneidad de lenguajes, estilos, e incluso temática de los miembros de esta generación.

El escritor Poli Délano, por su parte, resalta un aspecto interesante de los miembros de esta *generación del 80*:

"Es curioso, por otra parte, aunque comprensible, observar que la mayoría de estos jóvenes se inicia con un sentido del oficio que suele superar

---

<sup>448</sup> Díaz Eterovic, Ramón: "La huella en la oscuridad". *Pluma y Pincel*, agosto 1.990.



la norma. Parten casi todos escribiendo bien, con manejo eficiente del idioma y un conocimiento bastante maduro de las técnicas narrativas."<sup>449</sup>

En este sentido, Délano coincide con José Miguel Varas, quien señala que:

"Otro rasgo que estos jóvenes autores comparten es una actitud, digamos, absolutamente seria, profesional y consciente hacia la actividad literaria. Estos no son cuentos de principiantes ni diletantes. Con éxito mayor o menor, cada uno de estos escritores se esfuerza por transmitir con los recursos propios de la literatura, experiencias auténticas. Hay búsqueda de perfección formal, pulimento, pero no juego formal."<sup>450</sup>

Tal vez esa carencia de maestros, esa desmesurada y desordenada pasión por la lectura, ese deseo de expresarse, son las armas más eficaces de la *generación del 80*. La falta de medios de difusión, de editoriales interesadas y la censura, determinaron que el modo de expresión de los narradores jóvenes fuese más el cuento que la novela. Así Luisa Ulibarri sentencia: "más cuentos que novelas, más pesares que entusiasmos, incluye la narrativa gestada en Chile durante los años 80"<sup>451</sup>. Efectivamente, en esta escritura ya no está presente la alegría, sino que el texto va revelando heridas, recupera una memoria que es negada a los vencidos por el discurso oficial, todo ello en una situación de censura implacable, lo que lleva, por parte de los autores, a la utilización de un lenguaje *vigilado*, lleno de operaciones de despiste, de artificios y disimulos. Además, los textos están plagados de zonas oscuras que hay que descifrar, que exigen una autorreflexividad y determinan la necesidad de un lector cómplice que descubra las claves, restringidas a causa de la represión. Claramente, y como afirma Raúl Zurita, a partir de 1.973 aparece "lo no dicho como eje ordenador del lenguaje"<sup>452</sup>; de algún modo, se trata de comunicar un mensaje precisamente silenciándolo. En palabras de Manuel Alcides Jofré:

---

<sup>449</sup> Délano, Poli: "Recordar con ira y vislumbrar con esperanza". *La Época*, 8 de octubre de 1.989.

<sup>450</sup> Varas, José Miguel: "El cuento chileno, como siempre". *Araucaria*, N° 89, 1.987.

<sup>451</sup> Ulibarri, Luisa: "Largo viaje hacia la noche". *La Época*, 29 de mayo de 1.988.

<sup>452</sup> Zurita, Raúl: *Literatura, lenguaje y sociedad (1.973-1.983)*. Santiago de Chile, Ceneca,

"Aún en las condiciones de censura existentes, es imposible para la literatura no dialogar con su contexto, ya sea con silencios, vacíos u omisiones. La semiótica contemporánea ha advertido sobre la distorsión implicada al sacar el texto de sus relaciones reales, extratextuales. La teoría de las comunicaciones por su parte ha demostrado que las pausas, los silencios, aquello que evidentemente no está allí tienen tanto significado como lo que está presente. Justamente las expectativas del lector concreto están dirigidas a ver si allí en la novela está o no aquello de lo cual no se puede hablar sino veladamente."<sup>453</sup>

En una nota final de *Contando el Cuento*, Díaz Eterovic y Muñoz Valenzuela aluden a la temática cultivada por su generación: "una realidad violenta –o violentada- en la cual la vida parece moverse dentro de una fragilidad a toda prueba"<sup>454</sup>. El comentario se centra en los tópicos de esta escritura –la nostalgia, el miedo, la incomunicación y la alineación-, haciéndose una débil mención de las formas literarias empleadas –testimoniales o de lenguaje encubierto-.

Es evidente, que las consecuencias de ese quiebre que se produce en 1.973 se manifiestan no sólo en el plano formal, sino también en los contenidos. Es significativo en este sentido el contraste entre el optimismo que caracteriza a la generación anterior (Skármeta, Dorfman, etc.), y la amargura, la desesperanza que nutren las obras de la generación posterior al golpe. Carlos Olivarez se refería a la generación de los sesenta en los siguientes términos:

"Estábamos dando un espectáculo para nosotros mismos, cosa que quizás evidenciaba un profundo egoísmo en pos de la alegría (una de nuestras palabras claves). Hasta que nos llegó la hora del somos un sueño imposible que busca la noche"<sup>455</sup>.

---

1.983, p. 7.

<sup>453</sup> Alcides Jofré, Manuel: *La novela chilena: 1.974-1984*. Santiago de Chile, Ceneca, 1.985, p. 5.

<sup>454</sup> Díaz Eterovic, Ramón y Muñoz Valenzuela, Diego: *Contando el cuento. Antología joven narrativa chilena*. Op. Cit. p.p. 10-11.

<sup>455</sup> Olivarez, Carlos: *Los veteranos del 70, Antología*. Santiago de Chile, Ediciones

Respecto a la forma, nos encontramos ante una narrativa de absoluta madurez, que ha asimilado y sintetizado los logros de los movimientos anteriores, llegando a una síntesis perfecta, una codificación constituida por una poética de la sugerencia, nunca carente de lirismo pero casi siempre afirmada en su referente.

Por lo que hace referencia a los contenidos, a los temas, Selena Millares y Alberto Madrid diferencian cuatro vertientes fundamentales que no constituyen compartimentos estancos, ya que se producen constantes ósmosis entre ellas. Se trata de dos líneas preeminentes –la existencial y la testimonial- y dos minoritarias, aunque no por ello menos importantes –la alegórica y la fantástica-<sup>456</sup>.

La línea existencial encuentra su razón de ser como producto del marco político-social en que nace. Oponiéndose, como hemos visto, al derroche de vitalismo de la generación anterior, encontramos una narrativa desgarrada, doliente, acosada por la angustia y la desesperanza. Los relatos se interiorizan, se hacen autobiográficos, se circunscriben al individuo. Sin embargo, lo individual no es inmanente, sino que trasciende proyectando un sentir colectivo: la pérdida de la utopía, que ha pasado de ser un deseo de futuro a un paraíso perdido. Desde esta perspectiva, se produce una recurrencia literal a otros textos, al objeto de recoger contenidos que subyacen en la memoria colectiva, “son latencias que, como un nuevo hilo de Ariadna, conseguirán, a partir de sutiles sugerencias y alusiones, dejar traslucir contenidos mucho más profundos”<sup>457</sup>. Este recurso es incorporado para codificar mensajes subliminales, al tiempo que para recuperar unas señas de identidad que han sido enterradas por el silencio.

---

Melquiades, 1.988, p. 12.

<sup>456</sup> Ver Millares, Selena y Madrid, Alberto: “Última narrativa chilena: la escritura del desencanto”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 482-483, agosto-septiembre de 1.990.

<sup>457</sup> *Idem.* p. 118.

Otra nota característica de esta narrativa, y que no se constriñe exclusivamente a la vertiente temática, es la presencia de relaciones de dominación y de poder entre los personajes.

La línea temática testimonial ofrece muchas variantes. En cuanto a que contiene una denuncia implícita, son varias las estrategias para burlar la censura. Así, en muchas ocasiones se recurre a un discurso fragmentado, aparentemente confuso, carente de marco espacio-temporal y de explicaciones iniciales.

La línea alegórica constituye una opción tanto formal como temática. "En general, es la metaforización de vivencias inefables, con lo que se potencia la fuerza expresiva y comunicativa"<sup>458</sup>. Efectivamente, se trata de dar una significación trascendente a los hechos reales y objetivos; buscar transposiciones metafóricas que sirvan para enmascarar, de alguna manera, el objetivo de denuncia perseguido.

La línea fantástica se caracteriza por tratar de mostrar un hilo lógico en el relato, pero invadido también de notas absurdas, irracionales, inquietantes, e incluso esquizofrénicas.

Como ha señalado Rodrigo Cánovas:

"Concluimos que la primera imagen de esta nueva generación narrativa surge desde el ámbito de la cultura política. Encuentros literarios y talleres de lectura son simultáneamente actividades disidentes realizadas por jóvenes entusiasmados, todavía, por grandes utopías de cambio social. Paradójicamente, la atmósfera de estos relatos es de soledad, amargura y desesperanza."<sup>459</sup>

Díaz Eterovic y Muñoz Valenzuela van a configurar, de alguna manera, la imagen pública y literaria de esta *generación del 80*, a través de

---

<sup>458</sup> Idem. p. 120.

<sup>459</sup> Cánovas, Rodrigo: *Novela chilena, nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*. Op. Cit., p. 17.

una segunda antología, *Andar con Cuentos*, publicada por la editorial Mosquito en 1.992. En el prólogo de esta nueva antología, se establece la continuidad de una voz generacional, siendo, este libro, una segunda parte que complementa el primer texto inaugural:

"En *Andar con Cuentos* se ha ampliado el registro a 36 cuentistas, más del doble de lo considerado en la versión anterior, incorporando autores residentes en el extranjero o en provincia, o escritores cuyo trabajo eclosionó con posterioridad a 1.986. En particular se incluye un número superior de narradoras, dando cuenta de la notable irrupción de un grupo de escritoras interesadas en desarrollar una visión de mundo femenina, con los problemas, sensibilidad y lenguaje que ésta encarna. Esta mayor cobertura expresada en una leve expansión de rango de edades, 1.948-1.962 obliga a sacrificar el espacio destinado a la representación individual, reduciéndola a un solo cuento."<sup>460</sup>

Si la primera imagen generacional carecía, de alguna manera, de un guía literario, en esta segunda imagen sí se cuenta con la presencia de un importante maestro. Nos referimos a José Donoso, quien en el año 1.964 había salido de Chile, pero regresó en 1.981 y abrió un taller literario centrado en la novela, taller por el que transitaron algunas de las figuras más destacadas de la nueva narrativa chilena.

Marco Antonio de la Parra -discípulo de Donoso- fue quien contribuyó a asentar la idea de esta segunda imagen generacional, a través de la publicación, en abril de 1.989, de un interesante artículo donde pasa revista a la actividad literaria del país, privilegiando en su análisis el quehacer de los asistentes al taller de Donoso. Acaso pensando en los proyectos de Gonzalo Contreras, Ana María del Río, Arturo Fontaine, Carlos Franz, Darío Oses y de él mismo, propone como rasgos de esta novelística lo siguiente:

"el retorno de la narración bien hecha, el desprestigio de la gran experimentación formal, la vuelta del argumento, el guiño al lector y el descrédito de la condición de escritor maldito. Fuera de boga toda novela

---

<sup>460</sup> Díaz Eterovic, Ramón y Muñoz Valenzuela, Diego en *Andar con Cuentos*. Op. Cit. p. 6.

demasiado comprometida y de la separación entre géneros nobles y espúreos<sup>461</sup>.

Al tiempo, y enunciando un cambio de espíritu, este escritor proclama un perfil público para su generación, en el que destaca la fascinación por la literatura que todos ellos sienten como algo muy vívido, como elemento común característico de todos ellos, en contraposición a la carencia de una pasión por la política, así como de una adscripción o etiqueta única en este campo que les identifique como grupo: "Escribir nos parece un trabajo fascinante. No tenemos manifiesto alguno y nuestras ideas políticas difieren alegremente"<sup>462</sup>.

Ahora bien, el artículo no se centra sólo en la generación de escritores emergente, sino que se amplía a la producción novelística del país en ese momento, por lo cual la lista de autores es amplia; la relación, según orden de aparición en el artículo, contenía los siguientes nombres: Gonzalo Contreras, Arturo Fontaine, Diamela Eltit, Ana María del Río, Leonardo Gaggero, Francisco Simón Rivas, Carlos Iturra, Carlos Franz, Sonia Montecino, Darío Oses, Gregory Cohen, Jorge Marchant Lezcano, Sergio Marras, Patricia Politzer, Agata Gligo, Leticia Vigil, Elizabeth Subercaseaux, Rodrigo Lara, Alberto Fuget, Ramón Díaz Eterovic, Reinaldo Marchant, Verónica Poblete, María Isabel Taulis, Pía Barros y Antonio Skármeta.

La presencia de un maestro como Donoso determina que, mientras en la primera imagen generacional se cultivaba básicamente el género del cuento, en esta segunda imagen generacional se cultive de forma preferente la novela. Apunta Cánovas que "la actividad literaria se desvincula del ámbito cultural público de orden disidente, centrándose en la discusión sobre la creación de una obra artística"<sup>463</sup>. El espíritu individualista de los escritores –

---

<sup>461</sup> De la Parra, Marco Antonio : "La novela que viene", en "Literatura y libros", *La Época*, año II, Nº 53, domingo 16 de abril de 1.989, p. 1.

<sup>462</sup> Idem. p. 2.

<sup>463</sup> Cánovas, Rodrigo: *Novela chilena, nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*. Op. Cit., p. 19.

influencia de la cultura de mercado-, que ven revalorizado su oficio, y el resurgir en sus obras de una suerte de país amorfo, que goza de lo cotidiano, serán otros de los signos caracterizadores de esta corriente.

Esta segunda imagen generacional, presentada por De la Parra, se perfila ya de un modo nítido en un artículo de Arturo Fontaine, donde recuerda las argumentaciones contra el experimentalismo lingüístico de cierta novela *posboom* y, también la singular revalorización que hacen algunos de la tradición realista, llegando al siguiente diagnóstico:

"El experimentalismo está en franca retirada y han ido aflojando los mecanismos de represión del gozo en la ficción. Todos queremos contar buenas historias. Surgen otros peligros: el espejismo del mercado como sustituto de la calidad, la creencia (errónea, por cierto) de que el público se traga lo que le venden si hay empuje publicitario, en fin"<sup>464</sup>.

Es necesario hacer mención a que por estos años de comienzos de los 90 se iniciarán una serie de polémicas de los nuevos narradores contra los escritores de las generaciones anteriores. Jaime Collyer en un artículo publicado en 1.992, escribe una especie de manifiesto, donde desafía a los maestros locales; en uno de los apartados comenta:

"Se acabaron las contemplaciones: no más tacitas de té en compañía de los viejos maestros, no más talleres literarios a su gusto y medida -ahora los maestros somos nosotros-, no más sonrisas y halagos a los patriarcas del 50 o a la generación novísima. Nosotros somos, ahora, la novedad del año, lo demás es pura y simple redundancia en las páginas sociales"<sup>465</sup>.

En este artículo presenta un cuerpo generacional sin fisuras, otorgando una lista de veintiocho nombres, con pocas excepciones. La lista es la siguiente: Díaz Eterovic, Franz, Contreras, Fuguet, De la Parra, Jaque, Rivera, Azócar, Reinaldo Marchant, Barros, Fontaine, González, Rivas, Calvo, Sepúlveda, Elphick, Cohen, Rodríguez Villouta, Nohovilovich, Oses,

<sup>464</sup> Fontaine, Arturo: "Historias de Chile". *Página 12*, Buenos Aires, 2 de mayo de 1.993, p. 8

<sup>465</sup> Collyer, Jaime: "Casus Belli: todo el poder para nosotros". *Apsi*, N° 415, 24 de febrero-8 de marzo de 1.992, p. 40.

Muñoz Valenzuela, Gumucio, Iturra, Basualto, Ostomol, Tamayo, Del Río y Andrea Maturana.

De una forma inmediata, el artículo fue objeto de variadas réplicas protagonizadas por críticos literarios y escritores como Edwards, a quien llama la atención el vocabulario bélico de Collyer, que valora como un signo del afán desmesurado de ciertos escritores por obtener poder y éxito, y considerando lo improbable de lograr cualquiera de ambas cosas en Chile dedicándose a la literatura, les sugiere cambiar de profesión<sup>466</sup>.

El crítico Antonio Avarias ha hecho notar que en el mismo momento en que una generación polemiza con otra (por Collyer/Edwards), aparece en el seno de la nueva generación un grupo ultrajoven (cuyo maestro sería Alberto Fuguet, nacido en 1.964) que quiere destronar a los miniconsagrados<sup>467</sup>. A partir de aquí, aún es posible reconocer una tercera imagen generacional, la llamada *Generación X* (cuyo discurso aparece en *Zona de Contacto*, suplemento juvenil del diario *El Mercurio*, diseñado en sus inicios por Alberto Fuguet), muy proyectada en los medios de comunicación.

La gesta de *Zona de Contacto* aparece reseñada en el prólogo de *Cuentos con walkman*, publicación coordinada por Alberto Fuguet y Sergio Gómez<sup>468</sup>. De los cuentos se nos hace la siguiente aclaración: "No son ni *under* ni vanguardistas ni marginados. Son cuentos de consumo. Dan ganas de leerlos. Son historias cercanas, rápidas, digeribles, entretenidas"<sup>469</sup>. Y de sus actores -los chicos de la Zona, como se les llama- se anota lo siguiente: "criados por la cultura de la imagen, saben más de rock y de videos que de

---

<sup>466</sup> Ver Edwards, Jorge: "La literatura y el poder". *La Segunda*, 20 de marzo de 1.992, p.8

<sup>467</sup> Ver Avarias, Antonio: "Nunca en punto muerto". *Mensaje*, N° 425, diciembre de 1.993, p.p. 654-655.

<sup>468</sup> Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio: *Cuentos con walkman*. Santiago de Chile, Planeta, 1.993.

<sup>469</sup> Idem. p. 3.



literatura. Pero eso no significa que sean todos incultos. Manejan otro tipo de información y devoran eso que se ha tendido a llamar cultura pop<sup>470</sup>.

La caracterización de esta *Generación X*, en principio, tan sólo puede intuirse a través de su ubicación temporal con respecto a otros fenómenos de signo variado:

“Lo único claro de esta supuesta nueva generación es que viene después de las otras. Después del golpe, de la caída. Son post-todo: postmoderno, post-yuppie, postcomunismo, post-babyboom, post capa de ozono. Aquí no hay realismo mágico, hay realidad virtual<sup>471</sup>.”

Esta antología de cuentos chilenos abrió a sus compiladores la posibilidad de realizar una antología de cuentos hispanoamericanos: *McOndo*, muestra que abarca diecisiete relatos (uno por autor) y diez países (incluido España). En esta ocasión Fuguet y Gómez eligen autores nacidos en los años sesenta, autoantologándose.

Rodrigo Cánovas ha analizado la presentación de *McOndo*, subrayando tres ideas fundamentales de la misma, ideas que completan la caracterización de la *Generación X*: primero, se afirma que los cuentos elegidos se centran en realidades individuales, de carácter privado: “El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?)<sup>472</sup>”. De ahí el juego con el título, *Macondo versus MacOndo*, que alude a la oposición entre lo rural y lo urbano. En segundo lugar, se afirma el carácter híbrido de la sociedad hispanoamericana. En tercer lugar, el prólogo termina con una nota esclarecedora, donde se postula la teoría comunicacional de la aldea global:

“El mundo se empequeñeció y compartimos una cultura bastarda similar, que nos ha hermanado irremediabilmente sin buscarlo. Hemos

---

<sup>470</sup> Idem. p 13.

<sup>471</sup> Idem. p. 14.

<sup>472</sup> Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio: “Presentación del país McOndo”, *McOndo*, Barcelona, Mondari, 1.996, p. 15. Citado por Cánovas, Rodrigo: *Novela chilena, nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*. Op. Cit. p. 25.

crecido pegados a los mismos programas de televisión, admirando las mismas películas y leído todo lo que se merece leer, en una sincronía digna de considerarse mágica. Todo esto trae, evidentemente, una similar postura ante la literatura y el compartir campos de referencia unificadores<sup>473</sup>.

Rodrigo Cánovas insiste en subrayar la existencia de una generación que se articula en torno a estas tres imágenes caracterizadas en este apartado, las cuales se superponen de acuerdo a las circunstancias en que fueron creadas.

Finalmente, y una vez presentadas las opiniones partidarias de la existencia de esta *generación del 80* o *Nueva Narrativa* –compuesta por varias corrientes o imágenes–, así como expuestos los rasgos que contribuyen a caracterizarla, no podemos dejar de incluir otras voces que niegan o matizan algunos de los postulados enunciados en este apartado.

En este sentido, creemos interesante recoger de forma sintética cuál es el sentir de algunos de los protagonistas en torno a este fenómeno, extrayendo sus opiniones de un reportaje publicado en la Sección de Literatura del diario *La Época*<sup>474</sup>, días antes de la celebración de un seminario sobre la Nueva Narrativa en el Centro Cultural de España de Santiago. Los entrevistados fueron los escritores Andrea Maturana, Pablo Azócar, Jaime Collyer, Pía Barros, Ramón Díaz Eterovic, Sergio Gómez, Sonia González, Roberto Ampuero, Gonzalo Contreras, Diego Muñoz, Marco Antonio de la Parra, René Arcos, Carlos Franz, Luís López Aliaga, Darío Oses, Carlos Iturra y Antonio Gil (Arturo Fontaine y Alberto Fuguet no pudieron ser localizados).

Se les formularon tres escuetas preguntas, cuyas respuestas podían ser, sin embargo, complejas. Estas hacían referencia a qué era, a su juicio, la

---

<sup>473</sup> Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio: "Presentación del país McOndo", *McOndo*, Op. Cit. p. 20. Citado por Cánovas, Rodrigo: *Novela chilena, nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*. Op. Cit. p. 25.

<sup>474</sup> *La Época*, domingo 27 de julio de 1.997

Nueva Narrativa; quiénes eran los escritores que la integraban; y por último, cuáles eran sus características.

En tomo a la primera de las cuestiones planteadas, existía una clara divergencia entre dos grupos de opiniones de signo bien distinto, con un par de respuestas que a la postre se acaban alineando con uno u otro sector. Así, varios escritores (Jaime Collyer, Pía Barros, Díaz Eterovic, De la Parra, Antonio Ampuero, Carlos Iturra y Antonio Gil) no tuvieron reparos en reconocer la existencia de este fenómeno como un dato objetivo, formado por un grupo de narradores, por una corriente de voces. A esta consideración, y formando por ello parte de los partidarios de la existencia de la *Nueva Narrativa*, se unen también Sonia González y Diego Muñoz, estos últimos poniendo de relevancia el hecho de que el fenómeno responde tanto a una realidad literaria como a un puro producto para consumo o de marketing editorial. En todo caso, los partidarios de su existencia destacan que con esa expresión se alude a un grupo heterogéneo de autores(as) chilenos, nacidos entre los 50 y los 60-70 –en la fecha que marca el final no existe acuerdo–; que en mayor o menor medida todos ellos han compartido un período histórico similar –los años 70, el gobierno popular, el golpe, la ilusión de la modernidad, los cambios económicos en el país...– y que comienzan a publicar sus obras en el Chile de los noventa (sus obras parecen escribirse durante el período de gobierno militar, para publicarse después, o bien comienzan a ser leídas cuando se levantan las restricciones de la dictadura). Unidos por su pertenencia a una época, lo que sin duda marca el conjunto de temas –amplio-sobre el que es necesario hablar, su intento de reinención de un tiempo y de un espacio, lo cierto es que no constituyen un movimiento articulado en tomo a un proyecto estético o político común, sino más bien “una erupción anárquica, vital y colorida que despierta un sorprendente interés en la masa lectora chilena”<sup>475</sup>. Algunos de estos escritores destacan, además, otros aspectos, tales como el hecho de que hoy en día debiera denominársela ya más bien “Vieja Narrativa” –pues, correlativamente, existen ya otros nuevos narradores, más jóvenes–, o el que lo que inicialmente se utilizara para designar un grupo de escritores que

---

<sup>475</sup> Según señala en sus respuestas Roberto Ampuero, *La Época*, 27 de julio de 1.997.

irrumpió con fuerza en la escena editorial con la transición chilena a la democracia, hoy por hoy sea más bien “una bolsa de gatos, en la que casi todo el que escribe ficciones anhela ser incluido, aun cuando sostenga lo contrario o niegue su existencia”<sup>476</sup>.

En un segundo grupo se incluyen, por el contrario, todos aquellos que no respondieron de forma concluyente a la pregunta sobre la propia existencia de una *Nueva Narrativa*. Entre estos, algunos creen que se trata únicamente de un invento (Sergio Gómez), de un fenómeno editorial (René Arcos) o de sobrepública (Pablo Azócar); entienden por ello que no existe como realidad literaria, y que surge más bien de la necesidad de poner nombre a todo (Andrea Maturana). Otros escritores si no niegan la existencia de la *Nueva Narrativa*, sí tratan de restarle importancia, señalando que se trata de algo que cambia de nombre con cada generación (Carlos Franz), o subrayando lo inoportuno de su denominación, a partir de la creencia de que existe un prestigio desmedido de lo nuevo, cuando lo único que existe es “una gran corriente de la narrativa chilena, que viene desde el siglo pasado, desde Blest Gana, que pasa por la gran tradición de la novela social y la realista, y que tiene una nueva transfiguración en este tiempo”<sup>477</sup>. Idéntico planteamiento sostiene Luis López Aliaga, quien subraya que “no hay nada fundacional, no hay un quiebre radical en el devenir literario de Chile. (...) en el fondo, los temas, las formas no son lo suficientemente nuevos”<sup>478</sup>.

Los que sí admiten que pueda hablarse de Nueva Narrativa creen en su mayoría que la integran la llamada *generación del 80*, los que eran adolescentes en la época del gobierno militar y comenzaron a publicar después (aunque subrayando que, por razones estrictamente comerciales, hoy se mencionan nombres que no deberían estar en ese grupo, mientras que correlativamente se ha excluido a grandes escritores, renombrados en el extranjero o desconocidos –J. Collyer-). Sin embargo, algunos piensan más bien en términos de futuro, estimando que componen este movimiento los

<sup>476</sup> Esta es la opinión de Jaime Collyer, *La Época*, 27 de julio de 1.997.

<sup>477</sup> Son palabras de Darío Osés, *La Época*, 27 de julio de 1.997.

<sup>478</sup> López Aliaga, Luis, *La Época*, 27 de julio de 1.997.

que vienen (Sergio Gómez), los menores de 30 años (Pía Barros). Finalmente, algunos entienden que el término abarcaría un período muy amplio (López Aliaga), y que en él deberían incluirse "autores chilenos viejos, por decirlo así, que temáticamente son muy contemporáneos"<sup>479</sup>.

Finalmente, más heterogeneidad presentan las respuestas a la cuestión de qué rasgos característicos podrían definir a esa *Nueva Narrativa*. Partiendo de que existe una gran diversidad entre la escritura de todos aquellos que la integran (Sonia González, López Aliaga), sí parece que el contexto político común, el hecho de "formarse en talleres literarios y autoeditarse"<sup>480</sup>, o "el formarse con una figura de la vieja narrativa, que es José Donoso"<sup>481</sup>, son todos ellos factores capaces de otorgar a este grupo una cierta –aunque amplia– unidad temática. Esta se ha reconocido en cuestiones tales como "la perversión del signo y de las relaciones amorosas, familiares o laborales que una dictadura suele dejar tras de sí, la carencia endémica de ilusiones que plantea el fin de siglo"<sup>482</sup>. También se ha hablado de un talante que llega a unir a este grupo heterogéneo de autores, que algunos ven en esa afinidad social que les hace no tener "miedos ni tapujos por tocar ciertos temas"<sup>483</sup>; en la ausencia de una épica social –en una narración que opera "no desde la mirada social, sino desde individuos, de personajes muy particulares"<sup>484</sup>–; o en la asunción de "esa cosa difusa del posmodernismo, esa falta de horizontes morales, esta crisis de grandes discursos, de la ética social"<sup>485</sup>. Al margen de los factores apuntados, no parece haber entre este grupo de escritores una línea estilística común "ni de lenguaje ni de estética"<sup>486</sup>.

---

<sup>479</sup> Así opina René Arcos, *La Época*, 27 de julio de 1.997.

<sup>480</sup> Díaz Eterovic, Ramón, *La Época*, 27 de julio de 1.997.

<sup>481</sup> Darío Oses, *La Época*, 27 de julio de 1.997.

<sup>482</sup> En palabras de Jaime Collyer, *La Época*, 27 de julio de 1.997.

<sup>483</sup> Muñoz, Diego, *La Época*, 27 de julio de 1.997.

<sup>484</sup> Así opina René Arcos, *La Época*, 27 de julio de 1.997.

<sup>485</sup> Oses, Darío, *La Época*, 27 de julio de 1.997.

<sup>486</sup> Muñoz, Diego, *La Época*, 27 de julio de 1.997.

Éstas son las opiniones de algunos de los escritores chilenos de fin de siglo que, pese a lo heterogéneo de sus concepciones, resultan muy interesantes en cuanto que extraen la discusión en torno a la existencia y caracteres de la *Nueva Narrativa* de un ámbito estrictamente teórico para insertarla directamente en una autoreflexión, en una mirada a la propia escritura realizada por aquellos que se dedican a narrar la realidad. Son ellos mismos quienes se analizan, quienes estudian sus obra mirando a la de otros y, en su caso, quienes definen su producción literaria.

En la categorización de escritores chilenos realizada en este capítulo puede advertirse que no se ha mencionado a tres de los autores de algunas de las novelas constitutivas de nuestra selección; en concreto, nos estamos refiriendo a Marcela Serrano, Carlos Cerda y José Rodríguez Elizondo. Se trata de tres escritores merecedores de figurar en cualquier recapitulación de literatura de aquel país; sin embargo, no es difícil aventurar varias hipótesis explicativas de su ausencia en los textos que hemos manejado para realizar el recorrido por la narrativa chilena contemporánea realizado en estas páginas.

Así, por lo que respecta a Marcela Serrano, se trata de una mujer que, aunque nacida en 1.951, escribió su primera novela –precisamente, *Nosotras que nos queremos tanto*– ya cumplidos los cuarenta. Antes se había dedicado a la pintura, además de estar ausente del país en sus años de exilio y también posteriormente, al trasladar su residencia a México. Su muy tardía incursión en la literatura explica, parcialmente, que no se la encuadre ni con los escritores muy jóvenes, grupo al que no pertenece ni por edad ni por adscripción cultural o generacional, ni con otras figuras literarias que llevan varias décadas en el oficio de escribir. Esta razón, unida a su lejanía del país en ciertas épocas, podría explicar –que no justificar– su ausencia en el recuento y categorización de escritores chilenos. Por otra parte, sus novelas, que indiscutiblemente constituyen un fenómeno de superventas (no sólo en Chile, sino en toda Latinoamérica e incluso en España), han sido con frecuencia criticadas por su corta experiencia como escritora, en base a estrictas razones de técnica narrativa. Sin perjuicio de considerar que los esquemas temáticos y literarios de su obra presentan en

la mayor parte de sus libros una cierta similitud, lo cierto es que no se le puede negar el éxito que los temas que trata y la forma en que lo hace presentan –razones comerciales aparte– para el gran público.

El caso de Carlos Cerda (*Una casa vacía*), autor recientemente fallecido, es un tanto similar. Este escritor, nacido en 1.942, se exilió a Alemania tras el golpe del 73 sin haber comenzado todavía su andadura literaria. En dicho país se doctoró con una tesis sobre Donoso, pero no sería hasta su vuelta a Chile, ya a mediados de la década de los ochenta, cuando publicaría su primer libro de relatos. Es un caso parecido al de Serrano, en el sentido de haberse quedado descolgado de cualquier grupo de escritores a la hora de proponer su adscripción generacional. Por otro lado, su obra estrictamente narrativa no es demasiado prolija, pues estuvo mucho más ligado al mundo de la representación y de los escenarios, dirigiendo el montaje teatral de obras de las que habitualmente no era el autor.

Finalmente, lo ocurrido con José Rodríguez Elizondo parece adivinarse de una forma todavía más nítida. A la larga permanencia de este autor en el exilio podríamos añadir que no se trata, en esencia, de un individuo al que se le podría colgar de una forma clara la etiqueta de escritor, pues responde más bien al perfil de un hombre polifacético, que en su larga existencia ha hecho de todo, y dentro de su variada actividad ha producido algunas obras literarias. Sin embargo, ha dedicado la mayor parte de sus esfuerzos a otras tantas profesiones, como las de profesor, político, en los últimos años embajador de Chile, ensayista, etc.. Creemos que ello no resta ni un ápice de interés a su narrativa y, en concreto, por lo que hace al tema abordado en esta tesis doctoral, hemos seleccionado su novela *La pasión de Iñaki* por la gran cantidad de registros que este relato es susceptible de aportarnos sobre la historia del Chile reciente.

En definitiva, exilio, tardía o circunstancial vocación literaria, dificultades de adscripción a las categorías generacionales al uso, una reducida obra y, quizás –¿por qué no?–, unas pequeñas dosis de mezquindad autóctona, son las razones que explican que nos nos hayamos

topado con sus nombres en esta rápida travesía por la literatura chilena contemporánea.





## **7. SIETE NOVELAS PARA UNA HISTORIA**

"La literatura y las artes son hijas de la Memoria, y tienen la propiedad de despertar a los pueblos y recordarles qué y quiénes son"

Octavio Paz

Los lazos y las fronteras existentes entre el discurso ficcional y el espacio histórico, se perciben más claramente cuando uno descende a la arena narrativa, y desde ella intenta analizar la utilidad de la literatura, en términos de su contribución a esa aspiración que Jacques Le Goff atribuyó como finalidad a la historia, la de "permitirnos vivir en este mundo de inestabilidad definitiva y duradera con otros reflejos que no sean los del miedo"<sup>487</sup>.

Si escribir es una forma de actuar contra el olvido, en cuanto que "la memoria implica, en cierto modo, un acto de redención, lo que se recuerda ha sido salvado de la nada"<sup>488</sup>, nos interesa captar el registro literario del Chile de las cuatro últimas décadas, unos años que han visto sucederse escenarios político-sociales muy diversos en el país andino, en particular la experiencia traumática de un quiebre histórico que tuvo lugar en 1.973. Los tiempos de la Unidad Popular, el golpe de Estado, los años de dictadura militar, el período de transición, la recuperación democrática...son momentos que queremos analizar a la luz de un conjunto de novelas chilenas, que a su modo han contribuido a representar la memoria colectiva de los hombres y mujeres de un país.

---

<sup>487</sup> Le Goff, Jacques; Chartier, Roger; Revel, Jacques (eds.): *Die Rückeroberung des historischen Denkens. Grundlagentexte der Neuen Geschichtswissenschaft*, 1.990, Frankfurt. Citado por Grinberg Pla, Valeria: "La novela histórica de finales del siglo XX y las nuevas corrientes historiográficas", en <http://www.wooster.edu/istmo/articulos>

<sup>488</sup> En palabras de Adriana Valdés. Citada por Madrid, Alberto: "La escena de la memoria", *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 482-483, agosto-septiembre 1.990., p. 9.

Los textos aquí reunidos son miradas, lecturas que evocan, fijan un tiempo y un espacio, escenifican el recorrido de la memoria a través de las palabras, imágenes, sensaciones que ayudan a recuperarlas del olvido y transformarlas en una memoria de papel. Son siete novelas que nos dan cuenta de momentos históricos claves de un país, narrando sucesos que de forma más o menos alusiva representan los cambios que efectivamente tuvieron lugar en Chile. Las voces narrativas que emanan de su interior, las que oímos en nuestro ejercicio de lectura, nos transmiten cada una de ellas, a veces mediante lenguajes muy distintos, su propia cosmovisión: nos cuentan sus versiones de la historia.

La novela codifica, a partir del manejo de la ficción como materia prima fundamental, la realidad del pasado desde diferentes discursos, que encarnan maneras alternativas –y a veces, contrarias- de entender y asumir los hechos acontecidos. Una escritura polifónica, la que nos proporcionan narrador y personajes, figuras mucho más libres y versátiles que los seres humanos de carne y hueso, construidas por su creador a la medida de la materia literaria que está presto a modelar. Sus deseos, frustraciones, miedos y alegrías; su desencantos, proyectos, temores, pasiones...desfilarán ante nosotros, pues los personajes, a diferencia de las personas, raramente ocultan algo al lector. La fuerza evocadora de las palabras también será capaz de trasladarnos a los escenarios de los hechos: conoceremos a fondo Santiago de Chile y sus barrios, así como otras zonas del país.

A la par que captar múltiples perspectivas, la narrativa amplía su ángulo de visión, dando cabida, de un lado, a voces habitualmente desoídas en el discurso histórico y de otro, al ámbito de lo cotidiano, de lo privado, de lo particular, de lo local; aspectos como las formas de vida, la sexualidad, las costumbres.. sin duda nos aportarán como historiadores datos fundamentales en la constitución de la identidad colectiva del Chile de las últimas décadas del siglo que recientemente hemos abandonado.

Las novelas escogidas corresponden a las tres grandes etapas que pueden distinguirse en dicho periodo histórico: el proyecto de la Unidad Popular, los años de Dictadura Militar y comienzos de la transición, y

finalmente la incipiente restauración democrática. Una tarea de selección complicada, pues la producción narrativa chilena es abundante, especialmente para los dos últimos períodos, y cuenta con textos de gran calidad literaria. En este sentido, podemos hablar de la existencia de un movimiento de escritura sostenido que ha dado como fruto un *corpus* importante de novelas. En el país parece haber existido una necesidad de reconocerse como habitantes de un Chile quebrado históricamente, y la literatura ha dado testimonio, con diversos registros, de ese pasado reciente.

Hemos privilegiado el material escrito que, en nuestra opinión, era más representativo de los períodos mencionados, tratando a la par de guardar un equilibrio por lo que respecta a otro tipo de factores. En este sentido, por ejemplo, hemos seleccionado textos escritos por autores jóvenes, como por ejemplo Carlos Franz –las obras menos exploradas-, sin dejar de rescatar también la visión literaria de la más cercana tradición (representada aquí por José Donoso). También hemos querido oír la voz de una mujer y su forma peculiar de vivir en un Chile a veces doloroso: Marcela Serrano. Visiones forzosamente distintas de un país, las que procuran no sólo hombres y mujeres, sino las que observan los que pudieron quedarse en Chile y los que debieron exiliarse a otros países, los que eran jóvenes o maduros en el momento en que se produjo el golpe militar y los que apenas habían asomado a la adolescencia. El elenco de escritores escogidos comprende, de otro lado, tanto autores absolutamente consagrados como otras figuras cuya producción literaria no ha alcanzado tales cotas de reconocimiento, e incluso a escritores que compaginan la actividad literaria con otras actividades; todas las novelas seleccionadas entendemos, sin embargo, que constituyen un material precioso y único a la hora de abordar de qué sirve la literatura al historiador y, en particular, la aportación que estos textos narrativos pueden realizar para una mejor comprensión del período histórico en torno al cual hemos articulado esta tesis doctoral.

Unos y otros nos proporcionarán miradas diversas, lenguajes diferentes, voces heterogéneas para la polifonía sobre Chile que queremos construir.

El periodo de Unidad Popular lo abordamos desde la novela de Antonio Skármeta *Soñé que la nieve ardía*, concluida en 1.974 y publicada al año siguiente, con su autor ya exiliado en Alemania. La raíz del relato es anterior, hasta el punto de que algunos elementos del mismo parecen haber sido concebidos de forma simultánea al desarrollo de los hechos allí narrados. De ahí que resulte ser un texto único, que refleja magistralmente la euforia triunfalista con que se vivió –especialmente en los sustratos sociales populares, auténticos protagonistas de la trama- la experiencia de la U.P. Por otro lado, nos da cuenta de las pretensiones, los valores y los anhelos de sectores sociales que no suelen aparecer en las obras históricas, precisamente porque jamás suelen ser los personajes principales de la historia. La narración es, además, auténtica, en cuanto que respeta los registros del habla y las costumbres populares chilenas.

Esta novela refleja, además, episodios históricos fundamentales en la historia reciente chilena, como el *tanquetazo* de junio de 1.973 o la definitiva toma del Palacio de la Moneda tres meses más tarde, que dio paso a la instauración de la dictadura militar que se instalaría en el país hasta hace una década. En este sentido, se trata de un relato que tiene un valor esencial, el que le otorga el ser casi un testimonio de primera mano de la utopía en estado puro. Una épica que choca casi frontalmente con la pérdida de ideales y valores a la que asistimos hoy, una vez que la historia nos ha mostrado el devenir real de aquellos personajes soñadores que desfilan a través de sus páginas.

Por su parte, tres son las novelas escogidas para ilustrar el período de dictadura; tres relatos que nos ofrecen una perspectiva que va más allá de los hechos históricos acaecidos entonces, enriqueciendo singularmente nuestra visión de la etapa del gobierno militar.

La primera de estas novelas es *Santiago Cero*, de Carlos Franz (1.989, publicada en 1.990). Un texto que descubre la extraordinaria fuerza sugerente de una narrativa que logra hacer sentir al lector, sin nombrarla, la atmósfera opresiva de la dictadura y la falta de ideales, la angustia vital, la ausencia de caminos de una generación huérfana, que nació y creció en un

periodo brumoso de la historia de Chile. La novela muestra una generación paralizada, habitantes de una ciudad –Santiago- sobre la cual el aire se encuentra detenido, personajes planos que han visto sofocada de antemano su rebeldía juvenil y cuya resignación vital es el símbolo de la atonía de un país, que es víctima de su destino histórico. Es el grupo de aquellos que han quedado varados en una tierra de nadie, sin un pasado utópico al que aferrarse ni un futuro hacia el que orientar los sueños y proyectos de los que parecen carecer.

El propio escritor –Carlos Franz- pertenece a esa denominada *generación sandwich*<sup>489</sup>, cuyos rasgos característicos y aún sus sentimientos describe magníficamente, en primera persona, Alejandra Rojas, cuando señala que:

“Es difícil precisar, desde adentro, el modo en que nuestra conciencia fue fraguada por los hechos posteriores a 1.973. La mayoría de nosotros tenía menos de 20 años en ese entonces, algunos incluso menos de 15. Más que afectados por la dictadura, nosotros fuimos hechos por ella. En una edad en la que el ser humano descubre con espanto el contraste entre subjetividad y objetividad, nuestra generación debió hacerse cargo de una discrepancia aún más insalvable: el abismo entre versión oficial y realidad observada. No sólo existía un sujeto inerte enfrentado a lo objetivo; esto último se presentaba como un monstruo bicéfalo, multiforme, que malamente servía de referente.

(...) Reconozco en nuestra literatura las marcas de este proceso: narradores poco confiables, historias contada desde la negación, relatos desintegrados que sólo pueden construirse en la suma de sus fragmentos; historias sin final, sin moraleja, a veces sin siquiera sentido. (...) Pero, si junto con Mann, aceptamos que “la vocación del artista, su función, no consiste en enseñar, juzgar o marcar rumbos, sino en ser, hacer y expresar estados del alma”, esta fractura de nuestra literatura deberá entenderse como una expresión más de la fractura del alma nacional”<sup>490</sup>.

*Santiago Cero* es, por otra parte, una fantástica novela que expresa la fuerza inusitada de la relación simbiótica (una relación de amor-odio) que

<sup>489</sup> Término acuñado por el también escritor Marco Antonio de la Parra.

<sup>490</sup> Rojas, Alejandra: “La palabra hueca”, *Revista Hoy* n° 982, mayo de 1.996, p. 57.

los personajes establecen con la ciudad en que habitan, Santiago, y las huellas que ese hábitat urbano, ese espacio histórico y subjetivo, imprime a sus vidas.

Precisamente este elemento –Santiago como un entorno urbano que es mucho más que un escenario de la trama- es común a otra de las novelas elegidas para caracterizar el período histórico de la dictadura: se trata de *La desesperanza* (1.986), de José Donoso. Un relato que plasma la oposición entre aquellos que se exiliaron y los que permanecieron en Chile tras el triunfo de la insurrección militar, la avalancha de sentimientos contrapuestos entre ambos grupos de chilenos (los reproches, las envidias...) y el desarraigo de los primeros, extraños en otros lugares, cuando vuelven a una tierra de la que sienten una terrible nostalgia y que en ocasiones ya no reconocen como propia a su retorno. El drama humano, las familias divididas, hijos nacidos y criados en otros países aparecen aquí casi desprovistos de su significado político, tan sólo analizados a la luz de su vertiente y significación más personal. Por otro lado, el relato nos presenta también toda una galería de seres marginales, pobladores de una ciudad que se torna fantasmal con el toque de queda.

El título de la novela es suficientemente expresivo del desaliento y la desolación del panorama político chileno tras los años de represión que siguieron al golpe, presentándonos un país absolutamente a la deriva, en el que no se advierte síntoma alguno que pueda conducir a un futuro mejor. Una derecha anquilosada, sin otro proyecto político que su propio enriquecimiento; unos partidos de oposición faltos de ideas, desbordados por un rencor improductivo hacia el poder y hacia sus propios elementos disidentes. Todos ellos –grupos e individuos- parecen haber perdido sus objetivos y sueños en el camino, y aparecen en el diseño narrativo como seres y fuerzas derrotadas por un poder omnímodo, que apenas encontró en su camino resistencias fecundas que combatir.

Finalmente, la escritura celebra con detalle alguno de los momentos históricos más significativos de la historia del periodo, como los funerales de la viuda de Neruda, descubriéndonos de una forma despiadada la

mezquindad que los rodeó, una última muestra de la desesperanza que, como un envoltorio gigantesco del que nadie puede salir, rodea Chile.

*Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*, es la última de las novelas representativas del período de régimen dictatorial. Escrita por Hernán Valdés y publicada en 1.974, es un testimonio en primera persona de la estancia del propio autor en un campo de concentración chileno, una narración de la experiencia de la represión experimentada en sus propias carnes.

El tema básico es la existencia en Chile, tras la instauración del régimen militar, de toda una serie de templos del horror, un catálogo de espacios que configuran los sótanos de la dictadura. La indefensión, la incertidumbre, la degradación humana, el derrumbe psicológico, la adaptación y la supervivencia en una experiencia límite, son las constantes que marcaran el pulso de las detenciones, las torturas, las desapariciones e incluso la muerte, todo ello al margen de toda garantía legal, con las cloacas del sistema como único escenario. Todo ello en un contexto en el que queda patente la gratuidad de estos procesos clandestinos, la inexistencia de cargos claros contra aquellos que parecen representar un incierto peligro para el régimen, y su catalogación como *enemigos internos* por parte de las fuerzas del ejército que los custodian (la perspectiva militar del conflicto). Un horror en el que las fuerzas represivas actúan con total impunidad, y al que el Chile que vive en la superficie permanece ajeno.

Esta novela cumplió una función de denuncia, rescatadora de una experiencia de represión desde los territorios de la ignorancia y del olvido, con objeto de que fuera conocida y pudiera formar parte de la memoria histórica de un país. El hecho de que se trate del testimonio de un sujeto cuyo oficio es el de escritor, le añade un importante plus, convirtiendo el simple testimonio personal en un auténtico texto literario.

La etapa de transición a la apertura democrática se ha analizado a la luz de otros tres textos narrativos. Hablamos de *Nosotras que nos queremos tanto*, *La pasión de Iñaki* y *Una casa vacía*.



La primera de estas novelas, *Nosotras que nos queremos tanto* (1.991), es una de las obras más conocidas de la escritora chilena Marcela Serrano. La escritora lleva a cabo un recorrido por las vidas de cuatro mujeres, existencias que corren paralelas al devenir del país andino a lo largo de tres o cuatro décadas fundamentales en la construcción de su historia reciente.

Se trata fundamentalmente de un retrato de la sociedad de clase media-alta, líneas narrativas entrecruzadas con las que nos dan cuenta de la participación política de una generación. De nuevo encontramos como ejes temáticos el exilio, el sufrimiento y la división familiares, la represión del régimen, la clandestinidad e incluso la muerte de los disidentes; el desencanto ante la escena política chilena, con la visión que da el transcurso del tiempo. Pero también aparecen otras grandes cuestiones, como la particular visión que poseen las mujeres de sus propias vidas y del devenir del país; la rebeldía feminista de alguna de las protagonistas, no resignada a vivir según las reglas establecidas en un mundo hecho por y para los hombres; o la red de amistad que todas ellas son capaces de tejer, que les da calor en los momentos amargos.

La utilización de la técnica del *racconto* permite al lector deslizarse hacia atrás y hacia delante en esa pasarela que es la historia reciente de Chile, conociendo el acontecer del país a través de los relatos de niñez, juventud y madurez de los personajes principales. El final del relato, datado en los momentos inmediatamente posteriores al plebiscito, en el inicio de esa *nueva democracia*, permite atisbar una luz de esperanza, tanto individual como colectiva.

Por su parte, *La pasión de Iñaki* (escrita por José Rodríguez Elizondo en 1.996) se articula en torno a una historia de amor entre un psiquiatra chileno, colaborador de un servicio de inteligencia alegoría de la DINA, y una periodista norteamericana de orientación política izquierdista. El protagonista tiene, además, una hija de pasado revolucionario, exiliada y retenida en Cuba. La novela nos muestra una historia en la que todos los

extremos admiten matices, muchos de ellos provocados por la amarga verdad y el desencanto, ya que ni el personaje principal ni su hija están satisfechos de las elecciones que tomaron frente a la situación política que vive su país. Las experiencias de ella en la extinta RDA y en Cuba, le han llevado a abominar de los totalitarismos de signo comunista; él, por su parte, encarna una mentalidad militar de rectos valores y una honradez humana, que choca de bruces con los datos que con el tiempo le convencen de asesinatos, torturas y violaciones, llevadas a cabo por sus propios compañeros. Padre e hija se aproximan en sus planteamientos, proximidad que admite también una lectura negativa: la de que las ideologías y regímenes políticos más extremos acaban funcionando por una lógica y unos intereses casi idénticos.

Pero el relato posee también otras líneas temáticas, y en este sentido merece la pena destacar el pasaje en el que la hija del protagonista relata lo que es casi la crónica de una época, la de aquella en la que corrían vientos revolucionarios en Chile y en otros lugares de Latinoamérica, que hicieron que los entonces jóvenes albergaran otros sueños y otros proyectos de futuro, para ellos y para sus países. Por otra parte, también aparece planteado el tema del perdón, de la reconciliación, tanto desde una perspectiva personal como en el plano colectivo o nacional; también aparecen otras cuestiones como el exilio, la vuelta a Chile, la amistad...

Enmarcada en el periodo final del régimen militar, un tiempo de urgencias y esperanzas (ya se conoce el resultado del plebiscito y la apertura política es inminente), la novela se remonta en el tiempo para mostrarnos los sueños, intereses y motivaciones de los personajes –y del país entero- en el periodo de la UP, en los años de dictadura e incluso ante el inminente cambio político que se avecina. Pese a su trágico desenlace, alberga también un resquicio de esperanza en un futuro mejor para Chile y sus ciudadanos.

La última de las novelas de la etapa de transición es *Una casa vacía*, escrita por Carlos Cerda en 1.996. Un relato en el que el descubrimiento de lo ocurrido en una vivienda, cuya rehabilitación y reapertura están

celebrando un grupo de amigos, destapa la caja de los horrores que todavía oculta un país, atrocidades que son como un explosivo de efectos retardados, cuyo alcance destruye las relaciones personales y sociales.

El lugar fue utilizado como centro de detenciones y torturas, y a las huellas físicas en el inmueble corresponden otras tantas en el alma de las personas. La seguridad se quiebra bajo los pies de los personajes. El episodio de lo ocurrido en la casa enfrenta a cada uno con su pasado: ha llegado el momento de hacer memoria, de repasar los recuerdos; ver cuáles fueron las señales que cambiaron nuestro entorno cotidiano, remirar las grietas y borraduras de nuestro álbum familiar. Un ejercicio colectivo, pues "al evocar, convocamos el cuadro, las marcas de la época, no estamos solos, la memoria de uno hace al otro"<sup>491</sup>.

Así, la novela plantea las distintas responsabilidades por lo ocurrido: la de los que se fueron, la de los que permanecieron en el país; la de los que sabían, la de los que no hicieron nada o no quisieron saber ("Nos gustara o no, todos conocimos a alguien, todos vimos algo, todos supimos. Todos fuimos testigos de esa doble violencia: la violencia contra el enemigo político y la violencia contra el lenguaje como vehículo de la verdad"<sup>492</sup>). La dolorosa realidad del exilio, el desconcierto de quedar en la vida como un barco a la deriva; el coste personal que el devenir político del país ha supuesto en los proyectos personales, cambiando el rumbo de la existencia de algunos; las divisiones familiares; el modelo de país construido durante el periodo dictatorial y sus opciones de futuro; la justicia y la reconciliación colectivas... son todas ellas cuestiones que sirven para construir la trama literaria, y que constituyen otros tantos motivos de reflexión para el lector sobre el pasado histórico reciente de Chile.

---

<sup>491</sup>Madrid, Alberto: "La escena de la memoria", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 482-483, agosto-septiembre 1.990, p. 9.

<sup>492</sup>Rojas, Alejandra: "La palabra hueca", *Revista Hoy*, N° 982, del 20 al 26 de mayo 1.996, p. 57.

Siete novelas para una historia. Siete textos que, desde la ficción, representan a su manera la memoria colectiva de un país, de sus hombres y mujeres. Su papel se torna clave en experiencias de dictadura como la ocurrida en Chile, por el carácter negador y clausurador que éstas poseen. Ante esta situación, la narrativa emerge como la reserva de señas que nos ayuda a entender quiénes somos. Y aunque la realidad es más compleja de lo que a veces dan cuenta las palabras, la novela es un territorio amplio y dúctil, capaz de dar cabida a todo un álbum de recuerdos, deseos, temores y esperanzas del ser humano.

## 7.1. SOÑÉ QUE LA NIEVE ARDÍA

### **Breve presentación del autor (Antonio Skármeta) y de su novela:**

Antonio Skármeta nació en el norte de Chile, en Antofagasta, en 1.940, en el seno de una familia de emigrantes yugoslavos. Vivió parte de su infancia en Buenos Aires, y a partir de su adolescencia se instaló con los suyos definitivamente en Santiago, lugar preferente de muchos de sus relatos. Estudió Filosofía y Literatura en la Universidad de Chile y en la Universidad de Columbia, en Nueva York (donde se graduó con una tesis sobre Julio Cortázar). Entre 1.975 y 1.988 vivió exiliado, el primer año en Argentina y el resto en Berlín, en Alemania Occidental, donde se trasladó con su primera esposa –la pintora Cecilia Boisier- y sus dos hijos; en esa etapa ejerció como profesor y guionista de cine. Durante dicho período colaboró en la realización de diversas películas ligadas a sus relatos.

En 1.967 Skármeta publicó su volumen de cuentos *El entusiasmo*, que tuvo una rápida aceptación entre los lectores y críticos del momento. La originalidad de tales relatos radicaba, en gran medida, en el desparpajo vital de sus jóvenes protagonistas: el erotismo, la búsqueda de caminos propios en un programa de vida intenso, rechazando planes trazados para ellos de antemano, el regocijo de los sentidos y la soltura en el lenguaje caracterizarían esta primera etapa de su trayectoria literaria

Posteriormente, y a partir de algunos cuentos de *Tiro libre*, la obra de Skármeta comienza a abordar temas de contingencia política chilena, tales como el período de gobierno de la Unidad Popular o la dictadura militar que le sucedería en el tiempo, particularmente a través de novelas como *Soñé que la nieve ardía* y *Ardiente paciencia*. En *Match Ball*, una de sus últimas producciones, desaparecen como protagonistas los antiguos héroes sociales, para dejar paso a otras preocupaciones más íntimas y personales - la novela relata la historia de amor entre un hombre maduro y una adolescente-.

Su producción, tanto narrativa como cinematográfica, ha sido internacionalmente reconocida. La primera ha sido merecedora, entre otros, de los premios *Casa de las Américas* (1969); el *Internacional de Literatura Bocaccio* (1996); *Orden al Mérito de la República italiana*; *Caballero de la Orden de las Artes y las Letras*, de Francia; *Beca Guggenheim de Producción Literaria*; *Premio Libro de Oro*, en Portugal. En cuanto a los relacionados con la industria del cine, los más importantes han sido los premios *Colón de Oro*, de Cádiz; *Makhila de Oro* y *Premio Georges Sadoul*, ambos concedidos en Francia; premio *Adolf Grimme*, de Alemania Federal. De hecho, el film *El cartero de Neruda*, basado en su libro *Ardiente Paciencia*, obtuvo un óscar y se ha consagrado como la película extranjera más vista en todos los tiempos en Estados Unidos.

Recientemente, también ha obtenido un gran reconocimiento en el sector audiovisual, con su programa *El show de los libros*, convertido a partir de 1998 en *La torre de papel*, que además se emite desde Estados Unidos para la mayoría de países latinoamericanos.

En el 2000 fue designado Embajador de Chile en Alemania, trasladándose de nuevo a Berlín.

#### OBRA NARRATIVA DE ANTONIO SKÁRMETA:

##### Cuentos:

*El entusiasmo*, Editorial Zig-Zag, Santiago, 1.967.

*Desnudo en el tejado*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1.969.

*El ciclista del San Cristóbal*<sup>493</sup>, Editorial Quimántú, Santiago, 1.973.

*Tiro libre*, Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 1.973.

*Novios y solitarios*<sup>494</sup>, Editorial Losada, Buenos Aires, 1.973.

*Watch where the wolf is going*, *Readers International*, Londres, 1.991

(traducido por Donald L. Schmidt)

---

<sup>493</sup> Recopilación de relatos anteriores que incluye algunos inéditos.

<sup>494</sup> Idem.

*Uno a uno. Cuentos completos*, Editorial Sudamericana, Santiago, 1.995.

**Novelas:**

*Soñé que la nieve ardía*, Editorial Planeta, Barcelona, 1.975.

*No pasó nada*, Editorial Pomaire, Barcelona, 1.980.

*La insurrección*, Editorial del Norte, Hanover, 1.982.

*Ardiente paciencia*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1.985.

*Match Ball*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1.989.

*La chica del trombón*, Editorial Plaza y Janés, Barcelona, 2.001.

**Producción teatral:**

*Ardiente paciencia*, Bat Theatre, Berlín, junio 1.983.

### Análisis de la novela: *SOÑÉ QUE LA NIEVE ARDÍA*<sup>495</sup>

" (...) Soñé que la nieve ardía, soñé que el fuego se helaba", son dos versos del *Ay, ay, ay*, una canción popular chilena, que expresan una quimera, una fantasía, más bien un anhelo del todo imposible, por absolutamente utópico. Quizá por ello aparece constantemente en las fantasías oníricas de un personaje de la novela, Ernesto Lecarós, más conocido como el Señor Pequeño, un pintoresco artista de variedades que unas veces sueña que otros individuos la entonan, y otras cree que la ha cantado él mismo "en un teatro redondo forrado de terciopelo azul" (p. 156). Y también quizá por idéntica razón (la idea de imposibilidad que nos transmite, su inevitable fatalidad) el primero de estos versos haya servido para dar título a esta novela, que recrea el ambiente popular en torno a una de las experiencias políticas chilenas más interesantes de nuestro siglo: la del período de la Unidad Popular (en adelante, UP), y el sangriento golpe que le puso fin, un 11 de septiembre de 1973. Una fecha, esta última, que marcó el cierre de aquella inolvidable primavera, dibujando en el lienzo histórico del Chile contemporáneo una gruesa línea divisoria, que permite hablar de un antes y un después, y que ha sido elevada a una categoría poco frecuente, precisamente la que alcanzan "aquellos raros momentos que, sintetizando en pocas horas toda una época, cierran y abren, clausuran e inauguran, y muy especialmente, permiten sostener, evocando su mera presencia, el comienzo o el fin de los grandes procesos colectivos"<sup>496</sup>.

La ficción nos empuja aquí a vivir, de la mano de unos personajes convertidos por Skármeta en actores ocasionales, el sentimiento de ese magnífico proceso colectivo que fue el período de la Unidad Popular, remontándonos en ocasiones a sus comienzos y arrastrándonos también a

<sup>495</sup> Skármeta, Antonio: *Soñé que la nieve ardía*. Gavá (Barcelona), Plaza y Janés Editores S.A., Edición de Bolsillo: Nuevas Ediciones de Bolsillo, S.L., 1.985. Las referencias a esta novela no darán lugar a notas al pie de página, sino que se indicará el número de página al final de cada cita.

<sup>496</sup> Cáceres, Gonzalo y Alcázar, Joan del: "Allende y la Unidad Popular, Hacia una deconstrucción de los mitos políticos chilenos", *El contemporáneo*, n° 15, mayo-agosto 1.998, p. 33.



su final, para mostrarnos brevemente, como desde detrás de una ventana, algunos fotogramas de lo que vendría después. Pero el grueso del relato, su eje central, es la vivencia –o más bien la constante defensa- que los actores literarios, hombres y mujeres de la izquierda chilena, realizan de su precario triunfo en las urnas, hasta el punto de que dedican todas sus energías a apuntalar con un envidiable y casi increíble entusiasmo, una experiencia histórica y política, para ellos cotidiana, que se les escurre inevitablemente entre las manos.

El escenario de los acontecimientos no es otro que una población chilena, un barrio proletario del extrarradio de Santiago; más concretamente el corazón de la trama se desarrolla en la pensión que regenta don Manuel. Un lugar éste –la pensión- que el escritor dibuja y nos hace sentir como un espacio entrañable, por el modo en que conviven en ella sus moradores (hasta quince habitaciones tenía, doce solían ser a la mesa). En palabras del propio narrador, trasladándonos la opinión de uno de sus habitantes, el cabo Sepúlveda: “La vivienda, que para tantos era un problema, le resultaba una delicia. En la pensión no faltaban ni la paz ni el bullicio, y nunca nadie protestó por sus sesiones frente al piano” (p. 84). Tanto es así que una de las imágenes de más fuerza evocadora del dolor y del sentimiento de derrota y de vacío que sobrevienen al golpe militar, tras la entrada del ejército a la población y la matanza de muchos de sus pobladores, es la de la pensión vacía, tan sólo habitada ahora por don Manuel y la Juana; un lugar en el que “el único que vive es el polvo, (...) lo único que ocupa los cuartos es el silencio, espeso como un hielo que no se derrite nunca, que está ahí por todas partes, que lo manosea a uno por donde vaya, un silencio asqueroso, lleno de balas, como ésas de lo lejos...” (p. 214).

La elección por Skármeta de una pensión como escenario medular de la historia aquí narrada no es en absoluto gratuita; se trata de una atmósfera que el escritor conoce bien, pues vivió parte de su infancia y su adolescencia en una pensión bonaerense, de la que parece conservar recuerdos dulces: “Vivíamos toda la familia en una sola pieza: mis papás, mi hermana y yo. No pudimos salir de esa pensión, porque mis papás tenían sólo trabajos esporádicos. Para ellos no era precisamente El Dorado, pero

para mí sí: fue la máxima felicidad vivir ahí<sup>497</sup>. Es, por tanto, un espacio que elige conscientemente, como un lugar en el que los personajes, conservando su individualidad, no están solos, e incluso es allí donde planifican y ponen en práctica proyectos comunes. Aquella sala con un piano y una mecedora, presidida por pinturas de espumosas bailarinas rosas y azules y por aquella foto del presidente, con su gruesos carrillos y anteojos de profesor provinciano, albergaba no sólo a los pensionistas, sino también a sus amigos -como Susana-, que acudían a lo que era un cálido lugar de encuentro, en el que se desarrollaban encendidas discusiones políticas y en el que se preparaban las marchas de apoyo al régimen popular ("...de pronto el barrio entero estaba en la pensión aserruchando palos, tijereteando los lienzos, mezclando las pinturas, untando paté y mantequilla en las marraquetas, vaciando en un chuico las coca-colas, metiendo clavos en los bastidores, repartiendo las consignas...")(p. 196); quizás por ello fue la única casa del barrio donde el ejército encontró resistencia cuando fue a tomarlo, el día del golpe militar.

La pensión se configura, pues, como un ámbito sumamente privilegiado en el relato, por el que el escritor demuestra claramente su aprecio, precisamente por condensar, en su opinión, "esa mezcla entre la vida pública y la vida privada"<sup>498</sup>, por ser un lugar en el que "los territorios son difíciles de determinar y los conceptos de casa y familia se amplían"<sup>499</sup>. Por otro lado, Skármeta llegará a decir que ese espacio que agrupa gentes diversas, en su mayoría altamente preocupadas por el devenir político inmediato de su país, es "una metáfora de Chile"<sup>500</sup>.

La historia comienza con un viaje hacia la esperanza y finaliza con un cuasi-soliloquio, resultante de una entrevista en la que un mudo escritor

---

<sup>497</sup> Piña, Juan Andrés: *Conversaciones con la narrativa chilena*, Santiago, Editorial Los Andes, 1.991, p. 160.

<sup>498</sup> *Idem.*, p. 159.

<sup>499</sup> *Ibidem.*

<sup>500</sup> *Idem.*, p. 180.

(quizá el propio Skármeta<sup>501</sup>) asiste al recuento de los hechos finales del período de la UP, tal y como fueron vividos por los personajes la novela, narrados por boca de don Manuel -el dueño de la pensión-, que sin embargo deja también en su crónica negra un breve resquicio para las ilusiones, aunque éstas sean tan fantasiosas como las que la Juana teje en su mente, destrozada por el impacto de todo lo ocurrido.

Porque el lector viaja al escenario de los acontecimientos de la mano de Arturo, una joven promesa del fútbol que viaja a Santiago para iniciar una carrera profesional que él se promete llena de triunfos (“- No tendré necesidad de escribirle, abuelo. Sabrá de mí por los diarios”) (p. 15). El relato contempla la evolución del personaje desde el mero interés absolutamente egoísta por su profesión hasta la adquisición –dato que se nos procura al final de la novela- de una cierta conciencia política, mediante su paulatina aproximación y su creciente simpatía por la clase trabajadora y por la izquierda. Su punto de partida resulta meridianamente claro de las manifestaciones que realiza en su primer día en la pensión, cuando a su llegada y sin conocer aún a ninguno de los moradores, presencia una acalorada discusión sobre la compleja situación que vive el país y sobre las provocaciones de la derecha política; su único comentario al respecto es declararse apolítico, postura que intenta explicar a los concienciados pensionistas, sumidos en un silencio estupefacto:

“(…) yo aquí, graficó, y la política allá ¿ven?...¿saben que allá en el sur mataron a un campesino por meterse en política?, se pusieron a defender a los mapuches y vinieron los dueños de un fundo y llegaron y le metieron una bala en la cabeza y después a los dueños los dejaron libres no más, y después los diarios dicen que esto y lo otro y uno nunca sabe quién tiene razón, allá mi abuelo es el que se mete en política, y se enojó conmigo cuando mataron a ese compadre, y yo creo que los mataron de tontos no

---

<sup>501</sup> Según José Promis, el narrador asume de este modo la fisonomía de un silencioso cronista cuya figura se revela sorpresivamente sólo en el último párrafo de la novela, recurso que aquél encuentra similar al utilizado en *La casa de los espíritus*, cuya narradora, Alba, se sitúa en un punto de vista narrativo exterior a la historia para ocultar enigmáticamente su presencia y sólo revelarla en el epílogo del relato. Ver Promis, José: *La novela chilena del último siglo*, Op. Cit., p. 231.

más porque se pusieron a cuidar el terreno de los mapuches con puros palos y los dueños vinieron con armas ¿ven?" (p. 44)

Este futbolista provinciano, individualista, oculta su inexperiencia mundana tras la máscara de una arrogancia indefensa, basada en su juventud y buena presencia, en su anhelo de conquistar la gloria deportiva, el dinero, las mujeres. Su proyecto de vida se encuentra, sin embargo, como en el caso del resto de personajes, focalizado por la búsqueda del triunfo. Pero en su caso se trata de la conquista de un éxito personal, en contraste con el grupo de trabajadores izquierdistas, que también persiguen el triunfo —éste colectivo—, pero entendido más bien como antítesis de la derrota: su esfuerzo busca afianzar esa débil y precaria victoria obtenida en las urnas, que la realidad cotidiana les está negando minuto a minuto, y que se vislumbra a corto plazo como aniquilación histórica, a manos de unas fuerzas mucho más poderosas que las que ellos representan. En contraste con los anhelos colectivos que encarna el grupo de trabajadores, en la novela este "jugador de fútbol profesional y comercializado...es utilizado para simbolizar la práctica capitalista de vender los talentos personales al mejor postor, a cambio de la gratificación individual"<sup>502</sup>.

Arturo posee así una visión del mundo lúdica, mítica, que choca frontalmente con la realidad que le circunda y que se alza como una suerte de premio al final de un corto camino, que él espera recorrer sin trabas. Con todo, a medida que la novela progresa, las experiencias del joven dentro y fuera del terreno de fútbol lo van llevando a adquirir un cada vez mayor entendimiento de la necesidad de solidaridad humana, mediante el ejemplo que proclama el grupo de activistas de izquierda a través de sus desinteresadas actitudes individuales —en particular el gordo Osorio, el personaje más cercano a Arturo—. A lo largo de la historia aquí narrada el joven ofrece continuas muestras de debilidad y cobardía, como cuando abandona al gordo en el ataque que aquél sufre a manos de elementos de derechas, o cuando se queda solo en la pensión, mientras que todos

---

<sup>502</sup> Shaw, Donald L.: "Antonio Skármeta", *Modern Latin-American Fiction Writers, Second Series*, Edited by William Luis, Vanderbilt University, and Ann González, University of North Carolina, Gale Research Inc., Detroit, 1.994, p. 302.

participan en la gran marcha de apoyo a la UP posterior al *tanquetazo*. El final del relato nos presenta, sin embargo, a un nuevo Arturo, que tras fracasar en el fútbol parece haber vuelto con su abuelo a su tierra sureña natal; el lector tiene además ocasión de conocer que aquél fue arrestado el 24 de septiembre en los funerales de Neruda, un acto que llegó a tener una fuerte carga de manifestación izquierdista.

Y es que entre la escena inicial del relato, en esa lejana y estática estación ferroviaria de un pequeño y anónimo pueblo, cuando el abuelo hace a su nieto Arturo sus últimas recomendaciones (que se vuelva un hombre de izquierdas, que pierda por fin su virginidad), y ese final donde el escritor solicita información a don Manuel, hay un claro abismo marcado por una lenta toma de conciencia del joven, que finalmente ha empezado a rendir frutos. Porque además del dato de su participación en el entierro del nobel, hay unas frases, lacónicas pero sugerentes, que dejan las puertas abiertas a que abuelo y nieto estén llevando a cabo otras actividades, quizá informemente vinculadas con una cierta Resistencia política:

- "- Al joven Arturo lo tomaron preso... (...) Que están bien puedo decirle, y ojalá con eso le baste.
- ¿Pero usted los ve, se escriben, se hablan?
  - No sé más nada.
  - ¿Entonces eso sería todo?
  - Digamos.
  - Entonces, gracias." (p.219)

Este viraje axiológico positivo experimentado por quien es casi el personaje principal de la novela (aunque su intervención sea más bien un pretexto, pues en realidad el protagonista es aquí un ente colectivo, las masas de izquierda del período de la UP), ha sido así mismo destacado por Salvattori Coppola en sus comentarios críticos a esta novela<sup>503</sup>, centrando el fenómeno en tres aspectos claramente visibles en la trama: a) Arturo decide su participación pública en una ocasión especial, los funerales de Neruda, hecho que conecta con el poder movilizador de la función social

<sup>503</sup> Coppola, Salvattori: "Cuatro: *Soñe que la nieve ardía*, tropo que fusiona lenguaje y acción", en *La novela chilena fuera de lugar*, Santiago, Comala Ediciones, 1.995.

retroactivadora de la literatura; con su capacidad de influir en la conciencia humana; b) el valor de la solidaridad humana se concreta en el acto de reunificación familiar; c) la expresión "algo" del diálogo más arriba transcrito, que parece aludir a algún tipo de actividad opositora al nuevo régimen dictatorial, y en la cual se hallan involucrados nieto y abuelo, permite abrir, en un ámbito marcado por el derrotismo, una puerta a la esperanza: en consecuencia, se debe tener confianza y no entrar en averiguaciones innecesarias.

En íntima conexión con el personaje que estamos analizando se encuentra también uno de los rasgos destacables por su reiterada aparición en la novela: se trata del rol simbólico que juega en el relato la virginidad de Arturo, cuya ansiada pérdida (pues el dato es conocido por varios personajes que, como el joven, desean fervientemente que éste tenga su primera experiencia sexual) tan solo tiene lugar casi al final del relato, incluso después de haber fracasado en algunos intentos de iniciación anteriores. En este sentido, en gran parte de los trabajos de Skármeta la temática sexual aparece de forma reiterada y en ocasiones está llena de valores y cargas simbólicas, llegando incluso en ciertos casos a originar momentos epifánicos de auto-liberación personal y de reconciliación con la vida. Esta es una constante en muchas de sus novelas (como por ejemplo, en *Ardiente Paciencia*, texto plagado de referencias sexuales; o en *Match Ball*, en la que Skármeta identifica el amor y la sexualidad entusiasta con la recuperación de la juventud y con el sentimiento de vivir la vida con la máxima intensidad); en todas estas obras la actividad sexual parece simbolizar una explosión destructora de restricciones y prejuicios burgueses, fuente de vitalidad y auto-realización que permite que las personas alcancen su máximo potencial en otros campos. Ello explica también que muchos de los personajes más íntegros y más felices de sus relatos sean individuos con una vida sexual satisfactoria, absolutamente explicitada en la trama (aquí encontramos un exponente, el gordo Osorio). Esta tendencia hacia territorios literarios dominados por el erotismo es reivindicada de una forma manifiesta por el propio escritor, quien dirá: "El erotismo es un modo de conocer la realidad. Si uno está impregnado de una tensión erótica, hay una atención sensual a los

detalles de la vida y se vive en un grado más intenso que el de la rutina deserotizada<sup>504</sup>.

En *Soñé que la nieve ardía* la iniciación a la sexualidad que protagoniza Arturo es utilizada para asociar la auto-realización viril de éste con su aproximación política a la izquierda, dado que existe una progresión clara de ese futbolista virgen-no concienciado, que evoluciona hasta lograr una primera experiencia sexual (aunque no demasiado satisfactoria) paralela en el tiempo a su también incipiente toma de conciencia política. Y ese punto de fricción constituido por la pérdida de la virginidad nos lleva a conocer a quien es por derecho propio otro de los personajes básicos de la novela: Susana, su iniciadora en las artes del amor. Esta mujer, en la que Arturo repara el mismo día de su llegada a la pensión ("mijita-me-la-comería) (p. 43), es una militante de izquierdas que, como el resto de sus compañeros del grupo, se halla absolutamente comprometida con el triunfo del gobierno popular –o más bien, con impedir por todos los medios a su alcance su derrota-. Vitalista y despojada de prejuicios, termina con la hasta entonces insuperable virginidad de Arturo, y su abrazo parece simbolizar el cálido abrazo de la solidaridad trabajadora:

"(...) La muchacha llevó su lengua húmeda hasta sus labios secos y se la paseó entre los dientes. Arturo advirtió que la delicia ya estaba en su estómago, en sus muslos, en sus manos que querían naufragar en esos senos, que ya se mareaban antes que siquiera los hubiera rozado. (...) la chica le mojó su oreja con saliva, le dijo amigo, y entonces Arturo vio que en su rápida evacuación estaba el resto de las lágrimas..., le dijo:

- Perdona, es la primera vez.

Y la Susana se dejó caer en su pecho y suspiró asintiendo:

- No importa- dijo" (p.p 184-185).

El propio Skármeta reconoce abiertamente la carga alegórica del personaje, su perfil rompedor dentro de su género, hasta el punto de que éste es el rasgo que lleva al escritor a catalogar esta obra como la primera novela feminista chilena; en este sentido, su autor ha señalado :

---

<sup>504</sup> Cita de Antonio Skármeta. En Antonio Skármeta, página personal, <http://www.culbucultura.com/clublit.../clubescritores/skarmeta/citas.htm>

"Creo que es la primera novela chilena, de un hombre, que yo conozca, .... en que se plantea radicalmente la crítica de un personaje macho hasta su descripción, su redención y educación sentimental por una mujer que lo sensibiliza y lo deja abierto al cambio. Esta novela no ha sido leída todavía así, pero ahora comenzó claramente a percibirse este modo de entenderla"<sup>505</sup>.

En esta misma línea se sitúa D.L. Shaw en el análisis que lleva a cabo del personaje, sobre el cual señala que ha sido visto por diversos autores como "uno de los primeros en romper el molde de convencionalidad entre los personajes femeninos dentro de la ficción contemporánea hispano-americana"<sup>506</sup>. Son precisamente su independencia y manejo de la propia sexualidad los rasgos que la convierten en una precursora de las nuevas y potentes heroínas popularizadas por Allende, Valenzuela y otras mujeres novelistas del post-boom. "Uno puede datar –continúa Shaw- desde su aparición un cambio desde la temprana práctica de Skármeta en historias cortas, donde las figuras masculinas semi-autobiográficas predominan de forma exclusiva"<sup>507</sup>.

Por otro lado, y al hablar de Arturo, ya hemos aludido a la figura de su abuelo. Hombre vital y de izquierdas, desea que su nieto se concencie de los problemas de las clases trabajadoras en Chile, que se identifique con esa gente ("Y a ver si usted en la ciudad se hace de izquierdas!") (p. 3), así como que se convierta en un hombre, tanto en el sentido más viril de la expresión como en su acepción de ser íntegro:

"- ¿Qué es lo que usted pretende, Arturito? ¿Qué quiere?

- Triunfar, no más.
- Pues yo le deseo que allá se haga hombre, como cualquiera de nosotros" (p.p 13-14).

---

<sup>505</sup> Cortínez, Verónica: "Polifonía: Isabel Allende y Antonio Skármeta", Plaza nº 14-15, Cambridge, Massachussets, Primavera-Otoño 1.988., p. 80.

<sup>506</sup> Shaw, Donald L.: "Antonio Skármeta", Op. Cit., p. 302.

<sup>507</sup> Idem.



Este personaje aparece brevemente aludido en distintos lugares de la novela ("Su abuelo era el viejo más voraz que he visto. Quería repartir todo lo que no le pertenecía. Ese iba a expropiar hasta los tréboles") (p. 89), y especialmente al final de la misma; pero sobre todo se nos revela de una forma clara en la escena inicial de la despedida a Arturo, cuando aquel parte de su pueblo en busca de la fama profesional y de un destino distinto y mejor, y aún más en la visita que realiza a su nieto con ocasión de la celebración de una gran marcha en apoyo del régimen popular terriblemente amenazado. Su condición de activo izquierdista le hace estar, pese a su edad, absolutamente preocupado -en contraste con su nieto- por la débil democracia y por los avatares que pueden hacer que el gobierno de la Unidad Popular sea derrotado por una oposición real, que a lo largo de toda la novela aparece como infinitamente más poderosa que aquéllos que sólo cuentan con la fuerza de las palabras para defender su frágil triunfo: "Cuando vengan los líos usted estará con la pelotita allá lejos. En vez de mostrar mi familia voy a tener que mostrarles a los momios los dientes que me faltan" (p. 12).

Su viaje a Santiago tiene como objeto averiguar si su nieto ha abrazado por fin su ideario político, si se ha convertido en lo que él considera un hombre cabal; pero sobre todo, se traslada hasta la capital para participar en la gran marcha. Sin haber conseguido que Arturo lo acompañase a la manifestación callejera, saldrá de la pensión del brazo de Susana, "como dos reyes pobres y felices...nimbados por una repentina gloria, ...como dos novios en su día de nupcias, llevados en una suave fiebre" (p. 201). Al final de la novela parece sin embargo haber logrado parcialmente su objetivo, en cuanto a los planes que él mismo albergaba para su único nieto.

El contraste frontal con Arturo lo constituye el otro polo protagónico de la novela: aquel configurado por el grupo de personajes, jóvenes en su mayoría, fuertemente comprometidos con el gobierno de la UP. Lo forman un racimo de trabajadores entusiastas, anónimos activistas de trabajos voluntarios con los que pretenden elevar la productividad nacional y contrarrestar de esta forma los efectos del bloqueo económico que amenaza con hundir el país y la propia opción del gobierno popular:

"... y con lo trasnochados y todo que están me los voy a ver todo el día en el peladero de cebollas de la Panamericana norte, meta cargar saco, meta separar las podridas de las buenas pa'que no se contaminen, meta subirlas a los camiones, meta llevarlas al Almac de Santa Julia que lo expropiamos a esos sinvergüenzas, y puta el gustito que me sube a la garganta cuando pienso en todos los huevones que este domingo están saliendo de sus casas pa'ir a laburar...( p. 71)

(...) ya vamos llegando a las bodegas de la Estación Central para descargar y repartir cebollas, aunque no haya camiones porque los camiones están en huelga y les importa un carajo que en las poblaciones no haya arroz, ni azúcar, ni fideos, ni leche ni harina, ni ninguna huevá, les importa una hueva que las viejitas hagan colas en los almacenes con el frío comiéndoles sus tetas secas de tanto amamantar cabros proletarios, y ahora van a repartir las cebollas en su citronetas de los cabros y en los buses de la Universidad..." (p.p 73-74)

Su intento por afianzar la precariedad del triunfo electoral obtenido en septiembre de 1970 hace que aparezcan en el relato casi como "cruzados, en el sentido épico de las Cruzadas que partían al rescate del Gran Sepulcro"<sup>508</sup>. Esta es una de características de la escritura de Skármeta tal y como se revela en esta novela, que entronca directamente con un rasgo que el escritor considera definidor de la literatura latinoamericana, frente a otras tradiciones literarias; y es que "es una literatura vinculada muy estrechamente a fenómenos históricos; es una literatura que por fantástica que sea su evolución, detrás de cada historia privada, por pequeña que sea la historia, tú adivinas una épica"<sup>509</sup>. En este caso, detrás de cada uno de estos pequeños, insignificantes seres desposeídos de bienes materiales y de relevancia social, existe una gran épica: la épica revolucionaria, la que pretende y busca el cambio social, la transformación de su propio y querido país, un proyecto que a lo largo de toda la novela –hasta la muerte de algunos, hasta la derrota de todos- defenderán con uñas y dientes.

---

<sup>508</sup> Coppola, Salvattori: "Cuatro: *Soñe que la nieve ardía*, tropo que fusiona lenguaje y acción", en *La novela chilena fuera de lugar*, Op. Cit., p. 133.

<sup>509</sup> Cortínez, Verónica: "Polifonía: Isabel Allende y Antonio Skármeta", Op. Cit., p. 73.

El Gordo, El Negro, Mari, Susana, Carlos, son algunos exponentes de esta juventud redentora que, al igual que sus mayores –algunos, como el abuelo o don Manuel, presentes en la trama- compensan con un inquebrantable entusiasmo su fragilísima defensa; y es que “las reglas del juego democrático han sido reguladas por una legalidad débil y mítica, merced a la cual se sustenta la creencia en la validez de un resguardo obtenido por una mayoría de votos, contra el que la contrarrevolución emplea la fuerza física”<sup>510</sup>. La amenaza es diaria, tangente, cada vez mayor: esgrime el militarismo, utiliza en sus actuaciones grupos paramilitares... Para luchar contra la misma, este grupo de activistas de izquierda tan sólo dispone de la palabra –instrumento imprescindible para provocar y mantener vivo el entusiasmo, para poder evocar y hacer imaginar algo tan intangible como la justicia, para teorizar sobre la vida y la política-, junto a la voluntad y al esfuerzo personal. En esta línea argumental, Skármeta dirá, en referencia al grupo proletario de *Soñé que la nieve ardía*, que:

“En ellos aparece la voluntad de provocar un cambio en la sociedad, sin tener otra herramienta que la retórica. Pienso que es la retórica de izquierda el tema de esta novela. Justamente la primera aparición de este grupo es un machitún, un carnaval de palabrería. Su acto más heroico consiste en un desfile. En fin, el voluntarismo es una voz dentro de un conjunto de fuerzas”<sup>511</sup>.

Su empeño en luchar por aquello que tanto valoran y aprecian, por esa endeble situación política que se alza ante ellos como lo mejor que jamás han tenido, les lleva incluso a la inmolación de su vida para defenderla (“¿sabís que es lo que me dio más pena, Guatón?; ni idea, Flaco; lo que más pena me dio fue cuando tuvimos que ir la comisión a decirle a la esposa del Rucio que lo habían baleado”) (p. 72). De algún modo, por tanto, en esta novela podría decirse que el protagonista es el héroe colectivo, ya que el texto da cuenta en sus páginas del comportamiento de un sector de la población chilena en un período histórico que les tocó vivir, el de la Unidad

<sup>510</sup> Coppola, Salvatori: “Cuatro: *Soñé que la nieve ardía*, tropo que fusiona lenguaje y acción”, en *La novela chilena fuera de lugar*, Op. Cit., p. 133.

<sup>511</sup> Piña, Juan Andrés: *Conversaciones con la narrativa chilena*, Op. Cit., p. 183-184.

Popular; ellos no eligieron ser héroes, pero su defensa de ideales colectivos, su solidaridad de clase y su compromiso con la democracia, los convirtió inevitablemente en tales. Son seres ordinarios, anónimos, poco importantes, personajes comunes a los que les sobrevienen unas especialísimas circunstancias históricas, que determinan que sobre sus espaldas descansa en un momento dado la responsabilidad de la defensa de un régimen, internamente debilitado, que sólo una facción del pueblo chileno apoya; y colocados ante tal disyuntiva, responden de una forma coherente con sus creencias, sacrificando todo aquello que poseen y todo aquello que son. De tal modo son vistos por su propio creador:

“Creo que aquí está nuevamente esa constante obsesión mía por mirar los grandes acontecimientos de la historia desde puntos de vista inusuales, y no desde la perspectiva de los personajes heroicos ni de los líderes intelectuales epopéyicos de la novela celebratoria. Se trata de detenerse en estos seres comunes y corrientes que finalmente aportan sus cuerpos, no solamente sus almas. El repertorio de personajes está compuesto por seres anónimos que adquieren a ratos conductas heroicas, porque la historia los coloca en una encrucijada, no porque lo hayan elegido”<sup>512</sup>.

El entusiasmo que sustenta la actividad política de este manojo de izquierdistas, aún en las circunstancias cotidianas más adversas, es un rasgo casi conmovedor de esta novela, ya que pese a las dudas de carácter personal, ninguno de ellos se permite expresar públicamente ni la más remota posibilidad de derrota histórica de los valores que ellos creen representar. Por el contrario, en el relato aparece de forma recurrente la idea de que el pueblo, con su caudal inagotable de potencia, no podrá ser abatido por ninguna otra fuerza, por poderosa que a primera vista pudiera parecer “(...) cientos de miles, aquí estamos presentes, ahora y siempre, imbatibles señores golpistas, (...) el pueblo nuestro, compañeros, que es un océano humano... bravío, tumultuoso e infinito..” (p. 198). Y es que según su discurso parecen extraer su indómito poder precisamente del hecho de que son la mayoría, una auténtica masa humana compuesta por todos esos sectores socialmente desprotegidos a los que en esta ocasión la historia

---

<sup>512</sup> Idem., p. 180.

chilena ha permitido salir a las calles, y cuyas voces pueden ahora escucharse claras y fuertes; una amalgama de ciudadanos que por una vez ha conseguido subir al escenario histórico, participar en una representación que tradicionalmente protagonizaban otros sectores sociales, y que no puede –no debe– perder ésta su única oportunidad. Por eso, en la versión oficial de sus cálculos y planes, de sus expectativas, ni siquiera se contempla como posibilidad la derrota:

“(…) le digo que el Negro me pareció un santito flotando en el aire, se me ocurrió que era limpio y orgulloso como un volantín de septiembre, me dio vergüenza decirle lo que le dije, me dio vergüenza decirle ¿y si perdemos? porque sentí como si hubiera escupido en la pila de agua bendita, y el Negro me miró así no más, reprochoso, si usted me va entendiendo lo que quiero decirle, el Negro me dijo, y me voy a acordar siempre porque me dijo *Manuelito*, Manuelito, me dijo, somos invencibles” (p. 209).

Y si este grupo y su inagotable actividad política se alzan casi como los temas protagónicos básicos de la novela, dentro de aquel destaca casi como líder natural un personaje inevitablemente aludido: el gordito Osorio. Éste es el contrapunto de ese Arturo que inicialmente conoce el lector, por cuanto se trata de un ser emocionalmente conectado con el resto de compañeros y compañeras del grupo, así como con su propia clase social. Al tiempo, e igualmente en contraste con el joven futbolista, se halla sexualmente realizado y mantiene convicciones políticas claras, sin llegar a ser en modo alguno dogmático o fanático. Con relación a este último rasgo, resulta destacable que en ninguno de los momentos de la historia aquí narrada, y pese a observar una cierta proximidad con Arturo, jamás pretendiera convencerle de la bondad ni del acierto de sus propios planteamientos políticos, con objeto de atraerle para su causa. Ni siquiera lo hizo en la escena, de particular intensidad narrativa, en la que el Gordo aparece en la pensión una vez que todos se han ido ya a esa última marcha de apoyo a un régimen gravemente herido, un encuentro entre ambos personajes –ya no tan opuestos en el interior de sus almas– en el que las palabras que ninguno de ellos dice al otro parecen estar suspendidas, flotando en un aire dulce y denso:

- “- Parece que se fueron ¿no?
- Recién –Tragó saliva- (...)
- En fin, habrá que irse yendo.
- Claro –dijo Arturo, y se quedaron inmóviles esperando que un barco zarpase, como si recién el Gordo hubiera llegado y tuviesen que iniciar una conversación. El Gordo se estudió la punta de los zapatos y contrajo y estiró los dedos del pie.
- ¿Así que no hay nadie nadie?
- Nadie.
- Acomodando otra vez la chaqueta sobre el yeso, el Gordo se quedó asintiendo largamente con la barbilla.
- Chao entonces –dijo.
- Chao, Gordo.” (p.p 203 y 204).

En el recuento de escenas decisivas para la mutación interna del protagonista, faltaría sin embargo aludir a la fundamental, cuyos actores de nuevo son idénticos. Se trata de la noche en que el Gordo es brutalmente atacado por una cuadrilla de derechistas, en presencia de un Arturo que huye despavorido abandonando a su amigo malherido. En ningún momento del relato se nos da cuenta ni del más mínimo reproche de aquél al futbolista por su traición y su cobardía; más bien al contrario, el narrador lo dibuja como un ser para el que las palabras odio o resentimiento no existen, pues parecen haber sido sustituidas en su registro lingüístico por otras como comprensión o compañerismo (“la boca del Gordo partida por el cadenazo había tenido tiempo para esa sonrisa, para que él se la llevara por la noche de la ciudad”) (p. 167). Este suceso marcará el punto de inflexión en el lento viaje de Arturo hacia el centro de sí mismo, hacia un Arturo reconciliado con su conciencia y con todos aquellos hombres y mujeres que a la postre son sus iguales.

Por otra parte, con este personaje –el guatón- se repite un rasgo ya aparecido otras veces en la escritura de Skármeta, que no es otro que el de retomar modelos de personajes presentes en sus cuentos o en otros relatos cortos, para insertarlos en la trama de posteriores novelas. En este caso, el guataca Osorio enlaza directamente con el protagonista del cuento “Balada para un gordo”, del volumen *Tiro Libre*, con el que comparte toda una serie

de características y rasgos comunes. Estos son recordados y destacados en una entrevista por su propio creador, quien dirá:

“En *Balada para un gordo*... lo que más le entusiasma de este gordo al narrador es su capacidad de seducción sexual, y a partir de ella se interesa también en su aspecto político. Mi interpretación de este cuento es que el narrador entra a la política cuando el otro ha probado sus condiciones de seductor, su inteligencia para moverse vitalmente, y la política es vista como un ejercicio de expansión, de confrontación, de lucha”<sup>513</sup>.

Será, por tanto, ese carisma callado del Gordo Osorio, su entrega a la causa izquierdista y especialmente esa inmensa bondad que exhibe a lo largo de todo el relato, los que a través de su influencia y su ejemplo lleguen a lograr esa transformación interna de Arturo, que el lector tan sólo conocerá por referencias aparecidas al final de la novela.

Y si hasta ahora ya hemos aludido en nuestro análisis de esta obra a dos polos básicos de la estructura narrativa –el protagonista individual, de planteamientos individualistas, y el grupo de personajes comprometidos con un proyecto socio-político común-, faltaría referirse a un tercer polo formado por toda una galería de seres humanos, algunos curiosos y todos heterogéneos, especímenes que configuran la más tópica medianía social. Se trata de una serie de individuos que aportan a esta novela las mayores dosis de ternura y de fantasía narrativa, llegando incluso algunos de ellos –al unísono con las escenas que protagonizan- a rozar el territorio del absurdo, a bucear en las aguas de la ficcionalidad más inverosímil. Son seres que, como señala Salvattori Coppola<sup>514</sup>, están desprovistos de la fortaleza otorgada por un credo ideológico –e igualmente, añadimos nosotros, de la fuerza que asiste a Arturo en el convencimiento inicial de su triunfo personal-; hombres y mujeres a quienes su vivir anodino pareciera haberles desprovisto de una posible coraza, que les haga invulnerables frente a la enajenación y la ferocidad social.

<sup>513</sup> Idem., p.p 174-175.

<sup>514</sup> Coppola, Salvattori: “Cuatro: *Soñe que la nieve ardía*, tropo que fusiona lenguaje y acción”, en *La novela chilena fuera de lugar*, Op. Cit., p. 133.

En este grupo encontramos, en primer lugar, a algunos personajes que se debaten al borde de la picaresca criolla, como el Señor Pequeño y Ángel, su ocasional colaborador apodado "la Bestia" por lo grandote, tímido e inútil. El primero es un artista de variedades profesional ("Hago número artísticos, bailes, fotomímica. Cuento chistes" (p. 23), nos dirá), que aparece ya en los albores de la novela, en aquella estación desangelada de un insignificante pueblo del sur de Chile, y que compartirá con el futbolista viaje hasta Santiago. Su sola descripción ya resulta insólita, casi increíble: se trata de un ser enano –o más bien un Señor Pequeño, como corregirá el abuelo a su nieto-, vestido con ropajes excesivos, tras los que esconde un gallo destinado a organizar apuestas, así como toda una serie de útiles de lo más variado. Su físico está aderezado por una actitud orgullosa y en ocasiones déspota –cuyo origen se encuentra en el hecho de que se considera a sí mismo un gran artista sin suerte- y por un extraño comportamiento, plagado de lapsus mentales ("el Señor Pequeño miró al viejo y de inmediato olvidó que alguna vez le hubiera hablado") (p.15) y de una continua e inmediata necesidad de abstraerse del mundo consciente para poder continuar con sus sueños inacabados. Sueños en los que la narrativa de Skármeta cambia radicalmente de registro para adentrarse en el mundo de lo incoherente, para sobrepasar, arropado por la licencia de lo onírico, los límites de la realidad, mezclando toda una serie de elementos que se encuentran en el extremo opuesto de los contextos cotidianos e inmediatos que arropan al resto de personajes en su apariciones.

De este Señor Pequeño, que utiliza las más de las veces un lenguaje engolado y formal que aún contribuye más a resaltar su condición ridícula, podríamos sin duda destacar varias de las anécdotas que protagoniza, pues su cuota de representación en el relato podría ser sin duda calificada de bastante elevada. Destacan, sin embargo, en este elenco dos escenas de signo bien distinto.

La primera de ellas es aquella en la que, ataviado con un traje de showman de alquiler –con chaqueta dorada y plagado de lentejuelas-, se alza en maestro de ceremonias de la fiesta de exaltación –una especie de



concurso de belleza- de las compañeras trabajadoras de la población del extrarradio de Santiago donde se desarrollan los hechos. Este es uno de los momentos estelares del corto trecho de la vida del Señor Pequeño que nos muestra la trama de esta novela ("Qué día inolvidable, señor Lecarós: usted estuvo impecable, le juro que todavía no tengo idea de dónde se metió el huevo, ni tampoco la menor idea tampoco de cómo encendió el cigarrillo en el culo, eso estuvo tremendo, satánico...") (p. 123). Pero todavía más que su actuación, que su semblante serio y su actitud extremadamente profesional delante de todo ese público de humildes trabajadores, la descripción de esta escena resulta casi enternecedora por la presentación individual que el Señor Pequeño lleva a cabo de cada una de estas mujeres: con una retórica fuera de lugar tratará de dibujarlas como reinas-por-un-día, un segundo antes de que el narrador destroce esos falsos oropeles, relatándonos el gris y esforzado papel cotidiano que a cada una de ellas corresponde:

"El Señor Lecarós...mete esa voz culta, de caballero con pipa y colleras y toma la mano de nuestra novia inmaculada y dice *como una estrella como una flor, Lucía Alba de la población* y la aplauden a Lucía Alba todas las mañanas excepto lunes a las seis en la panadería descargando en las balanzas el kilo de marraqueta y las viejas con su tarjetita en la mano pellizcándole las puntas a ver si están calentitas, la misma Lucía Alba del sindicato de panificadores única y sentida candidata, y todos aplauden..." -p. 125-

"...y su voz culta relamiendo las eses y las des poderosas como explosiones y las tes como pequeñas dagas, la halaga, la florea a la Flor María Fernández, le recita de cuerpo entero porque *hay flores que son sutiles, hay otras que son del campo, hay una Flor María Fernández, que decora el sindicato...*

(...) *dientes como perlas, labios de rubí, Teresa López, de calzados Caraffi*" (p. 127).

Es la fiesta de los desposeídos, los que jamás tendrán un protagonismo social fuera del estrecho y humilde círculo en el que se desarrollan sus vidas. Y esa noche tiene lugar la gala de su exaltación y de su triunfo, paralelo al del Señor Pequeño, para el que sin embargo la velada tendrá un oscuro final.

En cuanto a la segunda escena destacable al hablar de este personaje, es aquella en la que él y la viuda Elvira protagonizan un súbito enamoramiento, de una gran carga sexual, amores tardíos que serán la última noticia que tengamos de este extraño individuo, y que por ser de algún modo un final feliz destaca entre el resto de desenlaces –mucho más negros– previstos para los diversos personajes. Este imprevisto final deja avizorar, al menos para este showman, una objetiva posibilidad de triunfo, una relativa estabilidad existencial que la suerte niega a sus compañeros de viaje en esta historia.

Durante todo el relato y hasta este momento, el Señor Pequeño ha estado siempre acompañado por Angel, *la Bestia*, su asistente profesional, pero sobre todo el amigo que vela por la suerte y la integridad física de aquel, soportando sin rechistar sus salidas de tono e incluso sus faltas de consideración. Gigante humano y afable (“grande, alto, todo bueno el pobre”) (p. 214), este personaje es casi una encarnación de la bondad y la ternura. Reside gratis en la pensión (“el bolsillo del Ángel te puedo decir que salió de esta pensión invicto”, dirá don Manuel) (p. 215), y precisamente en dicho escenario acaba sus días, cuando los militares entran a capturar al Gordo, y *la Bestia* pretende defenderlo para permitirle huir, en un combate de nuevo ridículo por la desigualdad entre las fuerzas de los contendientes:

“(…) y entonces el Ángel viene y baja las escaleras con un revólver, que trae el revólver como si tuviera empuñada una bandera, que me viene y le dice señor Gordo no se rinda que van a matarlo como al Negro, que van a matarlo como al señor Sepúlveda, arránquese yo lo defiendo, y el Gordo que le dice no sea loco Angelito, guárdese eso, y ya adivinábamos la cara del teniente adentro de la casa, guárdese esa porquería Angelito que no sacamos nada dése cuenta por la misma, y el Ángel arránquese por el patio señor Osorio que yo lo defiendo con esto, y yo que le digo arranca Gordo por el favor de Dios que si vos no arrancai nos matan a todos, que nos matan a balazos...

(…) y cuando vuelvo ya no sé qué contarle porque estaban todos en el salón y el Ángel en el suelo muerto como un pedazo de tierra, con una perforación chiquita en el pecho, como si hubiesen sabido que le disparaban a un niño...” ( p.p 214-215)

Y formando parte de este tercer polo protagónico en la novela encontramos también a personajes como el sexagenario don Manuel, el dueño de la pensión a quien ya nos hemos referido, precisamente el testigo que relata a ese escritor oyente el desenlace de la historia narrada, aludiendo también a determinados detalles –dando pistas al lector- sobre la situación político-social coetánea al momento en el que se está desarrollando dicha conversación, sobre el escenario que siguió al levantamiento armado en el país. Un don Manuel con pinta de galán maduro, que también arrastra a cuestras una historia curiosa: durante la mayor parte de su vida se ha dedicado a recorrer mundo, pues fue cantante melódico en boites y trasatlánticos de lujo (“Años enteros en ultramar. Los submarinos japoneses por debajo de nuestras calderas. Temas de moda eran *Mariquita linda, Así, De un pecado me acusan*”). (p. 24). Hombre sensible, también simpatizante activo del gobierno de la Unidad Popular, nos relata el dolor que le produjeron todas esas muertes, la brutalidad y sobre todo el silencio –la aniquilación de un sentimiento de alegría siempre presente en aquellos años- que dejó en el aire el golpe militar.

Y con don Manuel encontramos a la Juana, sirvienta de la pensión, quien sufre alucinaciones después del golpe que la trasladan alternativamente ya a la realidad más dolorosa, ya a la más fantásica de las irrealidades, pero que en ningún caso aminoran su fuerza en la esperanza de que todo va a cambiar, para volver a ser como antes. En sus representaciones ilusorias llega incluso a adoptar una creencia cuasi-religiosa en que, desde el cielo, un día descenderán todos sus amigos muertos para protagonizar una marcha ya convertidos en un ejército de estrellas, y “envueltos en una bandera tan grande que se va a raspar la cola como un cometa en la cordillera” (p. 218) para acompañar al Gordo, y a quienes como ella y otros compañeros y compañeras sobreviven en la tierra.

Dentro de este tercer polo aparece un elemento básico, un eje temático fundamental: la ruptura de la credulidad legalista, que se manifiesta a través de otro de los personajes que más se dejan apreciar por el lector, el cabo Sepúlveda. Este habitante de la pensión y carabinero de profesión es un individuo tranquilo (“yo tengo el físico aquí como me lo ve y porque soy

partidario de la cosa más suave... Así pues, yo terminé en Tránsito") (p.145); se trata de ese hombre que vemos tocar el piano en la sala común, y que no había disparado un arma en su vida. El día en que comienza el levantamiento militar, su oficial superior ordena formar a la tropa en el cuartel de carabineros, y les pregunta quiénes de ellos son leales a la Constitución y al gobierno de la UP. Su honestidad ética –ya puesta de manifiesto en otras escenas del relato- le lleva dar un paso adelante, sin prever las posibles consecuencias, y es fusilado de inmediato ("(...) Don Manuel, dio el paso adelante, lo dio sin miedo, sin alharaca, sin pensar en más nada, lo dio porque era así el Sepúlveda, ingenuo, nada más bueno en el mundo que mi compadre, y ahí el teniente mismo me lo bajó de un balazo" (p. 213).

Su suerte es distinta a la corrida en casi idénticas circunstancias, pero tres meses antes, por su compadre, otro carabinero –éste destinado en la Guardia del Palacio de La Moneda- que es quien precisamente informa a don Manuel sobre los detalles de la muerte de Sepúlveda. Éste se encontraba de servicio el día en que tuvo lugar el *tanquetazo*<sup>515</sup>, y por ello pudo relatar a su amigo de primera mano lo ocurrido en La Moneda. En este palacio la Guardia se mantuvo leal al gobierno salido de las urnas tres años antes, y en la novela se nos narra con detalle una escena en la que el regimiento allí presente decide defender el palacio de los golpistas, al tiempo que uno de los carabineros se ofrece para izar una bandera en sitio visible, como símbolo de los ideales por los que en aquel momento se estaban jugando la vida:

"(...) el que era el capitán les dijo bueno muchachos ya se han dado cuenta de lo que pasa, éstos de afuera quieren botar al presidente legítimo y a nosotros nos pusieron aquí justamente para defenderlo, y si de mí depende como capitán que soy, mis órdenes son que apechugamos, y que qué les va pareciendo, y todos les dijeron que órdenes son órdenes y que para obedecer estamos..." (p. 148).

<sup>515</sup> Según se señala textualmente en un apartado final de este libro, en el que se dan algunas explicaciones terminológicas y de otros tipos a lo narrado, "en la novela se relata el acontecimiento con extremo apego a la realidad" (p. 233).

La narrativa nos plantea en este punto varios temas fundamentales para la comprensión de lo que llegó a ser y de cómo se vivió el período de la Unidad Popular. En primer lugar, la novela nos narra dos episodios de carácter muy similar –dos insurrecciones, dos levantamientos armados del ejército y otras fuerzas de seguridad- separados por un corto lapso de tiempo, cuyos resultados fueron radicalmente diversos. Así, el primero de ambos fracasó, mientras que el perpetrado el 11 de septiembre de 1.973 supuso el derrocamiento de un gobierno reformista y del régimen democrático, y su paralela sustitución por una dictadura militar. Más tarde volveremos sobre el significado del 11-S; en este punto tan sólo se trata de destacar cómo la novela nos muestra de principio a fin un régimen terriblemente amenazado, sin darnos ninguna pista acerca de intento alguno por apuntalarlo o por instrumentar mecanismos de defensa eficaces contra los elementos y fuerzas que violentaban su mera existencia y que tres meses más tarde acabarían efectivamente con él. Ciertamente es que los personajes aparecidos en el relato no son más que un puñado de entusiastas partidarios de la UP sin otras armas que su voluntad, su retórica y su entrega –incluso física- a la causa de la pervivencia del gobierno socialista y de la democracia. Sin embargo, esto entronca con otra cuestión no menos importante, más arriba apuntada: la fe ciega en la ley, en los mecanismos y cauces formales que otorgan la Constitución y del Estado de Derecho, frente a sus opositores, que en la novela se sirven continuamente de la violencia física –comandos paramilitares, levantamiento con efectivos militares- e institucional –bloqueo económico y desabastecimientos como modo de sembrar un descontento popular y llevar al gobierno socialista a un callejón sin salida-. Difícilmente podían estar en pie de igualdad dos contendientes con una potencia tan dispar, aún cuando en teoría aquél asistido por la fuerza de las urnas y el manejo de las instituciones debiera haber tenido una ligera ventaja. Sin embargo, no fue así; y en *Soñé que la nieve ardía* el lector pudiera haber predicho cuál de ambos contrarios iba a alzarse finalmente con el triunfo aún sin haber tenido noción alguna de historia chilena, tal es la sensación de debilidad que nos transmite uno de los bandos. En esta lucha dispar, el extremo apego a la legalidad como único camino parece ser la consigna estrella del régimen, que aparece formulada no sólo por varios de

los personajes del grupo de activistas de izquierda, sino incluso por el propio Presidente, Salvador Allende, tras haber fracasado el *tanquetazo*:

"(...) a la tarde ya todo el pueblo estaba en la plaza frente al palacio y que estaban todos como si fueran cabros chicos porque las tropas leales habían vencido y el presidente estaba ahí otra vez como Pedro por su casa y la gente le pedía que ya hora mismo les metiera a los culpables la mano dura y muchos cabros de la izquierda querían desbandarse y arreglar las cosas por su cuenta pero el Presi les dijo que no, que en la cordura y la razón estaba la fuerza del pueblo..." (p. 149).

La novela nos aporta un interesantísimo, pero sin duda limitado prisma de los sentimientos y consiguientes actuaciones ante el golpe militar del 11-S, ya que nos presenta una minuciosa película de las horas anteriores al triunfo definitivo de los golpistas según las vivieron toda una serie de personas –el gordo Osorio, el Negro, don Manuel y Angel *la Bestia*, el cabo Sepúlveda- que defendieron el gobierno y el sistema físicamente, llegando incluso a morir por ello. Sin embargo, la realidad de esa jornada en Santiago sin duda fue muchísimo más compleja, ofreciendo escenarios en los que los acontecimientos quizá se desarrollaron en un modo bien distinto.

En este sentido, de nuevo creemos que resulta sugerente el análisis crítico que sobre el particular realizan Del Alcázar y Cáceres, en un artículo de contenido más amplio<sup>516</sup>. En el preámbulo del mismo, sus autores anuncian su decidida voluntad de recorrer el exigente camino de la desmitificación, guiados por razones de índole diversa, entre las que destacan la sincera estimación que suscriben por la figura de Allende -sujeto histórico al que no creen merecedor de ser objeto de lecturas simplificadoras, especialmente sobre su triste y solitario final-.

En este texto, al tratar de la leyenda dorada constituida en torno a la Unidad Popular, estos historiadores señalan que Allende es presentado como una víctima de toda una serie de circunstancias imposibles de cambiar,

---

<sup>516</sup> Cáceres, Gonzalo y Alcázar, Joan del: "Allende y la Unidad Popular, Hacia una deconstrucción de los mitos políticos chilenos", Op. Cit.

hasta el punto de que su mandato se llegó a mostrar como exponente modelo de un poder congénitamente debilitado por fuerzas muy superiores al mismo, contra las que cualquier líder hubiera sucumbido; en particular, esta interpretación de los hechos sobredimensionaba el papel de la intervención norteamericana, llegando a presentar a la coalición insurrecta como un títere dirigido por los hilos de Estados Unidos. Alcázar y Cáceres, sin embargo, y sin dudar de que la permanente intervención norteamericana estuviera dispuesta a procurar las condiciones para el derrocamiento de la UP, apuntan así mismo otros factores no menos importantes, en una línea argumental que destaca de forma crítica más bien las omisiones que las inexactitudes de esa leyenda dorada sobre el período de la UP y sobre la personalidad y el papel de Salvador Allende. Así, citarán, entre otros, la decisiva incomunicación entre el presidente y la cúpula de la Unidad Popular. Pero sobre todo, y en conexión con los hechos que más directamente aparecen reflejados en esta novela, apuntan también lo poco que se ha dicho sobre la ausencia relativa de soporte popular ante el golpe militar; y matizan esta afirmación en el sentido siguiente:

“Y no estamos aludiendo a la exánime respuesta paramilitar ante un adversario profesional, provisto y parapetado, sino a la ambigüedad de muchos que, viendo el giro que preveían los acontecimientos, proclamaron su decidida simpatía hacia los insurgentes, al mismo tiempo que eliminaban todo rastro de su hasta ayer furibunda lealtad al gobierno del Dr. Allende”<sup>517</sup>.

Con esta línea argumental lo que queremos señalar es que, frente a las fuerzas que aparecen dibujadas en la novela, existen otras mucho más poderosas que están ausentes del relato o que tan sólo aparecen aludidas, sin profundizarse en su potencial: todo ello contribuye a dibujar un régimen extremadamente débil, que no supo o no pudo defenderse de las fuerzas que lo amenazaban abiertamente. El lapso de tiempo que transcurre entre los dos levantamientos de que da cuenta la narración (el *tanquetazo* y el golpe definitivo, el del 11-S) sirve además para que determinados elementos y sectores del país se reposicionaran, inclinándose hacia las fuerzas que todos –salvo los entusiastas personajes de la novela, cuya única fuerza

---

<sup>517</sup> Idem., p. 35.

proviene de la fe en su triunfo- adivinan ya como vencedoras en el corto plazo.

*Soñé que la nieve ardía* no es una crónica de los tres años de Unidad Popular, sino más bien de sus últimos estertores, casi de su agonía final; este ángulo de enfoque del período, que es visto por el lector a través de sus últimos meses de vida, unido al hecho de que los episodios los vivimos de la mano de los perdedores, sectores populares que –con Allende a la cabeza- nada pudieron hacer por cambiar el rumbo de la historia; y finalmente, la detallada narración que el escritor realiza de los últimos momentos de esa lucha desigual, son todos ellos factores que contribuyen a dar una visión coadyuvante a aquélla que sirve de núcleo a esa leyenda dorada sobre el trienio popular de la que hablan Del Alcázar y Cáceres en el trabajo ya citado.

En este sentido, las claves interpretativas que permiten este *milagro explicativo* son, siguiendo el análisis de estos historiadores, varias. En primer lugar, una lectura ideológica del pasado, que caracteriza el gobierno de la Unidad Popular en mayor medida a partir de su desenlace –aquel 11 de septiembre- que desde su establecimiento, el 4 de noviembre de 1.970; desde esta forma de aproximación epistemológica, “que condensa el tiempo histórico por la vía de comprimir más de 1.000 días de administración en tan solo media jornada de lucha desigual, la balanza se inclina a favor de Allende y los defensores de La Moneda”<sup>518</sup>. Un segundo factor es la presentación del propio presidente, Salvador Allende, como el mejor representante de la democracia chilena, un sistema político reconocido por su tradición de institucionalidad, legalidad y constitucionalidad; “en esta versión, Allende, antes que socialista, se nos presenta como un republicano ejemplar”<sup>519</sup>. Pero Del Alcázar y Cáceres nos señalan todavía un último componente interpretativo reduccionista de aquellos acontecimientos: el hecho de que Allende pasara a encarnar, a personificar el empuje de todas aquellas masas progresistas que recorrían las calles, convirtiéndose en su

---

<sup>518</sup> Ibidem.

<sup>519</sup> Ibidem.



portavoz y al tiempo en su defensor más directo, de modo que su muerte significa al tiempo la desaparición de la esperanza para todo un pueblo. Y todo lo ocurrido aquel 11 de septiembre, plasmado de una forma pormenorizada en esta novela, sirve para dar soporte a esta tríada de ideas. De forma particular, ese retrato –esbozado en estas mismas páginas, a través de la reproducción literal de unas líneas del relato- del presidente exhortando a sus seguidores a actuar estrictamente en defensa de la legalidad, una legalidad abiertamente violada de forma flagrante por los insurrectos, que funcionan con unas reglas del juego absolutamente diversas, al margen de cualquier código ético marcado por las urnas y la voluntad popular.

En otro orden de cosas, no podemos dejar de constatar que esta novela contiene en sus páginas pasajes antológicos, auténticos retratos costumbristas del habla coloquial, empleada de forma cotidiana y habitual por una parte de la juventud chilena de aquella época. Se trata de lo lingüístico puesto al servicio de la estrategia comunicativa, como un modo de proporcionar al lector claros antecedentes sobre los valores axiológicos que identifican a dicho grupo social y de edad; un lenguaje que nos propone “variados contenidos ideológicos, también confrontativos, dejando en evidencia el rol social que cumple dicha juventud”<sup>520</sup>.

Esta característica adquiere en determinados pasajes de la novela un tono tan marcado, que hace que la forma –el lenguaje utilizado por los personajes- llegue a predominar claramente sobre el fondo –el contenido de su discurso-. Un ejemplo evidente de ello lo encontramos en las páginas en que el Gordo nos ofrece su particular visión acerca de la compleja situación político-social que vive Chile (a través de un caso de venta en el mercado negro por parte de un compañero de su cuota de producción en una empresa estatizada), y lo hace empleando un tono absolutamente conversatorio, cuyo eje central está constituido por diferentes acepciones y referentes anexos que posee el chilenismo “huevoón” (p.p 109-116). En estas

---

<sup>520</sup> Coppola, Salvatori: “Cuatro: *Suñe que la nieve ardía*, tropo que fusiona lenguaje y acción”, en *La novela chilena fuera de lugar*, Op. Cit., p. 132.

y en otras muchas páginas del relato –particularmente en todas aquéllas en las que toman el protagonismo el grupo de jóvenes trabajadores-, el lenguaje, los signos comunicativos empleados “nos transmiten variadas connotaciones: el partidismo, la división clasista, fugaces excursiones por la historia del Movimiento Obrero chileno, aquel presente conflictivo, los comunistas, los mapucistas, los antiallendistas, el amor, las fornicaciones”<sup>521</sup>.

Esta operación de experimentación con el lenguaje lleva al escritor a utilizar determinados registros populares, que él conoce muy bien por sus propias experiencias personales, y que aplica en *Soñé que la nieve ardía* con una maestría extraordinaria; nos estamos refiriendo, en este caso, a las narraciones de los partidos de fútbol en los que debuta Arturo, realizada al unísono en un lenguaje extremadamente curioso por los comentaristas Facús y Márquez:

“sino más que cubrir paralizar, sepultar, arrancar al rival en el césped para que éste no cumpla su destino de gol, Facús.

Exacto, Márquez, exacto, hubo primero perfume de gol en esa jugada, y luego ese aroma que la nariz sagaz del hincha sabe percibir cuando su piel se eriza y su cuerpo bulle en las tribunas, se hizo un penetrante olor a golazo porque toda la galaxia vio que eso era penal, toda la galaxia menos el árbitro; yo respeto la profesión de esos caballeros de negro y corto pese a que muchos los tratan como jotes de mal agüero, pero también es cierto, Márquez, que de pronto la Asociación Central pone a disposición de equipos rivales unos señores de negro que parece que se vistieran así porque esa fuera la tarjeta de presentación de sus mentes obnubiladas, y que no se vea en esto una alusión racista ni un desmedro de la espléndida raza negra” (p. 171)

El propio Antonio Skármeta confiesa, en este sentido, haber tenido una desmedida pasión por el fútbol y por la vida de barrio, factores de la experiencia personal que son convenientemente aprovechados como ingredientes para esta novela (tal y como en otros casos, especialmente en algunos de sus cuentos, lo han sido la radio o el boxeo). Pasiones mundanas cultivadas por el escritor junto con otras más elevadas, como la literatura;

---

<sup>521</sup> Ibidem..

todas ellas se mezclan en su escritura, dando origen a esa "estética de la promiscuidad" –en palabras de Skármeta<sup>522</sup>– que está en la base de la reconocida originalidad de muchas de sus obras.

Este peculiar uso del lenguaje, y la conexión del mismo con su vivencias más personales, serán destacados por el novelista como dos de los rasgos más sobresalientes de este relato, al trasladarnos la visión que conserva de *Soñé que la nieve ardía* con la distancia que proporcionan los años transcurridos desde su salida a la luz:

"(...) Tampoco renuncié a una zona de experimentación con el lenguaje y de expresión popular que había encontrado en los cuentos. (...) También decidí confrontar mundos que estaban dentro de mí, esa multiplicidad que tenía. En este sentido, le di salida directa a toda la utopía ingenua e indocumentada que había en el lenguaje juvenil proletario en Chile. Este lenguaje se caracterizaba básicamente por un voluntarismo arrasador que veía su fuerza en la belleza de propuestas generales"<sup>523</sup>.

Los registros escogidos son una cuestión que no podemos desvincular del momento en que la novela fue escrita y, sobre todo, gestada. Y es que, durante el período de gobierno de la U.P., se aprecia un espaciamento en las publicaciones de algunos literatos; o, al menos, el hecho de que quizá fueron creadas algunas obras que no alcanzaron a editarse, ya fuera por coyunturas de oferta y de demanda en el mercado editorial, ya por la necesidad de alcanzar un más largo proceso de maduración narrativa o de distanciamiento intelectual, que permitiera ponderar con mayor frialdad los sucesos cotidianos. Una actitud claramente comprensible, pues una realidad vertiginosa y cambiante requiere un cierto alejamiento temporal a fin de asentar los procesos de su correspondiente apropiación artística, a la par que se adecúan los condicionamientos anímicos internos, e incluso externos, de contemplación y de penetración de la realidad social. El propio Skármeta dirá, en esta línea: "Habíamos incursionado magramente en el tema U.P., durante la existencia de ésta; o

<sup>522</sup> Piña, Juan Andrés: *Conversaciones con la narrativa chilena*, Op. Cit., p. 164.

<sup>523</sup> Idem., p. 178.

bien consumidos por la propia actividad político-social, o bien porque nos faltaba una perspectiva de creación con la cual narrar la excesiva contingencia"<sup>524</sup>. En todo caso, no son pocos sus cuentos que, sin abordar directamente la vorágine político-social de aquellos años, ya entonces surgieron ambientados en dicha época y experiencias.

*Soñé que la nieve ardía* fue publicada en 1.975 –y escrita en 1.974-, cuando su autor ya vivía en Alemania. Su origen, lejano y curioso: su raíz, después infinitamente modificada, fue la propuesta para hacer una película que finalmente derivó en otra historia, pues en lugar de un futbolista fue una secretaria de provincias quien tiene la experiencia de vivir Santiago en tiempos de la Unidad Popular. El *film* se llamó *La Victoria*, y fue estrenado tan sólo en Europa. Algunos años más tarde Skármeta retomó las ideas clave para escribir esta narración.

Un origen –el de la novela- que enlaza perfectamente con el perfil de este escritor, cuya producción literaria se encuentra absolutamente conectada con el mundo del cine, pues Skármeta confiesa que toda su literatura nace ya muy influida por las imágenes del cine, ya que en la propia gestación del relato hay un elemento visual, sensual, que hace que no exista dicotomía entre ambas vías de creación y expresión. Sin embargo, *Soñé que la nieve ardía* no ha sido todavía filmada, pese a que su autor ha tenido interesantes propuestas para llevar a cabo el proyecto; existen, por el momento, razones claras para no hacerlo:

“Es una novela en la cual estoy en una situación conflictiva desde hace años. Es una novela que yo sé que yo no puedo hacer porque es una novela esencialmente épica, y que alude además a un país real, no a un Chile ficticio. Y para mí un Chile real es un Chile libre. O sea, falta una dimensión en el país para hacer esta épica. Y, la segunda condición es que como yo no soy un cineasta épico, tiene que hacerlo otro, y ese cineasta no lo he encontrado. O sea, ni la quiero hacer yo ni quiero que la haga otro”<sup>525</sup>.

<sup>524</sup> Coppola, Salvattori: “Cuatro: *Soñé que la nieve ardía*, tropo que fusiona lenguaje y acción”, en *La novela chilena fuera de lugar*, Op. Cit., p. 131.

<sup>525</sup> Cortínez, Verónica: “Polifonía: Isabel Allende y Antonio Skármeta”, Op. Cit., p. 77.

Pero volviendo a la novela, ésta empieza a concretarse inmediatamente en el exilio. Como primer exponente de esa parte de la producción literaria de Skármeta que vio la luz fuera de su país, exhibe huellas todavía frescas de una escritura gestada con simultaneidad a los acontecimientos narrados. Muestra visible de ello es el lenguaje coloquial que exhibe, característica filiación de una época (la novela es un claro retrato del proletariado juvenil chileno, de las expresiones, del argot utilizado por este grupo a quien corresponde el espacio protagónico del relato). Estos rasgos llevan a pensar que ésta y otras obras ya habían sido concebidas, e incluso comenzadas en el interior de Chile, para ser finalmente re-elaboradas o concluidas en el exterior del país ("Es una novela escrita muy encima de los hechos"<sup>526</sup>, nos confirmará su creador).

Una historia ésta, la de su gestación y conclusión, que explica que tanto la trama de *Soñé que la nieve ardía*, como sus personajes y la propia acción, se hallen absolutamente inmersos en esa urgencia propia de los acontecimientos cotidianos vividos durante aquellos momentos, en los que el ritmo de fondo de los hechos lo marcaba claramente una poderosa agitación política, e incluso un siempre presente ajetreo vital, vigentes ambos en el primer plano. La propia euforia triunfalista que se refleja en las páginas de la novela, no constituye únicamente impresión y expresión de toda una experiencia colectiva nacional, sino que debe entenderse al tiempo como un sentimiento íntimamente conectado con la voluntad creadora resultante de la propia experiencia del autor, colaborador activo de tal proceso.

Y es que Skármeta asumió una participación política directa en el período de la U.P., una etapa que como ciudadano chileno vivió intensamente, comprometido en la labor de hacer triunfar —o al menos, de hacer pervivir— las nuevas concepciones político-sociales vigentes en ese *tránsito pacífico al socialismo*<sup>527</sup>. La propia valoración del escritor destaca los

---

<sup>526</sup> Piña, Juan Andrés: *Conversaciones con la narrativa chilena*, Op. Cit., p. 178.

<sup>527</sup> Un toque de tierno humor en la novela, a propósito de esta vía pacífica al socialismo, resulta de unas frases pronunciadas en el contexto de una discusión política entre algunos personajes sobre el presente y futuro de Chile: "(...) este paisito que va al socialismo por la vía pacífica, y la María: la vía pacífica, Gordo, la vía pacífica significa que nos van a tirar a

perfiles más característicos de este período; tal y como él lo percibió, valoración en la que el autor destaca como rasgo fundamental y más positivo de aquellos momentos la energía caótica contagiosa que el proceso de la Unidad Popular fue capaz de desatar; junto a éste, el otro hecho significativo fue, en su opinión, que se trataba de una energía que era colectiva, y cuyo efecto más inmediato era la facilidad para entenderse con la gente: "Sentía que un proyecto así de cambios –utópico, si se quiere- era visualizado por tantos, dispuestos a poner su inteligencia y su cuerpo tras ese cambio"<sup>528</sup>.

En la misma línea anteriormente apuntada –la de considerar que esta novela se inicia en Chile y se concluye en el exilio- se pronuncia Salvattori Coppola, utilizando varios argumentos para apuntalar su propuesta. El principal, el hecho de que se observen diferencias en el tono narrativo utilizado al describir la acción participativa que estaba detrás de la experiencia de la U.P., cuyos referentes son más palpables en el cuerpo narrativo principal de la novela, si se la vincula con el estilo empleado en el episodio que pone fin a esta obra. Y es que *Soñé que la nieve ardía* finaliza de un modo abrupto, culminación susceptible de ser asociada de una forma directa con el trágico fin de la Unidad Popular. Esta alteración de la secuencia narrativo-argumental no involucra únicamente un recurso técnico; no parece tratarse de un *suspense* con base en conveniencias de estrategia comunicativa, o motivado por exigencias de participación actuante del lector (un lector-modelo concebido como una figura que va mucho más allá que un simple receptor pasivo). Por el contrario, es más bien un salto brusco, un corte que sugiere, además, "un *tiempo de escritura* anterior y un *lugar de escritura* diferenciados a los que enmarcan el episodio-epílogo"<sup>529</sup>. El diálogo –o cuasi-soliloquio, pues don Manuel pronuncia sus propias palabras y llega a poner voz a los supuestos pensamientos y sensaciones de su mudo interlocutor- que cierra la novela plasma un fuerte fondo de dramaticidad, correlativo a esa brutalidad extracontextual de la que se nos da cuenta, que ha segado la vida de varios de los personajes. Hay un evidente contraste

---

todos al Pacífico" (p. 70).

<sup>528</sup> Piña, Juan Andrés: *Conversaciones con la narrativa chilena*, Op. Cit., p. 176.

<sup>529</sup> Coppola, Salvattori: "Cuatro: *Soñe que la nieve ardía*, tropo que fusiona lenguaje y acción", en *La novela chilena fuera de lugar*, Op. Cit., p. 132.

entre el tono y el estilo empleado en este epílogo y los utilizados en los primeros episodios; "dramaticismo equivalente a perplejidad herida, en el que, si cabe un distanciamiento narrativo, éste se da enmarcado por un cambio –también brusco- de la atmósfera afectiva y emocional con que comienza la novela"<sup>530</sup>. Los últimos capítulos parecen haber sido concebidos desde una nueva perspectiva, hasta ahora insólita: reflejan la comprensión del mundo, del deterioro y frustración de un proyecto político, desde la mirada del exilio.

La participación activa del escritor en los hechos que narra, su implicación personal y directa en las vivencias de una etapa en la que, parafraseando unas bellas y muy expresivas palabras de Skármeta para definir un rasgo clave del período, "la intimidad estaba penetrada de vida social"<sup>531</sup>, explican incluso las continuas pistas (¿intencionadas?) que el lector recibe sobre el desenlace de la novela, factor al que ya hemos aludido en estas páginas: la dolorosa derrota de la experiencia U.P se masca en el ambiente, pese a que en el escenario del relato tan sólo encontremos ardientes defensores del gobierno socialista y del régimen democrático, dispuestos incluso a sacrificar sus vidas por esa causa colectiva, por la elección realizada por la ciudadanía de un país. Este rasgo –el tono sombrío, derrotista, pese al riego de vitalidad que desprenden los personajes, y a una fe más esforzada que real en el triunfo final en la opción que defienden– quizá tenga también su origen en la propia experiencia del escritor, que por ello no es capaz (o no realiza el esfuerzo necesario para hacerlo) de diseñar figuras –narrador, personajes- que no anticipen de la manera en que lo hacen el final del relato al lector.

Característica esta última que no es privativa de *Soñé que la nieve ardía*, sino que por el contrario es común a algunos de sus libros –en su mayoría cuentos- cuyo fondo está teñido, en parte sin que el escritor haya realizado elección alguna, de un sombrío y oscuro tono gris que inevitablemente predice la catástrofe:

---

<sup>530</sup> Idem.

<sup>531</sup> Piña, Juan Andrés: *Conversaciones con la narrativa chilena*, Op. Cit., p. 176.

"En esos cuentos, pese a que la actitud del narrador sea pro cambio y pro revolución, los personajes se ven embarcados en situaciones de profunda infelicidad por el futuro desastre. Nuestra postura era presuntamente la de los vencedores, pero a pesar de eso, un presagio de horror y de muerte invade los relatos. Dominó la intuición por sobre la convicción. Cuando uno está muy metido en la realidad, la razón no controla esos elementos: son cosas que te vienen en imágenes. Y están las imágenes apocalípticas de "Uno a uno"; el final paralizante de la izquierda en "Balada para un gordo"; el desconcierto del joven burgués que rechaza la violencia y la atrocidad y que busca otro padre en "Enroque"; la influencia que tiene el pensamiento de derecha sobre el joven proletario desclasado en "El cigarrillo"... (...) En fin, el mundo chileno que bullía"<sup>532</sup>.

La vivencia directa –la implicación ideológica y afectiva– del período narrado por parte del escritor, es un tema que conecta directamente con la particular visión que Skármeta posee de la literatura, y de las complejas interpretaciones que pueden hacerse de la conexión entre las situaciones, seres y objetos que habitan en las páginas de las novelas, y sus equivalentes del mundo real, en los casos en que existe un alto nivel de referencialidad.

En este sentido, el autor de *Soñé que la nieve ardía* reconoce haber sufrido una importante evolución a lo largo de los años, en torno a su concepción de lo que debiera ser la narrativa, y al propio papel del escritor. En ese contexto, resulta igualmente interesante la visión que nos procura de la literatura chilena. Un tema que puede hacer comprender mejor su escritura y, en particular, la pretensión con que fue escrita la novela que estamos analizando y los significados que este texto encierra.

Así, Skármeta relata<sup>533</sup> cómo desde su juventud tendía a confundir vida y literatura, tal era la fascinación que ambas ejercían sobre él, que se define como un hombre tremendamente vitalista, que siempre anduvo sumergido en actividades de índole literaria ("Mi proyecto literario era un

<sup>532</sup> Idem., p.p 177-178.

<sup>533</sup> Lo hace en las numerosas reflexiones efectuadas en el texto de Piña, Juan Andrés: *Conversaciones con la narrativa chilena*, Op. Cit.



proyecto de vida: quería ser el escritor que yo vivía<sup>534</sup>, dirá). Detestaba entonces lo que se escribía en Chile: tanto por el repertorio de héroes al uso, a quienes despreciaba; por el hecho de tratarse de una literatura conservadora, formal: "...de asfixia, rancia, que olía a viejo, a alfombra gastada. (...) una cosa decrepita, donde casi todos los personajes eran empleados, burócratas. (...) En fin, para qué hablar de la visión de la sexualidad en la literatura, que me parecía simplemente ridícula<sup>535</sup>. Una realidad roma y chata, monótona, descrita en una forma agónica, en las antípodas de su deseo como escritor, que no era otro que reaccionar poéticamente con asombro frente al universo, ser capaz "de bautizar las cosas, de pensarlas, de nombrarlas, pero en un lenguaje sensual, lleno de imágenes"<sup>536</sup>. El paso del tiempo y la consiguiente relativización de sus posturas le llevaron, sin embargo, a apreciar la literatura de los escritores de entonces como imagen de un mundo y como revelación de los problemas de su tiempo, valorando la madurez con que estaban tratados ciertos temas que otrora desaprobó (y cita como ejemplo la novela *Coronación*, de José Donoso).

De hecho, el escritor ha seguido manteniendo una idea básica de aquellos años: que los autores chilenos están impregnados de vida social y que incluso pretenden, en el más ambicioso de los casos, intervenir en ella con la literatura. En ese sentido, subraya como un rasgo característico de la literatura de su país ese grado de implicación del creador con la sociedad que le rodea. Se trata, dirá Skármeta, de una literatura muy moral -no sólo la narrativa, sino el teatro chileno es clarísimo en este rasgo-, con una fuerte voluntad de intervenir, de opinar y de remover conciencias. "Por supuesto que este intento no agota la obra, pero uno puede detectar una cierta correlación entre historia chilena y creación literaria"<sup>537</sup>.

---

<sup>534</sup> Idem., p. 173.

<sup>535</sup> Idem., p. 172.

<sup>536</sup> Ibidem.

<sup>537</sup> Idem., p. 174.

Una apreciación general que no le impide, sin embargo, formular fuertes críticas que aún hoy le merece la actitud de los escritores durante el período que articula *Soñé que la nieve ardía*, los años de la Unidad Popular:

"Para mí, los años de la Unidad Popular fueron muy dolorosos, y un ejemplo casi triste de la desvinculación que persistía entre la vida y la literatura. Aquí estaba pasando un drama de grandes proporciones, en que se podía ir a la felicidad o terminar en una tragedia. (...) Era imposible sustraerse al magnetismo de la gran confrontación. Había que tomar día a día, minuto a minuto, opciones. Pues bien, la literatura chilena de aquel momento me parecía impertérrita frente a este fenómeno. No se produjo un solo texto que se refiriera al asunto. En música popular hubo mucho, pero los literatos estaban atónitos y paralizados. En la revista cultural *La Quinta Rueda*, donde yo era redactor, hicimos una encuesta: "¿Qué pasa con la literatura chilena y el cambio?". La mayoría de escritores contestó que no entendían lo que pasaba, que la gran literatura no se hacía en la urgencia, que más tarde surgirían las grandes novelas del proceso. Mientras ellos decían eso, yo ya estaba escribiendo (...), metido ahí, contagiándome de la brutal realidad, reaccionando emocionalmente, tomando partido, trabajando con la materia viva. Eso no lo digo autocelebratoriamente ni quiero defender la calidad de esos textos, sino mostrar una actitud...la actitud vital que vuelve una vez más a sentir que la vida, la calle, la experiencia, de lo que tengo allí es mi materia"<sup>538</sup>.

Skármeta sufre, por tanto, una evolución en su dilatada carrera literaria, en cuanto a sus planteamientos generales en torno a esa relación entre vida y literatura. Sus palabras al referirse a aquélla están teñidas de una cierta dosis de desilusión, de desengaño político. En particular cuando comenta la gestación de una de sus producciones, *Match Ball*, en la que los temas planteados pertenecen ya estrictamente a la esfera más personal del ser humano (la novela narra el enamoramiento de un hombre maduro de una tenista adolescente). El escritor interpreta esta obra como una reacción lógica a lo que está pasando en esos años en su país (es un libro escrito en los años al borde del triunfo del plebiscito, en pleno período de liberalización), visto desde la perspectiva de las expectativas político-sociales que en otro tiempo albergaron los que, como él, vivieron la historia de su

<sup>538</sup> Idem., p.p 176-177.

país en primera línea. Así es como explica algunos cambios operados en su escritura:

"(...) es evidente que cuando un escritor como yo, que se sintió conectado temáticamente con las alternativas de la historia contemporánea chilena, y cuando esa sociedad se acercaba a una solución o disolución, observa el fin de sus obsesiones y ve las melancólicas soluciones que la historia ofrece. De allí parte ese desviar la mirada hacia otro lado e intentar otras cosas que de alguna manera habían quedado marginadas en la evolución de mi literatura"<sup>539</sup>.

Una transformación que no le impide, por otra parte, al analizar sus relatos y novelas (en los que se asume claramente el tema político, la realidad chilena de las últimas tres décadas), defender enérgicamente, frente a las posiciones críticas de algunas voces de su país, la actitud de los autores que, como él, tuvieron la audacia de sumergirse literariamente en la historia. Skármeta subraya que dichas opiniones son fruto de una mirada superficial, y que difieren de la consideración de la crítica internacional que, alejada con los prejuicios relacionados con haber convivido con la realidad narrada en dichas obras, ve en ellas auténtica literatura.

Estamos, por tanto, ante un autor comprometido, estrechamente vinculado al devenir político-social de su país, dentro del cual incluso se ha paseado a través de las formas de vida de las diferentes capas sociales, de los diversos espacios habitables (centro-periferia). Una actitud que enlaza directamente con la concepción que del escritor y de su producción observan otros creadores que, como él, se sienten participantes de los propios procesos históricos de sus países, de los que dan cuenta a través de su discurso literario. Valga, por todos, la opinión que al respecto formula García Márquez:

"Yo creo que la contribución política del escritor es no evadirse ni de sus convicciones ni de la realidad, sino ayudar a que, a través de su obra, el lector entienda mejor cuál es la realidad política y social de su país o de su

---

<sup>539</sup> Idem., p. 182.

continente, de su sociedad, y creo que ésa es una labor política positiva e importante, y creo que ésa es la función política del escritor<sup>540</sup>.

Antonio Skármeta nos permite, en *Soñé que la nieve ardía*, asomarnos al ventanal de la historia y asistir como espectadores privilegiados al frenesí de los días de la UP (una etapa en torno a la cual no existe un gran volumen de producción literaria); al entusiasmo generoso y vitalista de las masas, pero también al descontrol; compartir sus ilusiones, su solidaridad, al tiempo que presentir en el aire en cada página los nubarrones del fracaso, y finalmente asistir con ellos a la tormenta de la gran derrota de un proyecto político-social novedoso en la historia de Chile. Hemos compartido un espacio y un tiempo –el literario– con unos personajes que nos han trasladado a aquel período. Un momento que algunos no hubiéramos visto de otro modo, pues la narrativa nos permite llegar a *sentir* y *ver*, a través de la imaginación, objetos, personas y lugares, en un modo que no consiguen ni los textos históricos ni otras producciones de las ciencias sociales. La lectura nos ha llevado a conocer a los personajes, gente encuadrada en el proletariado suburbano, militares de baja graduación, algunos seres pintorescos..., anodinos todos en el devenir histórico de un país. Y también hemos conocido, porque hemos *sentido* su poder en la confrontación, toda una serie de fuerzas y sectores ausentes de la novela, con intereses políticos contrapuestos a los de los personajes, que finalmente resultarán vencedores, terminando con una experiencia histórica única en la historia del país.

Pese a que vida privada y vida social aparecen en este período indisolublemente unidas, lo cierto es que la novela no sólo nos presenta los grandes acontecimientos político-sociales de la época, sino –y sobre todo– la forma en la que son vividos por unos protagonistas ficticios, en cuya vida privada y costumbres llegamos a penetrar. La aproximación a sus preocupaciones y anhelos, a sus miedos y deseos (valga un ejemplo extremo: la obsesión de Arturo por perder su eterna virginidad), sin duda

---

<sup>540</sup> García Márquez, Gabriel; citado por Ellis, Keith: *Nicolás Guillén: poesía e ideología*, La Habana, Ediciones Unión, 1.987, p. 51.

contribuye tanto o más a la comprensión del pasado que la miscelánea de sucesos que narran los periódicos y los textos de historia.

Por otra parte, es obvio que, tal y como opina Skármeta<sup>541</sup>, parte de la producción literaria latinoamericana acusa rasgos épicos. En sus páginas, sin embargo, desaparecen como sujetos del relato dioses y héroes; sus hazañas pasan a ser sustituidas por las proezas de gente desconocida e insignificante, las cuales han sido olvidadas, ocultadas o borradas de la memoria oficial. Su recuperación, llevada a cabo por el escritor, trata de establecer por esta vía mitos políticos alternativos a los de la ideología dominante.

Esta parece ser la voluntad de Skármeta, que con su novela sin duda contribuye a rescatar la importancia de un período histórico de Chile –el de la Unidad Popular-, presentándonos su versión literaria de los hechos. Y lo hace dando entrada en su novela a los sectores populares, a aquellos que jamás fueron protagonistas y que por ello no pudieron medir las fuerzas en conflicto ni el desenlace del proceso, y a los que el autor desea con su obra situar en primer plano.

Sobre este punto (el efímero protagonismo histórico de las clases populares), es otra escritora chilena, Diamela Eltit<sup>542</sup>, quien a propósito de la reedición de otra novela –*Tejas Verdes*- en su país, reflexiona acerca de la figura de Salvador Allende y del período que estuvo llamado a liderar, enlazándolo con el silencio que, en su opinión, se extendió después en torno a aquella experiencia histórica y su significado. En su discurso Diamela Eltit resalta precisamente la cuestión que estamos tratando, al subrayar la importancia que durante los breves años de la U.P. cobró la figura de “el roto”, término con el que se designa a los integrantes del más bajo estrato de las clases populares y que, en aquellos días, lejos de acompañarse del signo menos, se alzaban como un orgulloso y dignificado capital cultural en los

---

<sup>541</sup> Una opinión que ha sido registrada en estas mismas páginas.

<sup>542</sup> Ver Eltit, Diamela: “Los estigmas del Cuerpo”, en *Encuentro XXI* n° 13, primavera de 1.998.

trazados de los nuevos mapas públicos. En la nueva situación sociopolítica, dirá Eltit, "el roto" surge revelando su calidad numérica, mestizando el paisaje social e ironizando sobre los tics de una burguesía a la que la aparición de su antagonista social, por primera vez con visos de credibilidad, deconstruye y deslegitima públicamente. El gobierno de Allende fue el posibilitador de esta nueva situación, quien "materialmente había conseguido alterar los imaginarios sociales, promoviendo una modalidad cultural democratizada en la que radicaba la verdadera y reconocible revolución de la llamada `vía chilena al socialismo'"<sup>543</sup>.

Unas escenas únicas en la película que es Chile, puesto que, a partir de entonces, de forma programada y de un modo que hoy parece irreversible –prosigue Eltit- resurgió con fuerza la relegación, la erradicación del sujeto popular del espacio público: relegación de sus estéticas, sus políticas, sus éticas, sus discursos. El espacio brevemente ocupado por los cuerpos populares volvió a dar cabida al dominio de la cultura de clase correspondiente a la burguesía económica tradicionalmente hegemónica, que se ha ido erigiendo como único referente en todos los órdenes gracias a la apoyatura en los distintos estamentos políticos, no sólo durante la dictadura sino también en el periodo de pactos que han posibilitado la transición democrática. Hoy los sectores populares sólo existen en Chile, según la escritora, en tanto que cumplan con un doble estándar: el de fuerza de trabajo y el de sujetos consumidores a un crédito perpetuo. Por ello, ésta y no otra es la razón de que la memoria del periodo de la U.P., la de Allende y la de sus protagonistas, hoy resulte incómoda y conflictiva, en cuanto que se trata de un proceso que necesariamente implica:

"la revisión del mundo popular y su participación en los espacios sociales. Y eso parece ser la gran vertiente del olvido, la gran maniobra política sobre la que se ha establecido el consenso que hoy nos rodea. Olvidar esos cuerpos, enterrar sus estéticas, despojarlos de poder..."<sup>544</sup>.

---

<sup>543</sup> Idem., p. 134.

<sup>544</sup> Idem., p. 135.

La novela de Skármeta es una de las escasas oportunidades con las que cuentan los ecos de aquella etapa de ser oídos, por boca del narrador y de los personajes ficticios que en la construcción de sus historias crea el escritor. Las clases populares sólo entonces tuvieron voz, y ni aún en aquellos días lograrían suscitar a favor de sus intereses amplios consensos ("Si hablamos políticamente –dirá el autor de la novela- en *Soñé que la nieve ardía* veo un símbolo de la imposibilidad concreta de que en Chile se produjera una alianza entre el proletariado y la clase media"<sup>545</sup>). Ésta es precisamente una de las grandes virtudes de este relato, el ser escenario de su participación, de su fugaz aparición en el panorama político social, de estéticas y de valores que hoy día parecen haber sido tan sólo un sueño.

Una época en la que, a salvo de las valoraciones de que puede ser objeto, planteadas desde los más diversos puntos de vista, gran parte de los chilenos y chilenas se permitieron soñar con la posibilidad de un cambio, manteniendo viva la utopía (de sobra pagarían, ellos y el país entero, por permitirse tal licencia). Un momento en el que devinieron, por un breve espacio de tiempo, sujetos de la historia, pasando al primer plano de la misma, a sus principales papeles. Tres años en la larga historia de un país en los que se convirtieron en protagonistas, en héroes que, como tantos otros en la mitología clásica, estaban marcados por un destino trágico.

---

<sup>545</sup> Ver Piña, Juan Andrés: *Conversaciones con la narrativa chilena*, Op. Cit, p. 178.

## **7.2. SANTIAGO CERO**

### **Breve presentación del autor (Carlos Franz):**

Carlos Franz nació en Ginebra, Suiza, en 1.959, hijo de una actriz de teatro y un diplomático. De vuelta en su país (retornó a los 12 años, en plena Unidad Popular) estudió Derecho en la Universidad de Chile, tras lo cual trabajó algún tiempo como abogado. Posteriormente fue secretario ejecutivo de la Cámara Chilena del Libro. En la actualidad se dedica a la narrativa, la docencia universitaria en la Universidad Diego Portales y la dirección de talleres literarios.

Autor de diversos cuentos desde una edad temprana, actualmente se le ubicó entre el conjunto de escritores que configuran lo que en Chile se ha dado en llamar la Nueva Narrativa. Participante desde adolescente en talleres literarios (a los 14 años se incorporó al de Guillermo Blanco), se vinculó al de José Donoso con otros siete escritores jóvenes –de 40 aspirantes iniciales-, y de allí surgiría su primera producción narrativa. *Santiago Cero* (1.989, publicada en 1.990; siete años después aparece su versión definitiva, que incorpora correcciones y capítulos omitidos en la edición original) fue así su primera novela, con la cual –aún inédita- ganó el Primer Premio en el Cuarto Concurso Latinoamericano de Novela CICLA (Consejo de Integración Cultural Latinoamericana).

Otros trabajos suyos a resaltar han sido la novela *El lugar donde estuvo el paraíso*, con la que resultó Primer Finalista entre 401 competidores latinoamericanos en el Premio Planeta 1.996 (Argentina), uno de los libros más leídos en su país en el 97.



## Análisis de la novela: **SANTIAGO CERO**

Esta novela de Carlos Franz<sup>546</sup> sorprende desde el comienzo por la innovación formal que adopta su narrador protagonista. Así, el relato se presenta como un testimonio personal de un sujeto –cuyo nombre no llegaremos a conocer- que parece estar sufriendo una condena en una isla. Por él sabremos cuál es su situación (trabajos forzados mientras los años “pasan de largo sobre esta isla como los pájaros que nunca anidan en ella”) (p. 11) y de las motivaciones del testimonio que a continuación nos va a ofrecer (la expiación de sus culpas, la evocación y el relatarse a sí mismo “lo que pudo ser una historia de amor”) (p. 12). Su narración se vuelve entonces una especie de confesión, pero también una forma de protegerse y de esconderse ante los otros, prolongando los hábitos de lo que fue esa doble vida en la que –al decir de este desconocido narrador- uno se dirige siempre a sí mismo como si lo hiciera a un cómplice, y como única forma de supervivencia en un lugar en el que la comunicación no es posible o recomendable (su defensa le ha aconsejado no comentar con nadie el estado de sus causas), y en la que lo único cierto es la vigilancia de sus carceleros.

La isla en la que el narrador está recluso simboliza la utopía de cualquier evasión posible, puesto que desde la blancura de su nevada superficie no resulta factible vislumbrar más que una sola pero reveladora salida: la que propone la escritura. Una escritura que ya desde las primeras palabras de la novela se expone como la necesidad íntima de dar testimonio, y que en el breve postscriptum se percibe como la única forma de comunicación –y por ende, de salvación- posible: “Anoche nevó en la isla. Como si hubiera hecho falta que el mundo quedara en blanco para que al fin me pudieras escribir, hoy me llegó después de tantos años una carta tuya. Podré aprovechar las cortas horas de esta luz gris, contestándote” (p. 157). El testimonio epistolar parece ser, pues, la sola vía de expresión viable con la

---

<sup>546</sup> Franz, Carlos: *Santiago Cero*, Santiago de Chile, Editorial Seix Barral S.A., 1.997. Las referencias a esta novela no darán lugar a notas a pie de página, sino que se indicará el número de página al final de cada cita.

que cuenta el sujeto de esta historia, trasladando a un nivel textual –el misterio de la escritura, de la ficción- sus sentimientos y sus miedos.

Sin embargo –y de ahí lo excepcional del esquema expresivo aquí utilizado-, este individuo que nos habla de sí mismo lo hace desdoblándose y cambiando la tradicional primera persona por un “tú” apelativo, que es al tiempo él y también su narratario. La escritura en segunda persona se presenta, de este modo, como una vía por la que el sujeto que escribe puede expiarse a sí mismo, como si tuviera que separar de sí a aquel otro individuo que fue un traidor, para así legitimarlo y explicarlo como un ente externo a él, revelando e interpretando las circunstancias que hicieron posible que se gestara su epopeya de delación y doble vida. Se trata de una especie de conciencia disociada, la que narra y la que trata de entender y de reflexionar acerca de lo que le ocurrió al protagonista varios años antes; éste parece escribirse a sí mismo también como un modo de proteger la privacidad de sus recuerdos. Finalmente, el uso del “tú” logra expresar y transmitir un fuerte sentimiento de cercanía, de proximidad, produciendo el efecto de hacer cómplice al lector de la peripecia narrada. La utilización de este recurso narrativo, siendo altamente original, no es del todo nueva, pues “ya lo empleó magistralmente Michel Butor en *París-Roma o la Modificación*, allá por los mismo años en que Franz veía la luz del mundo; otro excelente ejemplo es *Aura*, la breve novela de Carlos Fuentes”<sup>547</sup>.

El desplazamiento de la primera a la segunda persona es por ello uno de los máximos logros de esta obra (“Tú fuiste una vez inocente. Lo eras antes de que llegara aquella primera carta” (p. 15), es la frase que abre el relato), un recurso sugerente que juega a ser una alegoría que “recrea la ambivalencia afectiva de una generación en crisis”<sup>548</sup>. El relato es, no obstante, claramente personal, en la medida en que se puede rescribir íntegramente en primera persona; con el desplazamiento utilizado el escritor logra dotarlo de una calculada carga acusatoria o culposa, subrayando la crisis de identidad del personaje principal.

<sup>547</sup> Avaria, Antonio: “Los años sin excusa, Santiago Cero”, *Mensaje* n° 388, mayo 1.990.

<sup>548</sup> Cánovas, Rodrigo: “Lectura de la novela *Santiago Cero*, de Carlos Franz”, *Literatura y Lingüística* n° 7, 1.994.

Cuando el protagonista escribe desde su isla de reclusión, lo hace a sí mismo, como claramente nos revela ("yo soy el único destinatario") (p. 12). Sus cartas intentan reconstruir un fragmento de su vida, de su memoria, recomponer su conciencia; delatan una obsesión de mirarse para entender no sólo su propia y personal historia, sino también la de los otros. Sin embargo, como bien señala Rodrigo Cánovas en el análisis que de esta novela lleva a cabo, "a nivel subliminal, escribe para ser absuelto. Su destinatario ideal es un alma comprensiva, los mayores, la figura de un Padre que redima los pecados..."<sup>549</sup>. Virtualmente, parece estar dirigiendo sus cartas a la comunidad, y también a Raquel, ofreciendo explicaciones sobre los motivos últimos de todo lo acontecido ("Si existiera un juez que se ocupara de esos primeros móviles, de los pecados originales, de las causas remotas, en lugar de sus tardíos efectos, ante él me gustaría testimoniar") (p. 11). Cuando alguien le responde, y pese a que el lector no llegue a tener certeza del destinatario real de sus misivas, lo cierto es que en el ámbito simbólico su eventual emisario/a parece representar una personalidad que levanta la culpa y restablece sus vínculos con el mundo, instaurando con el protagonista/narrador un vínculo de comunicación afectiva.

El testimonio que se nos ofrece, constitutivo del cuerpo íntegro de la novela, se estructura en tres partes. La historia se remonta a los años universitarios del sujeto, un estudiante al que sus compañeros apodan sin mucha convicción *el Artista*, desde su entrada en la Escuela de Leyes de la Universidad de Chile hasta la conclusión de sus estudios, cinco años más tarde, aunque se encuentra centrada preferentemente en el último año de la carrera. El epílogo de la historia nos traslada a un tiempo más cercano al presente, siete años después de abandonar la Universidad, momento en el que únicamente asistimos al punto final de la relación que el protagonista mantiene con su amor eterno de los días de aquel período universitario (Raquel), al descubrir ésta accidentalmente que su marido ha estado viviendo una doble vida que ella desconocía totalmente ("¿Con quién he

---

<sup>549</sup> Idem., p. 82.

vivido? (...) ¡Yo, la ingenua, prefiriendo incluso pensar que serían las mujeres las que te atrasaran en la noche!” (p. 155).

Por otra parte, en esta novela de Franz es mucho más penetrante lo que se sugiere –con una viveza extraordinaria- que lo que aparece explícito, que aquéllo realmente acaecido a los personajes: con el argumento inmediato el lector sólo logra conciliarse a fuerza de repensarlo y tras haberlo dejado reposar en su interior por unos días, tal es la sensación de amargura que transmite. Pero la atmósfera vivencial e incluso física que insinúa la novela va calando de forma inminente a medida que uno avanza por los capítulos del libro, hasta llegar a abrazar e instalarse en el alma del lector.

Porque la magia de *Santiago Cero* parece emanar de la inusitada fuerza evocadora de una narrativa que sin llegar siquiera a mencionar por su nombre aquellas realidades que de las que da cuenta, consigue que el lector *sienta* la carga que lo político, como trasfondo cruel e incierto, ha dejado gravitando sobre la ciudad de Santiago, el peso de ese aire detenido sobre los jóvenes universitarios que al cabo son los protagonistas únicos de esta narración. La novela posee así un nivel temático inmediato, configurado por una historia de amor, de celos, de envidia y de traición; y otro más profundo, en el que percibimos la angustia de un país, la ausencia de caminos para una generación, la podredumbre de una ciudad en punto muerto. Y este segundo bloque argumental es igual o más vívido que el primero, pese a que en las más de ocasiones no llegue a aludirse directamente a las circunstancias concretas que lo conforman.

Pero conozcamos la historia inmediata que Franz nos narra, así como a sus directos protagonistas, como primer paso que nos permita posteriormente descender a niveles más simbólicos, a los significados últimos de la ficción.

Corren en Santiago los años 78 y 79 (un dato dicho de paso –siete años desde la muerte de Jim Morrison- es la única pista que nos lleva a averiguar la fecha). El desarrollo de esta novela es simple y lineal: la trama se sitúa principalmente en torno al último año de vida universitaria de un

grupo de estudiantes. Es por ello una historia generacional, ambientada en un espacio típicamente joven –el universitario–; como señala Carlos Franz: “Para un joven universitario, la Universidad representaba el fenómeno global de lo que era ser joven en este país”<sup>550</sup>. El escenario habitual para el grueso de los episodios de ficción no es otro que la cafetería de la Escuela –las aulas jamás aparecen en el relato–, espacio central en el desarrollo de los acontecimientos; allí se gestan y resuelven los conflictos, allí se miden las fuerzas: en los escasos metros donde el grupo de cinco o seis amigos solía reunirse sentados en torno a la mesa que presidía el *affiche* del Neuschwanstein, el castillo de Luis II de Baviera, el rey loco, situado al fondo del local, alegoría de la fantasía y de la evasión sustitutorias e imprescindibles para poder soportar una vida gris, plomiza y carente de proyectos ilusionantes (“Nadie lograba apartarlos de la mesa del Neuschwanstein...” (p. 113), ese “castillo de cuento de hadas en el país de nunca jamás”) (p.125).

Se trata de una camarilla de amigos formada por personajes planos, debilitados, que se asfixian progresivamente en una ciudad que no les pertenece; la rebeldía propia de la juventud es vivida por ellos sin ningún conducto, de una forma resignada. Incluso los tímidos intentos por salirse de esta horma –protagonizados por la pareja de enamorados, que están planeando un viaje liberador– son rápidamente sofocados, volviendo todo a los oscuros cauces originarios, a la parálisis total.

El narrador asiste como cómplice y testigo al tedio progresivo del grupo de jóvenes entre los que él mismo se encuentra, a la lenta cimentación de un sentimiento de escepticismo global, a la pérdida de todos sus anhelos e ideales, ahogados bajo el peso de un tiempo denso y casi detenido sobre ellos, mientras degustan café entre clase y clase. Todas las utopías han desaparecido para ellos, pasando a la clandestinidad, o bien se las puede contemplar irreversiblemente dañadas, bajo la estampa de otro de los personajes –Rubén–, que necesita muletas para poder caminar, para seguir

---

<sup>550</sup> Gambetti, Rodolfo: “En busca del Franz perdido”, *Las últimas noticias*, 19 de diciembre de 1.989.

adelante. El único sueño posible se condensa para ellos en la imagen que muestra ese affiche colgado en la cafetería: Europa, la tierra donde se fueron los exiliados, donde el tiempo ya no está detenido, sino que se mueve de veras, y donde la historia, personal o colectiva, vibra y tiene un sentido real, auténtico.

Como no podría ser de otro modo en una historia de juventud, está presente el amor, que se constituye además en motivo central del relato: es un amor reprimido, el que el protagonista siente por Raquel, su mejor amiga y compañera de estudios ("La mitad del curso creía que Raquel y tú estaban enamorados. La otra mitad, de tanto verlos juntos durante los tres primeros años, daba por hecho que al menos "algo había) (p. 28-). El propio autor de esta novela nos confiesa que su intención fue la de escribir una historia de amor frustrado: "¿Por qué, en determinadas condiciones, lo que más amamos es imposible?"<sup>551</sup>, se preguntará Franz.

Ya hemos apuntado que el nombre del actor principal de la trama no se nos llega a revelar a lo largo de la novela, como una manera de simbolizar la incógnita sobre sí mismo; desde el principio al fin de la historia permanecerá pues en el anonimato, usando y abusando del mismo, llegando a convertirse, incluso, en un anónimo profesional, alguien que vive claramente una doble vida, ocultando en cada uno de estos ámbitos cualquier vestigio de su vida adicional y paralela. El protagonista de la historia tiene 18 años y está enamorado, un sentimiento que teme confesar. Este sujeto vive un amor platónico que a medida que transcurren los acontecimientos va tomando características de bloqueo psicológico. El temor a declarar y a recibir amor es de algún modo la expresión de un miedo más generalizado, que flota en el ambiente: es casi la marca de una generación, e incluso la de un país que, tal y como aparece diseñado en la novela, no puede aspirar a lograr una felicidad tangible ni a realizar unos sueños que están petrificados; ésta es al menos la representación presente su mente y en sus sentimientos:

---

<sup>551</sup> Rivera, Angélica: "El novelista tiene que hacerse preguntas, no dar respuestas". *Últimas noticias*, 3 de noviembre de 1.990.

"En ese momento una parte de tí reconoció que tu deseo profundo habría sido vivir para siempre en ese territorio ambiguo, desértico, como el del film, donde habías crecido. De hecho, jamás crecer, jamás abandonarlo. Nunca dejar ese país donde el amor perfecto sí era posible, a condición de que permaneciera irrealizado" (p. 43).

Lo que le sucede a nuestro personaje principal y al amor que siente por Raquel- que se enferma y se pudre a lo largo de la misma, en paralelo a la transformación que sufre aquel-, es la alegoría de lo que le aconteció a la juventud chilena del período que abarca esta novela (idea que más tarde desarrollaremos); es la expresión simbólica de lo que vivieron –y sobre todo, de lo que nunca vivieron- a lo largo de esos años brumosos. En este sentido, el propio autor del libro lo ha declarado expresamente, abordando éste y otros temas cruciales que estructuran como ejes básicos el relato: "En un momento histórico, la juventud chilena tuvo ciertas condicionantes muy fuertes para impedir que se realizara lo más deseable: el amor. Creo firmemente en eso. La historia nos jugó una mala pasada y eso se reflejó en nuestras vidas y en lo más íntimo"<sup>552</sup>.

Pero en un momento dado, el protagonista decide que quiere vivir de verdad, a cualquier coste: aunque sea impidiendo que los demás lo hagan, mediante malas artes. Siente que sus sueños están a punto de naufragar para siempre (y de sobra sabe que en el mundo "sólo existen dos bandos: los que realizan sus sueños y los que no lo hacen" (p. 123), como él mismo reflexiona en alguna de las páginas del libro), y no desdeña la traición como instrumento para no sufrir una derrota total. Este personaje, que supuestamente es también un soñador crónico, decide sobrevivir en un punto intermedio, sostenido por una mentira que es también la mentira de otro. Porque su amor, sin esos sueños destruidos y robados, no es nada, no importará nada, ni llegará quisiera a ser advertido o tomado en serio por Raquel; como dijera Marcelo Maturana en la exégesis y comentario a esta novela, "el amor que el narrador descubre en sí mismo no valdrá un pepino si

---

<sup>552</sup> Idem.

no viene acompañado de una promesa que responde a los versos de Joan Manuel Serrat: 'Escapad, gente tierna, que esta tierra está enferma' <sup>553</sup>.

La desesperación del protagonista por la pérdida de su oportunidad de amar -atenazado como estaba por sus miedos-, sus deseos insatisfechos y su impotencia por no poder recuperar el tiempo perdido, lo llevarán a iniciar una persecución que se vuelve contra sí mismo y termina por convertirlo en un ser disociado, solo, fragmentado, en una ciudad que a su vez se encuentra amordazada, muda e inmóvil por su falta de horizontes. Su móvil último es la falta de amor, y la clave es destruir esa luz al final del camino que ha comenzado a atisbar Raquel -la luz que irradian esas cartas provenientes de tierras lejanas- y que, caso de que ésta la siguiera, supondría la separación definitiva entre ambos. Desde el fondo del lodo logra, sin embargo, hacer brillar momentáneamente su estrella mediante el uso de aquellas misivas, haciéndole perder a Raquel su única pasión ("Estabas seguro. Sebastián -el Sebastián que se había inventado Raquel- no existía. Era un derrotado más) (p. 57).

El narrador se revela a lo largo de todo el relato como un personaje tímido, introvertido, sin posibilidades de comunicación; su naturaleza pasiva hace de él más bien una víctima -aunque se torne hipócrita y cínica-: en su relación amorosa primero, y tarde en su trato con Blanco, el policía infiltrado, quien lo transformará en *sapo*, en mirón de profesión. El gordo Blanco, el siniestro y repulsivo agente que lo recluta para su causa, se valdrá por ello de su dolor y de sus miedos: "¿No te das cuenta de que estamos en el mismo bando? Los dos tenemos la misma causa, amamos, pero no somos amados... Debiéramos unir nuestras fuerzas" (p. 103). Y es que en el triángulo del desamor, él es quien queda fuera del sueño que recorre la novela, hasta que por fin este último es eliminado de raíz.

La transformación del personaje principal y las opciones vitales que aquél adopta enlazan con lo que sería un segundo gran tema de la novela, íntimamente unido a su experiencia de amor frustrado, y que no es otro que

---

<sup>553</sup> Maturana, Marcelo: "La verdadera vida", *Hoy* n° 647, diciembre 1.989.



la pérdida de la inocencia del protagonista, su experiencia de aprendizaje ante los episodios de dolor que irremediablemente presiden la vida adulta, y la deleznable opción por la que el mismo se decanta; un paso que no sólo lo conducirá por los caminos de responsabilidad, sino que lo hará adentrarse irremediablemente en el territorio de la culpa. Porque la alternativa que escoge para salvarse a sí mismo destruye la ilusión de vivir los sueños, simbolizada en esas cartas falsas que vienen de Europa (y que dan cuenta de otros países y formas de vivir, extraordinariamente idealizados por el grupo de estudiantes), al tiempo que lo lleva a alinearse con aquellos – fuerzas oscuras y ocultas- cuya brumosa misión no es otra que vigilar e impedir cualquier atisbo de vida verdadera, controlar que la gente no se desmarque de su línea de vida tediosa y gris; como el narrador dirá en un momento dado, dirigiéndose a esa segunda persona del singular que no es otro que él mismo: “Por lo demás ¿en qué otra cosa consistía tu trabajo, sino en enterarte de los sueños secretos de la ciudad?” (p. 154).

El narrador ejemplifica en sí mismo la degradación total de los valores por medio de su conversión en un traidor, iniciando un proceso de caída irremisible en la miseria moral. El aprendizaje ético y afectivo que lleva a cabo es una experiencia práctica sobre su capacidad de claudicación personal, que lo lleva a traspasar sin asombro los territorios de su propio cinismo, en un juego de máscaras en el que el personaje principal se va revelando a sí mismo cuál es su verdadera cara, en un descenso paulatino desde el idealismo y en círculos dantescos hasta el descubrimiento del mal existente en el tejido interior de las personas. Un mal al que se llega partiendo del amor, traicionando a este último sentimiento y sus principios. Porque en el mundo que se muestra en la novela (en el que cualquier cosa, menos la felicidad, parece posible), desprovisto de canales que encaucen y conviertan en productiva la rebeldía juvenil, no es el amor –motivación central del relato- la fuerza que se convierta en una pasión movilizadora; por el contrario, este papel lo cumplirá la falta de proyectos reales, la desmotivación y sobre todo la frustración. Las circunstancias históricas, ambientales, tendrán por supuesto una cuota de influencia determinante en el hecho de que la novela pase del romance a la historia criminal; así nos lo confirma el propio Carlos Franz: “Es el poder absoluto que permea

completamente una sociedad, incluso hasta las relaciones privadas más elementales y puras, como la de dos jóvenes enamorados."<sup>554</sup>

Al presentar al personaje principal hemos aludido en repetidas ocasiones y de forma inevitable a Raquel, su eterno amor platónico. Buena amiga y compañera de Universidad de aquél desde los primeros cursos de la licenciatura, un tifus la tomó bella y atractiva como ocurre en algunos cuentos de hadas, y desde entonces el protagonista no se la pudo quitar de la mente: "Había adelgazado mucho. Los ojos castaños llenaban de reflejos su cara. El lacio pelo negro aumentaba una palidez que ya no la abandonó más y que ahora destellaba en la piel tersa, donde imperceptibles lunares recordaban el acné que parecía haber sido quemado por las fiebres" (p. 23).

La excesiva timidez del personaje principal le impedía declararle su amor; mientras, pasaba imperceptiblemente un tiempo que jamás parecía traer ninguna novedad. Los estudiantes se limitaban a respirar ese aire denso, viciado y detenido sobre sus cabezas, sin atreverse siquiera a soñar. Esa falta de proyectos y objetivos les llevaba a algo impensable en los jóvenes: a tener nostalgia de la juventud que tuvieron sus padres, a añorar las oportunidades de la época que les tocó vivir a aquellos ("Hubo una edad dorada, me decía, pero no habíamos nacido para vivirla. Se volaba con los años 50, soñaba con esa época, cuando sus viejos fueron felices") (p. 90).

Esta predisposición a ser feliz es la que hará que cuando aparezca en la Escuela de Leyes una estela de vida y de entusiasmo –personificada en Sebastián-, Raquel la siga sin dudarlo un momento. Subida a ella la protagonista femenina se elevará sobre Santiago, fuertemente agarrada a los proyectos ilusionantes de su enamorado, pero sobre todo a los sueños que le transmiten esas cartas que vienen de Europa, y en cuyas letras parece haber un sitio para la esperanza. Esta nueva actitud viene a coincidir con esa etapa feliz de su noviazgo, en la que la pareja hace el amor en la misma pensión donde viven el protagonista, Sebastián y Rubén ("(...) si no los acallabas, sus jadeos sacudirían el enorme palacete descartado de la

---

<sup>554</sup> Brescia, Maura: "Santiago Cero, de Carlos Franz: un viaje hacia lo oculto", *La Época*, 29 de diciembre de 1.989.

pensión hasta demolerlo”) (p.94), para luego pasear juntos por ese Santiago oscuro, siempre perseguidos –por razones diversas- por el protagonista y por Blanco. Hasta planea irse con Sebastián a Europa, animada por esas cartas de inusitada fuerza seductora...

Sus recién descubiertos anhelos, esa nueva pasión, es precisamente la que le da a Raquel fuerzas ante el mundo; sus propias palabras, dirigidas tanto al protagonista como a los lectores, dan cuenta de su transformación, y de lo que es capaz de sentir después de contemplar la vida con otros ojos, los de Sebastián:

“(…) Yo no creía en nada. Pero la vida me ha cambiado desde que lo conocí. No sé expresarlo bien con palabras, pero tú siempre me entiendes ¿no es cierto? Es lo mismo que hablamos tantas veces. ¿Te acuerdas cuando el grupo de teatro ensayaba *La vida es sueño*? Salimos sintiéndonos como el pobre prisionero que había nacido en la cárcel y no se daba cuenta que estaba preso, no podía imaginar la libertad, ni otra vida...no podía ni siquiera soñar con todo eso. Pero apareció Sebastián en mi vida, y después esas cartas que nos ha escrito su amigo, y de a poco... no sé, me cayó la venda ¡Me atreví a soñar! ¿te das cuenta? Todavía no me convengo, es como un milagro. Cierro los ojos y lo veo con tanta claridad, al alcance de la mano... ¡Todos libres, como huérfanos! Dime que me entiendes.

La entendías perfectamente. Habían sido también tus sueños. Pero la diferencia es que tú seguías considerándolos imposibles, mientras ella había empezado a creer” (p.p 119-120)

De modo que el protagonista siente que si el mundo que lo aleja de Raquel está en aquellas misivas, debe robarlas y destruirlas, secundando el plan del gordo Blanco y de todas esas fuerzas ocultas que consideran que “los ideales, las causas, no valen la pena de incautarse. Se desmoronan solos. Es la pequeña historia del hombre, la de sus amores y sus amigos, la que es su única libertad. Y que por eso resulta imprescindible confiscar” (p. 28). A la desaparición de las cartas se concatenarán los episodios en los que Raquel llega a saber que todo lo que aparecía en esa correspondencia falsa no era más que una gran mentira, construida por Sebastián, así como la agresión de que es objeto por parte de su enamorado, cuando tras aquel descubrimiento ésta le dice que no irá con él a Europa, que prefiere

quedarse en Chile soñando, sin hacer nada, como siempre hizo antes de que él apareciera.

El lector ya no vuelve a saber de Raquel hasta el epílogo de la novela, en el que se nos presenta de una forma directa lo que hasta entonces sólo sabíamos por ciertas pistas diseminadas a lo largo de la historia: el protagonista se ha *profesionalizado* en su actividad de mirón, de espía, de delator, y trabaja de noche para una siniestra prefectura, de la que no se sabe mucho, pues como otros casos, en esta novela el escritor tan sólo dibuja los contornos imprecisos de la sombra de las cosas, dejando que sea el destinatario del relato quien concrete sus contenidos. El protagonista ha intentado mantener su mundo privado alejado del profesional, y en su vida personal ha ocultado siempre la verdadera naturaleza de sus actividades. Hasta que el azar quiere que su mujer sepa de ellas, y es entonces cuando el lector conoce de repente todos los datos, incluido el hecho de que el protagonista terminó casándose con Raquel, a la que estuvo ocultando todos estos años cartas de Sebastián —éstas verdaderas— enviadas desde Europa. El descubrimiento de su doble vida hace que Raquel se aleje de él y lo abandone; pues, como el narrador reflexiona en un momento de la novela, “ningún amor puede sostenerse sobre la traición” (p. 42). El Artista resulta así devorado por sus propios ardides.

Si antes ya hemos presentado a ese protagonista sin nombre, una visión panorámica del mismo quedaría mermada si no hiciéramos lo propio con otro personaje que es su polo opuesto, no sólo su rival sino también su antagonista, de modo que cada uno de estos caracteres llega a delimitar en su contradicción al otro: como no podría ser de otro modo, se trata de Sebastián, al que no hemos dejado de nombrar desde que comenzamos el análisis de esta novela. Reverso del narrador, éste es un sujeto imaginativo, extrovertido, capaz de crear y alimentar sueños y dispuesto desde el momento de su entrada en la Escuela a seducir a sus compañeros, de una forma especial a Raquel, y por supuesto también al propio lector. Este individuo procede de otra ciudad, y durante toda la historia conserva a su alrededor un halo de misterio sobre su paradero, sus afinidades políticas, sus incursiones por el edificio de la Escuela... es, en definitiva, un sujeto del que

se sabe poco, y ello contribuye a generar una cierta atracción sobre su persona.

Sebastián es el gestor de los sueños del grupo, su agente de ventas, un maravilloso cometa venido del sur y, por ello, incontaminado por los aires paralizantes de Santiago. En el escenario de la novela, este personaje es el único dios del entusiasmo. Él es quien consigue, aunque a la postre todo quede en una intentona, conquistar a Raquel y atraerla hacia su proyecto de intentar una huida, como posibilidad que les conduzca más allá del aislamiento y del miedo. Las diversas críticas han destacado la frescura de este personaje, su capacidad de seducción: "excelente creación del autor, su presencia en la novela pareciera sugerida, según lo corrobora el epígrafe, por su homónimo de Evelyn Waugh (*Retorno a Brideshead*)"<sup>555</sup>.

Sobrado de energía, este individuo será quien conciba, en un gesto de máximo desprecio hacia la ciudad, Santiago, y hacia la Universidad donde el grupo estudia, inundar la Escuela con excrementos, un gesto que sin embargo no tendrá grandes consecuencias ulteriores, y que aunque con una gran carga de ira, no puede entenderse como sustitutivo de otros empeños y acciones de las que la juventud que parece en esta novela carece absolutamente. La acción es, no obstante, un exceso que se permite el escritor contra esa Universidad que en la novela dista mucho de ser cálida, y contra una etapa de estudios que debe ser, por definición, casi inolvidable en un período de juventud, y que en este momento de toque de queda, en una ciudad inmóvil, se nos presenta en esta historia más bien como una época paralizante; en este sentido, Carlos Franz nos dirá que:

"(...) hay cierto regocijo estético en la destrucción de esa Universidad. En toda obra hay un placer del escritor, si se espera provocar o generar un placer en el lector. Aunque no toda literatura sea siempre placentera, existe placer incluso en liberar represiones. Destruir un edificio y bañarlo en caca, como aquí ocurre, es una fuente de placer, un gran símbolo"<sup>556</sup>.

<sup>555</sup> Larrain, Ana María: "Santiago Cero: La ciudad imposible", *Qué pasa* n° 984, 15 diciembre de 1.990.

<sup>556</sup> Gambetti, Rodolfo: "En busca del Franz perdido", Op. Cit.

Este personaje, el maravilloso y seductor Sebastián, se constituye de algún modo en el eje del relato, por cuanto todos los demás individuos que participan en la trama giran en torno a él y actúan en función de lo que hace aquél. Sin embargo, no deja de resultar a su modo patético, desde el momento en que se ve obligado a inventar un personaje, un escribiente residente al otro lado del océano, en Europa, como único modo para que al grupo de estudiantes no se les pudran los sueños. Además de fracasar por el robo de las cartas y la delación de que es objeto, en su proyecto también se ve sobrepasado por la quimera que con sus acciones crea, por el monstruo de la imaginación humana y por el derecho a soñar y a ser feliz:

"Yo le escribí esas cartas para darle una ilusión para vivir, pero ella se fue más lejos, pasándose sus propias películas. Yo se las leía con mi voz, pero lo que ella escuchaba eran las palabras del otro, ¿te dai cuenta? Ese que canta y viaja y hace lo que los demás sueñan. De él se fue enamorando, en la otra vida...

(...) Me di cuenta que lo que yo le había dado era solamente una ficción, no la posibilidad de realizarla. (p. 138)

Las últimas noticias que recibe el lector de Sebastián es que éste se ha trasladado finalmente a Europa, desde donde continúa enviando cartas a Raquel, hasta siete años después de haber abandonado la Universidad. Son misivas que nunca llegarán a su destino –el protagonista de la novela se encargará de interceptarlas-, la última de las cuales, (remitida a la Yolita, la adivina y dueña de la pensión donde los estudiantes se alojaban en aquella época, una mujer cuyos vaticinios siempre habían llenado de inseguridad al protagonista) será precisamente el detonante que precipite el desenlace final de esta historia, provocando la ruptura entre el personaje principal y Raquel y motivando su huída y presumiblemente su detención y encarcelamiento.

Una vez conocida la tríada de personajes básicos en este relato, los demás no tienen realmente una importancia significativa en la trama. Así, ya hemos conocido al gordo Blanco, repulsivo espía que parecía estar permanentemente matriculado en la Escuela, sin avanzar en sus estudios; él

---

será quien inicie al protagonista en su oscura ocupación, y al que éste relevará en un oficio siniestro. También será él quien descubra el potencial peligro que albergan esas cartas que venían en sobres aéreos celestes, orillados de jets y plagados de sueños amenazadores: "Y junto al amor...están esas cartas. Son otro riesgo. (Todo lo que viene de fuera en estos días es un riesgo ¿sabes?) ¿Quién es ese tipo que le escribe? Tú debes saberlo. Cuéntame. O haz algo mejor: consígueme algunas para averiguarlo yo mismo" (p.106).

Porque el gordo Blanco –y posteriormente, el protagonista, dedicado como estará a idénticos menesteres- no parece perseguir los peligros concretos, tales como el hecho de que los estudiantes tuvieran creencias o militancias concretas, ya fueran éstas del tipo que fueran, sino que más bien acechaba a la caza de aquellas otras actitudes y acciones humanas mucho más inconcretas y borrosas, pero por ello difícilmente controlables por esas fuerzas oscuras de las que él era representante en Santiago. Este tipo de riesgos y amenazas los personifica en la novela Sebastián: "Yo sé de lo que te hablo, es mi especialidad. Sebastián es único. No confundir con esa manada de mocosos espinillentos que, cuando les preguntas cómo van a arreglar el mundo, te salen con unas utopías políticas o *peace and love*. Esos ya están fritos, ya están en la parrilla. No son peligrosos. ¡En cambio, Sebastián...!" (p. 102). El gordo Blanco es una especie de vampiro del entusiasmo ajeno, y la única sangre viva que parece correr en la novela es la de Sebastián. Se trata de mantener a la juventud anestesiada, no permitir que despierte; porque la savia más peligrosa, aquella que invariablemente se reconoce capaz de cambiar el mundo, es la que posee en cada época la juventud de un país. Y con estos adolescentes adormilados, ni la dictadura chilena ni el propio sistema tendrán nada que temer. El ambiente político-social que han respirado durante su niñez y primera juventud los ha sumido en un sopor del que parece imposible que despierten y salgan.

Del resto de la camarilla de amigos, tan sólo merece la pena destacar a Rubén, un estudiante ligeramente mayor que los demás. Izquierdista que ya ha abandonado toda utopía ("lo que pasa es que Rubén ya no toma partido, está hecho un anarco") (p. 61) es una persona con una

minusvalía física, una importante cojera que le obliga a utilizar muletas. De él ha dicho Marcelo Maturana, en un interesante comentario a este libro, que se trata del único personaje "que puede permitirse el lujo de ser verdaderamente generoso, acaso por su condición de arquetipo de los que ya fueron derrotados ( y físicamente), los veteranos de una lucha anterior, más explícita y más ingenua"<sup>557</sup>.

También encontramos invariablemente sentada en la mesa del fondo de la cafetería de la Escuela, bajo el famoso affiche del castillo de las fantasías del grupo, a América, una estudiante de la que el narrador tan sólo destacará su voluptuosidad física, y que ni por sus actuaciones –escasas a lo largo de la novela- ni por su relación con el trío de personajes protagonistas, resultará apenas relevante en el desarrollo de la trama. Otro estudiante, al que sólo se nombra, es Wilson...

En particular, a uno de los protagonistas principales de esta historia, Sebastián, Antonio Avaría<sup>558</sup> lo ha comparado con el personaje de otra importante novela: el Jaguar de *La ciudad y los perros*. Así, Avaría dirá que, como éste, Sebastián no se dejará "bautizar" al ingresar a la Escuela –comenzando de este modo su leyenda-, ni será derrotado ni corrompido por el ambiente que lo circunda (la Universidad y la ciudad de Santiago). También opina que existe una sutil afinidad argumental entre ambas obras, la de Franz y la de Vargas Llosa: un grupo de adolescentes en una Escuela y la ciudad, la iniciación a la vida en la hipocresía y la sofocación de todo sueño, la educación autoritaria, el tutelaje militar, el narrador poeta que transige con la inmoralidad. Quizá la diferencia entre los personajes de una y otra producción literaria reside, en opinión de este autor, en el hecho de que los de Vargas Llosa son deliberadamente prototípicos y conforman un microcosmos humano y social peruano, en oposición a los caracteres diseñados por Franz, que son figuras más ambiguas e inclasificables.

<sup>557</sup> Maturana, Marcelo: "Carlos Franz: La novela de la ciudad inmóvil. Los años envenenados", *Reseña*, año 3 n° 6, enero de 1.990.

<sup>558</sup> Avaría, Antonio: "Los años sin excusa, Santiago Cero", Op. Cit.



Por otro lado, y además de los individuos, en esta obra de Franz merecerían ser destacados así mismo los espacios; porque la ciudad y todos los lugares que la pueblan y componen adquieren en la novela casi vida propia, y la carga expresiva de los mismos, originada ya por la forma en que nos son descritos por el narrador, ya por las opiniones que los personajes expresan en torno a los mismos –sin ahorrar adjetivos- resulta extraordinaria.

Así, comenzando por el entorno global de la trama y sus actores, éste no es otro que el Santiago de las últimas décadas, una ciudad sin rostro ni sombra, que no devuelve imagen alguna a todos aquéllos que quisieron ver retratadas en su superficie sus esperanzas. El territorio urbano es un espacio hostil, una ciudad casi fantasmal en un tiempo de enfermizas sospechas. Bastante expresivo es, en este sentido, el propio título de la novela (*Santiago Cero*), tomado de unos versos de Bob Dylan, y que varios de los personajes repiten a lo largo de la historia: así, el propio Sebastián dirá en un momento dado “En Santiago: negro es la palabra y el número..., yo sé por qué te lo digo, es cero” (p.92); también cuando en los primeros encuentros con Blanco, éste le dice al protagonista que puede localizarlo a cualquier hora, llamándolo a esa prefectura especial que no aparece en la guía, y le alcanza para ello una tarjeta: “Era una de esas tarjetas de expresión tan vulgar, que nadie se toma el trabajo de leerlas cuando las recibe. El número de teléfono en una esquina; el nombre de Blanco al centro; y bajo él sólo una palabra, Santiago, seguida por una cifra, el cero” (p. 109); o bien en la respuesta que una voz oleaginosa le da al personaje principal, una vez que se decide a actuar como delator, como soplón, desde la otra parte del hilo telefónico: “Santiago-0, buenas noches ¿Con quién desea hablar?” (p. 124).

Santiago Cero: la nada, el espacio vacío, los sueños planos o muertos. La expresión parece tener un sentido simbólico: el descenso por una serie de círculos concéntricos hasta el fondo de la ciudad desconocida, su cero absoluto. El espacio urbano adquiere, de tan agobiante, el sentido de una prisión al aire libre, así como de campo de maniobras para la policía política. Y su desánimo, su entumecimiento, su inmovilidad –que son, al tiempo, las de los personajes dibujados por la pluma de Franz- provocan

que esta contaminada capital presente un electrocardiograma cero, plano, la ausencia total de movimiento. Significativas son, en este sentido, las palabras de Marcelo Maturana al hablar de una ciudad que declara, al igual que parece hacer Franz, amar y odiar al mismo tiempo: "Santiago, que es el aliento ponzoñoso de todos nosotros y que, paradójicamente, *habita* en nosotros, tiene la facultad de falsear nuestros proyectos y atrofiarnos el músculo de la imaginación"<sup>559</sup>; es acaso esa muerte sorda que todos albergamos en nuestro interior, aunque nos corra sangre por las venas. Este mismo autor será el que hable de que el protagonista tiene "el virus de Santiago en la sangre"<sup>560</sup>, un virus que en otro lugar<sup>561</sup> dirá que afecta a todos los chilenos, y que parece alimentarse con la sola respiración del aire, la atmósfera de la jamás nombrada dictadura, que flota sobre todos los escenarios de la novela. Una ciudad que en cierto modo dota de sentido a personajes como el Artista, Sebastián o el mismo Blanco, personalidades con fuertes opiniones sobre ese espacio urbano que los circunda, y que al tiempo les da sentido y les pone límites –a ellos y a sus propios destinos–.

Las imágenes que de Santiago diseña esta novela son, por tanto, puras metáforas, retratos de una gran fuerza sintetizadora. Tomando prestada una expresión de Rodrigo Cánovas, la subjetivización del espacio que Carlos Franz lleva a cabo en esta obra convierte a Santiago en una "cartografía mental"<sup>562</sup>. Por otra parte, la ciudad, presente de una forma continuada a lo largo de la novela (los personajes, y fundamentalmente la pareja de enamorados, dan habitualmente largos paseos por Santiago, por su casco viejo, hundiéndose en sus entrañas), parece convertirse en símbolo de realidades muy diversas.

Por un lado, es una alegoría de la fealdad, de la oscuridad: "Y siguió diciendo que le daba vértigo pensar que todo Santiago es así. Como un

---

<sup>559</sup> Maturana, Marcelo: "Carlos Franz: La novela de la ciudad inmóvil. Los años envenenados", Op. Cit.

<sup>560</sup> Idem.

<sup>561</sup> Maturana, Marcelo: "La verdadera vida", Op. Cit..

<sup>562</sup> Cánovas, Rodrigo: "Lectura de la novela *Santiago Cero*, de Carlos Franz", Op. Cit. p. 88.

pozo. Un agujero perdido en las cordilleras, tajeado por una acequia! (p.88); una ciudad del demonio, letal: "Bajaste como si descendieras no cinco pisos, sino cinco círculos concéntricos hasta el fondo mismo de la ciudad vacía. Su cero absoluto. El anillo mismo en que vivía su demonio" (p. 141).

Y sin embargo, hay también una ciudad entrañable, confundida y disimulada entre tanta imperfección, porque sin duda los personajes aman esta Santiago podrida, su ciudad madre, aunque no resulte una figura acogedora, pese a que no les cobije bajo su manto: "Le mostró de noche, empequeñecido por la distancia, el gigantesco hangar iluminado de la Estación Central. Podía ser la animita puesta a la entrada de Santiago" (p. 95). Incluso los propios lugares emblemáticos de Santiago, que los personajes recorren, no parecen pertenecerles, como huérfanos que son por estar encuadrados en una generación que no parece tener derecho ni a modelos ni a espacios propios, sino prestados; así, los protagonistas transitan "los espacios vividos y contados intensamente por otras generaciones: el Parque Forestal y el Mercado son los tableros mágicos de la *generación del 50* y de la anterior respectivamente"<sup>563</sup>.

De forma muy particular, Sebastián es el personaje más conmocionado por el escenario en el que habita; así, en algún lugar de la novela declara sentirse golpeado por la brecha sangrante que se abrió entre sus esperanzas y lo que encontró tras su venida desde esas luminosas tierras del sur: "¿Te podís figurar lo que era el aterrizaje después de eso? ¿La mierda en las paredes de Santiago? ¿El humo negro? Tenía que abrirlo a tajos para respirar. En la oscuridad pedía a gritos un cuchillo" (p. 90). Este hijo adoptivo de Santiago, el más crítico con la urbe, tan sólo declara sentirse ligeramente liberado de la profunda angustia que le crean el país y esta ciudad cuando conoce a Raquel; pero no por ello mejora su opinión acerca de un espacio paralizante y falto de horizontes, sino que su plan es llevarse a su amada muy lejos de allí, para poder salvarse los dos. Su discurso sobre la ciudad, cargado de rabia, sin duda merece la pena ser trasladado a estas

---

<sup>563</sup> Idem.

páginas, como compendio de todo lo que representa aquella metrópoli en las aguas narrativas surcadas por la novela que estamos analizando:

“Pero si yo no le echo la culpa a las personas. Yo lo que odio es el país, compadres... ¿van cachando? ¡Aquí aprendí a odiarlo! Sobre todo a Santiago, su Alameda gris, las fuentes con soda con aserrín en el piso, los jardincitos del barrio alto... Aquí aprendí a odiar toda esta ciudad plana, que huele a gas licuado y perdición...Sueño que destruyo Santiago, que la bombardeo...Pero entonces me acuerdo de su gente: cajeros, abogados, secretarías. Millones de cuerpos indefensos. Me acuerdo de la gente y no sé qué haría con ellos...

(...) Me pasé la noche en vela oyendo a la ciudad desde aquí arriba. Santiaguito habla dormido. ¿No me creen? Se oían claritas sus pesadillas. Dos gritos, un disparo, la sirena de una patrulla, la explosión a lo lejos que al amanecer nadie sabrá si fue un sueño. Me tiraba el pelo pensando cómo aliviarlo. Si existiera un cortaplumas lo bastante grande y le encontráramos la yugular...Les digo en serio, hermanos, sería un acto de piedad sacrificarlo” (p. 135).

Pero no es sólo la ciudad como conjunto, sino que de igual modo algunos de los lugares o escenarios concretos existentes en su seno también parecen tener vida propia, constituyéndose en cuadros alegóricos de sorprendente fuerza evocadora. Dentro de este grupo merecen ser destacados la cafetería y el Night Club favorito del gordo Blanco; la pensión en la que los muchachos –el Artista, Rubén y Sebastián- residen; el patio de la Escuela de Leyes, con su fuente y la estatua; y, de una forma preeminente, el propio edificio de la Escuela.

Comenzando por la cafetería, ya hemos señalado que ésta –y no las aulas- es el lugar habitual de reunión de la cuadrilla de estudiantes. Este local parece proporcionar un ambiente cálido, un puerto de acogida, un espacio de ilusiones –la mesa en torno a la cual el grupo se reúne, en la que juegan al ajedrez....-, pero al que precisamente el *affiche* de ese castillo sito en unas tierras que ninguno de los personajes conoce personalmente, y sobre todo las cartas –falsas- que allí se leían, terminan por dotar este lugar de un aura de engaño, de fantasía, de irrealidad; en definitiva, es un espacio de ensoñación para el círculo de amigos. Esa misma sensación, pero elevada a la potencia, tiene el lector en la escena en la que el guatón Blanco

lleva al protagonista a ese inverosímil Night Club, tan forzado y chocante con el ambiente exterior ("El animador...anunció el Show de Toque a Toque. 'Desde esta hora y hasta las seis de la mañana quedamos encerrados con la alegría. El respetable público tiene obligación de divertirse' ") (p.103), en el que encontramos un proscenio con la escenografía de un barco y un show en el que desfilan figuras de lo más pintoresco, supuestamente venidas desde las más recónditas partes del mundo.

Otro de los espacios privilegiados de la novela es la pensión universitaria donde residen los varones del grupo de amigos, ubicada en el casco antiguo de Santiago, en el 330 de la calle Ejército. Se trata de un edificio de cinco pisos, de los que los dos primeros niveles correspondían a la casa de reposo de la doctora Sonia, mientras que el cuarto y el quinto estaban ocupados por el pensionado universitario de la Yolita Manssur, astróloga. En el tercer piso –tierra de nadie- coexistían, por tácito acuerdo, los viejos más sanos con los estudiantes más serios, de Medicina u otras carreras más duras, que ocupados como estaban con sus estudios no metían ruido. La vivienda separa así de una forma natural a los viejos, que representan lo caduco ("En el B están los Viejos" (p. 78), gritaban los estudiantes al bajar a toda carrera del quinto al primero), lo gastado; mientras que los jóvenes representan en teoría la potencia, la alegría de vivir, aunque los de esta novela pertenecen a una generación aplastada por la historia, situación les aboca irremediabilmente a la pasividad, a una vejez prematura, a la ausencia de ilusiones y proyectos.

Pero la pensión universitaria es también el lugar desde donde el protagonista oye o cree oír los gemidos de la pareja de enamorados – Sebastián y Raquel-, que lo atormentan; desde donde los espía cuando salen de ella, después de haber hecho el amor, y los ve perderse en las calles de Santiago, al tiempo que sorprende a un Blanco también dedicado a vigilar y acechar a la pareja; y en la habitación de la pensión que ocupa Sebastián será, finalmente, donde Artista roba a Sebastián esas cartas, hecho que provocará parte del rumbo y del futuro desenlace de la novela ("(...) Así que alguien tiene que haber entrado en mi pieza mientras dormía y

se las peló todas, hasta la última que recibí. Un muñeco que sabía dónde buscar”) (p. 114).

Finalmente, un escenario excepcional y único en esta obra, cargado de valor simbólico, es la Escuela de Leyes. Lejos de representar un espacio universitario acogedor, tomado y hecho suyo por los estudiantes, su patio es tildado por el narrador de “vasto desierto embaldosado” (p. 17), rodeado, aquí y allá, por una serie de “añosos arbolitos podados con sadismo que alzaban sus muñones al cielo excusándose: no tenemos la culpa” (p. 17). En su centro hay una fuente, presidida por la estatua de la Dama Verde, cuya descripción a lo largo de la novela no ahorra adjetivos y expresiones para conseguir caracterizarla como la figura más gélida que el lector pueda concebir. Pues era a esa efigie a la que, cual diosa cruel e inmisericorde, los estudiantes le ofrecían semiahogados a sus compañeros en los bautizos de los novatos; y ante ella precisamente el narrador señala, dirigiéndose a esa segunda persona con la que parece estar hablando y que es él mismo: “siempre te sentiste inseguro frente a esa estatua. El cinismo de sus invitaciones te producía un efecto inverso: de impotencia” (p. 17).

La Dama Verde apresaba con su frialdad a los jóvenes que deambulaban por el patio (“Habías salido huyendo al patio desierto donde la Dama Verde te atrapó) (p. 63), sonriendo siempre indiferente a la desgracia ajena e incluso al frío ambiental, sin permitir que nada la alterara jamás; su mirada paraliza a los estudiantes que se aproximan a sus alrededores, a los que parece dejar varados a su orilla, como al borde de la nada. La aproximación del protagonista a los territorios del mal, de la traición, es descrita así mismo a través del símil de su transformación interior y de la conversión de su elemento anímico en aquella materia de la que está compuesta la imagen (“algo dentro de ti se hizo mohoso y frío, como el de la estatua que sentiste desdoblarse y entrar bailando desnuda en tu interior, para quedarse”) (p. 63). Finalmente, destaca el gran valor simbólico de la escena en la que las cartas robadas son depositadas en el agua, a los pies de la estatua, inservibles ya después de haber desplegado toda la perversidad que potencialmente almacenaban en su interior.

Y hacia el patio se asoman el edificio de la Escuela, del que en ningún momento se dice nada por lo que quepa ser concebido como un lugar de aprendizaje o de formación, vivo y dinámico por ser por definición un lugar que debiera albergar la inquietud y la curiosidad de los jóvenes. Por el contrario, es más bien un lugar caduco y decadente, en el que tan sólo parece haber lugar para el control y el acecho. La funcionalidad de este espacio –desde cuyos ventanales puede observarse, a distintos niveles, a todo aquel que se halla en el patio- contribuye a crear y a potenciar una atmósfera opresiva, de inseguridad, una sensación de sentirse constantemente vigilado. En las ventanas de la sala de profesores que se atisba desde el patio se distinguían “unas sombras vagamente gibadas, dentro de lo que parecían levitas o abrigos kilométricos, aunque era verano” (p. 27). Y el retrato de las personas supuestamente encargadas de enseñar a estos jóvenes no puede ser más patético:

“Corría por la Escuela la broma de que tal vez estas inmóviles sombras tras los ventanales del último piso, que no quitaban el ojo de encima cautelando el orden y la seguridad durante cada recreo del año, eran sólo cuadros colgados de las altísimas paredes de la Sala. Eran quizá la solemne galería de retratos de los decanos muertos, que observaban a las nuevas generaciones nostálgicos y envidiosos, asomados desde la eternidad” (p. 27).

Los que están en los ventanales controlan a los estudiantes (cuya perspectiva es tan sólo parcial y se encuentran sometidos al poder); de forma similar a lo que ocurre en el pensionado universitario, a medida que los pisos son más altos, las autoridades son más caducas y decrépitas. La Dama Verde se alza en el centro del patio, cual ojo vigilante, símbolo de la vigilancia y de la censura que están omnipresentes en la vida cotidiana de la juventud chilena

Interesante es el planteamiento que con relación a este edificio, la Escuela de Leyes de la Universidad de Chile, realiza el profesor Rodrigo Cánovas en sus comentarios a *Santiago Cero*<sup>564</sup>. Cánovas señala que objetivamente considerada, ésta es una construcción en media luna con

<sup>564</sup> Cánovas, Rodrigo: “Lectura de la novela *Santiago Cero*, de Carlos Franz”, Op. Cit.

ventanales, sostenida en columnas y de rasgos neoclásicos, que parece un remedo en miniatura de una inmensa edificación propia de la mitad del pasado siglo (Hospital, Hospicio, Palacio o Museo). El retrato que realiza Franz<sup>565</sup> está, sin embargo, cargado de tintes subjetivos, con origen en ocasiones en fantasías pueriles de los estudiantes que transitan por la novela, y que sin duda dotan a la descripción de un vuelo mitológico.

Cánovas asocia directamente este edificio con el principio que gobierna el Panopticon, modelo arquitectónico del principio de sociedad vigilada, según el comentario que realiza al respecto Michel Foucault<sup>566</sup>. Esta construcción, en forma de anillo, fue ideada a fines del siglo XVIII por el arquitecto Jeremy Bentham. En el centro del mismo dispuso una torre, con ventanales orientadas –y desde las que se pudiera ver– el inmueble en redondel construido en derredor. El edificio de fuera (el perímetro de esta circunferencia) estaba dividido en varias celdas individuales, que tenían ventanales: uno hacia el mundo exterior y otro hacia el patio interior, es decir, hacia la torre.

Esta construcción (ideada para cárceles, hospicios, escuelas militares y otros edificios similares) permite el control de sus habitantes mediante el principio de la visibilidad. Con este esquema, basta un solo vigilante en la torre central para que éste pueda ver la presencia de los habitantes de la colonia, precisamente a través de sus sombras, que la luz solar proyecta en el patio interior durante el día.

---

<sup>565</sup> Jocelyn-Holt dirá que, en esta novela en la que todo es y no es, "la Escuela" evoca varios edificios, con frontis casi idénticos, que comparten además a Juan Martínez como arquitecto: la Escuela de Medicina, la Escuela Militar y un templo votivo; todos ellos situados, además, en puntos estratégicos de la ciudad, como si estuvieran sospechosamente interconectados. Franz conseguirá retratar con una magnífica plasticidad equívoca todo un conjunto de poder orgánico, masivo y arquitectónico omnipresente, cívico y muy santiaguino, de textura granítica y de color gris, o sepia. Ver Jocelyn-Holt Letelier, Alfredo: "Tras la lectura de Santiago Cero", en Franz, Carlos: *Santiago Cero*, Op. Cit., p. 166.

<sup>566</sup> Foucault, Michel: *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1.972-1.977*, Ed. por Colin Gordon. New York: Pantheon Books, 1.977. Citado por Cánovas, Rodrigo: "Lectura de la novela *Santiago Cero*, de Carlos Franz", Op. Cit.



En este Panopticon cada persona, dependiendo del lugar que ocupe, es vigilado por los demás. Se instaura de este modo lo que se ha dado en llamar un aparato de *desconfianza circular*.

Cánovas propone que el espacio de la Escuela de Leyes, tal como parece concebirse y se presenta en esta novela, refleja el principio de sociedad vigilada del Panopticon. Ese espacio -mental- que la construcción alegoriza poderosamente, invade toda la ciudad y la articula. Un símil muy acertado, puesto que tal es la sensación que va inundando al lector en todos y cada uno de los lugares en que se desarrolla la trama argumental, pero que acaso alcanza su cenit en ese patio universitario, que los personajes parecen evitar concienzudamente –y por ello logran que el escritor sitúe el lugar habitual de sus reuniones en la cafetería- y que es precisamente la antítesis de lo que naturalmente debiera ser un espacio universitario: un territorio de libertad.

Los elementos de la naturaleza presentes en la novela parecen servir también dócilmente a un régimen dictatorial que controla totalmente Santiago; todo está orientado, en definitiva, a crear un escenario espectral donde se mueven los personajes del relato, una atmósfera que forzosamente contribuye a mantenerlos petrificados. Porque escenas como la dibujada a continuación son las habituales a lo largo de todo *Santiago Cero*:

“Una maciza luna de verano se filtraba a través de las horas del reloj. Alumbraba la ciudad como el foco de un campo de concentración. Las calles interminables y vacías en todas direcciones. Ni un soplo de viento. Ni un alma. Tal vez una catástrofe. Tal vez habían evacuado Santiago silenciosamente, mientras estaban escondidos en el entretecho de la Escuela. Estaba por sonar el toque de queda” (p. 141).

Imposible llegar hasta este punto en nuestra labor de exégesis de *Santiago Cero*, sin dejar de aludir de forma repetida a las cartas, pues son éstas las que sustentan hábilmente la anécdota. Cartas apócrifas enviadas supuestamente desde Europa por un amigo de Sebastián serán las que mantengan encandilado al grupo y las que conquisten a Raquel; las

imágenes que dibujan sus palabras consiguen hacer volar al grupo de amigos:

"Ninguno hablaba. Sobre todo Raquel y Sebastián estaban ausentes, habían "partido". Quedaban sus cuerpos, pero te parecieron maniquies representando una existencia falsa: la de acá. Falsa, porque ellos, al menos en ese momento, habían conseguido evadirse. Viajaban por otro territorio, el de afuera, el del lado de allá; aquél de donde había venido la carta" -p. 17-.

Sebastián es el autor real de las mismas, y la revelación de este dato a su amada, una vez que son robadas por el protagonista siguiendo el plan de Blanco, precipitará la ruptura de ambos, la recuperación de Raquel por el Artista y la desaparición de Sebastián.

Estas misivas inventadas, desde las que asoma un sujeto que viaja por Europa y realiza felizmente sus sueños (el reverso de la situación que viven el grupo de estudiantes, paralizados en la cafetería universitaria, viviendo a través del papel) tendrán su eco en las cartas que posteriormente enviará Sebastián a Raquel -éstas, reales-, también desde algún país europeo, después de haber abandonado Chile.

Ambas correspondencias tienen como elemento común el haber sido interceptadas por el protagonista, con el mismo objetivo último de evitar que su amada fuera seducida a través de las mismas, por el temor a perderla. La última operación de censura no tiene éxito porque el autor de las cartas intentará otra vía de comunicación con Raquel -vía Yolita Manzur-, que esta vez hará fracasar los planes del Artista. La acción de truncar el destino final de las palabras trae a la palestra la imagen de una sociedad intervenida, violada, que abocada en la melancolía y en un triste letargo, debe buscar su refugio en la fantasía. Incluso el propio testimonio del narrador que da vida a la novela -también en forma de carta- corre el riesgo de ser intervenido; él mismo nos advertirá de este peligro: "Sé que revisan nuestras cosas durante los turnos. Por si inadvertidamente hubiera recuerdos comprometedores, prefiero tomar la vieja precaución de imputárselos a otros" (p. 12).

Por último, dos series más de cartas: las que alguien le escribe al protagonista de la isla (virtualmente Raquel, que parece responder a esas epístolas jamás enviadas); y, en segundo lugar, el propio texto emitido por el escritor, "programándonos como receptores ideales de una historia que consiste en imaginar un espacio mental donde ocurra una comunicación trascendente"<sup>567</sup>.

En *Santiago Cero* las cartas no parecen ser vehículos de comunicación, sino que más bien simbolizan la imposibilidad de asumir una existencia en la que no existan entre la gente vínculos reales, personales, directos. La carta es en cierto modo una vía que enmascara la responsabilidad que cada personaje tiene ante la vida, representando para éstos una posibilidad tanto de evasión como de manipulación. Esta correspondencia parece otorgar, en cada momento, lo que a cada personaje le falta, lo que necesita (fantasía, expiación, etc...)<sup>568</sup>.

Hay, sin embargo, una determinada progresión en el circuito de estas misivas: así, las primeras cartas comienzan simbolizando el autoengaño –el reino de la ilusión artificial, la vivencia de fantasías sustitutorias presente en aquellos mensajes inventados-; de ahí parece avanzarse como paso siguiente a la aceptación de uno mismo (alegoría de una cierta crisis de identidad -tanto de un personaje confundido, traicionero, que ha vivido una doble vida, como de la juventud chilena del período de la que es representante-; pero también de la experiencia de un Yo huérfano, falto de referencias familiares, históricas y culturales). Finalmente, el último

---

<sup>567</sup> Cánovas, Rodrigo: "Lectura de la novela *Santiago Cero*, de Carlos Franz", Op. Cit.

<sup>568</sup> Cánovas trae a colación en sus comentarios a esta novela otra producción de la narrativa chilena actual que también utiliza la carta como un pretexto central constructor de la trama. Se trata de *Los años de la serpiente*, de Antonio Ostornol. Este relato está concebido como una serie de cartas testimoniales escritas por un padre (exmilitante del Partido Comunista chileno, que reside en París con su amante francesa) a su hija Bárbara, que vive en Chile con su madre. Estas misivas, llenas de contradicciones éticas y escritas de un modo culposo, tienen la anómala característica de no ser jamás enviadas, pues se hallan concebidas para ser leídas por la hija en un futuro. Ostornol, Antonio: *Los años de la serpiente*, Santiago, Omítorrinco, 1.991. Citado por Cánovas, Rodrigo: "Lectura de la novela *Santiago Cero*, de Carlos Franz", Op. Cit.

estadio busca una tercera persona -el testimonio apuesta todo al otro -como subterfugio o recurso capaz de transformar el sentimiento de culpa del personaje en expiación.

Las cartas representan además la capacidad de observar del protagonista (al ambiente de Santiago y a sí mismo, buceando en los motivos últimos de sus acciones), el voyerismo de la escritura ("Para matar el tedio de las largas rondas nocturnas, al comienzo de tu servicio, te acostumbraste a reconstruir rasgo por rasgo tu antigua imagen") (p.19). En este sentido, la novela se torna además "una reflexión sobre la instancia de la escritura, no sólo a partir del diario de vida del protagonista, sino también por el papel que juegan las cartas dentro de la ficción. Y es este ejercicio, el de escribir para inventar mundos o para purgar la culpa, el único capaz de entregar una esperanza en ese espacio cero"<sup>569</sup>.

En otro orden de cosas, resulta muy difícil -casi imposible- dejar de leer esta obra en una clave distinta del testimonio generacional. Porque *Santiago Cero* es una novela en la que prácticamente sólo hay un tipo de personajes (los jóvenes del momento en el que la trama se desarrolla), y es muy fuerte el clamor que surge de sus páginas -mucho mayor que en otros relatos-, un grito de atención para que el lector atienda las voces que están planteando los problemas de una generación .

La crisis de identidad de una nación se está poniendo de manifiesto a través de la mirada desencantada de unos jóvenes sobre la Universidad, sobre la ciudad y sus habitantes, sobre el propio futuro de ellos mismos y de Chile. El impulso vital que para un país albergan sus generaciones jóvenes se encuentra en esta novela desaparecido, y con él lo hace toda esperanza. Una juventud desengañada y resignada a la mediocridad, en una ciudad vacía, desamparada, fantasmagórica, que apenas vibra de noche con el Show de Toque en Toque. Y la novela da cuenta de un tiempo que, desgraciadamente, no volverá; aunque la expiación de culpas del

---

<sup>569</sup> Rivera, Angélica: "Comentario de libros", *Las Últimas Noticias*, 13 de enero de 1.990, p. 32.

protagonista cuando comienza a escribir esas cartas, desde su retiro forzoso en la isla, también supone de algún modo un camino de retorno que simboliza de algún modo la oportunidad de regeneración de un personaje aún joven. Como señala Franz, quien nos apunta esta nota de esperanza, "es la posibilidad de renacer, y ese es uno de los privilegios de la juventud; la posibilidad de cometer errores, incluso crímenes, y después purgarlos y enmendarse"<sup>570</sup>.

Siguiendo esta línea argumental –*Santiago Cero* como relato generacional-, sin duda resulta muy interesante mencionar algunas de las ideas que, con relación a esta novela apunta otro conocido escritor chileno, Marco Antonio de la Parra<sup>571</sup>. Su análisis confiesa centrarse sobre un eje exclusivamente temático: la generación que tiene 30 años en el momento en que el narrador escribe este artículo, la generación de Carlos Franz. De la Parra señala, en este sentido, que si uno considera todos los golpes que la historia ha dado a los chilenos en las últimas décadas, quizá sea aquella la generación que más ha sufrido, en cuanto que se vio envuelta en un *sandwich* de fracasos que la rodeaban por ambos lados. Este grupo de jóvenes se encontró atrapado entre el pasado y un futuro, sin tener apenas derecho a un presente de juventud digno; y debieron, sin apenas un haz de luz disponible, reorientarse en medio de horizontes cerrados, con un futuro que no ofrecía en ese instante salidas y un pasado vapuleado hasta el cansancio por las decepciones y la crítica pública más despiadada.

Para los jóvenes que los precedieron en el tiempo, y para aquellos otros que vinieron después, no puede decirse que la historia fuera fácil, pero al menos contaron con algunos elementos a su favor, ya fueran aquellos que les proporcionó su efímero contacto con la esperanza y la pasión, ya esas otras corazas de protección que te aporta el no tener otra dirección que mirar que no fuera hacia delante. Unos tienen el pasado –que ya nadie les podrá arrebatar-, otros un territorio de porvenir extendido ante sí. Los primeros –la

---

<sup>570</sup> Gambetti, Rodolfo: "En busca del Franz perdido", Op. Cit.

<sup>571</sup> En De la Parra, Marco Antonio: "Santiago Cero o la generación de los 30", *Caras* n° 47, 31 de enero de 1.990, p. 73.

generación del autor de este discurso- accedió a la mayoría de edad en torno a los días en que tuvo lugar el golpe militar, por lo que apenas se estrenaba en aquellos momentos a la experiencia de participación política. Esta vivencia fugaz les aportó, sin embargo, grandes cosas, un valioso caudal que De la Parra describe con gran belleza:

“Pero supimos lo que era la experiencia de la vanguardia, la voluptuosidad de las utopías y la excitación de fantasear el cambio como un gesto positivo. Creímos, aunque fuera un tiempo corto, en el futuro, el de la modernidad, el del encanto. Conocimos el dolor, sufrimos la nostalgia, respiramos con intensidad el pasado hasta hacemos arder los pulmones. Por eso cada bocanada de aire que exhalamos huele aún a recuerdos que pueden ser rescatados, a integración posible de la historia: tenemos material con que soñar”<sup>572</sup>.

Una juventud que, sin embargo, no llegó a sufrir en la misma medida en que lo hicieron sus mayores, cuya aflicción fue más profunda y duradera en el tiempo, su duelo más penoso y más largo; no en vano habían encajado en sus carnes un golpe mucho mayor y decisivo, ya que estas personas sí que habían trazado su existencia de acuerdo a los deseos que los años 60 invocaban. Por ser los más decepcionados, es claro que les costó mucho más deponer la nostalgia.

En la otra dirección, los que contaban 20 años en el momento en que De la Parra escribe sobre la novela, se encuentran, por el contrario –dirá aquel- ahítos de horizonte, con infinitas posibilidades ante sí. La experiencia revolucionaria les queda muy lejos, habituados como están a la modernidad:

“Tienen incluso cierto candor frente a la historia que los hace portar el desencanto posmoderno sin luto, sin amargura, casi como marca de fábrica. (...) Han crecido entre el vértigo y se adaptan a él con una celeridad envidiable. La nostalgia les parece exótica y el pasado un planeta extraño con el cual se pueden hacer cambios de moda, de estilo, cultos cinematográficos, chistes”<sup>573</sup>.

---

<sup>572</sup> Idem.

<sup>573</sup> Ibidem.

En el centro de ambas generaciones se encuentra la de los personajes que aparecen en *Santiago Cero*, a quienes precisamente esa posición central les garantizó que sufrieran el vapuleo de todas las variables: "Son los niños del Golpe, los que escucharon las discusiones y angustias de sus padres durante el régimen de la Unidad Popular y que se enfrentaron a una adolescencia donde los ideales, además de ilusorios, eran peligrosos"<sup>574</sup>. Fueron una generación huérfana, y siempre lo supieron; huérfanos de historia, de progenitores, de modelos. Cualquier otra experiencia, aún dramática, hubiera sido preferible, pues como dirá Jocelyn-Holt " , no nos correspondió ni la épica de la esperanza utópica ni el aporreo violento que traería su posterior colapso y derrota"<sup>575</sup>.

Estos jóvenes, guiados por simples manuales de supervivencia y por una guía práctica con recetas del más puro individualismo, no llegaron a conocer lo colectivo más que bajo militancias de baja calidad. Por ello quedaron flotando en la marea de los tiempos, viviendo lo político tan sólo como un trasfondo oscuro y cruel. Se les reconoce por las cicatrices que aún conservan, pese a que algunos de ellos parezca que hayan izado en sus vidas la bandera del triunfo. Los protagonistas de la que se ha dado en llamar la *década dorada* están así marcados por el más brutal de los desapegos, con origen en ese medio de desilusión y tedio del cual se han alimentado; cabe presumir, por tanto, que tan sólo hayan podido extraer sus fuerzas del desgaste, pues sólo se sabe de ellos que han vivido cara a cara con el más crudo escepticismo.

En su adolescencia y temprana juventud, los habitantes de esta generación se han limitado a ver la vida –la vida más *real*, la pasión- pasar ante ellos, lo que les ha dejado con un tic de fracaso, con la amarga percepción de haber sido meros testigos de los hechos, de la historia: y es que, como dirá uno de los jóvenes de la generación a la que estamos aludiendo—Alfredo Jocelyn-Holt Letelier-, transmitiendo una sensación que embargaba a todo este grupo, "la historia era algo que ocurría

---

<sup>574</sup> Ibidem.

<sup>575</sup> Jocelyn-Holt Letelier, Alfredo: "Tras la lectura de Santiago Cero", en Franz, Carlos: *Santiago Cero*, Op. Cit., p. 163.

definitivamente en otra parte"<sup>576</sup>. Este sentimiento se plasma claramente en la novela, llegando a ser explicitada de forma lúcida por Sebastián:

"Llegamos tarde, cuando ya se habían repartido todos los papeles. ¡Y tú, Rubén, tú y los de tu época no nos dejaron ser más que los acomodadores! Esa es la enfermedad de la Raquel, la mía, la nuestra, compadres. La tranca de mi generación es que nos vendieron erotismos de segunda mano. Nadie pensó en nosotros, en nuestra talla. Como esa ropa americana usada que nos ponemos todos y que siempre nos queda grande. Causas ajenas, parchadas, con los codos vencidos..." (p. 135)

Esa, y no otra, es la razón por la que las personas que comparten generación con los protagonistas de *Santiago Cero* tienen "una cuenta pendiente con ese juvenil anhelo de todos los jóvenes de todas las épocas de venir a cambiar el mundo"<sup>577</sup>. Son todos aquellos que no habiendo abrazado ilusiones, no les ha cabido desilusionarse; a lo más que han podido aspirar es a guardar cierta honestidad ante ellos mismos, y la única claridad compensatoria de que disponían –según Jocelyn-Holt- era la amistad, puesto que la lealtad era, en tiempos todavía peligrosos, el único capital de sobrevivencia. Un tesoro que, siendo el único que parecían albergar, le será robado al grupo de amigos por el protagonista de la novela a través de su acto de traición.

La guerra fría secreta de los años que esta generación vivió les ha dejado mutilada el alma; por eso la novela de Franz es una obra que plasma un gran puñado de desilusiones, de duelos inmerecidos, de derrotas en batallas inexistentes, de oportunidades denegadas. La propia forma en que aparece retratada la Universidad de estos años –una institucionalidad académica gris y mediocre, la única ofertada por el oscuro oficialismo de entonces- es la imagen más clara de esta ausencia de horizontes, de posibilidades, de proyectos: todo parece perdido de antemano. El símbolo de una juventud anodina es precisamente ese escenario muerto, un espacio represivo que, lejos de servir de motivación y de aprendizaje potenciador de las posibilidades, ya aparentes u ocultas, de los alumnos, lo que hace es

---

<sup>576</sup> Idem., p. 164.

<sup>577</sup> De la Parra, Marco Antonio: "Santiago Cero o la generación de los 30", Op. Cit. p. 73.



anular toda chispa de vida que brote de ellos, apenas se alcanzan a ver sus primeros destellos; es una Universidad en la que no hay espacio de libertad y de pensamiento, una Universidad sin Platón.

En el posfacio a esta novela escrito por Alfredo Jocelyn-Holt Letelier<sup>578</sup>, éste alude también, en el breve dibujo que realiza de la situación socio-política del período en que transcurre la trama, al hecho de que en ese ambiente de represión existente la principal Universidad del país yacía postrada, todas regentadas por militares: “la Universidad en la que estudiábamos no era lo que debía ser, para qué decir lo que alguna vez fue”<sup>579</sup>. Utilizando palabras ajenas –de Orrego Luco- para aludir a una realidad diferente, dirá que en medio de la magnificencia (la de la Universidad) se sentía, como en el palacio de Tito, la tristeza del vacío. Esta es la sensación que nos transmite la novela; no en vano Jocelyn-Holt y Franz compartieron años universitarios, pasaron juntos por la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile.

La juventud de entonces vivió en el Santiago de aquellos años, bajo la dictadura, encerrados en un círculo vicioso desde el que era imposible atisbar salidas, en una realidad enajenada en la que estaban cortados los puentes con el pasado, casi con el futuro, y también con el exterior. Porque la frustración que se respira en la novela responde también a la sensación de estar en un país segregado del mundo; de ahí el ansia de fugas y de viajes que tendrán la pareja de jóvenes –Raquel y Sebastián- que durante un tiempo limitado de la narración se atreverán a soñar. “Es el efecto redoblado de nuestra lejanía, de esta cordillera y de este océano que nos separan del mundo, junto a la situación político social imperante”<sup>580</sup>, dice Carlos Franz.

Esencialmente, pues, nos hallamos ante una historia sentimental que cuenta con el ámbito universitario como escenario y un fondo de atmósfera

---

<sup>578</sup> Jocelyn-Holt Letelier, Alfredo: “Tras la lectura de Santiago Cero”, en Franz, Carlos: *Santiago Cero*, Op. Cit.

<sup>579</sup> Idem.

<sup>580</sup> Brescia, Maura: “*Santiago Cero*, de Carlos Franz: un viaje hacia lo oculto”, Op. Cit.

político-policia. En ella se entrecruzan, como temas inmediatos y con una importancia calculada por su autor, el amor, los celos, la corrupción, el sueño del viaje hacia una vida más verdadera, el despertar a la vida adulta, los miedos y deseos, el poder. Pero su mensaje último no parece emanar de su acontecer más próximo, de esas sombras que el lector tiene a primera vista y que por ello percibe inmediatamente; más bien procede, por el contrario de la bruma que se extiende al fondo de la escena narrativa y que rodea completamente a sucesos y personajes, cual gas letal, hasta que logra que respiren, pero de una forma muy trabajosa, sin que les reste un resuello que les permita aspirar a cualquier otra forma de vida.

En conexión con la idea anterior, entiendo que uno de los aspectos más atractivos de este amargo relato de Carlos Franz es la forma en la que se nos traslada, sin mencionar lugares e hitos concretos, al Santiago de los años en los que la narración se enmarca y desarrolla. Pese a no ser un relato político, y aún pese a que la ciudad no corresponde fotográficamente a la capital de Chile –aunque sí aparece, en ocasiones, aludida a través de lugares concretos: el Mapocho, la Escuela de Leyes...-, la historia de amor y desamor que el protagonista narra se encuentra inevitablemente contaminada por las caras ocultas del ambiente sociopolítico chileno de fines de la década de los setenta (“También postulé a Filosofía, pero me arrepentí porque dicen que los buenos profesores están todos presos o se arrancaron ¿o no?” (p. 20) –curiosa coincidencia autobiográfica entre este personaje y el propio Carlos Franz en este punto-). No hay apenas ninguna alusión literal al régimen militar, pero sí se describe indirectamente una atmósfera existencial asfixiante, lo que convierte a esta novela en un relato congénitamente santiaguino y fruto del golpe del 73, características que irremediamente marcarán y determinarán la atmósfera y el aire –ese aire pesado, detenido...- que respiran los personajes de *Santiago Cero*. Un aire en punto muerto que, como no podría ser de otra manera en el caso de los jóvenes, los obliga a soñar que la verdadera vida está en otra parte. La propia imagen elegida para ilustrar la cubierta de la novela –la reproducción del óleo *Paisaje urbano y personaje muerto*, de Gonzalo Cienfuegos- resulta ser suficientemente significativa y simbólica de esa atmósfera no aludida, pero fatalmente presente a lo largo del relato. La narrativa logra, en este caso, que el lector

perciba ese aire estancado, que respire –trabajosamente- ese oxígeno escaso a medida que avanza en la lectura de la novela.

Santiago está, pues, construida a través de lugares que le pertenecen, y sobre todo con personajes y motivos claramente reconocibles para los chilenos que permanecieron en el país durante el último período histórico, pese a que, como ya hemos señalado, en ningún momento se explicita la situación política particular: no es necesario hacerlo. Se trata, pues, de un fondo real perceptible de inmediato, de tan conocido. Igual que lo son sus personajes, prototípicos de una generación. Uno y otros no son más que un producto directo de esa dictadura que ha conformado la historia reciente de Chile.

Un trasfondo desde el que percibimos claramente las vibraciones de ese período contradictorio, que por una parte dejaba atrás todo lo más negro de la dictadura militar, sin que todavía pudiera avistarse una salida al régimen. Los personajes viven en un país en el que los partidos políticos habían sido disueltos por decreto, con un mundo sindical mortalmente herido y una censura periodística que no impedía que corrieran noticias a viva voz sobre cementerios clandestinos y exilios; a ello se unía una importante crisis económica, e incluso el riesgo de haber entrado en guerra con Argentina... De ahí que esta generación desilusionada y vacía de esperanza, que era casi puro escepticismo, tuviera como único anhelo el escaparse a alguna parte, a cualquier parte.

### **Significación de la novela para su autor y recepción de la misma tras su publicación**

Carlos Franz declaró haber comenzado esta novela –su primera versión- alrededor de 6 años antes de darle su configuración definitiva y presentar el manuscrito al Consejo de Integración Cultural Latinoamericano, CICLA, donde se alzó con el primer premio (con este aval salió a la luz en Chile en 1.989). El escritor explica también qué razones le llevaron a abordar la temática que el relato recorre y recrea. Así, señala que escribió este libro:

"Como un cuento largo. Lo realicé como un ajuste de cuentas, un desahogo de vivencias universitarias. Un ajuste de cuentas por la gran frustración que fue la Universidad para mí y los jóvenes de mi generación. Esperamos un lugar en el que sofocar nuestras ansias de vivir y de saber, y en el mejor de los casos dimos sólo con un instituto profesional, con escasa libertad académica.

(...) Era un escrito vivencial, directo, poco literario. De tan íntimo contacto, que no me atreví a publicarlo; lo tuve guardado esperando para que madurara —o que yo madurara— para tomar distancia frente a toda esa experiencia"<sup>581</sup>.

En la misma línea de añorar una época y unas experiencias que le fueron arrebatadas, en un país que no permitía en aquel entonces realizar los legítimos deseos de una generación que se vio así abocada a soñar con volar, o vivir en Europa, Franz nos confiesa sus vivencias de aquellos tiempos jóvenes:—"Yo quería vivir una juventud bohemia... pero cuando entré a la Universidad me encontré con un país que nos cerraba la puerta a las 12 de la noche con el toque de queda. Ese sueño me fue robado. Y desde ese rigor habla toda mi generación"<sup>582</sup>.

Por otro lado, este escritor, que declara creer que tan sólo el íntimo conocimiento de los personajes y la solidaridad de compartir con ellos un destino hace posible producir una obra sincera (la vieja máxima de Hemingway: *el escritor debe escribir sobre aquello que realmente cree y siente, no sobre lo que le han enseñado a creer y sentir*), lleva a sus extremos este precepto con una novela en la que relata sus propias experiencias de juventud, que son al cabo las de su generación. En el relato de *Santiago Cero* nos confiesa dos motivaciones básicas que parecieron guiar su escritura:

"Dos actitudes: una tremenda exigencia de cuentas, por mi frustración inicial. Y otra, el salto, la clausura de destinos juveniles en forma precoz. Definiría a esta obra como una novela pesimista con un pequeño mensaje. Si

---

<sup>581</sup> Gambetti, Rodolfo: "En busca del Franz perdido", Op. Cit.

<sup>582</sup> Entrevista a Carlos Franz realizada por Margarita Serrano, *Reportajes*, 23 de noviembre de 1997.

se atiende a las últimas líneas de la página final, se deja entrever un mensaje de redención..."<sup>583</sup>.

Por otro lado, el autor señala que ésta fue escrita como una historia de amor, y prefiere hablar más de ficción que de testimonio: "*Santiago Cero*, si bien parte de una realidad histórica concreta, entra de lleno en lo imaginario. Así es que, decididamente, no es una novela testimonial"<sup>584</sup>. Su concepción de lo que representa la novela, con relación a la historia concreta de su país, lo lleva a remontarse al origen de este género literario, cuando historia y poesía eran una (como en *La Ilíada*), para llegar a suponer como etapa dialéctica posterior, una "síntesis de historia y poesía"<sup>585</sup>.

La primera de sus afirmaciones no impide a Franz, sin embargo, reconocer el gran papel que en su opinión ha cumplido la literatura de su país para dar cuenta de esa zona de dolor directamente derivada de la escena socio-política chilena de las últimas décadas, y de todo lo acontecido en el país en términos de represión y violación de derechos humanos. Pues este escritor entiende que Chile no ha resuelto sus problemas de memoria, y que en el año 1.979 fueron muchos los que, por miedo, sin democracia, votaron a Pinochet; de modo que cree que no fueron unos pocos los que tuvieron alguna responsabilidad en lo ocurrido, sino que, por el contrario, la mayoría son responsables en mayor o menor grado, por lo que sólo aquellos que son verdaderamente víctimas inocentes tienen derecho a ser absolutamente exculpados. Y es en este punto donde retoma en su discurso el papel jugado por la narrativa chilena: "Reconocer que hay aquí un nivel de complicidad de muchos ha sido una tarea que ha enfrentado la literatura como no la ha enfrentado la historia ni menos la clase política"<sup>586</sup>.

Y precisamente éste es el valor fundamental que reconoce a *Santiago Cero* Jocelyn-Holt en el posfacio a esta novela<sup>587</sup>. Este autor

---

<sup>583</sup> Idem.

<sup>584</sup> Entrevista a Carlos Franz realizada por Plinio el Viejo: *La Tercera*, 1 de abril de 1.990.

<sup>585</sup> Idem.

<sup>586</sup> Entrevista a Carlos Franz realizada por Margarita Serrano, *Reportajes*, Op. Cit.

<sup>587</sup> Jocelyn-Holt Letelier, Alfredo: "Tras la lectura de *Santiago Cero*", Op. Cit.

postula que hay que huir tanto de la postura consistente en aferrarse al pasado, para recuperarlo, como de aquella otra que, escudada en amnesias preferentemente colectivas, siempre cómplices, pasan página y pretenden enterrar para siempre las etapas ya recorridas. Para ello aconseja rescatar la vieja idea de olvidar para luego recordar, un exorcismo que cree todavía potente: "La historia no tiene por qué ser un refugio paralizante o una pesadilla de la que no se quiere despertar. La memoria bien puede esclarecer y liberar. Es cuestión de que mantengamos, como alguien dijera por ahí, los ojos bien abiertos"<sup>588</sup>. Y esto es lo que en su opinión consigue admirablemente este relato, que retrata una generación, alude claramente a unos tiempos conocidos y evoca unos espacios concretos, pero lo hace en todo caso con la necesaria distancia y partiendo de la materia prima que ofrece la memoria personal. Y es que "sólo el recuerdo permite detectar las discontinuidades; sólo el recuerdo, aquel que supone olvidos, nos permite avanzar"<sup>589</sup>.

La novela fue acogida en Chile, en general, con comentarios muy positivos, procedentes no sólo de críticos literarios, sino también de intelectuales y escritores chilenos, que consideraron esta novela un producto generacional: así, Marco Antonio de la Parra –cuyo breve ensayo en torno a *Santiago Cero* ya hemos mencionado-; o Cristian Warnken, que bajo el título de "Los zarpazos de la máscara" recrea en un monólogo el ejercicio de observación de sus coetáneos –brutalmente transformados por el tiempo- por parte de un individuo creado *ad hoc*: "Soy un personaje de la novela de Carlos Franz. Me gusta que me llamen la máscara. Ustedes, no necesitan presentación. Los conozco a todos, uno por uno, los he espiado durante esta decena de años en cada recodo, en cada pequeña miseria personal"<sup>590</sup>.

De la novela se ha destacado, formalmente, el original uso de la segunda persona y de la forma testimonial para articular la historia que narra

---

<sup>588</sup> *Idem.*, p. 162.

<sup>589</sup> *Idem.*, p. 167.

<sup>590</sup> Warnken, Cristian: "Los zarpazos de la máscara", *Reseña de Santiago Cero*, de Carlos Franz, *La Época* (suplemento literario), 21 de enero de 1.990.

(Rojas Gómez<sup>591</sup>, Ana María Larrain<sup>592</sup>, Raquel Olea<sup>593</sup>, Maura Brescia<sup>594</sup>, Angélica Rivera<sup>595</sup>, etc...); o el haber construido la narración mediante apuntes esquemáticos, metáforas sintetizadoras de gran fuerza expresiva<sup>596</sup>, sin caer en pasiones descontroladas o en lugares comunes, no pecando por exceso y recortando con precisión todo aquello que el escritor juzga riesgoso o innecesario<sup>597</sup>. Pero los mayores valores que se le reconocen tienen que ver, sin embargo, con el fondo, con los temas que aborda. Y en este aspecto la práctica totalidad de críticas en su país alcanzan un cierto consenso en reconocerle su acierto al plasmar lo que, por todos, señala Ana María Larrain, y a lo que hemos aludido repetidamente en nuestro análisis de la novela: "la tremenda sensación de fracaso de una generación agobiada por la pérdida de sus más legítimos sueños, abortados por un ámbito cultural antropófago cuya alternativa a la mano es "la chatura" o, lo que es peor, la parálisis"<sup>598</sup>. Y es que Franz consigue escenificar con maestría la crisis histórica chilena, enmarcándola en el espacio urbano de Santiago. Tanto que el connotado crítico de *El Mercurio*, Ignacio Valente<sup>599</sup>, llegó a augurarle lo mejor en su futura obra narrativa, a juzgar por la calidad de la prosa exhibida en ésta su primera novela.

El acierto en la elección de un tema cercano, del que quizá una parte de Chile estaba ansiosa por leer, para poder así reconocerse en la narrativa; en segundo lugar, el hecho de retratar la realidad a través de sus sombras, del ambiente de aquellos años, sin necesidad de aludir bruscamente a las cosas por su nombre ("(...) no da nombres, no cita caras públicas. La

---

<sup>591</sup> Rojas Gómez, Antonio: "Santiago Cero, surge un novelista", *Últimas noticias*, 31 de marzo de 1.990.

<sup>592</sup> Larrain, Ana María: "Santiago Cero: La ciudad imposible", Op. Cit.

<sup>593</sup> Olea, Raquel: "Santiago Cero, espacio de displacer", *La Época*, 25 de marzo de 1.990.

<sup>594</sup> Brescia, Maura: "Santiago Cero, de Carlos Franz: un viaje hacia lo oculto", Op. Cit.

<sup>595</sup> Rivera, Angélica: *Las Últimas Noticias*, 13 de enero de 1.990, Op. Cit.

<sup>596</sup> Maturana, Marcelo: "Carlos Franz: La novela de la ciudad inmóvil. Los años envenenados", Op. Cit.

<sup>597</sup> Avaria, Antonio: "Los años sin excusa, Santiago Cero", Op. Cit.

<sup>598</sup> Larrain, Ana María: "Santiago Cero: La ciudad imposible", Op. Cit.

<sup>599</sup> Valente, Ignacio: "Franz, toda una promesa narrativa", Reseña de *Santiago Cero*, de Carlos Franz, Suplemento Literario de *La Época*, 25 de marzo de 1.990.

atmósfera lo dice todo, y en ello el autor demuestra su talento y habilidad<sup>600</sup>; finalmente, la verosimilitud de un relato fresco, nacido de la experiencia...son los tres rasgos más relevantes que se destacan en esta obra novel de Carlos Franz. Tan sólo Marcelo Maturana le reprochará que albergue en sus páginas “diversas urgencias expresivas que hoy, a un paso del régimen militar, exigen una primera maduración”<sup>601</sup>.

En definitiva, nos hallamos ante una novela que *habla* en profundidad de Chile, que nos lleva a ese país, que nos hace ver cómo vivió una generación en un momento temporalmente no demasiado alejado del actual, y políticamente mucho más próximo, dolorosamente cercano. Su vigencia, su privilegiada validez para comprender el Chile reciente y el Chile actual resulta meridianamente clara a través de las propias palabras del escritor que hizo nacer este relato a la luz, en una especie de manifiesto realizado por éste en 1.999 a propósito de una serie de sucesos recientes que sin duda todos recordamos, fuertemente imbricados con el pasado, con el presente y aún con el futuro de ese país:

“(...) El tema de la justicia pendiente por los abusos del régimen – como ha quedado demostrado en el episodio de Londres- es una lanza en el costado del país. Y por eso merecería, también en lo literario, un tratamiento de fondo...

(...) Quienes me conocen saben de mi posición invariablemente democrática y mi compromiso por los derechos humanos, contra la dictadura y hasta ahora. Los lectores interesados en la literatura sobre el tema pueden leer mi novela de aquellos años, *Santiago Cero*. Obra en la que retrato –sin maniqueísmos, creo- aquel ambiente de miedo, desconfianza y sospechas como lo sufrió mi generación, la de quienes teníamos unos 14 años para el golpe. Ese ambiente enrarecido por la sospecha –es triste comprobarlo-, se prolonga todavía como otro enclave autoritario en nuestra imperfecta transición. Una razón más para exigir justicia”<sup>602</sup>.

---

<sup>600</sup> LOT: “Carlos Franz: un hito”, *El Espectador*, 17 de mayo de 1.991.

<sup>601</sup> Maturana, Marcelo: “Carlos Franz: La novela de la ciudad inmóvil. Los años envenenados”, Op. Cit.

<sup>602</sup> Franz, Carlos: “Escritores”, *Qué pasa* 1.458, 20 de marzo de 1.999, p. 95.



### **7.3. LA DESESPERANZA**

#### **Breve presentación del autor (José Donoso) y de su novela:**

José Donoso (Santiago, 1.924) ha sido una de las figuras clave de la literatura contemporánea en Chile. Escritor encuadrado en la llamada *generación del 50*, pasó a formar parte del denominado *boom* de la literatura latinoamericana de las décadas del 60 y 70, con una obra literaria que continuó aumentando hasta su muerte, en 1.996.

Su escritura tiene origen en la formación burguesa que determinó su vida. De familia acomodada, estudió Pedagogía e Inglés en la Universidad de Chile, y Literatura Inglesa en la Universidad de Princeton. Desde 1.964 y hasta 1.981 vivió fuera de Chile, fundamentalmente en México, Argentina, Estados Unidos y España, países donde además viajó constantemente para dirigir talleres literarios.

En su primer período como escritor se centró en la escritura de cuentos, recibiendo el espaldarazo definitivo con la obtención del Premio Municipal de Literatura de Santiago en 1.956 por *Veraneo y otros cuentos*. En el género novelístico logró su consagración con la publicación en 1.957 de *Coronación*, obra que fue premiada por la *William Faulkner Foundation* en 1.961. Traducida a varios idiomas, esta novela concretó los postulados superrealistas del autor, siendo objeto de adaptación y montaje teatral en su propio país.

Las siguientes novelas, *Este domingo* (que junto con Carlos Cerda adaptó al teatro en 1.990), y *El lugar sin límites*, ambas de 1.966, adelantan estructuralmente lo que será uno de los trabajos más importantes de Donoso: *El obscuro pájaro de la noche* (1.970), obra que lo encuadró definitivamente en el *boom* literario latinoamericano. Inserto en esta corriente, escribió *Historia personal del boom* (1.972) y *Tres novelitas burguesas* (1.973). Dentro de su producción literaria destacan también las novelas de su última etapa: *Casa de Campo* (1.978), *La fuga* (1.979), *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria* (1.980), *El jardín de al lado*

(1.981), *Cuatro para Delfina* (1.982), *La desesperanza* (1.986), *Vuelta a casa de nuevo*, *Zarathustra*, *Naturaleza Muerta y Cachimbo* (1.989), *Donde van a morir los elefantes* (1.995) y *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1.996). Su obra fue extensa y prolija: escribió artículos, prólogos, relatos memorialísticos, muchas novelas y fue asiduo colaborador de publicaciones como la revista *Ercilla*. Realizó asimismo incursiones en el cine, escribiendo guiones cinematográficos como el de *La Luna en el espejo*, dirigido por el cineasta Silvio Caiozzi.

En 1.990 recibió en su país el Premio Nacional de Literatura. Además de este galardón, obtuvo otros como el Premio Mondello de los cinco continentes –en 1.990–, que otorga la ciudad de Palermo a grandes escritores del mundo. Anteriormente ya había obtenido el Premio Cervantes y el Príncipe de Asturias.

#### **Análisis de la novela: *La desesperanza*.**

La expresión elegida por José Donoso para dar título a esta novela logra sintetizar con gran precisión el sentimiento general que suscita la lectura de un texto que nos deja, como lectores, sumidos en un cierto estado de derrota, del que tan sólo comenzamos a recuperarnos al repensar la novela y sus posibles desarrollos a través de una serie de caminos más optimistas, que a primera vista no parecen revelársenos con claridad. El fragmento del cuadro *La isla de muertos*, de Arnold Böcklin, que aparece en la portada del libro (y que uno de los personajes, Lopito, identifica en un pasaje de la novela con Santiago –“Somos habitantes de la *Isla de los Muertos*” (p. 208), dirá–), no ayuda a causarnos una mejor impresión. Porque el lector de *La desesperanza*<sup>603</sup> queda instalado en una amarga impresión sobre el Chile de la dictadura que aparece reflejado en sus páginas, sobre la

---

<sup>603</sup> Donoso, José: *La desesperanza*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1.986. Las referencias a esta novela no darán lugar a notas a pie de página, sino que se indicará el número de página al final de cada cita.

sordidez de algunos paisajes urbanos de la ciudad de Santiago que recorre con los protagonistas del relato, y sobre todo con el sufrimiento interior, los sentimientos y dudas que albergan y el penoso balance vital que realizan sobre sí mismos algunos de los principales personajes de las historias aquí noveladas, varios de los cuales parecen haber sacrificado todo lo que son – lo que pudieron haber sido- a cambio de casi nada.

El viaje literario se realiza de la mano de un narrador que, las más de las veces, nos presentará el Chile que percibe un recién regresado al país –o que, alternativamente, parece estar mostrándonos el panorama de forma simultánea a él y a nosotros, los lectores del texto-. Se trata de Mañungo Vera, un cantante chileno residente en París, todavía muy famoso pero cuya estrella ha entrado ya en declive, en parte debido a la crisis de identidad que le impide seguir cantando con convicción una música políticamente comprometida.

Mañungo, Judit y Lopito –a gran distancia de otros personajes secundarios, como Fausta, Don Celedonio, Ada Luz o Don César- serán quienes nos conduzcan a través de esta aparentemente corta travesía por la ciudad de Santiago y nos muestren cómo está el país y cómo se ha llegado a esa situación, precisamente a través de cómo lo perciben y cómo se sienten los individuos que pueblan la ciudad y que Donoso ha querido colocar en sus calles como protagonistas de la novela –quienes, por otro lado, más que ser representativos de los distintos sectores sociales, parecen serlo de diversas de formas frustradas de existencia-.

Pero comencemos por el principio, por el importante acontecimiento que sirve como pretexto narrativo para unir a los personajes que protagonizarán la novela, que no es el otro que la muerte, el velatorio y el funeral de Matilde Urrutia, viuda del poeta Pablo Neruda. La novela comienza con Matilde recién fallecida, cuyo cadáver se ha instalado en la casa que ambos –el matrimonio Neruda- compartían en el santiaguino barrio de Bellavista. Este suceso sirve para reunir a todo un muestrario de personajes y grupos alrededor del cadáver, un cuerpo cuya dimensión humana tan sólo algunos de ellos tienen presente, y que pasa a ser el

símbolo de muchas luchas, las más perdidas, y cuyo significado quieren explotar la mayoría en beneficio propio y contra el régimen dictatorial. Porque es indiscutible que los Neruda –principalmente el escritor, pero también su viuda, por el aura que se creó alrededor de la vida de esta pareja y del ambiente socio-cultural que se extendía a su alrededor- poseían un atractivo capaz de despertar un irresistible interés, tanto dentro como fuera de Chile. Esta fue –junto con otros sentimientos de índole personal- una de las razones que inclinó a Donoso a elegir este evento real como pivote de la estructura de su novela: “La muerte de la Matilde coincidió bastante con mi escritura, porque quería hacer una novela que tuviera como personaje a este Neruda. Me interesaba por varias razones, incluso de índole práctica: quería hacer un personaje que atrajera la atención universal”<sup>604</sup>. La muerte de Matilde interesará sin duda tanto al lector como a los personajes, seres estos últimos individuales y/o colectivos cuyas historias se nos relatan, y que por ello resulta indispensable conocer.

El primero de ellos –primero por orden de aparición, y uno de los principales protagonistas de la novela- es Mañungo Vera, al que ya hemos presentado unas páginas más atrás. Al comienzo del relato retoma a Chile sin un propósito concreto distinto de su abstracta necesidad de reencuentro consigo mismo, sus orígenes y una raíz que le proporcionara una sujeción frente al vendaval del sufrimiento (“regresaba a su país idiotamente, sin tener para qué, en la hora recién estrangulada por el nuevo estado de sitio”), la muerte de la viuda del poeta le proporcionó una ruta clara que tomar en los momentos próximos a su llegada (“Si al llegar no se hubiera encontrado con esta dolorosa noticia que trazaba un itinerario para sus horas inmediatas, ¿qué hubiera hecho?”) (p.p. 11-12). Las coincidencias autobiográficas que presenta un artista unido a los Neruda por lazos de gratitud, admiración y recuerdo con José Donoso son más que evidentes.

Mañungo, el cantautor, es un personaje cuya integridad y autenticidad personal se ponen constantemente en entredicho a lo largo de

---

<sup>604</sup> Idem, p. 55.

la novela, donde repetidamente se le tilda de oportunista político y arribista social. Su carrera ha estado vinculada con la historia reciente de Chile, en la que él apenas ha participado, pero de la que sin embargo ha obtenido grandes rentas (en forma de fama, dinero, una vida interesante...) y de la que además, aparentemente, parece haber salido indemne:

"(...) se fue a Europa a triunfar con la palabra "revolución", aunque sin participar en ella como los exiliados de veras, los que después del 11 de septiembre quedaron al garete en el desconcierto de la derrota. Esas persecuciones y esas muertes Mañungo jamás las conoció sino por los comentarios de las desesperadas tertulias en capitales exóticas... (...) Mañungo se fue transformando en el cliché del revolucionario más revolucionario de todos, que vendía revolución aunque no la conocía. (...) sus canciones eran enardecidamente revolucionarias. Después del 11 le escribieron que no regresara porque el ambiente estaba peligroso, sobre todo para él, que dejaba tan mal puesto el nombre del nuevo Chile en el extranjero con las cosas que cantaba... (...) Le resultó fácil esperar, invitado a festivales pro Chile en La Habana, en Milán, en Berlín y en París, donde, hacia un tiempo, había fijado su residencia... Durante seis, siete años, la estrella de Mañungo Vera en los escenarios europeos siguió subiendo: otro Neruda, aclamaba la muchachada incapaz de discriminar, el alma del país mártir. Hasta que fue pasando el tiempo y Chile comenzó a interesar menos porque a los consumidores de espectáculos les gusta la acción, los disparos, la sangre, y si no hay jaleo se aburren y abandonan el cine o apagan la televisión. Nicaragua, ahora, era mucho más apasionante, mientras que Chile, instalado con su dictador, enredado en pleitos internos que sólo los expertos en política eran capaces de dilucidar, pasó de moda..." (p.p 63-64).

De nuevo el posicionamiento de los individuos y el papel jugado por los mismos ante los episodios de la historia reciente de Chile vuelve a aparecer como materia narrativa, del mismo modo en que este juego de oposiciones existe de veras en la realidad cotidiana del país. Y se resuelve en una gradación que abarca desde la derecha –tan presente en el libro- a los diversos matices que caben dentro de las fuerzas de izquierda; desde los exiliados hasta los que se quedaron en el país durante todos estos años (por ejemplo, al hablar de Lisboa, un personaje del partido comunista, dice de él que "pertenece a esa nueva raza de los "yo-estuve-exiliado-y-por-lo-tanto-soy-mejor-que-ustedes") (p. 28): de hecho, los personajes representativos de

todos estos sectores se hacen a lo largo del relato continuos reproches por su falta de autenticidad.

Mañungo es pues el contrapunto a la sordidez de la mayor parte de personajes que deambulan por la novela, cuyas formas de vida en ocasiones llegan a rayar lo repulsivo, y que además han visto desaparecer sus proyectos de vida en la grisura de un territorio socio-político, el que ofrece un país que parece no tener futuro alguno.

Sin embargo, debajo de esta fachada de éxito, que de hecho lo es en comparación con los individuos que desfilan por la novela, Mañungo esconde una cierta alienación, una inseguridad que proviene de una falta de certezas que el cantautor necesita, no ya para ofrecer a los demás, sino para encontrarse a sí mismo. Estas carencias le llegaron a provocar un bloqueo ante su público, problema que de algún modo parece guardar relación con una dolencia que le aqueja –un ruido persistente en el oído- que su ex-mujer interpreta como manifestación de la neurosis y él como una llamada desde su lugar de origen: Chiloé. El silencio y el bloqueo del cantautor parecen ser una alegoría del bloqueo en que se encuentra su propio país natal (“La ilusión de cambio en su país se había disuelto aunque lo negaran sus contertulios de los desgarrados cafés del exilio, donde él enmudeció al darse cuenta que la desesperanza, por desgracia, no tiene música”) (p. 16).

Por otro lado, el cantante no ha regresado a Chile solo. Lo ha hecho con su hijo, Jean Paul, un chico de corta edad que recientemente se ha trasladado a vivir con él y con quien tiene una relación controvertida, debido a las exigencias y gustos del niño, que demandan del padre un continuo esfuerzo de atención, que en ocasiones le resulta muy difícil realizar. Su hijo apenas habla español, y de hecho en la novela los diálogos con él aparecen en francés, rasgo que es una constante en la escritura de Donoso desde sus comienzos:

“En José Donoso, sus obras se caracterizan por intercalar palabras en inglés o francés. (...) Evidentemente que para un país tan lejano y encerrado entre la cordillera y el mar, donde se usan muy poco las lenguas

extranjeras, esta forma de escritura de Donoso es para una élite, no para un público masivo. Desde este punto de vista, en algo se asemeja a los modernistas latinoamericanos que miraban hacia Europa y hacían gala del idioma francés”<sup>605</sup>.

Chile resulta ser para el niño un país hostil y desconocido, que desea abandonar cuanto antes:

“ – Dis-moi la vérité. Il y aura la révolution cet après-midi? J'ai très peur. J'ai vu des choses comme ça dans la télé. Et on mange même les enfants quand il y a la famine.

- On ne mange pas les enfants au Chili. Nous sommes civilices.

- Ça n'est pas vrai. J'ai vu les uniformes à la télé. Ils sont tres beaux, comme dans Tin-Tin, pleins d'or. Et que me dis tu de ces tremblements de terre? Est-ce qu'on peut dire qu'un pays est civilisé quand il tremble comme ça? Et les révolutions... Non, n'est-ce pas? Partons, papa... allons chez-nous. Laisse cette femme et partons.” (p. 215)

Estas reflexiones sobre el país, propias de un niño incapaz de comprender en su justa medida la realidad que lo rodea desde que puso pie en Santiago, no resultan, sin embargo, demasiado alejadas de las que el narrador pone en los pensamientos y en boca del cantante, y en particular cuando intenta darle a su hijo argumentos para justificar la asistencia del mismo al entierro de la viuda de Neruda, a la que Jean-Paul había conocido años atrás, cuando en un viaje de aquélla a París Mañungo fue a visitarla con el niño, para que éste conociera a la que él consideraba una gran dama, casi una figura histórica, una “reina”:

“(...) esperaba el llamado para ir juntos al funeral de Matilde Neruda, aquella “reina”, ¿se acordaba?, que acababa de morir. Se trataba de una ocasión no sólo afectiva, sino pública, histórica, algo para contarle a sus nietos, probablemente la última vez que en este país sucedía algo así porque su desgraciada patria se hallaba prisionera de un “estado de sitio” y se llevaban presa a la gente porque sí, y los diarios mentían porque el régimen era dueño de los diarios y sólo publicaban lo que al régimen le convenía, y había miedo y toque de queda...” (p. 214).

<sup>605</sup> Macías, Sergio: “Reflexiones sobre la vida y obra de José Donoso”, en *Homenaje a José Donoso*, Obra Cultural Caja Murcia, Murcia 1.998.

Por tanto, si hay un Mañungo Vera –una mitad de su ser, una parte de su vida, un hemisferio europeo- que ya no entiende Chile y que desea volver a París cuanto antes, su hijo pertenece claramente a esa mitad, y de algún modo la simboliza, por los elementos de coincidencia que padre e hijo poseen en ese rechazo parcial a un país que el cantautor ya no sabe si es el suyo y al que tampoco sabe ni siquiera por qué ha vuelto (“¿Por qué iba a seducir a su hijo todo esto si ni siquiera estaba seguro de que lo sedujera a él...?”) (p. 23). Jean-Paul, hijo francés del cantante, es además el contrapunto a la otra cara de la vida, la del fracaso, encarnada en la hija de otro de los personajes, Lopito –la Moira López-, cuya fealdad y falta de gracia extremas el narrador pone continuamente de manifiesto, hasta llegar a convertirse en el motivo último que da pie a la detención y muerte de su padre.

Una vez llegado a Santiago, en la casa de los Neruda Mañungo se reencuentra con una antigua amiga con la que mantuvo años atrás una relación: Judit Torre Fox. De familia ilustre, bella y distinguida, esta mujer parece corresponder a otro mundo que el resto de los personajes, pese a que una actitud de rebeldía contra su clase y una cierta tendencia autodestructiva la lleva a integrarse como nadie en ambientes socialmente opuestos a los de su estrato de origen, renegando absolutamente del resto. El narrador insiste en muchos lugares de la novela en los signos de distinción que acompañan a Judit, en su diferencia social, y la pone continuamente en la mente y en la boca del resto de personajes (“la gente como usted siempre tiene maneras de arreglárselas”, le dirá don César) (p. 294). Judit ha sido militante de diversos grupos políticos de izquierda, incluida su conexión al MIR, y en el plano personal parece sufrir una incapacidad de comunicación y de entrega amorosa, que se hace patente en los instantáneos reproches que se hace a sí misma en cuanto su atención se aparta de lo colectivo para fijarse en lo personal, que ella considera irrelevante y muestra del individualismo burgués (la relación que tiene con su hija, o los momentos en que parece estar enamorada de Mañungo, para volver de forma instantánea a su frialdad habitual, son profundamente demostrativos de este talante, de su vacío para todo lo que no sean actitudes políticas o solidaridad a los



compañeros de lucha: "Sintió ira al verla estropeada por su preocupación de pagar idiotas deudas de clase que no le dejaban energías para los festejos del placer en que la temura era un ingrediente principal"(p. 215).

Este personaje aparece profundamente marcado por un episodio que tuvo lugar en una ocasión en la que fue detenida por la policía política junto con otras mujeres: todas fueron violadas menos ella, que fue perdonada por su torturador –en su opinión, por inhibiciones sociales-, quien le hizo fingir que sí había sido penetrada con unos gritos ficticios que no sólo fueron de horror, sino también de placer:

"¡Grita! Obedezco y grito ¡Grita como si te estuviera culiando y no quisieras! ¡Grita más, más! Yo esperé la mano otra vez, toda mi piel esperaba ser acariciada por esa mano viscosa y tibia que no me volvió a tocar aunque la voz gangosa susurraba grita más, grita como si estuvieras gozando, como si quisieras más, y yo me desgañito aullando como una perra porque estoy alcanzando un placer culpable que nunca antes había alcanzado..... y grito de terror ante mí misma, porque en esta situación totalmente deserotizada grito de vergüenza ante mi placer, mientras en las otras celdas mis compañeras aúllan como yo, por torturas distintas a la tortura del perdón" (p. 130).

"Su sensibilidad me arrebató mi derecho al odio y a la venganza. –no tengo violador aunque todas creen que lo tengo, y ése es el que busco. No tengo torturador" (p. 131).

Judit ha ocultado desde entonces este privilegio, con un ambiguo sentimiento de culpa y frustración, en una espera que ya dura doce años para encontrarse con su torturador y descubrir si deseaba matarlo o, por el contrario, seducirlo y humillarlo (en definitiva, para vengarse de lo no ocurrido). La noche que circula con Mañungo por Santiago, Judit se encontrará por fin con Ricardo Farías –su presunto captor-, pero no llega a matarlo, pues lo que hasta entonces había sido un plan esencial en su vida, parece de repente perder importancia. El resto de la noche es más bien una sucesión de aventuras casi inverosímiles (como el momento en que Judit, poseída por la histeria, dispara, en pleno toque de queda, contra una perra para impedir que gozara en una violación colectiva; o como la escena del cementerio protagonizada por aquélla y Mañungo). Parece que este personaje no logra superar sus tendencias autodestructivas; como se señala

en el análisis que de esta novela lleva a cabo Federico Schopf: "Quizás el narrador -prolongando una obsesión de la narrativa de Donoso- quiera emblematicar en la conducta de Judit el impulso autodestructivo de una clase o, en general, del hombre"<sup>606</sup>.

Finalmente, hay un tercer personaje en orden de importancia en la trama, pero que posee una gran carga simbólica en lo que tiene de juguete roto, de ser al que la vida –y él mismo- ha destrozado todos sus sueños, tanto en el plano político como en el personal, cuyo proyecto de existencia y aspiraciones han ido esfumándose al mismo tiempo que desaparecía para su país la esperanza de tener un futuro mejor: se trata de Lopito, quien tiene además un papel protagónico en el desenlace de la novela. Proveniente de algún estrato bajo de la clase media, posee un físico repelente que repetidamente nos es recordado por el narrador y el resto de protagonistas, hasta el punto de llegar a causar aversión al lector en determinadas escenas:

"El humo del cigarrillo se escapaba entre los escasos dientes verdosos de la sonrisa de Lopito, fija y arcaica como la de un huaco. La piel del desollado que le ocultaba el rostro verdadero parecía quedarle estrecha, revelando el rojo crudo de sus encías y del borde de sus párpados" (p. 38)

- "- Aceptado, gracias.
- Ah, con una condición.
- ¿Cuál?
- Que te bañes. Estás fétido" (p. 41)

Algunos de sus problemas no son, sin embargo, una novedad: ya siendo militante de Juventudes Comunistas, robó los Fondos de la Federación de Estudiantes y fue expulsado de la Facultad de Derecho. Inexplicablemente, llegó a publicar en su juventud un libro de poemas, pero hace ya muchos años que no escribe ni una línea. Sus hábitos no corresponden a los de un intelectual de su generación y a la posición política que le atribuye el narrador. Hace ya años que está alcoholizado, y que su vida personal es también un desastre. Los personajes parecen huir de él y

---

<sup>606</sup> Schopf, Federico: "El lugar de la desesperanza", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 472, Madrid, octubre 1.989.

de su suerte, y únicamente Judit, por una cierta solidaridad política o proveniente de los tiempos pasados, aguanta sus continuas salidas de tono y le echa una mano, en su voluntad de sentirse más próxima a su podredumbre que al éxito que simboliza Mañungo, como único modo de seguir alimentando el rencor hacia el sistema que ha justificado toda su existencia.

Pequeño de estatura física y moral, mediocre, ridículo, es un fracasado que por defender, borracho, a su hija (a la que en momentos él también menosprecia, por ser un calco de su propia fealdad) es detenido por la policía. La escena en la que insulta a los *pacos*<sup>607</sup> que han acudido al entierro de Matilde Urrutia a vigilar a los asistentes e impedir cualquier disturbio, es una de las más logradas, y es a la vez una declaración de principios de un comunista contra el régimen dictatorial instaurado en el país:

"-¿De qué te reís, huevón?

- Más respeto por la autoridad, oiga -le advirtió otro de los uniformados.

- ¿De qué autoridad me estai hablando, asesino?" (p. 291)

" (...) asesinos de mierda..., torturadores..., vendidos..., pacos culiados..., ustedes mataron a la Matilde..., ustedes los matan a todos..., vendidos..., torturadores..." (p. 292)

Finalmente, es la muerte de Lopito en una comisaría de barrio (sus pulmones y su corazón, maltrechos, no resistieron el esfuerzo al que le sometieron sus captores) la que altera los planes de los protagonistas, Judit y el cantante, de marcharse a París, lo que los hace decidirse -¿hasta cuándo?- a permanecer en el país.

Si todos los personajes parecen ir a la deriva en un país que también va a la deriva, Lopito es sin duda un individuo desahuciado en todos los sentidos desde el comienzo al fin de la novela, circunstancia que asumen los demás y él mismo, que parece no tener ningún proyecto a estas alturas de

---

<sup>607</sup> Fórmula popular, y en ocasiones despectiva, para designar a los miembros del cuerpo de Carabineros de Chile.

su vida más allá de asistir al entierro de Matilde Urrutia. Su largo historial de derrotas públicas y de fracasos privados han agotado su savia vital, que él procura reponer con el alcohol. Este personaje es por ello el que expresa de forma más rotunda la vivencia de la realidad como una fatalidad absoluta, como cuando le dice a Judit: "Déjame disfrutar un rato más de este oasis antes de regresar al horripilante mundo de la realidad contra el cual tu casa es un antídoto tan civilizado" –p. 204-. Aquí encontramos dos de los elementos que siempre aparecen en la creación de Donoso, ya de forma manifiesta, en este caso, o bien de una forma más velada: realidad y casa.

Pero si Mañungo, Judit y Lopito son los tres personajes que de algún modo conducen el eje de la historia aquí novelada, no son sin embargo los únicos que aparecen en el libro. También lo hacen don Celedonio y Fausta, curiosa pareja de escritores cuya vida ya no se desarrolla en la marginalidad en la que parecen moverse el resto de pobladores del relato. Amigos del matrimonio Neruda y conductores por ello del entierro de Matilde, el propósito que parece guiar sus pasos en la novela es conseguir sacar a flote el proyecto del poeta de constituir una Fundación que llevara su nombre, a la que adscribirían parte del patrimonio cultural de aquél y que desarrollaría una labor importante en el mundo de las letras. Tanto es así que para conseguir el visto bueno del gobierno a los trámites de constitución de la misma, que se hallaban detenidos, consienten en ignorar la presunta última voluntad de la viuda del poeta –que le dijeran una misa en su funeral-, condición puesta por Federico Fox, político en el poder, como modo de que el entierro de una personalidad relevante no pudiera ser capitalizada en contra del régimen dictatorial ( "A cambio de esto, ustedes, los llamados moderados, que son los más peligrosos, no deben organizar una misa de cuerpo presente sino dejar que los comunistas figuren como partido protagónico, y si quieren, armen un discreto alboroto") (p. 249). Su claudicación es también una derrota, una más que añadir a la lista de fracasos que aparecen en la novela, que son personales pero también políticos, pues representan la imposibilidad de los distintos grupos de acabar con un sombrío régimen dictatorial.

Otra de las mujeres unidas a Judit en el incidente de su detención y tortura es Ada Luz, una costurera tejedora de pequeñas intrigas sin destino,

que no es más que una pobre mujer sola e insegura. Admiradora y al tiempo envidiosa de Judit, sólo cuenta con un hijo y una nieta en el exilio, a los que no ve y probablemente jamás verá, y con los amores clandestinos de Lisboa, un comunista que la chantajea continuamente con la amenaza de interrumpir su sórdida relación con ella.

Finalmente, un personaje que encontramos en *La desesperanza* y que al tiempo es el único exponente de la derecha chilena, cuyos rasgos parece representar, es el primo de Judit, Federico Fox. Si la izquierda no sale muy bien parada en la novela, lo mismo podemos decir del sector político opuesto, cuyo representante es este personaje obeso, aquejado de una gula compulsiva y de una avaricia por todo lo material que parece no tener fin:

"(...) tenía algo de lo hipertrofiado e ingrávido de los personajes que en las pesadillas flotan como globos. Muy alto, muy gordo, muy blando...(...) su gula era capaz de devorarlo todo, porque Freddy era puro tubo digestivo" (p.p 50-51).

"Se le sabía ávido comprador no sólo de manuscritos y ediciones príncipe, aquí y en el extranjero, sino de empresas y fábricas, de tierras, de construcciones a medio terminar, de cuanto estuviera herido o agónico o trizado, que iba adquiriendo a medida que se declaraban en quiebra las firmas incapaces de pagar sus deudas o en bancarrota los poseedores de gobelinos o arcángeles estofados" (p.p. 51-52).

De clase social alta, como su prima, era sin embargo el contrapunto absoluto de Judit, que lo detestaba no sólo por ciertos abusos sexuales cometidos por el mismo contra sus primas en la infancia, sino por su apego enfermizo a las posesiones materiales, lo contrario precisamente que Mañungo, característica que Judit admiraba en este último.

Esta es la galería de personajes principales que aparecen retratados en esta novela. Sin embargo, algunos de ellos forman parte de ciertos grupos sociales y/o políticos chilenos. En este sentido, ya hemos visto que Freddy Fox es el único representante de la clase alta y de los sectores en el poder que aparece en la novela, a los que no deja desde luego en buen lugar: interesado, mezquino e incapaz de comprender nada que no sean sus propios intereses, siente un profundo desprecio por todos los que no

pertenecen a su mundo ("No entiendo por qué te pones en mi contra y a favor de una cantidad de rotos que nadie sabe quiénes son" (p. 223), dirá a Judit).

El poder omnímodo del régimen se hace patente en la forma en que esta personalidad política ("¿Quién más del gobierno que don Federico Fox?") (p. 48) sortea cualquier dificultad, consciente de la fuerza dispar que posee, del poder y los resortes a su alcance, frente a la debilidad de los grupos de oposición. En este sentido, es reveladora la escena en que, tras la muerte de Lopito mientras se hallaba detenido en comisaría, Mañungo convoca a la prensa para denunciar dicha muerte y su propia detención temporal:

"Freddy lo escuchaba con una sonrisa de beatitud, explicándole a Judit al oído que después bastaría un telefonazo para censurar todos estos despachos de prensa, alterándolos de modo que resultaran a favor de la autoridad, y si no, prohibiéndolos: para algo les pertenecían todos los órganos de prensa y la realidad podía tomar la forma que ellos eligieran" (p.p 322-323).

En cuanto a los diversos grupos de oposición al régimen de Pinochet, el panorama que de los mismos presenta la novela es sencillamente desolador. Faltos de ideas y de proyectos, así como de democracia interna de grupo, se encuentran sin embargo llenos de un rencor improductivo hacia el poder y de reproches hacia sus propios elementos disidentes. El Partido Comunista, tal y como llega a reconocer el propio autor "no queda muy bien parado"<sup>608</sup> en la novela. Sus representantes –Lisboa el principal- poseen así mismo lecturas muy reduccionistas de la sociedad, operan y se comportan de una forma mezquina en la novela:

" (...) mire que la Ada Luz anda muy rara con el asunto de Lisboa.  
- Que no la quiere más, le dijo, si no se mete al Partido.

---

<sup>608</sup> Entrevista a José Donoso realizada por Navarro, Felipe: "La escritura sin límites", *Crisis* n° 59, Buenos Aires, abril de 1.988, p. 16.

- ¿Y ella?
- Para allá fue ahora" (p. 294).

El Partido Comunista asumió un papel protagónico en el episodio del velatorio y funeral de Matilde Urrutia ("organizando todo como si se tratara de una gymkana") (p. 28). Ajeno a la muerte de la persona, tan sólo les importaba la figura pública, reivindicarla como propia y explotar el acto políticamente, dado que su papel en los últimos tiempos les había convertido en invitados de piedra que asistían al gobierno ejercido en el país por un régimen dictatorial sin hacer —o sin poder hacer— nada por su parte, más que mantener toda una serie de doctrinas caducas, por no renovadas y ancladas en situaciones del pasado. La aceptación de la lucha armada como forma válida de acción política les había restado adeptos, y en el momento en que se desarrolla la novela su único plan de acción próximo parece ser la toma del funeral, para lo cual intentan evitar por todos los medios que se cumpla el presunto deseo de la difunta de celebrar una misa de cuerpo presente, que podría contribuir a desviar el sentido del acto de su propio provecho. Al fin parecen conseguirlo, victoria pírrica conseguida tan sólo porque el régimen se lo permite, al no llegar a considerarlos un enemigo peligroso:

"Como una ola, *La Internacional*, espontánea y desabrida, barrió a la muchedumbre, recuperando su derecho de siempre a oírse en el país y perdiéndose, luego, hacia la entrada, donde el cortejo acababa de iniciar su marcha.

(...) gritar lo más atrevido de todo: *Se siente, se siente: Allende está presente*, y más allá otra facción voceando *La izquierda unida jamás será vencida* entre las ovaciones partidistas de los muchachos sudados que avanzaban en la polvareda con el ataúd al hombro bajo una lluvia de claveles rojos. (...) Matilde les pertenecía, Neruda les pertenecía aunque nunca hubieran leído ni una línea suya, esta ocasión les pertenecía porque ellos salvarían el país, ya que *El pueblo unido jamás será vencido*, y ellos y Pablo y Matilde eran el pueblo, o por lo menos así lo parecía en el momento de gloria cuando el féretro iba pasando ante sus ojos" (p. 271).

Tampoco resultan mejor parados los demás grupos y partidos de oposición, que o bien se encuentran totalmente ausentes de la escena socio-política o, cuando el narrador alude a ellos, los tilda de fuerzas temerosas e inútiles: ("¿Por qué los radicales, por qué los demócratacristianos no

levantaban sus voces cobardes? ¿Por qué todos menos los comunistas eran débiles, de identidad precaria, fracturados, temerosos de la acción?”) (p. 271).

Finalmente, si parece que el régimen militar no cuenta en la novela con una oposición seria y eficaz, aún menos se puede esperar de todos aquellos individuos que se han quedado descolgados en ese camino de lucha particular contra el sistema, y cuyas creencias ya ni ellos mismos parecen conocer con certeza: Judit y Lopito son dos claros exponentes (“¿En qué filas podía militar Lopito a estas alturas, después de haberse quemado en todas? ¿En qué militaba ella, ahora totalmente enredada en sus culpas?”) (p. 39).

Como vemos, el narrador aspira a presentarnos un panorama de una totalidad que es difícil de abarcar, y con este objetivo ha elegido al muestrario de personajes centrales y secundarios a los que atribuye –o supone– una función representativa; esta elección no ha sido gratuita, sino que parece estar determinada por una serie de razones. Así, los principales protagonistas –Mañungo, Judit y Lopito– están profundamente marcados, pues “arrastran una derrota política (la de 1.973 en Chile)”<sup>609</sup> de la que no han sabido recuperarse. Pertenecientes a estratos sociales diversos, son intelectuales en un sentido amplio de la palabra. Su entrelazamiento –al que constantemente parece darse importancia, ya en boca del narrador, ya de los personajes– proviene de un tiempo pasado: la vida universitaria, el espacio político de la democracia, en algunos casos la lucha política y el *hippismo* (ahora trasnochado) de su generación. Representan una parte de la oposición que no es precisamente la más vertebrada ni desde el punto de vista práctico ni siquiera desde un plano teórico.

Idéntica pretensión de ofrecer al lector una visión amplia de la vida social de los últimos años parece perseguir Donoso al presentarnos constantes desplazamientos de los personajes no sólo por los diversos barrios de Santiago, sino por los distintos espacios y tiempos del recuerdo

---

<sup>609</sup> Schopf, Federico: “El lugar de la desesperanza”, Op. Cit., p. 154.



(en la novela recuerdan constantemente sus días de Universidad, los sentimientos de esperanza que suscitó la Unidad Popular, sus sueños y proyectos de juventud...). En este sentido, en el análisis que de esta novela realiza Federico Schopf, éste nos dirá que "resulta acertada la calificación general –propuesta por Alfonso Calderón– de *La desesperanza* como una "novela de atmósfera". Pero la forma de esta novela –y con ello su sentido más profundo– oscila ambiguamente entre la forma de una novela política o su parodia"<sup>610</sup>.

Esta característica parece provenir del tratamiento que el escritor da a sus personajes, a los que presenta como objetos encerrados en un mundo opresivo, en espacios narrativos clausurados, y cuya personalidad está profundamente alterada. Por ello en casi todas las obras de Donoso – y en ésta no ocurre en el mayor grado, tal y como, por ejemplo, en *El oscuro pájaro de la noche*– predomina "una atmósfera narrativa distorsionada, de origen evidentemente expresionista, más acentuada que las tonalidades realistas que su obra igualmente reconoce"<sup>611</sup>. Material realista manejado de una forma en la que lo grotesco, lo absurdo, la faceta onírica que despliegan sus personajes, su propia frustración como modelos de vida, parecen otorgarle visos de marginalidad al relato. Donoso responde así a lo que será una constante en los escritores de su generación, la de los autores del 50, que son "agudos observadores de la realidad, pero lo que prima es el fenómeno psicológico de los personajes y el tratamiento que se le da al lugar donde están ambientados. En Donoso es la constante reflexión que alucina al lector. La trama la teje sobre la base de la decadencia de unos seres que están en total decrepitud"<sup>612</sup>. Gran parte del valor narrativo de esta novela está por ello en la asombrosa exploración humana que realiza el escritor: para el mismo la vida es parte de los laberintos del individuo, y de ahí que lleve a cabo con los seres que su escritura crea un manejo psicológico extraordinario.

---

<sup>610</sup> Idem.

<sup>611</sup> Saramago, José: "José Donoso y el inventario del mundo", *Estudios Públicos*, 80, primavera 2.000.

<sup>612</sup> Macías, Sergio: "Reflexiones sobre la vida y obra de José Donoso", en *Homenaje a José Donoso*, Op. Cit.

Estos personajes se mueven –deciden, se retractan de sus decisiones, se emocionan, se rebelan, se resignan- como respondiendo a fuerzas externas a su voluntad, a zonas recónditas de su psique que ellos mismos no controlan. Su voluntad, sus intenciones, su pasión, son sólo rapsódicas: constantemente cambian de opinión, desaprovechando los encuentros y oportunidades que les brinda el azar y volviendo a dirigirse a su destino de derrota, casi guiados por un impulso autodestructivo. Los ejemplos de esta forma de actuar son múltiples a lo largo de la novela: la escena del cementerio, en la que la entrega amorosa entre los protagonistas se ve frustrada por un detalle imprevisto; la llegada de ambos a casa de Judit tras esa larga noche en que deambulan juntos por Santiago, ocasión en la que la presencia de Lopito y la llamada imprevista de Freddy Fox vuelven a impedir el deseado encuentro entre Judit y Mañungo... Pero serán los planes de futuro de estos dos personajes, su proyecto de permanecer o no juntos, y al tiempo de quedarse en Santiago o marcharse a París, los que más varíen a lo largo de la novela. Tanto es así que esta indecisión hace que el lector modifique constantemente sus previsiones en cuanto al rumbo de la historia aquí narrada y su desenlace; el propio Donoso se ha referido a esta cuestión al decir: “ Ahora, cuando releo la novela, me pregunto, ¿Qué irán a hacer verdaderamente Mañungo y Judit, los dos protagonistas? Porque en realidad están cambiando de opinión constantemente”<sup>613</sup>.

Y esta decisión tiene una carga simbólica enorme, por cuanto representa de algún modo el ansia de huir del opresivo ambiente socio-político de su país, que les está cobrando factura desde hace muchos años, partir lejos y salvarse; o, en el otro extremo, quedarse y luchar, por algo que quizá, pese a la desesperanza reinante, pueda ofrecer una luz al final del camino. Y la decisión es también una alegoría de si es posible que, con todas las reservas y sin grandes proyectos de permanencia, dos seres que están internamente dañados por su experiencia vital –Judit en mucho mayor

---

<sup>613</sup> Entrevista a José Donoso realizada por Navarro, Felipe: “La escritura sin límites”, Op. Cit. p. 15.

grado que lo está Mañungo- se entreguen al amor, o a un sentimiento similar (pues constantemente sopesan en sus diálogos si están o no enamorados). La muestra de sus vaivenes decisorios es fácil de obtener:

"- ¿Ju?- susurró Mañungo.

No contestó.

- Vente conmigo, a vivir juntos a París.

Ella interrumpió su respiración acompasada para contestarle muy bajito:

- No trates de redimirme.

- ¿Por qué no?

- No quiero" (p. 197)

"- ¿Pero me juras que te las vas a arreglar para venirme conmigo?

- Con mucho asco, pero sí" (p. 296)

"- No quiero saber nada. Me quiero ir.

- ¿Con Mañungo?

- Sí, conmigo." (p. 294)

"- ¿A qué volvió a Chile en estos momentos?- interrogaron a Mañungo los reporteros.

- A quedarme.

- ¿Por cuánto tiempo?

- Para siempre.

- ¿No declaró en la casa de Neruda, anoche, que su visita sería corta porque no entendía la situación de su país?

- Ahora la entiendo.

Lo pensó un instante y luego continuó:

- He cambiado mis planes. En todo caso, después de veinte horas en mi país puedo asegurarles que nunca he tenido nada tan claro como que me vengo a quedar". (p. 323)

Donoso es por tanto "un autor realista, pero los elementos psicológicos y oníricos que utiliza lo diferencian. La trama es de una ficción que huye de la problemática del inconsciente"<sup>614</sup>. Los elementos realistas están claramente presentes en esta novela, pues el marco de referencias

<sup>614</sup> Macías, Sergio: "Reflexiones sobre la vida y obra de José Donoso", en *Homenaje a José Donoso*, Op. Cit.

reales que introduce el narrador –la muerte de Matilde Urrutia y la alusión a personajes conocidos de la vida cultural y política- comprometen su escritura con un grado más que necesario de verosimilitud (verosimilitud realista) en la constitución del mundo que nos comunica. Este marco de referencias –que se extiende también a la minuciosa descripción de algunos barrios de Santiago- presumiblemente persigue persuadir al lector de que su narrativa es un espejo que de forma esquemática reproduce las deformaciones provocadas en la vida cotidiana por la represión política y por otras represiones de más larga data. Sin embargo, y al tiempo, el mundo de los personajes nos está transportando a un territorio de fantasía onírica que resta verosimilitud al conjunto. El propio escritor nos hace dudar, de una forma expresa, de la verdad de algunas de las vivencias de los protagonistas: “(...) al mismo tiempo, existe el viaje a los orígenes, al sur mítico, que no se efectúa nunca, como tampoco se concretiza la violación de Judit. Todo, o mejor dicho muchas cosas, pasa en la imaginación de esa gente”<sup>615</sup>.

Por otro lado, y en referencia al tiempo que envuelve los acontecimientos, la novela sigue un esquema clásico que estructura el relato en tres apartados: la noche, la mañana y el crepúsculo. Los protagonistas comienzan asistiendo al velatorio de Matilde Urrutia, y continuarán deambulando durante la larga madrugada (con ello salen a *la noche* del tiempo presente –toque de queda, emboscadas, lumpertío-); durante *la mañana*, momento del entierro, se esboza un futuro sin salida: es el tiempo de la desesperanza; finalmente, *el crepúsculo* parece desplegar “un pasado glorioso que ya ha dado vueltas sobre sí mismo”<sup>616</sup>. Los acontecimientos y las decisiones parecen precipitarse, por tanto, en el interior de un espacio y un tiempo vertiginosamente limitados. El hecho de que toda la novela transcurra en veinticuatro horas produce una intensidad dramática muy especial. Sin embargo, los acontecimientos que se condensan en ese breve intervalo pierden importancia ante lo que han llegado a ser los personajes

<sup>615</sup> Entrevista a José Donoso realizada por Navarro, Felipe: “La escritura sin límites”, Op. Cit. p. 15.

<sup>616</sup> Cánovas, Rodrigo: “Siete ciudades, siete destinos: Apuntes sobre la novela chilena actual”, en *Acta Literaria*, nº 19, 1.994, Concepción, p. 22.

que los protagonizan, y ello es el resultado de lo ocurrido en el pasado. Por tanto, las remisiones temporales –y en mucha menor medida, las proyecciones de algunos personajes que aún parecen poder tener futuro– son constantes a lo largo del breve tiempo narrativo que comprende la novela.

Dentro de este último la larga noche que comparten Judit y Mañungo parece ir condensando, una tras otra, cada noche vivida por los protagonistas. Aquí precisamente afloran lo que para José Saramago son las principales características del proceso narrativo donosiano: en primer lugar, la igualación o fusión del pasado, del presente y del futuro en una sola unidad temporal, “pero en una unidad que es inestable, deslizante”<sup>617</sup>; en segundo lugar, la suspensión, la paralización del propio tiempo. El lector juzga imposible que todo lo ocurrido haya tenido lugar en una sola noche, y aparentemente tiene razón; no obstante, lo cierto es que la noche de *La desesperanza* no es una noche y sí “un tiempo otro en que las horas, los minutos y los segundos se expanden y contraen en una misma palpitación, de manera quizás intuitiva. O, por el contrario, soberanamente inteligente”<sup>618</sup>. Saramago resuelve esta contradicción entre un contenido aparentemente mayor que el continente señalando que José Donoso “para el tiempo para hacer el inventario del mundo”<sup>619</sup>. Sólo así –señala Saramago– es posible narrar tanta realidad, tantas existencias, con sus nombres y todos sus atributos, un mundo entero que estaba sin inventariar ni explicar... todo eso son los seres que pueblan el Santiago reciente, los que estaban en el escenario narrativo la noche del velatorio de Matilde Urrutia, los que Mañungo Vera encuentra en su vuelta a Chile, incluso él mismo: fue necesario detener en esa noche el tiempo para poder captar toda su complejidad.

Cambiando la perspectiva de análisis, con el velatorio de la viuda del poeta comienza lo que a lo largo de toda la obra será una constante: Donoso

---

<sup>617</sup> Saramago, José: “José Donoso y el inventario del mundo”, Op. Cit., p. 259.

<sup>618</sup> Idem.

<sup>619</sup> Ibidem.

nos muestra de manera detallada Santiago, sus barrios, sus casas y su paisajes, en un ejercicio continuo de descubrimiento al lector de su ciudad. En esta ocasión nos presenta Bellavista, cuyo proceso de resurgimiento es una muestra de las distintas formas de vivir en el Chile del régimen dictatorial, y del declive que siguió a un falso sueño de grandeza:

"Hace cinco años Bellavista parecía sumido en la caquexia anacrónica del olvido: el gobierno, en ese tiempo, propiciaba otro estilo, lo opulento, lo nuevo, y Santiago se confitó de inmuebles cristalizados con vista panorámica para guarecer a mil familias rubias, a mil hipotéticas tiendas, a mil dentistas, mil masajistas, mil peluqueros/unisex, y cuando de la noche a la mañana se dispó ese sueño megalómano, los edificios quedaron varados en las riberas de las nuevas avenidas incompletas... (...)

En parte como reacción a este fracaso, cierto sector de la juventud volvió a adoptar melenas y barbas y comenzó a fijar su ojos en el simpático barrio de Bellavista... Las casas de dimensión humana significaban la sobrevivencia de placeres simples y de una vida sin tensiones... (p. 24)"

Pero fue Neruda quien acabó de poner de moda el barrio; Neruda, ese símbolo cultural cuyo tirón no sólo en Chile sino en el resto del mundo se hace patente a lo largo de toda la novela. Su paso por un lugar añadía a éste un valor casi mágico, hasta el punto de que el narrador de esta historia llega a calificarlo de "un gran inventor de geografías" ("Isla Negra, que uno sospechaba que jamás hubiera existido sin él, un Valparaíso completamente suyo que sobrepuso al real borrando todos los otros Valparaísos.... Incluso esta América nuestra a que nos había condenado la maravillosa poesía nerudiana, era más nerudiana que verdadera, cosa que por otra parte le daba todo su interés") (p. 25).

Si el lector quiere emprender el viaje que significa toda lectura de una novela, en este caso se ve obligado a calzarse algo cómodo para poder recorrer junto con los personajes las calles de Santiago, pues *La desesperanza* es, mejor que otros, un relato en el que el escritor explora las huellas que esta ciudad ha dejado en sus habitantes, y cómo estos la vuelven a construir en su imaginación y conviven artísticamente con ella. A lo largo de sus páginas, los personajes llegan a establecer una relación simbiótica con la ciudad, incorporándola como un espacio histórico y

subjetivo. Y estas sensaciones se transmiten al lector-acompañante: así, si de noche, durante el velatorio, hemos conocido Bellavista, de madrugada acompañaremos a Judit y Mañungo en el paseo que dan a través del antiguo Barrio alto santiaguino (sector de Providencia); y a la mañana siguiente asistimos al funeral de Matilde en el Cementerio General y al desenlace de la novela, en la comisaría de la calle Santos Dumont, en las faldas del cerro de San Cristóbal. El propio José Donoso confiesa su interés –en un principio, inconsciente- de captar en el acto todo aquello que en el paisaje urbano se le presentara y tuviera forma literaria, tratando de suscitar con su técnica narrativa una visión casi cinematográfica de la ciudad, con “una idea plástica de la escritura”<sup>620</sup>: “Siempre me ha gustado que Santiago apareciera en mis relatos. Es una verdadera ambición que quizás se ha cumplido mucho después con *La desesperanza*. En ese tiempo ya era claro que quería aislar algo del ambiente de Santiago”<sup>621</sup>.

En esta misma línea se inserta la lectura e interpretación que de esta novela realiza Rodrigo Cánovas<sup>622</sup>. El autor señala que la crítica ha inscrito este texto de Donoso en el ámbito del subgénero de la Novela de la Dictadura, y la evaluación que de la misma ha realizado bajo los parámetros que operan en dicho registro (atendiendo a las relaciones entre la literatura, la historia chilena y la cultura política) ha considerado que su aportación a dicho subgénero ha sido mediocre. Rodrigo Cánovas, sin llegar a renunciar al tipo de lectura anteriormente descrita, nos propone sin embargo otra programación adicional, que en su opinión ha pasado inadvertida a la crítica: aquella que resalta “la relación entre literatura y ciudad, la transfiguración cultural y subjetiva de un espacio vital”<sup>623</sup>. Y con base en esta línea de interpretación, plantea el estudio de esta obra “rescatando de ella su ámbito espacial: a saber, el enlace entre ciudad y cuerpo social, y la relación subjetiva entre el sujeto (un Yo) y su circunstancia vital (la ciudad como

---

<sup>620</sup> Piña, Juan Andrés: *Conversaciones con la narrativa chilena*, Santiago, Editorial Los Andes, 1.991, p. 55.

<sup>621</sup> Idem.

<sup>622</sup> Cánovas, Rodrigo: “Siete ciudades, siete destinos: Apuntes sobre la novela chilena actual”, Op. Cit.

<sup>623</sup> Idem., p. 22.

emblema de la memoria)<sup>624</sup>. Consideramos de gran interés esta perspectiva, que compartimos absolutamente y que estimamos en modo alguno puede ser desaprovechada; su enfoque nos servirá –junto con otras miradas, capaces de realzar aspectos diversos- como línea de análisis de esta novela.

En este sentido, Donoso presenta un cuerpo social enfermo, infectado por el odio, envenenado por el rencor y la violencia. Y la ciudad “es un doble de ese cuerpo social, presentándose como un organismo viviente que procesa el rencor sin llegar a transformarlo en afecto; todo lo contrario, se alimenta de él, produciéndose un reflujo bilioso”<sup>625</sup>.

El espacio urbano, en ocasiones siniestro, nos muestra una galería de desechos humanos que parecen representar formas primarias de supervivencia: se trata de conocidos de Judit de sus épocas de la clandestinidad, personajes que rayan en lo increíble, verdaderas estampas de miseria y desolación que pueblan un territorio paralelo al de la superficie, que parece extenderse por debajo del Santiago diurno, pero que por la noche aflora con fuerza, y cuya carga de odio y rencor es una verdadera bomba de relojería. Son seres casi al margen del sistema (“el enano cuhepo”, el niño Darío, “rata desnutrida”...), cartoneros nocturnos: “figuras encorvadas arrastrando carricoches fantasmales, tosiendo, agotadas, escupiendo sangre, cabalgando bicicletas que llevaban un carrito, ancianos remolcando plataformas sobre ruedas impares descartadas de otros vehículos, niños empujando carretillas discurridas por la necesidad” (p. 120). La ciudad y sus calles, habitadas por estos seres irreales que son despojos humanos, se revela en el modelo de Rodrigo Cánovas como un “tubo digestivo, una compleja red tripal que tiene su centro en los intestinos”<sup>626</sup>. La podredumbre que circula por el sistema lo convierte en un mecanismo que tan sólo parece capaz de absorber como único alimento la desesperanza.

---

<sup>624</sup> Ibidem.

<sup>625</sup> Ibidem.

<sup>626</sup> Idem., p. 23.



En este diseño, Santiago se nos presenta pues como un lugar cuyos espacios parecen estar conectados a través de una intrincada red, cuyo orden y concierto se revela más claro por la noche, cuando aparecen en sus calles toda esa serie de pobladores residuales, esa ralea de monstruos que son los cartoneros, que se han repartido sus diversas zonas, y entre los que destaca por su protagonismo en la novela don César, tullido que es un rey en los submundos en que habita (“él, que era un enchufe conectado con la red de odio de la población, se la estaba jugando por Judit al vigilarla por si algo le pasaba, y a través de él hacer llegar la noticia censurada por los diarios hasta las tripas de la ciudad, alimentando el rencor para cualquier embestida”) (p. 287), patriarca de esa red de avisos para perseguidos o procesables posibles. Esa idea de red intestinal que es Santiago reaparece de nuevo transmutada esta vez en simple tejido que une a algunos personajes, a los que la dictadura brindó la oportunidad de conocerse, al haber pasado por similares experiencias vejatorias (“a Ada Luz la conocí después, en la cárcel, donde se formó mi red de mujeres”) (p. 149): es el caso de la red formada por Judit con un grupo de mujeres –Ada Luz, Senta, Domitila, Aury y Beatriz- que fueron detenidas, torturadas y violadas, y que han depositado en aquélla la responsabilidad de la venganza colectiva, que las redimirá a todas.

La ciudad de Santiago se abre al lector como un museo, como la exposición de un catálogo de espacios donde han tenido lugar las escenas principales de esta historia –que es, a la vez, compendio de muchas otras historias-. La voz del narrador se asemeja así a la de un guía que va presentando lugares y objetos o, mejor, la de “un Curador de un museo arqueológico privado, que va nombrando las cosas, dibujando su entorno cultural, su aura, incluyendo así el tiempo”<sup>627</sup>. La narrativa lleva a cabo una recuperación de espacios, algunos de los cuales han existido siempre casi en su estado actual, como el Parque Forestal: “Los ediles miman al Parque Forestal porque es el rostro más presentable de la ciudad plomiza...(…) este parque ha sido para varias generaciones una patria dentro de la patria, fuerte por ser capaz de mantenerse su identidad pese a violaciones y

---

<sup>627</sup> Idem. p. 24.

transformaciones" (p. 217). Otros, por el contrario, se han refundado con nuevos significados (como el barrio de Bellavista), o por el contrario han caducado (como los mausoleos que busca Judit). Y través de los espacios, el narrador intenta recuperar el tiempo que se va perdiendo:

"(...) caminando bajo los plátanos del parque legendario de Nicanor Parra y Pablo Neruda en sus juventudes, y después de otra generación anterior a la de Mañungo, cuando eran jóvenes y comenzaban a escribir o a pintar o a cantar, pero cuyos miembros usaban ahora gafas bifocales y sufrían hemiplejías y ceceaban un poco con la humillación de la media prótesis" (p. 109).

Sobre los lugares de la ciudad de Santiago se posará también la mirada exiliada del cantautor retornado a su país tras trece años de ausencia ("La emoción se había adueñado de Mañungo como un mal delicioso del que se propuso jamás convalecer") (p. 109). Y la ciudad centra también el único proyecto ilusionante de Judit: publicar "cuando fuera grande (...) y dadas circunstancias históricas distintas" (p. 311) un libro de fotografías e ilustraciones de Santiago, que reflejara las huellas que ajaron o ennoblecieron los paisajes del espacio urbano, ese que con frecuencia le gustaba salir a contemplar, caminando por sus calles al atardecer (especialmente por aquellas "dejadas de la mano de Dios" (p. 309), que ningún Neruda había visto y que por tanto no estaban de moda).

La *desesperanza* arroja así una mirada sobre el país capaz de desvelar las oscuras capas de lo individual y de lo social. Su autor ha sido reconocido como un cultivador en algunas de sus novelas del realismo crítico, y de su obra se ha dicho que "considera y expresa, por vía del arte y la literatura, la situación social y política de Chile a lo largo de los últimos decenios, centrada particularmente en sus clases media y alta"<sup>628</sup>. La novela que estamos analizando en concreto se hunde en la realidad del Chile de la dictadura, aunque lo haga representando de una forma esperpéntica lo real, con la finalidad última de realzar determinadas dimensiones de los personajes o características del medio social.

---

<sup>628</sup> Saramago, José: "José Donoso y el inventario del mundo", Op. Cit.

En este sentido, y con relación al tema de en qué medida la novela de Donoso nos transporta al Chile actual, sirviendo de espejo que refleje el país real, es interesante traer a colación un trabajo sobre el narrador realizado por el también escritor chileno Carlos Franz: se trata del ensayo *¿Artista o profesional? El caso de José Donoso (Apuntes para una poética donosiana)*<sup>629</sup>. En este artículo, Franz examina el caso de Donoso como ejemplo del escritor sometido a una tensión clásica en los creadores literarios: entre el artista y el profesional. En su modelo, el escritor artista pretende que su obra es un fin en sí misma, y por ello decreta la autonomía de la ficción: la realidad ficticia que él crea "es paralela a la realidad, y por ser paralela nunca la toca"<sup>630</sup>; es una realidad que no se refiere al mundo, mostrándolo, sino que le agrega algo (como ha señalado Carlos Fuentes), y por todo ello tiene derecho a bandera y soberanía –que fue proclamada por los escritores del *boom* latinoamericano-. En contraste, el escritor profesional utiliza la ficción como medio para tratar o retratar la realidad; se refiere al mundo, lo interpela, y por tanto su obra depende de éste, por estar absolutamente ligada al *contexto* en que se escribe. Esta característica otorga al escritor artista algunas ventajas, tales como el hecho de que, sean los que fueren los acontecimientos, su obra permanece inalterada, y "sería capaz de decirle algo de sí misma a alguien mucho después y muy lejos"<sup>631</sup>.

La novela artística invita al lector a conocer *lo otro*; en palabras del propio Donoso: "la novela, más que cualquier otra forma, moviliza a los seres a cumplir la fantasía, rara vez lograda, de ser lo que son"<sup>632</sup>. El escritor profesional, por su parte, propone más bien una aventura de reconocimiento o de identificación: el lector llega a reconocerse en sus páginas, lo que le salva del anonimato y le confiere un papel protagónico. El artista suele primar

<sup>629</sup> Franz, Carlos: "¿Artista o profesional? El caso de José Donoso (Apuntes para una poética donosiana)", *Estudios Públicos*, 80, primavera 2.000.

<sup>630</sup> Donoso, José: Prólogo a *El Astillero*, de Juan Carlos Onetti, 1971, p. 13. Citado por Franz Carlos: "¿Artista o profesional? El caso de José Donoso (Apuntes para una poética donosiana)", Op. Cit.

<sup>631</sup> Idem., p. 268.

<sup>632</sup> Donoso, José: *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, 1.996, p. 20.

las formas estéticas, en tanto que el profesional enfatiza los temas. La *fisura* o desajuste social y psicológico que aqueja al individuo moderno se refleja en la narrativa del escritor realista, mientras que el artista la asume e invita al destinatario de sus páginas a perderse en ella, en esa grieta de irracionalidad del subconsciente. Por su parte, el segundo se dirige a un lector ideal, mientras que el primero parece escribir para un lector concreto. Finalmente, una ficción autónoma parece a primera vista incompatible con el abordaje temático a lo contemporáneo; sin embargo, Donoso salva este dilema a través de la idea de la *encarnación* de lo contemporáneo, que se produce en la obra a través del escritor, que "es un ser en sociedad, procede de su experiencia, habita su época"<sup>633</sup>; así, mientras que la novela artística no cuenta los hechos de una época, sino que recorre sus formas, el escritor profesional explora a través de su escritura la *actualidad*.

El escritor profesional y escritor artista no son, sin embargo, seres esencialmente distintos, tipos radicalmente diferentes, sino que lo más probable es que ambos no sean más que momentos distintos de un mismo ser. Y esto es precisamente lo que ocurre con José Donoso y su obra literaria. Así, según Franz, si el Donoso artista está presente en toda su carrera, prima claramente en las obras de su primera fase, aquella que los críticos denominan de *irrealización*, y abarcaría obras tales como *El lugar sin límites* (1.966), *Coronación* (1.956), *El obscuro pájaro de la noche* (1.970), *Taratuta y Naturaleza muerta...* (1.990) o *El mocho* (1.997). El Donoso profesional, sin embargo, predomina en la segunda fase, en la que el escritor "se ha puesto en contacto con el mundo y ha escuchado los ecos que éste le devuelve"<sup>634</sup>, y su producción narrativa se refiere directamente a la realidad. Obras de este período son *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria* (1.980), *La desesperanza* (1.986), *Casa de Campo* (1.978) o *El lugar donde Van a Morir los Elefantes* (1.995).

<sup>633</sup> Franz Carlos: "¿Artista o profesional? El caso de José Donoso (Apuntes para una poética donosiana)", Op. Cit., p. 273.

<sup>634</sup> Idem., p. 276.

La caracterización de dos Donosos distintos, vigentes en dos épocas diferentes de su obra, viene a coincidir con el retrato que del escritor y de su obra literaria realiza Sergio Macías<sup>635</sup>. El ensayista dibuja originalmente un escritor viajero, pero encerrado en su casa, "que es donde está su universo: sus fantasmas, su ironía, su humor y pesadumbre. Ciertas cosas de la sociedad le daban temor, como entrar en política, o que la política le tocara"<sup>636</sup>. Macías nos relata la anécdota de la negativa de Donoso a participar en Madrid en el acto conmemorativo del primer aniversario de la revista "Araucaria de Chile", argumentando que la revista era del partido comunista.

Pero con los años se produce una evolución (quizá producida por su contacto con compatriotas inmigrantes y por la violación de derechos humanos que se está llevando a cabo en su país –reflejada diariamente en la prensa-), que traslucen sus propias novelas como *Casa de Campo*, *El jardín de al lado* y *La desesperanza*,

"que entran en profundidad en el tema del exilio; el aburrirse de sentirse extranjero: "Me voy porque ya no conozco mi país, tras una larga ausencia del mismo, y me he perdido la experiencia de Frei, la de Allende, la del "golpe", la de Pinochet... Más que una patria he perdido una patria intelectual, lingüística, literaria... Ya no puedo escribir en chileno, se me olvidó" (*Diario 16*, España, 8-12-1.997)"<sup>637</sup>.

Su vuelta al país coincide con un cierto cambio de talante del escritor, que ingresará en el recién fundado Partido por la Democracia en 1.988, y que comenzará como intelectual a criticar la actividad del gobierno, en una defensa de la libertad. Esta actitud se une a su obra como crítico de la burguesía y de las dificultades de la clase media chilena, materias que suponen una parte importante de la historia del país.

---

<sup>635</sup> Macías, Sergio: "Reflexiones sobre la vida y obra de José Donoso", en *Homenaje a José Donoso*, Op. Cit.

<sup>636</sup> Idem.

<sup>637</sup> Ibidem.

En esta etapa se inscribe la obra que estamos analizando, *La desesperanza*, novela escrita por un Donoso *profesional* que da cuenta de la realidad de su país, retratando el Chile de la dictadura y el desengaño y desaliento en que se han instalado toda una galería de seres desahuciados que deambulan por Santiago, que han visto –o casi- fracasar sus proyectos de vida a la par que el país se iba a la deriva bajo el régimen dictatorial. Quizá el dar cuenta de esta realidad no fuera el objetivo primordial de un escritor que aboga porque el único compromiso posible del narrador es aquel que lo liga a la escritura. Sin embargo, el abordaje temático del Santiago actual –contemporáneo al momento en que la novela fue publicada– indefectiblemente le lleva a plasmar un panorama dramático de la situación que vivió Chile bajo Pinochet. Y ello aunque lo haga a través de una narrativa donde lo que destaca es su destreza para reflejar el mundo psicológico de los personajes; pero se trata de personajes que son símbolos de la decadencia, son seres desesperanzados por presentir el tiempo que los consume, individuos que arrastran tragedias, vacíos, interrogaciones profundas que mucho tienen que ver con la cambiante estructura social latinoamericana, y en particular con lo ocurrido en Chile en el plano socio-político en las tres últimas décadas. Son personajes que al mirarnos –o cuando el lector los mira–, no sólo nos cuentan sus vidas, sino que también nos inquietan, nos interrogan; ello hará decir a José Saramago, al hablar de la narrativa del autor cuya novela analizamos, que “Si el escritor es, como creo, quien nos persigue con preguntas, entonces José Donoso es de los más grandes”<sup>638</sup>.

La mirada de Donoso sobre su país siempre ha sido calificada de certera a la hora de retratar el ambiente que le era cercano: las clases altas, cuya decadencia dibujo con maestría en muchos de su libros, criticando también a una parte de la sociedad chilena que vive de apariencias (“Lo que sí que reproduce con exactitud es el ambiente burgués y con ello refleja también parte de una auténtica realidad del país”<sup>639</sup>). Sin embargo, cuándo el

---

<sup>638</sup> Saramago, José: “José Donoso y el inventario del mundo”, Op. Cit., p. 261.

<sup>639</sup> Macías, Sergio: “Reflexiones sobre la vida y obra de José Donoso”, en *Homenaje a José Donoso*, Op. Cit.

escritor trata de vivir en la ficción literaria un papel que jamás ha encarnado, como sus personajes del exilio, algunas voces<sup>640</sup> le han achacado que los mismos, pese a haber triunfado literariamente, estuvieran faltos de autenticidad (como los exiliados que aparecen dándose la gran vida en *El jardín de al lado*, en un exilio dorado muy diferente al doloroso éxodo que fue la nota habitual en varios países iberoamericanos). La evolución positiva que sufren su novelas, fruto de un mayor contacto crítico del escritor con la realidad, provoca, no obstante, que en trabajos posteriores –y *La desesperanza* es buena muestra de ello- su diseño del exilio y sus sombras sea mucho más acertado.

En todo caso, la mirada de Donoso sobre Chile es una mirada concedora de su realidad. Y escribir sobre lo propio entraña problemas, como el de dar con el tono adecuado para que lo referido no sea ni un panfleto ni una confesión. O para que lo sea implícitamente, envuelto en la sugestión de un narrar que es narrarse también: dar con una historia que absorba la confidencia subjetiva. Donoso parece pasar estas pruebas con éxito en general con el grueso de su escritura y de una forma particular con esta novela; en palabras de Saramago:

“(...) los libros de José Donoso son también, en el ámbito de las circunstancias subjetivas y objetivas de la historia social y política de Chile y de sus clases en los últimos cuarenta años, una mirada por dentro. Por eso mismo, una mirada impiadosa. La mirada de quien sabe. La mirada de quien en ningún momento se dejará sustraer por la complacencia con que acostumbran a arreglarse todas las decadencias, siempre fácilmente romantizables, porque son tan apasionadamente románticos el temperamento del escritor, y quizás, del hombre. Creo que es exacto decir que en José Donoso existe, para nuestro gozo, el realismo de una razón que se mueve rectamente en dirección de la fría objetividad y el romanticismo convulsivo de un sentimiento desesperado frente a la realidad”<sup>641</sup>.

Mirada desde dentro, pero sin compromisos; mirada a su país, descrita con su propio lenguaje: “Regresa a Chile para vivir como chileno, y

<sup>640</sup> Sergio Macías lo ha hecho, en el ensayo sobre Donoso que estamos analizando.

<sup>641</sup> Saramago, José: “José Donoso y el inventario del mundo”, Op. Cit.

por eso se fue a Chiloé, donde nace *La desesperanza*, con una visión híbrida desde adentro y desde afuera. Quería escribir, hablar y contar como chileno"<sup>642</sup>.

La visión de Donoso, su "informe de la desesperanza" contrasta cruelmente con la que se ofrece en el fragmento final de la obra –un toque de maestría–, en el que se narra la visita de los niños al *Chile en miniatura*<sup>643</sup>, un precioso país de juguete que es la réplica de la visión oficial del país. Es el otro Chile, un Chile diferente que se ofrece desprovisto de fealdad y máculas para aquellos que viven en la superficie de las cosas o que, hipócrita o inocentemente, desean creer con todas sus fuerzas que ese es el país real, maqueta en la que puede admirarse "su pujanza, su orden y limpieza, y la incansable industria de sus ciudadanos libres viviendo en paz junto a volcanes nevados, bosques siempre verdes y lagos eternamente azules"(p. 325). Y es tan fuerte, tan brutal el contraste entre ambos países – el real y el que aparece en la maqueta– que de no estar separados por enrejados los paisajes de miniatura de los visitantes de carne y hueso que los contemplan, "éstos quizá lo destruirían (...) para llevarse un arbolito de juguete como recuerdo (...), o destrozarlo por el simple y humano placer de hacer el mal" (p. 325).

El Chile de *La desesperanza* –quizá desahuciado, pero vivo y real– choca con ese otro ahí representado, donde se ha refundado el mundo de los objetos, al suspender su pasado y desproveerlos así de su aura, y por supuesto se han suprimido ciudades y lugares, en una operación cuyos motivos el narrador nos explica con detalle:

"(...) los imaginativos arquitectos se vieron obligados a desplegar su fantasía con bastante juicio, cortando y eliminando esto o aquello, abreviando distancias y alterando relaciones, y borrando definitivamente zonas

<sup>642</sup> Macías, Sergio: "Reflexiones sobre la vida y obra de José Donoso", en *Homenaje a José Donoso*, Op. Cit.

<sup>643</sup> La visita corresponde a *Mundo Mágico*, lugar de juegos infantiles en Santiago, donde hay una representación del país en miniatura.



completas que por su falta de interés o su monotonía o su pobreza o su dificultad para idealizarlas, era mejor dejar fuera del proyecto, como tenía que ser, porque en una miniatura no cabe todo ni se deben incluir cosas poco simpáticas" (p. 325).

Los personajes que Donoso ha diseñado en su novela sin duda pueden pertenecer a de la realidad en ella referida y formar parte de la oposición a una dictadura que ha impregnado de angustia la vida cotidiana y ha coartado gravemente las posibilidades de desarrollo del individuo. Sin embargo, nos sorprende su extrema desesperanza, casi contraria a la esencia de supervivencia del ser humano ante la adversidad. Quizá esta actitud se deba a la elección de los mismos, en cuanto que no representan fuerzas vivas de las distintas capas sociales en que los mismos se incluyen y a las que pertenecen. Representan más bien sectores sociales no esenciales para la consecución de un cambio en el país, en cuanto que son sujetos desprovistos de todo proyecto y del tesón y energía necesarios para acometerlo. Tampoco otros personajes más directamente vinculados a partidos políticos en la novela parecen, sin embargo, albergar planes e ideales más fructíferos para el país (enredados como están en asuntos como la misa de cuerpo presente, los manuscritos de Trotski o la Fundación).

Esta elección de los personajes y su caricaturización por parte del narrador y autor no parecen, sin embargo, ser algo inconsciente. Por el contrario, estos rasgos más bien "nos dan indicios de la posición y relación de este narrador con la objetividad (imaginaria o real) referida. El narrador adopta cierta distancia irónica frente al mundo que narra y quiere darnos la impresión de que deja actuar... a sus personajes. Pero en realidad ocupa el lugar de sus conciencias"<sup>644</sup>. La escritura parece revelar también ciertos fantasmas y temores ante todo cambio, y de ahí precisamente surge una profunda desesperanza. Pero también hay otra posibilidad, y es que: "Quizás la desesperanza surja -¿es ésta nuestra esperanza?- de que el narrador no haya sabido penetrar y trabajar en sus materiales, es decir, con una imagen,

---

<sup>644</sup> Schopf, Federico: "El lugar de la desesperanza", Op. Cit., p. 156.

no haya sabido soplar en los rescoldos de un pasado tan reciente y tan aparentemente sepultado”<sup>645</sup>.

### **Significación de la novela para su autor y recepción de la misma tras su publicación**

*La desesperanza* –que fue publicada en 1.986- es una de las novelas escritas por José Donoso una vez retornado a Chile en el año 1.980, tras haber pasado la mayor parte de su vida residiendo en otros lugares de Europa y América.

El origen de la novela parece situarse en un tema que rondaba en la cabeza del escritor, con el que el mismo se va a Chiloé, en el sur, “un lugar mítico”<sup>646</sup>, y que será la cuna del protagonista de la obra, Mañungo Vera. Este asunto se entremezcla con toda una serie de experiencias personales, y acaba dando origen a lo que será el germen de la obra narrativa: “(...) falleció Matilde Neruda, gran amiga nuestra. Poco después nos fuimos de vacaciones con mi mujer a Chiloé, pero yo en ese momento no sabía que iba a escribir una novela sobre ese sitio. Fue en Chiloé que empecé a pensar en la casa de Neruda, en esa última noche, y la novela se me armó poco a poco”<sup>647</sup>.

Donoso, a propósito de esta obra y del contexto en el que la escribió, un momento en el que Chile atravesaba una situación “revuelta”<sup>648</sup>, reniega del modelo de escritor latinoamericano del siglo XIX, que era a la vez escritor y tribuno, en un momento histórico-cultural –el romanticismo- en que la reivindicación de las nacionalidades en América Latina unida a la falta de cuadros, hizo que los pocos hombres cultos que existían asumieran a un

---

<sup>645</sup> Idem.

<sup>646</sup> En palabras del propio José Donoso. Entrevista a José Donoso realizada por Navarro, Felipe: “La escritura sin límites”, Op. Cit. p. 15.

<sup>647</sup> Idem.

<sup>648</sup> Ibidem.

tiempo varias responsabilidades ("De ahí surgen los Echevarría, los Mármol, los Mitre, los Sarmiento, los Martí"<sup>649</sup>). Hoy en día estima que esta actitud sería peligrosa, y que la principal perjudicada sería la literatura.

En esta línea, y junto a la literatura de indagación de la identidad nacional, con una gran pretensión filosófica –que es la que se estaba haciendo en Chile y en el resto de países latinoamericanos cuando esta novela fue publicada-, el escritor lamenta que por el momento en su país no cuenten con "una literatura de lo particular, como la de los países que tienen una seguridad en cuanto a su origen y, al mismo tiempo, una seguridad económica, como es el caso de Francia o de los Estados Unidos"<sup>650</sup>.

Estas opiniones en torno a los escritores y las materias narrativas no impidieron que Donoso tomara posiciones en *La desesperanza*, novela en la que la preocupación política parece ingresar en la obra de ficción. Sin embargo, su autor advierte que no se trata de una novela política, pese a que sin duda tenga un estrato político: "En *La desesperanza*, las ideologías están utilizadas como piezas de armar; es uno de los colores que uso en el mosaico: el violeta, te fijas, está repartido a través de todo el relato, pero sin duda no es todo el mosaico"<sup>651</sup>. Donoso señala que, evidentemente, él es un hombre que tiene posiciones clarísimas con respecto a la dictadura de Pinochet –que no obedecen a dictados de partido, ni de ninguna ideología-, y que las mismas se transparentan e impregnan absolutamente su obra. Por ello, y al margen de la lícita lectura política de esta novela, su propio autor nos propone entenderla de otra manera, atendiendo al origen último en el que la misma se gestó:

"(...) el origen de *La desesperanza* es otro. Mi novela es hija de otros dos libros, como pasa a menudo en literatura. En este caso se trata de *You can't go home again*, de Thomas Wolfe, la cuarta de su obra americana, notable, terrible, una obra que yo quise mucho. Trata de un hombre, un escritor, quien después de recorrer Europa intenta volver a su tierra de origen, a sus raíces, y se da cuenta que no puede. La otra novela pertenece

<sup>649</sup> Ibidem.

<sup>650</sup> Ibidem.

<sup>651</sup> Piña, Juan Andrés: *Conversaciones con la narrativa chilena*, Op. Cit. p. 69.

a Thomas Hardy, *The return of the native*, escrita en el siglo pasado. Es la historia de un joven de poca cultura que va a estudiar relojería a Bélgica y que luego regresa a su país, donde encuentra a dos mujeres. Lo interesante del texto es que el paisaje juega un papel no de escenario, sino de personaje. Esto creo que es una característica de la novela inglesa. Dickens también lo hace: va llenando los paisajes hasta transformarlos en criaturas vivas, en causantes de hechos<sup>652</sup>.

La influencia desarrollada por *You can't go home again* en esta obra de Donoso se observa también en el propósito del escritor de abarcar una ciudad, de conocer una ciudad a través de la novela: por ello su autor dirá de ella que "quizás sea la novela más santiaguina que he escrito, en el sentido de que ahí hay un Santiago público, y el de *Coronación* es un Santiago privado"<sup>653</sup>.

Donoso confiesa haber escrito esta novela "a fuego lento, de acuerdo a su primera experiencia chilena. Después de mi primera versión condimenté, saqué algunos trozos, hice lobotomía"<sup>654</sup>. En este sentido, y a propósito de este texto, su autor reflexiona sobre lo prodigiosa que puede llegar a ser la biografía de una novela, y llama nuestra atención sobre la autonomía de la escritura, su dinámica interna que lleva al escritor por aquí y por allá, a veces durante meses y años, como una tremenda aventura.

Lo cierto es que, al leer estudios o ensayos que hablen de la obra de José Donoso en conjunto, ésta no parece ser una de sus novelas más destacadas. El interés parece centrarse mayormente en otras como *Casa de Campo* o *El oscuro pájaro de la noche*. Sin embargo, *La desesperanza* sí aparece destacada como novela de atmósfera de los años de dictadura, como espejo de la ciudad de Santiago o poniendo de relieve el extraordinario estudio psicológico que el escritor realiza de unos personajes anclados en el desaliento y el fracaso.

---

<sup>652</sup> Entrevista a José Donoso realizada por Navarro, Felipe: "La escritura sin límites", Op. Cit. p. 15.

<sup>653</sup> Piña, Juan Andrés: *Conversaciones con la narrativa chilena*, Op. Cit. p. 69.

<sup>654</sup> Idem.

Su aparición en Chile provocó, no obstante, los esperados ecos en la prensa –chilena e internacional- que casi de un modo unánime resaltó la posible lectura política de la novela. Así, hablaron de que “la situación de su país había llevado a Donoso a tomar posición”<sup>655</sup>, o que pese a que el autor renegaba de la política “en su última novela, *La desesperanza*, traza un panorama dramático de la situación que vive Chile bajo la dictadura de Pinochet”<sup>656</sup>.

Como todo texto narrativo, tuvo críticas positivas y otras que no lo fueron tanto. Como muestra de las primeras destacamos los comentarios a la novela aparecidos en el diario español *El País*, donde el crítico literario señaló que:

“*La desesperanza* constituye el encuentro con el país propio tras años de ausencia. Recubre asimismo un vacío, y es la dura queja disconforme a su respecto. Volver no es sólo el fin de un viaje (constante reiterada una vez más en las letras de Latinoamérica), sino la agudización de un doble estar tenso entre el extrañamiento y la despoblación, es recorrer una ciudad donde muchos no están y otros ya no estarán nunca. (...) es la saludable contribución de una mirada narrativa que acoge así, fraterna y transversalmente el conjunto vivo de todo un país”<sup>657</sup>.

Otros análisis de esta obra no han sido tan benévolos. Algunos de ellos han destacado la complejidad que revestía esta materia narrativa y el momento en que fue escrita, frente a otras con menor o nulo contacto con la realidad circundante al escritor (“*La desesperanza* es uno de los trabajos más difíciles y polémicos de toda la producción de Donoso, que es, además de novela, una crónica literaria en clave...”<sup>658</sup>).

---

<sup>655</sup> Entrevista a José Donoso realizada por Navarro, Felipe: “La escritura sin límites”, Op. Cit. p. 16.

<sup>656</sup> *Andrómeda*, VII, febrero-marzo 1.988, Costa Rica.

<sup>657</sup> Izquierdo, Lluís: “Un cantante que se cita con el horror”, *El País*, 24 de noviembre de 1.986.

<sup>658</sup> S.A.: “Una obra estremecedora. *La desesperanza*, de José Donoso”, *Panorama Bits* n° 102, diciembre 1.986.

Más agria es, sin embargo, la crítica que le dirige Ignacio Valente cuando dijo que nos hallábamos ante “una novela que agotó su substancia narrativa en la página 198, dándole el innecesario carácter de una novela frustrada”<sup>659</sup>. Con ello el analista resaltaba la validez literaria de los capítulos de la novela correspondientes a *El crepúsculo* y *La noche*, restando por el contrario toda fuerza narrativa al epílogo dedicado a *La mañana*, en el que se desarrolla el entierro de Matilde Urrutia y el final de la novela.

En todo caso, no hay que perder de vista el hecho de que cualquier novela de un escritor de la talla de José Donoso tenía que resistir en todo caso la inevitable comparación con su obra anterior, en la que ya existían títulos de indiscutible y extraordinario valor literario. *La desesperanza* es, sin embargo, una buena novela que refleja con profundidad la realidad de un país en un período difícil de su historia.

---

<sup>659</sup> La cita de Ignacio Valente es indirecta, y aparece en la crítica que de esta novela se realiza en el artículo “Una obra estremecedora. La desesperanza, de José Donoso”, Op. Cit.

## **7. 4. TEJAS VERDES**

### **Breve presentación del autor (Hernán Valdés) y de su novela:**

Hernán Valdés es un autor chileno, poeta, novelista y ensayista. La naturaleza claramente testimonial de *Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile* (publicada por primera vez en 1.974) exige que nos refiramos, siquiera brevemente, a las circunstancias que rodearon la vida del escritor en el período anterior a su detención. En este sentido, durante los años 1.970 a 1.973 Valdés fue secretario de redacción de la revista *Cuaderno de la Realidad Nacional de la Universidad Católica*. Se trata de un hombre que participó en el proyecto de la Unidad Popular sin haberse inscrito nunca en un partido. No respondía por tanto a los compromisos programáticos de las fuerzas políticas organizadas, sino únicamente a sus propios impulsos críticos con la realidad. Al respecto, Manuel Antonio Garretón ha señalado que:

“Hernán Valdés no era ni un intelectual político, ni un académico propiamente tal. Era estrictamente un escritor -poeta, novelista y ensayista- de gran nivel, preocupado además de los temas nacionales. Con otros colegas había participado en debates y publicaciones sobre el papel de la cultura en el proceso político chileno, habiéndose siempre mostrado escéptico y crítico respecto de cómo el mundo político abordaba dicha problemática. No era militante de ningún partido político, hombre de izquierda sí, pero sin definición ideológica de alguna ortodoxia, tan común en aquel entonces.”<sup>660</sup>

Tras la instauración del régimen militar, en 1.974 Hernán Valdés fue detenido y recluido en el campo de concentración de Tejas Verdes, permaneciendo allí durante parte de los meses de febrero y marzo de dicho año. Una vez liberado, el escritor pudo llegar a España y afincarse en Barcelona, ciudad en la que escribió la novela que ahora analizamos.

---

<sup>660</sup> Ver Valdés, Hernán: *Tejas Verdes. Diario de un Campo de Concentración en Chile*. Santiago, LOM Ediciones-Ediciones CESOC, 1996, p.10.

Tras su paso por España, el escritor residió en Inglaterra, y actualmente lo hace en Alemania. Algunas de sus obras son *Cuerpo Creciente* (novela editada por Zig-Zag en 1.996); *Zoom* (novela aparecida en 1.971 bajo el sello de Siglo XXI, en México); *A partir del fin* -novela que gira en torno a la destrucción de las relaciones humanas con la crisis política y el golpe militar de 1.973- (editada por Era, México, 1.984) y *La Historia subyacente* (editada por Rotbuch Verlag, Berlín 1.984).

*Tejas Verdes* posiblemente sea uno de los mejores relatos que existen sobre el dolor –emanado de una experiencia límite- de un chileno que fue hecho prisionero y sufrió todo tipo de vejaciones en un campo de concentración instaurado por los mecanismos represores de la dictadura militar, en los primeros meses de vigencia de ésta. Esta novela, que determina para la literatura chilena “el fin de la ilusión realista”<sup>661</sup>, recibió en su momento una lectura exclusivamente político-contingente, y fue aclamada como relato paradigmático de la lucha antidictatorial. La experiencia personal de Valdés (pues como “una experiencia personal de la represión” definió el autor precisamente el relato en la Nota Preliminar a este libro) coincidía totalmente con las necesidades del conglomerado izquierdista en el exilio, por lo que *Tejas Verdes* contó en el momento de su primera publicación con una gran aceptación en diversos países europeos.

Poco después del golpe de Estado de Pinochet se publicaron otros testimonios de hombres y mujeres que conocieron los campos de concentración de la dictadura, pero una de las características distintivas, dentro de ese corpus, de *Tejas Verdes*, es justamente la falta de justificación político-partidista para la captura y tormento del testimoniante (al que el

---

<sup>661</sup> Ver Cuadros, Ricardo: “Ficción y referente histórico (La narrativa de Hernán Valdés)”, en <http://www.maw.cl/critica/valdes.htm>. El propósito de los realismos era “hacer ficción”, es decir crear una ilusión de realidad que posibilitara la humanización del paisaje o la comprensión metaforizada de los conflictos de clase. Con su testimonio redactado como ficción -los modelos de “Tejas Verdes” son “La Metamorfosis” de Kafka y “El extranjero” de Camus- Valdés desilusiona al realismo, por cuanto aquí la realidad de la experiencia no admite nada positivo o edificante: es puro horror, puro absurdo.



régimen militar únicamente podía reprochar un cierto compromiso –aunque crítico- con el proyecto de la Unidad Popular).

Hubo que esperar al año 1.996 para que el libro pudiera ver la luz en Chile, dentro de “una colección sobre temas de nuestra memoria histórica” en palabras de Manuel A. Garretón<sup>662</sup>.

### **Análisis de la novela: *TEJAS VERDES. Diario de un campo de concentración en Chile***

El subtítulo de esta obra de Hernán Valdés revela ya de una forma clara el contenido fundamental de esta novela, que no es otro que la narración en primera persona de las vivencias del propio escritor en el mes y medio en el que estuvo detenido y durante el cual fue conducido y permaneció en el campo de concentración de *Tejas Verdes*, hasta el momento en que fue finalmente liberado.

*Tejas Verdes* es así uno de tantos campos de concentración que existieron en Chile durante el período de dictadura militar pinochetista, dentro de los cuales, y tal como nos dice el sociólogo Manuel Antonio Garretón en el prólogo de este libro<sup>663</sup>, existía una determinada tipología en función de una cierta especialización: en concreto, éste era un campo de detención y de tortura.

---

<sup>662</sup> Garretón, Manuel, A: “Prólogo. Tejas verdes y nuestra memoria colectiva”. En Valdés, Hernán: *Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*. Op. Cit. p.13.

<sup>663</sup> En el prólogo, que M. Garretón titula de una forma muy significativa (“Tejas verdes y nuestra memoria colectiva”), este sociólogo no realiza simplemente una presentación al uso de las páginas que vienen a continuación, sino que lleva a cabo un interesantísimo análisis no sólo de la significación de esta obra y de la forma en que fue escrita, sino también de la propia sociedad chilena anterior y sobre todo coetánea y posterior al golpe de Estado, proporcionando así mismo algunas claves para, en su opinión, poder construir dignamente el futuro de su país sobre bases sólidas.

En el citado prólogo su autor hace una reflexión en torno al significado mismo de estos lugares, los campos de concentración, que penosamente han existido en muchos países de distintos continentes. Garretón señala, a este respecto, que Chile también tiene su aportación a esta sombría realidad, aunque, a diferencia de lo que ocurrió en otros lugares, aquí se silencie, se minimice o incluso se trate de olvidar su existencia, una vez que el país ha superado el momento político en el que estos lugares proliferaron. Un olvido que enlaza directamente con el actual proyecto de construcción de esa nueva *modernidad*, uno de cuyos elementos definitorios parece ser el dejar todo lo lúgubre atrás y no volver siquiera a pronunciarlo.

La misma opinión parece compartir Valdés del proceso iniciado en su país tras la dictadura militar, expresada en la Nota Preliminar a este libro - anterior al prólogo-, cuando dice que la sociedad chilena actual está muy ocupada mirando tan solo a su presente y a su futuro, a sus nuevas alianzas estratégicas, a su "normalidad", lo que hace de la reconciliación una realidad "por lo menos para los reconciliados económicamente, y el pasado, testimonios como éste, hacen el papel de aguafiestas"<sup>664</sup>.

Por tanto, y como marco previo al análisis de esta obra literaria y de su significación y utilidad para la comprensión del período de la historia de Chile en torno al cual se ha proyectado esta tesis -la sociedad instaurada tras el golpe militar y la subsiguiente conculcación de los derechos humanos que tuvo lugar una vez instalada la dictadura-, resulta enormemente interesante detenemos, siquiera muy brevemente, en el significado que Garretón otorga a estos templos del horror, los campos de concentración. El sociólogo nos habla de la conveniencia de que el sistema de vida de estos "universos concentracionarios" salga a la luz, como paso previo al imprescindible reconocimiento institucional de la existencia de estos horribles lugares. Por ello, la condición de testimonio de la miserabilidad humana

---

<sup>664</sup> Valdés, Hernán: *Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*, Op. Cit., p. 4. Las referencias a esta novela no darán lugar a notas a pie de página, sino que se indicará el número de página al final de cada cita.

vivida en un campo de concentración que reviste esta novela constituye ya de por sí, en opinión del propio Garretón, una razón válida para que el libro sea publicado y leído, en la medida en que narra la experiencia -aunque lo haga de una forma literaria- de una serie de vivencias acaecidas en el interior de uno de ellos.

Garretón señala que puede hablarse, en el Chile del primer período de dictadura militar, de un verdadero sistema de campos de concentración. Su razón de ser se halla en la doble necesidad que tiene el poder militar, en su intento de re-estabilización de la economía y el orden político, de silenciar y eliminar tanto a los que apoyaron al anterior gobierno como a quienes se atreven a criticar la violencia del nuevo régimen; no hay -señala- "por el momento otro contenido o proyecto histórico para esta doble tarea"<sup>665</sup>.

Entre los diversos campos de concentración existentes, Tejas Verdes pertenecía al grupo de aquellos secretos u ocultos<sup>666</sup>, lo que contribuía a hacer aún mayores la impunidad y la arbitrariedad con la que se actuaba: se agrandaba así la distancia entre los torturadores y su inmenso poder y los prisioneros, cuyo desvalimiento, dolor y desconcierto eran gigantescos, hasta el punto de tratarse de lugares donde al ser humano, a través de los distintos exponentes de mal trato que se le infligen, se le llega a despojar de toda su dignidad.

Es por ello que, para condensar la significación que pueden tener sitios como éstos, como el que sirve de escenario al grueso de la novela, renunciemos a exponer cualquier idea y no nos resistimos a transcribir la expresión de un sentimiento que compartimos totalmente a la hora de

---

<sup>665</sup> Garretón, Manuel, A: " Prólogo. Tejas verdes y nuestra memoria colectiva". En Valdés, Hernán: *Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*. Op. Cit. p. 8.

<sup>666</sup> Una de las tipologías que establece Garretón habla de los campos de concentración ocultos o secretos, frente a aquellos otros que podían ser visitados o conocidos por observadores, distinción que trae como consecuencia la mayor impunidad con que se actuaba en el funcionamiento interno y en el trato a los prisioneros en el primer grupo de campos. Garretón reconoce en *Tejas Verdes* un caso emblemático de los del tipo oculto o secreto.

preguntarnos sobre las posibles razones de existencia de los campos de concentración, y que magníficamente expone Manuel Antonio Garretón:

“Porque se puede explicar el golpe militar, aunque se le rechace ética y políticamente y, aunque a nuestro juicio nunca se le pueda justificar, a partir de una situación o condiciones socio-políticas o coyuntura histórica. Pero ninguna situación política o coyuntura pueden explicar jamás ni menos justificar el asesinato, tortura o desaparecimiento planeados sistemáticamente a través de mecanismos como los campos de concentración. Algo muy podrido o perverso (un “mal absoluto” del que nos hablan Malraux y Semprún), que no puede explicarse por ‘razones históricas’, debe alojarse en las mentes y almas que los concibieron e implementaron”<sup>667</sup>.

La gravísima calificación ética que merecen este tipo de acciones y los lugares donde se perpetran no pueden llevarnos a suponer que se trata de realidades que, por su atrocidad, no puedan alcanzarnos en nuestras sociedades europeas actuales, tan *civilizadas*. Por el contrario, creemos con Vargas Llosa, que ninguna sociedad, empezando por la propia, puede tener la certeza de no llegar a sufrir fenómenos como estos; que ninguna sociedad “está libre de perpetrar o sufrir una iniquidad parecida al Holocausto”<sup>668</sup>. Por ello pensamos que es importante que los diversos textos, ya narrativos o de cualquier otra índole, se ocupen de plasmar, para que estén siempre presentes, aquellas dimensiones del ser humano que, junto con otras mucho más positivas, nos procuren una idea completa y por tanto más acertada de todo aquello que somos y de lo que podemos llegar a ser. “¿Por qué vivirlas y recordarlas? -se pregunta Garretón-. Simplemente porque así somos más humanos”. Y es precisamente este proceso, ese reconocimiento institucional, esta operación de recordar, contraria por su propia esencia a la negación y al olvido, la única que parece se revela posible a la hora de lograr el perdón de las víctimas y de la sociedad: “Así ha ocurrido en todas partes del mundo - señala Garretón en referencia a la existencia de otros campos de

<sup>667</sup> Garretón, Manuel, A: “ Prólogo. Tejas verdes y nuestra memoria colectiva”. En Valdés, Hernán: *Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*. Op. Cit. p. 6.

<sup>668</sup> Idem. p. 16.

concentración en países diferentes-. Así deberá ocurrir, aunque tardíamente, en Chile"<sup>669</sup>

Ésta es, pues, la historia narrada inmediatamente después de la experiencia del campo -en palabras de Valdés "al calor de la memoria"-, de la crónica diaria del período transcurrido tras la detención de que fue objeto el propio escritor en su casa de Santiago. Una aprehensión al margen de las garantías mínimas vigentes en cualquier sistema legal, en el curso de la cual sus captores ni siquiera se identificaron, ni le informaron de las causas que motivaban el arresto ni de los derechos que le asistían como detenido, infligiéndole ya desde ese momento un trato vejatorio. Y un final marcado por la liberación de un puñado de hombres que, como Valdés, habían sido torturados y por tanto ya se habían declarado culpables de los más variados cargos, tras ser abandonados en una calle desconocida, al grito de "*Salten, huevones. (...) Desaparezcan, rápido*"(p. 159).

Entre ambos momentos, habían transcurrido aproximadamente 32 días: un período no muy grande, más bien corto, si se mira desde fuera; un infierno interminable de incertidumbre y miedo si se vive en propia carne, experimentando cada uno de los interminables e ínfimos momentos que lo componen.

La urgencia y la necesidad de narrar sin ningún artificio su experiencia hacen que el autor señalara, en la Nota Preliminar original de la primera edición<sup>670</sup> de su libro, que el mismo había sido escrito en un lenguaje funcional, sin mayor elaboración literaria. Valdés parece augurar, sin embargo, que este libro será el primero de una larga serie, pues el hecho de que gran parte del pueblo chileno esté sufriendo en carne propia o a través de personas muy cercanas las dolorosas consecuencias de la implantación del nuevo aparato represivo, sin duda hará que otros relatos-testimonio como éste salgan a la superficie:

---

<sup>669</sup> Idem. p. 7

<sup>670</sup> Valdés, Hernán: *Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*, Barcelona, Edit. Ariel, 1.974.

"Agradecimientos aparte, La Junta Militar al barrer con el mito de la democracia chilena y al implantar en la vida real un fascismo que sólo conocíamos por referencias culturales, nos ha propuesto un abundante material de inspiración concreta a los escritores que en Chile no sabíamos qué hacer con nuestra inaprensible y contradictoria realidad. Este libro no es sino un borrador de lo que serán sus productos..."<sup>671</sup>.

*Tejas Verdes* es, por tanto, una de las principales obras de testimonio escritas fuera de Chile durante los primeros años del régimen militar. La función testimonial es una vertiente básica de la vida humana, y el testimonio representa el encuentro entre la historia individual y la colectiva. El testimonio literario, cultural, artístico,

"es una conjunción de lenguaje y vida, de ficción y de realidad, de información y de goce estético. (...) El testimonio colabora al proceso de conocimiento sobre sí misma de una sociedad; mucha experiencia humana válida y auténtica se crea allí cada día; al sorprender aquellos instantes en que los hombres se ven más nítidamente a sí mismos, el testimonio depura, reproduce, comunica, agudiza, expande"<sup>672</sup>.

El testimonio, en opinión de algunos autores, forma parte de la cultura latinoamericana y chilena, proveniente de la tradición occidental ("En Chile, hay testimonio en las cartas de Pedro de Valdivia, y en las octavas reales de Ercilla. Neruda reconoció profundamente su función testimonial"<sup>673</sup>).

Otros, sin embargo, creen que se trata de una modalidad genérica con escasos antecedentes en la tradición chilena, al constituir un tipo de literatura cuyo surgimiento aparece ligado a las grandes eclosiones de una sociedad y que cifra su razón de ser en la necesidad de dar cuenta, desde una perspectiva cercana a los hechos, de las vivencias de ese cambio. Bajo este último enfoque, se explica a través de un engarce distinto: "Como antecedentes cercanos, habría que ligar el fenómeno con esta literatura

---

<sup>671</sup> Idem. p. 6.

<sup>672</sup> Jofré, Manuel: *Literatura chilena actual: Cinco estudios*, Santiago, Edic. Universidad Católica Blas Cañas, 1.995.

<sup>673</sup> Idem., p. 55.

testimonial y las memorias que se escriben después de la Guerra Civil española, o la literatura-testimonio que surge después del triunfo de la revolución cubana<sup>674</sup>.

Finalmente, J. Román Lagunas analiza la literatura testimonial habida en su país, como prólogo al estudio concreto de *Tejas Verdes*, en un artículo titulado "Memoria, testimonio y denuncia en la literatura chilena". Este autor señala que la literatura testimonial chilena producida a partir de 1.973 y hasta el presente, entronca con algunos textos anteriores posteriores a las guerras de la Conquista y de la Independencia del país; lo trágico es que vuelva a aparecer a partir de 1.973, período en el que ya no hay conflictos bélicos, y en el que la guerra es ahora "sólo un proceso de bloqueo mental para que el torturador y el asesino puedan seguir viviendo consigo mismos"<sup>675</sup>. A continuación, y a partir de *Tejas Verdes*, Román Lagunas apunta algunas notas características de la literatura testimonial contemporánea en Chile: primero, su sentido de urgencia (es urgente comunicar al lector los abusos que el autor sufrió o de los que fue testigo); segundo, lo literario se reduce al mínimo (el texto, aún escrito por un profesional, debe desliteraturizarse, debe ir desnudo como modo de reflejar los abusos contra los más elementales derechos humanos sin ningún comentario o adorno); tercero: el texto no necesita hiperbolizar ("las atrocidades cometidas por el torturador dejan pálidas a las mejores narraciones ficticias del naturalismo más biológico..."<sup>676</sup>); cuarto, el texto testimonio es la expresión contemporánea que mejor representa hoy en día una función que con mayor o menor intensidad ha estado siempre presente en la narrativa chilena y latinoamericana: su función denunciativa (rasgo que Román Lagunas cree, con José Antonio Portuondo, que constituye un carácter dominante en la tradición novelística latinoamericana –"la

---

<sup>674</sup> Epple, Juan Armando: "Cruzando la cordillera: el relato chileno del exilio", en José Promis edit: 1.973. *El relato chileno visto desde el exterior*, Op. Cit., p. 70.

<sup>675</sup> Román Lagunas, Jorge: "Memoria, testimonio y denuncia en la literatura chilena", en *Literatura chilena, creación y crítica*, Nº 41-42, verano-otoño 1.987, Madrid-Los Ángeles (USA), p. 14.

<sup>676</sup> Idem., p. 16.

preocupación social, la actitud criticista que manifiestan las obras, su función instrumental en el proceso histórico de las naciones respectivas<sup>676</sup>).

En todo caso, el medio natural del testimonio -en cuanto que el mismo presupone el derecho a la libertad de expresión, el uso de la palabra-, es la democracia; en las sociedades no democráticas asistimos frecuentemente a la supresión del testimonio, a su represión, lo que supone la destrucción de una expresión de cultura. Esta es la razón que explica que la literatura testimonial chilena sólo pudiera ser producida y consumida fuera del país. En tanto que la forma testimonio tuvo como centro focal los acontecimientos políticos y sociales acontecidos en el Chile de los setenta, su divulgación en el país tan sólo tuvo lugar con el cambio hacia un régimen democrático, que permitió la publicación de los textos que se encuadran en esta peculiar manifestación de la literatura chilena<sup>677</sup>.

<sup>676</sup> Portuondo, José Antonio: "El rasgo predominante la Novela Hispanoamericana", en A. Torres- Rioseco (ed.): *La Novela Iberoamericana*, Albuquerque (New México), 1.952. Citado por Román Lagunas, Jorge: "Memoria, testimonio y denuncia en la literatura chilena", Op. Cit., p. 16.

<sup>677</sup> Además de la novela de Hernán Valdés analizada en este apartado, merecen ser destacados, entre otros, testimonios tales como: *Prisionero de guerra*, de Rolando Carrasco (Moscú, Editorial Novosti, 1.977); *Dos años en campos de concentración chilenos*, de Miguel Lawner (Toronto, Ediciones Belisario Henríquez, 1.977); *Diario*, de Guillermo Núñez (*Literatura chilena en el exilio*, N° 3, 1.977; también hay ediciones posteriores); *Cerco de púas*, de Aníbal Quijada (La Habana, Casa de las Américas, 1.977); *Cartas de Chile*, de José Miguel Varas, ed (Moscú, Editorial Novosti, 1.977); *El estadio*, de Sergio Villegas, (1.979); *Prisión en Chile*, de Alejandro Witker (México, Fondo de Cultura Económica, 1.977); *Jamás de rodillas*, de Rodrigo Rojas (Editorial de la Prensa Novosti, 1.974); *Chile: 11808 horas en un campo de concentración*, de Manuel Cabieses (Caracas, Rocinante, 1.975); *Der Gefangene Gefängnisdirektor, 26 monate erlebter Faschismus in Chile*, de Carlos Lira (Hamburgo, Verlag Atelier im Bauernhaus, 1.977); *Testimonio*, de Jorge Montealegre (en Ximena Ortúzar: *Represión y Tortura en el Cono Sur*, México, Extemporáneos, 1.977). Por otro lado, y un tanto más distanciados de la contingencia, destacan otros testimonios tales como *Isla 10*, de Sergio Bitar (Santiago, Pehuén Editores, 1.977); *Testimonio de un destierro*, de Jorge Gilbert (Santiago, Mosquito Editores, 1.992); *La dictadura me arrebató cinco hijos*, de Otilia Vargas (Santiago, Mosquito Editores, 1.991); *Tumbas de Cristal*, de Rudy Weitzel (Santiago, Ediciones Chile y América, 1.991); *El Infierno*, de Luz Arce (Santiago, Editorial Planeta, 1.993).



La literatura del testimonio es una visión personal de la realidad social objetiva, y como tal la praxis testimonial es muy antigua, siendo esencial en sociedades muy diversas y formando hoy día parte de la vida cotidiana. En este género los temas tratados no son tópicos literarios, sino más bien unidades nucleares de experiencia, de carácter totalizador, donde la vida humana tiende a diseñarse en plenitud. La visión y la vivencia personal, en cuanto que conjunto de experiencias vitales del autor narrador, se expresan de manera peculiar. En este sentido, el rasgo que decide la adscripción de una obra a la categoría de testimonio:

"no es sólo el grado de participación del autor de los hechos narrados durante la experiencia objetiva, sino la peculiar modalidad de acercamiento a este fenómeno. El modo de enfoque de la experiencia vivida, su plasmación como narración, es lo que caracteriza al testimonio"<sup>678</sup>.

Por otra parte, la crónica testimonial que conforma *Tejas Verdes* no pretende ser una historia heroica: así, pese a referirse a humillaciones y torturas físicas, y constituir una indudable muestra de vejación de los más elementales derechos humanos, lo cierto es que el propio protagonista repite en diversos momentos que su situación no es ni mucho menos de las peores. Tampoco podemos ni debemos extraer del relato un análisis político de la situación del país, precisamente porque una de las mayores virtudes del mismo la constituye el tratarse de un testimonio de un chileno cuya implicación política jamás fue directa (no era militante de ningún partido, sino simplemente un escritor de izquierdas).

Las experiencias que narran sus páginas tan sólo -y sobre todo- son la visión personal de una situación y unos hechos que muy poco a poco su protagonista va comprendiendo y asumiendo (su reacción natural inicial fue, como la de otros prisioneros del campo, pensar que aquello no podía durar, que sería interrogado y puesto en libertad sin cargos, que lo que estaba viviendo no era posible).

---

<sup>678</sup> Jofré, Manuel: *Literatura chilena actual: Cinco estudios*, Op. Cit., p. 54.

En esta línea, resulta obligado traer a colación un trabajo de Ariel Dorfman titulado "Código político y código literario: El género testimonio en Chile hoy", en el que su autor critica un tipo de narrativa testimonial y militante, producida dentro y fuera de su país por escritores chilenos, que rechaza el reconocimiento de la calidad literaria inherente al acto de transformar la experiencia en escritura. Así, Dorfman dirá que:

"Los testimonios "políticos" dan todos la impresión... de haber sido transcritos sin esfuerzos descomunales. Se ha debido, sin duda, superar el asco y el sudor y el trauma, pero en ningún momento se siente que ahí se ha planteado, a modo de pregunta previa y simultánea, el cómo"<sup>680</sup>.

La referencialidad es, por supuesto, un concepto central de la literatura testimonial; sin embargo, ignorar la problemática que plantea la expresión de la verdad en la narrativa, o en cualquier otro tipo de discurso escrito, es una actitud que no sólo podría ser calificada de poco crítica, sino que incluso resulta, por las implicaciones que lleva consigo, peligrosa. El mensaje de Dorfman parte de dicha preocupación, y por ello no pretende negar la posibilidad de expresar la verdad que encierran hechos brutales acaecidos en las sociedades contemporáneas -y, por lo que hace a nuestro caso, en el Chile reciente-, sino que más bien persigue advertir contra la creencia poco crítica según la cual es posible una transcripción directa de la experiencia:

"Justamente se trata, en el caso de los militantes, de no escribir 'literatura', desconfiando de todo lo que pudiera alterar la brutal evidencia: los hechos hablan por sí mismos, es la verdad misma la que está acá expuesta, como no nos cansan de explicar los inevitables prologuistas. La experiencia ha sido demasiado seria, grave, tremenda, como para admitir ventilación estética"<sup>681</sup>.

Dorfman elogia lo que dentro de este tipo de literatura testimonial representa *Tejas Verdes*, ya que considera que en este texto el lector

---

<sup>680</sup> Dorfman, Ariel: "Código político y código literario: El género testimonio en Chile hoy", en *Testimonio y literatura*, Eds. René Jara y Hernán Vidal, Edina: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, 1.986, p. 217.

<sup>681</sup> Idem. p. 222.

encuentra una voluntad de exponer las incertidumbres y los consiguientes fracasos en la respuesta de los personajes de la novela al régimen dictatorial, para de este modo presentar una versión de los acontecimientos más honesta y ajustada a la realidad que aquellos otros testimonios que ponen de relevancia la fuerza –ya moral, ideológica...- de las víctimas. La novela es por ello una muestra de que una literatura de oposición al régimen no tiene por qué girar en torno a historias fáciles de “buenos contra malos”, con un final necesariamente feliz o victorioso. Este testimonio, “la historia de un éxito del fascismo, y no... de un triunfo popular”<sup>682</sup> resulta, sin embargo, más efectivo que las narrativas de resistencia triunfante al fascismo:

“Más significativo es el hecho de que Valdés, tal vez porque forma parte de ese vasto sector humano que no vive para la revolución, que no militó durante el gobierno popular, que no logró resistir el tormento, puede llevar a cabo una misión decisiva: alcanzar y emocionar al hombre común, a un público más amplio que le de sus congéneres. Los otros... se precipitan... en una aproximación a la escritura que es más restrictiva y sectorial (por no decir sectaria), delimitada en general a los ya convencidos”<sup>683</sup>.

Por tanto, nos encontramos con una obra en la que confluyen dos circunstancias a un tiempo, coincidencia que entendemos duplica su valor expresivo: el hecho de tratarse de un testimonio de un período vivido en primera persona y, en segundo lugar, el estar narrado por un hombre cuyo oficio es el de escritor. Una circunstancia ésta que hace que Valdés sepa extraer de la realidad todo un simbolismo de significados que provocan que el lector sienta como propios el dolor y la debilidad, el miedo, la ansiedad y la incertidumbre que aquél abriga ante el desconocimiento de la suerte que su vida va a correr, a medida que la desesperanza y la conciencia de hallarse en un mundo desconocido, sórdido y aparentemente imperceptible por el resto de la sociedad, va extendiéndose. Garretón dirá, en este sentido, que el hecho de que Valdés sea un novelista confiere al libro “un valor superior al

---

<sup>682</sup> Idem., p. 199.

<sup>683</sup> Idem. p. 217.

testimonio personal y lo convierte en un acto de creación, potenciándose ambos aspectos mutuamente<sup>684</sup>.

En un sentido muy similar se pronuncia S.V.Hunsaker<sup>685</sup>, quien subraya tres características concurrentes en Valdés: la primera es que se trata de un escritor varón (lo que distingue su escritura de una gran mayoría de textos de literatura testimonial, en la medida en que ésta última se ha considerado más bien un patrimonio de escritoras); en segundo lugar, Valdés es un intelectual, lo que le convierte en un testigo inusual de las circunstancias; y por último, Hernán Valdés es un creador literario, y es precisamente su habilidad como escritor una característica que lo separa abruptamente de la mayoría de testigos testimoniales en narrativa, que "o bien son funcionalmente iletrados o, de ser letrados, no son escritores profesionales o intelectuales"<sup>686</sup>. Todas estas particularidades constituyen de algún modo desviaciones de los rasgos usuales en literatura testimonial, sin que de ningún modo resten, en opinión de Hunsaker, valor como tal a su novela dentro de este tipo de narrativa, y sin perjuicio de que le confieran algunas características particulares.

En este sentido, Hunsaker señala que:

"el aislamiento de Hernán Valdés como un sujeto testimonial varón e intelectual se refleja en la soledad que impregna a *Tejas Verdes*. Tan penetrantes son los sentimientos de incomunicación, desamparo y soledad, que la entidad representativa de la narrativa habla por el grupo únicamente en cuanto que el grupo está compuesto de individuos igualmente solitarios"<sup>687</sup>.

<sup>684</sup> Ver Garretón, Manuel, A: "Prólogo. Tejas verdes y nuestra memoria colectiva". En Valdés, Hernán: *Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*. Op. Cit. p. 15.

<sup>685</sup> Hunsaker, Steven V.: "The problematics of the representative self: The case of *Tejas Verdes*", en *Hispanic Journal*, Indiana University of Pennsylvania, Fall 1992, p. 353-361.

<sup>686</sup> Ver Beverley, John, and Zimmerman, Marc: *Literature and Politics in the Central American Revolutions*, Austin, University of Texas Press, 1.990, p. 173. Citados por Hunsaker, Steven V.: "The problematics of the representative self: The case of *Tejas Verdes*", Op. Cit., p. 358.

<sup>687</sup> Hunsaker, Steven V.: "The problematics of the representative self: The case of *Tejas Verdes*", Op. Cit., p. 358.

La novela describe, por tanto, la experiencia de muchos chilenos y chilenas que, lejos de tratarse de elementos subversivos peligrosos, no eran más que gente corriente: su propia incapacidad de entender el por qué de lo que les estaba ocurriendo, unida al terror que los métodos utilizados por sus victimarios les inspiraban, impidieron una acción o respuesta común más contundente ante la masiva violación de los derechos humanos que tuvo lugar en el país en dicho período. Así lo cree Garretón, que señala que este libro:

"permite entender cómo las personas corrientes veían los acontecimientos en que estaban involucrados pero que no dominaban. Esta visión permite a su vez entender por qué tenía que pasar tanto tiempo antes de producirse el encuentro entre todos los que se oponían a la dictadura"<sup>688</sup>.

Valdés comienza su relato un 12 de febrero de 1974, unos pocos meses después de producirse el golpe militar de septiembre de 1973. Algunas personas se han exiliado ya; otras, están tratando de hacerlo o de recomponer su existencia en un país que ya no es el que era hace unos meses: han perdido sus empleos como consecuencia del cierre de numerosos centros de trabajo y actividades diversas, consideradas por el poder delictivas o meramente sospechosas; han visto desaparecer a familiares y amigos camino de países extranjeros o hacia las sombras del propio país; un tercer grupo parece vivir satisfecho por el nuevo *orden*, del que según ellos tan necesitado se hallaba un país que, de no haber sido por el golpe, caminaba hacia el caos...

Los primeros tiempos de la nueva situación dejan ver claramente que no sólo ha cambiado radicalmente el panorama político, público, sino que lo que ha sufrido más si cabe los efectos de un devastador terremoto ha sido la esfera de lo privado, de lo personal: la seguridad se ha esfumado como una ciénaga bajo los pies de una gran mayoría de chilenos, y por contra un mar

---

<sup>688</sup> Ver Garretón, Manuel, A: " Prólogo. Tejas verdes y nuestra memoria colectiva". En Valdés, Hernán: *Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*. Op. Cit. p. 14 -15.

de desconcierto y aún de desconfianza crece por días entre ellos. Como suele ocurrir en momentos en los que un país vive cambios bruscos, algunas de las reglas y valores que hasta ayer eran válidas y que estaban plenamente vigentes, hoy carecen totalmente de cualquier significación, en lo que no es más que una pérdida de rumbo general, como un desierto o un inmenso océano en el que nada nos indicara hacia dónde dirigimos.

Valdés resiste la deprimente soledad que se extiende tras el golpe describiendo la fuerte dependencia de los demás que todos –hombres y mujeres- desarrollan como modo de construir o reconocer la propia identidad. Tan fuerte es esta necesidad de identidad a través de los otros, que cada cual tratará de buscar a su modo afirmaciones, aún precarias, de continuidad de la vida. Como dice el protagonista del relato:

“El golpe ha deshecho toda clase de relaciones, y los residuos flotantes de esta catástrofe nos hemos encontrado para constituir otras, insólitas, precarias. (...) Así, hombres y mujeres que hasta hace poco tiempo nos habíamos encontrado con nuestras parejas en un plano amistoso o de trabajo, hoy, desvinculados, nos descubrimos de pronto en una cama, extrañados de esta intimidad y de este insospechado amor que hemos hecho como remedo de aquél que estamos pensando, imposibilitado por la muerte, por el exilio o por el caos en general. Quedan cada vez menos personas reconocibles en la ciudad; en cambio, han reaparecido personajes que uno creía definitivamente extinguidos y que en realidad no estaban sino muy inteligentemente disimulados en las contradicciones de la época que acaba de terminar.

(...) Las personas en quienes se podía confiar parten, una a una. Y es imposible conocer a otras. ¿Quién se atrevería hoy a confiar en un desconocido?“(p. 20).

La novela es, pues, un medio privilegiado, casi uno de los pocos instrumentos de precisión con que cuenta un observador que no ha vivido el régimen militar chileno, para acceder a una descripción tan personal e íntima de un hecho que difícilmente puede aparecer en un texto histórico que dé cuenta del período: el de la destrucción y transformación de las relaciones personales que trajo consigo el golpe de Estado. Y al hacerlo, al realizar esta incursión en una experiencia política y humana traumática y desconcertante (en la que, posiblemente, el lector nunca se haya visto inmerso), el escritor

nos permite acompañarlo en un recorrido psicológico por las diversas reacciones y conductas de sus personajes, que en este caso no son seres fantásticos, sino personas de carne y hueso, contemporáneas del lector de la novela.

Valdés nos narra así, a través del filtro de su propia experiencia, cómo los individuos tendían a aislarse, en lo que no era más que un reflejo de la sensación de incertidumbre sobre lo que podría ocurrir en el futuro y del nuevo sentimiento de desconfianza en las personas conocidas. El golpe desfiguró las relaciones sociales hasta el punto de imposibilitar el acercamiento entre semejantes: el miedo reemplazó así la amistad, en un medio en el que los individuos se protegen evitando los contactos sociales estrechos. En un escenario así el protagonista, como ente representativo de una sociedad hecha añicos, tan sólo da testimonio del grupo en cuanto expresa su destrucción.

El sentimiento predominante de Hernán Valdés ante la nueva situación, tal y como él mismo señala, es el de tener por primera vez noción de fracaso colectivo. No obstante, y tal como se verá después, lo cierto es que a lo largo del relato no parece perder totalmente la fe en que funcionen los resortes principales del engranaje del Estado de derecho ("Estoy seguro de que una declaración ante una persona regularmente sensata aclarará las cosas y de que podré estar de vuelta en poco tiempo") (p. 24). Aún cree que la arbitrariedad de los que se proclaman a sí mismos como vencedores de un conflicto inexistente no puede ser absoluta, que las garantías mínimas con que cuenta cualquier ciudadano o ciudadana terminarán antes o después por imponerse, jugando como límites necesarios a todos aquellos episodios que parecen estar ocurriendo en su país.

Resulta curioso ver a lo largo de toda la novela cómo, tanto él como los demás prisioneros que durante su estancia en Tejas Verdes comparten su suerte, no alcanzan a comprender la situación de irracionalidad que están viviendo y que, por más vejaciones que sufran y por más que perciban que se hallan absolutamente al margen de cualquier sistema de detención legal, siempre esperan que su pesadilla termine en un plazo breve. Este

sentimiento es todavía mayor en muchos de ellos que creen que, por su nula vinculación a los sectores opositores a las fuerzas del nuevo régimen, su detención probablemente se deba a un malentendido que seguro será reparado en pocos días, una vez que sus conocidos o familiares se movilicen (pese a que la detención y traslado de la mayoría se produjo sin ni siquiera poder avisar a los suyos, o a cualquier conocido que pudiera ayudarlos). Este último fue, también, el caso de Hernán.

Porque tras sonar el timbre de su casa y abrir aquél la puerta, no media ni un segundo antes de que se encuentre con la boca de un cañón de metralleta contra la garganta, al tiempo que se le informa de que se trata de un allanamiento. A partir de ahí, la gente armada que irrumpe en su apartamento no se distinguirá, precisamente, por sus buenos modos, tanto hacia Hernán como hacia cualquiera de sus pertenencias que se hallan en la casa. Preguntas -la mayor parte de ellas sin mucho sentido-, afirmaciones acusatorias, registros..., conforman una escena intimidatoria e inverosímil ("Casi todos ellos me rodean, como si hubieran dado por fin con el peor enemigo del régimen") (p. 23) y concluyen finalmente en el traslado, con los ojos vendados con cinta adhesiva y a empujones, de un Hernán escasamente vestido y calzado con tan sólo un par de sandalias, hacia un lugar desconocido.

En estos primeros momentos de la narración ésta fija un espacio (la casa de Hernán) que pronto va a ser abandonado. La casa -como lugar propio, cálido y cercano- es casi una alegoría del espacio cotidiano de la sociedad civil, que se contrapone violentamente al carácter del nuevo territorio que se abre ante el protagonista. Hay una negación al viaje de parte del sujeto, que inmediatamente inicia un doloroso camino de pruebas físicas y psicológicas. La identidad misma se ve alterada al cruzar el umbral que separa los dos espacios, y que da comienzo a una experiencia de penetración en lo profundo o de descenso en círculos concéntricos. Una vivencia traumática, marcada por una sucesión inevitable de sufrimientos. El cruce del umbral está marcado por diferentes terrores: la agresión, la oscuridad, el hambre, el frío, la incomunicación... El sujeto no es libre para imponer ninguna condición al proceso en el cual se ve inmerso, que se halla



controlado en su totalidad –con la sola excepción de la voluntad del protagonista- por la autoridad que se alza frente a aquél.

A partir del momento en que es detenido, Valdés comienza a tomar una cierta conciencia de su situación de desvalimiento ante sus captores, pese a creer que se trata de algo transitorio, hasta que entren en funcionamiento los resortes de la legalidad (“Me dispongo a esperar. Estoy seguro de que en cualquier momento se presentarán para llamarme”) (p. 26). Entretanto, el escritor no recibe otra información que algún golpe por toda respuesta:

“ Trato de obtener alguna aclaración de parte de quien se ocupa de todo esto, quiero saber qué pasa, por qué estoy aquí. Un palo o algo semejante me remece el cráneo. Los insultos suenan escandalosos, intolerantes:

- ¡Concha'e tu maire, qué veni aquí a preguntar hueváa!

La voz transmite su exasperación a otro:

- Ojo con este huevón. A mi ya me choreó” (p. 26).

Las largas horas de espera hacinado en unas dependencias desconocidas, con los ojos vendados, y rodeado de muchas otras personas que se hallan en su misma condición, le dan a Valdés el tiempo suficiente para que en su cabeza se agolpen pensamientos y preguntas: ¿A qué podía deberse su detención?; ¿Quizá a la iniciación de los trámites para la obtención de un pasaporte?; ¿Es que alguien lo había delatado?; En ese caso, ¿quién? Esta aparente falta de motivación para su detención, abre un primer punto de conflicto en la lectura: no se trata de un dirigente político, ni siquiera queda claro que sea un militante orgánico, sino que más bien persiste en la captura la sospecha de un error, de un malentendido o, lo más razonable, quizá la posibilidad absurda de una delación por parte de algún vecino o conocido.

A lo largo de toda la novela el narrador establece una tajante división entre vida mental y mundo externo, que sin embargo se supera a través de la

presentación del detalle sensorial. La propia experiencia de la detención ocasionó en el protagonista de esta historia toda una serie de estados febriles, oníricos, patológicos, que no hacen sino resaltar ciertos aspectos surreales de la existencia.

La desorientación de Valdés es grande, y una humedad penetrante comienza a instalársele en todos los huesos de su cuerpo. A su lado, un guardia está escuchando en la radio un programa musical nocturno. Ello le hace pensar algo que será una constante a lo largo de toda la novela: la conciencia de que afuera el país sigue su curso, con apariencia de normalidad y sin que nadie advierta lo que pasa en las cloacas del sistema. Este sentimiento, a la par que terror -por su lógica consecuencia de que nadie consiga ayudar a los detenidos como él, y puedan llegar a hacerlos desaparecer-, genera en Valdés un profundo desconsuelo, por lo inaudito que resulta que existan paralelamente dos realidades tan divergentes, sin que aquéllos que están instalados en la primera de ellas (donde en las vitrinas han vuelto mágicamente a aparecer artículos que antes sólo se adquirirían en el mercado negro), quieran o puedan hacer nada con respecto a ese segundo plano de la realidad, donde él y tantos otros se hallan instalados en ese momento:

"Entonces, la vida en la ciudad prosigue como si nada. La música, las comunicaciones, los desplazamientos humanos en las calles no dejan entrever ningún drama. Se ha omitido el drama, se lo ha estrangulado. Hay dos países ahora, y uno es subterráneo." (p. 29).

En su encierro, cualquier necesidad humana se convierte en una posibilidad de humillación, de vejación: la sed; la necesidad de orinar que tienen todos ellos a medida que avanza el tiempo y que se concreta en respetuosas peticiones a sus guardianes, no siempre correspondidas ("La gran puta. ¿Me han tomado por una enfermera, che?") (p. 28); el frío, que cada vez es más intenso; el dolor físico:

"El frío ha comenzado a producirme una sensación de enfermedad, de fiebre y de desamparo físico. El culo me duele atrocemente. No hay una sola posición, cargando el peso hacia adelante o hacia atrás, con una

asentadera o con la otra, que no haya ensayado; siento toda esa región glútea tumefacta, saturada de sufrimiento..." (p. 33).

Pero junto a ese dolor físico se siente también una desesperación provocada por tanta pregunta sin respuesta, por dar vueltas y más vueltas a episodios del pasado, por revisar los planteamientos y las creencias en torno a la situación política que vivía Chile. Así, Hernán Valdés rememora lo que sintió tras el golpe, y su convencimiento, común a tantas otras personas, de que realmente él no corría peligro, de que las acciones del régimen tenían como destinatarios a otros, mucho más comprometidos políticamente:

"Muchos pensamos que habíamos salido indemnes, que si teníamos que irnos era porque no teníamos cómo ganarnos la vida ni con quienes convivir, que la persecución, las redadas, la tortura y el exterminio continuaban, pero de un modo selectivo, muy selectivo. Pensábamos que no éramos gente de peligro -y en realidad directamente no lo éramos- y poco a poco volvimos a desocultar nuestros libros, volvimos a hablar sin muchas inhibiciones por teléfono, a reunirnos y a intentar lo que podíamos para denunciar los crímenes y el carácter cada vez más orgánicamente fascista del régimen" (p. 33).

Y es que un tema fundamental que surge a lo largo de la lectura de este libro es precisamente el hecho de que en Tejas Verdes habían numerosos detenidos, pertenecientes a los más variados estratos sociales, profesiones y lugares geográficos de Chile, la gran mayoría de los cuales tan sólo tienen una muy vaga conexión, a veces tan sólo teórica, con actividades de oposición al régimen (estar afiliados a un sindicato, haber formado parte del órgano rector de una cooperativa...).

Pero continuemos con el hilo conductor de la novela: Valdés continúa detenido en aquel lugar donde "*la noche no avanza, pero sí el frío, el cansancio y el dolor. Y la incertidumbre*"(p. 36). Por fin es conducido a bruscos golpes a alguna otra estancia, donde es objeto de un interrogatorio sin mucha lógica en el que el escritor no conoce cuáles son las respuestas adecuadas. Las sensaciones del interrogado, tanto físicas como psicológicas, son escalofrantes, y Valdés consigue transmitir las al lector con toda su fuerza expresiva:

" Tengo cada vez más miedo. Las eventuales respuestas que había estado preparando toda la noche comienzan a diluirse, a confundirse.(...)

(...) Siento los velos erizados, los poros contraídos, un frío desconocido. Me parece que mi sexo se encoge por este frío, hasta desaparecer.(...) " (p. 41)

"(...) - Y este libro en clave. ¿Te estai haciendo el tonto? Ya, llevatelo a cantar arriba.

- El libro es de Eva -grito, jadeando- Está escrito en su idioma.

- Vai a descifrarlo al tiro, huevón, o te capamos.

Protesto que no entiendo su idioma, pero no hay caso. Un tipo me coge por detrás los testículos, presionándolos. Me quitarán el antifaz y deberé mirar exclusivamente las letras. Cualquiera desviación de los ojos y se acabó, los testículos están tirantes".(p. 44)

Durante el interrogatorio, sus torturadores llegan incluso a sentenciarlo a muerte y, vendados como están sus ojos, lanzan una percusión de disparos en la habitación, seguida de sonoras carcajadas. Esta pesadilla es un elemento que parece repetirse en la literatura testimonial, en la que es usual que el sujeto parezca morir una y otra vez, pero todo es una pantomima.

Y después vendrá el traslado en un camión, como siempre hacia un lugar desconocido: lo llevan a Tejas Verdes, precisamente el campo de concentración que da título a la novela, aunque los prisioneros jamás serán informados de dónde se encuentran. La única información que se les procura les llega en forma de seria advertencia: "Ustedes son prisioneros de guerra. Al menor intento de fuga, aquí disparamos al cuerpo. Nada de advertencias, nada de balas al aire"(p. 51).

Allí son instalados en cabañas, hacinados, con apenas unas mantas que comparten durmiendo casi abrazados ("Formábamos una masa de cuerpos, en un rincón, apretándonos para abrigarnos" (p. 66)). Nadie parece comprender, saber con certeza a qué se debe exactamente su detención y su traslado a aquel lugar, más allá de vagas suposiciones.

La literatura testimonial tiene, en este sentido, unas constantes temáticas que nos permiten trazar una fenomenología de la experiencia sufriente de sus protagonistas. Así, a partir del momento en que el sujeto comienza a ser amenazado y golpeado, cambia totalmente su esfera subjetiva: la pérdida del control sobre su destino –que ahora está usualmente en manos de fuerzas desatadas e incontrolables- trae consigo la auto-definición del individuo en nuevos términos. Es destino del yo se transforma radicalmente una vez que el sujeto se integra en un grupo en el que hay más individuos en análogas condiciones. Son seres convertidos en una suma indeterminada de cuerpos, que han confluído en ese campo de concentración tras haber realizado recorridos biográficos diversos, y a quienes el golpe militar ha conseguido homologar mediante una persistente tecnología del sufrimiento, capaz de unir a una diversidad de hombres bajo el rótulo de prisioneros políticos.

Las reacciones frente a esta situación, la integración en un conjunto de entes unidos por un eventual destino de sufrimiento y de dolorosa incertidumbre se polarizan: un camino conduce al repliegue en lo subjetivo, como reacción a la agresividad del entorno; otra alternativa –ésta mucho más usual- es la identificación con el grupo, con la consiguiente aparición de sentimientos de solidaridad y de esperanza humanas.

Así mismo se alteran bruscamente otros factores, tales como el concepto que se tiene del propio cuerpo o las funciones psico-somáticas habituales, que se detienen, se agudizan o se expresan de manera nueva. Todo ello es fruto de haber rebasado los límites del agobio físico y psicológico, de la presencia de la muerte en el horizonte tempo-espacial inmediato. Las funciones físicas sufren un reajuste abrupto: la alimentación, el descanso y el sueño, la eliminación de materias corporales innecesarias, la higiene personal. El espacio, absolutamente insuficiente para contener a los prisioneros, comienza a ser vislumbrado y concebido como un cerco al cuerpo, como un atentado a los rituales privados del sujeto. Una situación que impone a los cautivos un forzado proceso de desaprendizaje, en

palabras de Diamela Eltit<sup>689</sup>: desaprender las conductas corporales, largo tiempo practicadas; situar al cuerpo en un territorio de nadie; compartir las exhalaciones, los sudores; renunciar especialmente al pudor, y sobre todo:

"renunciar a la cultura con que se dota el propio cuerpo, retroceder toda una costumbre higiénica que dicta la asepsia corporal para llegar a coexistir de manera colectiva con lo más arcaico, como es la suciedad..., convivir hacinadamente con los otros como uno, como cualquiera, como nadie, como nada.

(...) el cuerpo llega a asumir su nueva condición acultural de mera carne, de presa cautiva. (...) Cada día parece ser un retroceso más, una pérdida final de la intimidad en la que se cursan los protocolos del cuerpo que se van permutando por el simple hecho de estar vivo, de seguir vivo"<sup>690</sup>.

También las funciones psicológicas –las expresiones de amor a los seres queridos o a los semejantes, el uso del lenguaje, la capacidad de crítica, el pensamiento... se ven también bruscamente alteradas:

"Todo el aparato comunicativo del sujeto sufriente cambia de sentido, porque la experiencia es de tal magnitud que nociones culturales de gran inmanencia (tales como la concepción del tiempo, del espacio o de la muerte) se ven furiosamente trastocadas. La experiencia misma aparece cerrada temporo-espacialmente. Cerrada por el enigma de lo otro, de lo que podría haber sucedido o lo que podría suceder, inmerso en el sin sentido de la degradación humana obligatoria, mientras las propias fuerzas personales reconstructivas funcionan a toda marcha, enfrentando la nueva circunstancia"<sup>691</sup>.

Gran parte de los elementos descritos se perciben claramente en la novela de Hernán Valdés, a lo largo de todas las etapas que el prisionero atraviesa durante su cautiverio. La novela se presenta como el fin de un modo de vida personal, estructurado en torno a los cambios de la narración de primera a tercera persona, es decir, transitando de la corriente de la conciencia a la narración descriptiva. Así mismo, hay en la obra una

---

<sup>689</sup> Eltit, Diamela: "Los estigmas del Cuerpo", Op. Cit.

<sup>690</sup> Idem, p. 133.

<sup>691</sup> Jofré, Manuel: *Literatura chilena actual: Cinco estudios*, Op. Cit., p. 51.

constante dialéctica entre el escape de la experiencia concreta y el compromiso con una racionalidad que envuelve a la realidad: esto permite al texto comunicar la sucesiva evolución de la solidaridad humana en las peores condiciones.

A partir del momento en que ingresa en el campo de concentración, Valdés nos narra, siempre en forma de diario, todo lo acontecido desde que abre los ojos hasta que consigue, a duras penas y tras varios días, dormir alguna hora escasa. Todo es una crónica de miserias, de vejaciones y humillaciones, de la cara más amarga y miserable del ser humano. En este sentido, Hernán Valdés insiste en detallar los detalles microscópicos del encierro, característica ésta que llega a distinguir este libro de otros relatos testimoniales porque su épica pasa y se articula en y desde materialidades corpóreas: los mendrugos y ese caldo indescriptible que reciben como alimento; el tarro de los orines, siempre desbordante; el escasisimo aire que entra en la cabaña, donde permanecen multitud de hombres hacinados, y que llega a través de unas rendijas en la madera de las paredes, cuya cercanía todos se disputan; la impunidad que se desprende de la mentalidad militar y que los prisioneros sufren humillados sin apenas rechistar; por fin, la visita a los WC improvisados, cuyo estado es absolutamente terrorífico y que hay que usar en segundos y haciendo equilibrios, llega a convertirse a lo largo de toda la novela en una obsesión para Hernán Valdés (el propio Garretón llega a mencionar esta cuestión en su Prólogo, cuando habla de "la reducción del prisionero a su cuerpo y de éste a la fetidez omnipresente de sus excrementos"<sup>692</sup>).

Pero, sobre todo y de nuevo, dos ideas recurrentes: la amarga sensación de que el país sigue su curso vital y de que el campo de concentración y el resto de Chile son dos galaxias sin conexión; y, en segundo lugar, el conflicto entre la esperanza y el pesimismo que sacude a Valdés y al resto de prisioneros, y la luz que brilla al final del camino en forma de convencimiento interno de que alguien los salvará en algún

---

<sup>692</sup> Ver Garretón, Manuel, A: " Prólogo. Tejas verdes y nuestra memoria colectiva". En Valdés, Hernán: *Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*. Op. Cit. p. 15.

momento ("La esperanza quiere permanecer allí, en un rinconcito. El pesimismo no quiere imponerse del todo. Se produce una neutralidad del ánimo") (p. 49).

En torno a la primera de las cuestiones apuntadas, la escasa vista del paisaje hace que Valdés casualmente lo identifique como el lugar que vio en una visita con Eva -su última pareja, una chica británica- seis semanas atrás, en un viaje a la costa. Y esa constatación le hace ver cuál es la dicotomía existente en el país, entre normalidad y horror, y cómo él se halla ahora al otro lado de la línea del horror, sin saber si alguien desde el sector de la normalidad le tenderá una mano antes de que sea demasiado tarde:

"Nos admirábamos -rememoraré, en referencia a ese viaje- precisamente, de la normalidad veraniega del lugar, de la conducta festiva de los propietarios que venían con sus familias a pasar el fin de semana, en tanto que el país era una carnicería" (p. 56).

Y a dichos pensamientos seguían necesariamente otras reflexiones todavía más amargas:

"Si nosotros, conscientes del terror que ha sido instaurado en el país, pasamos por aquí sin sospechar la existencia de este lugar ¿qué queda para quienes quieren ignorar el terror sobre los otros, deliberadamente?" (p. 58).

En cuanto al segundo de los temas apuntados (la esperanza de una liberación, por lo injusto de su situación personal) es una suerte de obsesión común a la mayoría de detenidos:

"Nos damos cuenta de que hemos imaginado una permanencia muy transitoria en ese lugar, que, cada cual por su cuenta, está esperando ser llamado de un momento a otro para oír algo semejante a "fue un error, ándate", o que sus amigos, sus mujeres, están realizando alguna gestión importante para reparar el malentendido" (p. 60).

Una esperanza que sin embargo contrasta, dado el carácter sorpresivo e ilegal con el que se llevaron a cabo la práctica totalidad de las detenciones, con el tormento de los prisioneros por la incertidumbre de sus



familias sobre su suerte, pensando en las peregrinaciones por comisarías y oficinas militares, por hospitales y por depósitos de cadáveres.

Por fin, Valdés concluye sus impresiones sobre la llegada y los primeros tiempos en el campo con una reflexión amarga que tiene que ver con el deseo humano de sobrevivir bajo cualesquiera condiciones, por penosas que estas sean: "De pronto nos miramos, solos, y nos damos cuenta de que comenzamos a habituarnos a nuestra situación, de que nuestra inteligencia comienza a aceptar esta irracionalidad"(p. 62). Él mismo empieza, sin advertirlo, a hacer lo propio, asumiendo las infrahumanas condiciones en la que lo mantienen sus captores:

"(...) lo trago todo, incluso la cebolla cocida, que antes me parecía repugnante. No me pregunto qué gusto tiene, no alcanzo a advertirlo. Sólo me importa que esto llegue finalmente a mi estómago, que esto se deposite allí, como requisito indispensable de la subsistencia de mi personalidad" (p. 64).

En los días siguientes se suceden las actividades programadas para los prisioneros, todas ellas concebidas desde una óptica de organización militar: por ejemplo, la dura gimnasia al alba con objeto de hacerles perder definitivamente sus "hábitos de parásitos o alcohólicos o drogadictos" (p. 69). Los prisioneros van trabando un contacto más personal, y así nos enteramos a través del narrador de quiénes son y cuáles han sido sus vidas: la sorpresa fundamental es que se trata en general de gente de clases medias o populares, absolutamente corriente, y cuyas vidas y actividades no parecen representar la amenaza que el régimen cree haber visto en ellos para traerlos en estas condiciones a un lugar como Tejas Verdes, un peligro potencial que ha sabido transmitir a algunos de sus propios guardianes:

"Hay soldados o cabos o sargentos que nos miran torvamente, a veces con odio, como si realmente encarnáramos ese enemigo que, según los golpistas, tenía el "propósito de exterminarlos, a ellos y sus hijos, para instaurar una dictadura marxista" " (p. 70).

Allí se encuentran gente como don Ramón, un pobre hombre de extracción muy popular, casi marginal, antiguo presidente de un sindicato de

*suplementeros*<sup>693</sup>, que les contaba las hazañas deportivas de su juventud, y en cuyo discurso se advertía una fuerte creencia en la fatalidad de los orígenes de clase. Por su parte, “el gordo” y César, el abogado, pertenecen al Partido Socialista. Luego está Manuel, el campesino, enfermo del corazón, que trabaja en un asentamiento de propiedad colectiva y que “tiene una ternura especial por los tomates” y de los cuales “habla en la oscuridad”, así como “del agua que va inflándolos y del sol que los va pintando, como si estuvieran de acuerdo los dos” (p. 102). Manuel les relata su vida, de la que no hay mucho que contar, con estas palabras, ya tamizadas por la pluma de Valdés:

“Jamás fue a la escuela, por supuesto, y el primer par de zapatos que tuvo los compró el día de su boda. Toda su vida se pasó entre las seis de la mañana y la puesta del sol, los pies en el agua, la cabeza a la lluvia o al sol, encorvado, sacando malezas, abriendo surcos, limpiando surcos, plantando, matando bichos, cosechando. Toda la vida, diosito, y después en las noches hacer críos para que repitieran la misma historia. “Hasta que llegó el compañero Allende, nomá, y los jodió a los jutre”. Tantita alegría, que nunca habían tenido, cuando llegó el compañero de la CORA (Corporación de la Reforma Agraria) y les dijo que sí, que dirigieran ellos mismos la producción, que era lo que querían, después de haber ocupado la casa de los dueños, porque igual estaban dispuestos a todo. Y otra vez de la mañana a la noche...” (p. 101-102).

En Tejas Verdes también encontramos a Hugo, que cuenta a sus compañeros de reclusión que es el representante en Chile del Gurú Maharaji, y cuyo trabajo consiste en difundir la nueva verdad (“Al oírlo hablar, acuclillado en el suelo, entre este grupo de andrajosos prisioneros en una cabaña cerca de la costa, confinados aquí en este fin del mundo por un poder arbitrario y fantasmal, sus palabras no suenan extravagantes”) (p. 78). Otros prisioneros son Rubén (“es director del sindicato de empleados de su empresa, pero sus ideas políticas son muy ambiguas”) (p. 80); también está detenido un periodista de la televisión argentina, que confía en su pronta liberación; un empleado de farmacia cuya única actividad política parece ser el haberse opuesto, junto con otros trabajadores, al cierre del

<sup>693</sup> Chilenismo con el que se designa a los vendedores de periódicos.

establecimiento durante una huelga del comercio contra el gobierno de la Unidad Popular...; el gigante melancólico (un democristiano, presidente del sindicato de empleados de una fábrica de aceites y margarinas)...

Durante todo el relato Valdés y los otros prisioneros se esfuerzan en entender el por qué de su detención, de esa incoherencia, rememorando mil veces su pasado e imaginando otras versiones y posibilidades del mismo que quizá podían haber evitado su situación actual. El escritor reprocha en sus pensamientos a aquéllos que sabían de la existencia del peligro que se cernía sobre el país, el no haber hecho partícipes de sus conocimientos y sus temores a gentes como él mismo, que jamás advirtieron el alcance real de la situación política que desembocó en el golpe militar, cuyas consecuencias más directas se hallaba sufriendo en propia carne:

“Si solamente los que conocían el peso real de la amenaza nos hubieran hecho conscientes, como pueblo, de nuestra precisa responsabilidad, y si hubiéramos sido traídos aquí por defenderla, todo esto sería casi aceptable. Pero estar aquí como los segmentos de una confusa, inofensiva izquierda atomizada...” (p. 92).

Y es que hay, en este sentido, dos grupos de prisioneros: aquéllos que tan sólo buscan distraerse a cualquier precio, y los que, como Valdés, intentan discutir y comprender el drama que están protagonizando. Un drama en el que cualquier pretexto sirve a los soldados que los custodian para provocarlos, y en el que, además, las humillaciones que trae consigo el trato a que están sometidos son constantes:

“-Te voy a machacar, maricón –me dijo con un odio intenso” (p. 101).

“-Díme, huevón, ¿te parece mal alguna cosa?

-No, mi soldado, francamente.

-¿No te gusto, huevón? Dímelo nomás, si eres hombre”(p. 107).

Todo ello sumado a la promiscuidad física con los otros, la miseria y la suciedad... a las que habría que añadir algunos capítulos de vejación digamos extraordinarios, tales como la experiencia del simulacro del fusilamiento para los recién llegados, las bromas pesadas de los militares

borrachos los fines de semana, o incluso el acoso sexual en la cabaña de las mujeres.

De los comentarios que se oyen en el campo de concentración parece desprenderse que el tiempo de estancia de cada prisionero es variable (una semana, dos, un mes...) y que finalmente habrá un interrogatorio. También se habla de tortura. Por ello, y ante la doble expectativa de ser torturados y/o eventualmente liberados, los prisioneros sienten cada día la ambigua sensación que combina la esperanza de ser llamados y el alivio de no serlo, seguido de nuevo por la angustia de seguir allí indefinidamente, sabiendo que alguna vez serán llamados. Un sistema defensivo de la imaginación les impide concebir la tortura y sus efectos anticipadamente.

Entretanto, continúan sin pausa las vejaciones más variadas –físicas y psicológicas-, una labor para la que los soldados parecen especialmente entrenados (“Desde luego, los torturadores no se improvisan, se educan”) (p. 109). Un trato que consigue un efecto directo en los prisioneros, que no es otro que hacerles perder una gran parte de su autoestima, reducidos como están a una condición casi infrahumana. Su propia fealdad, su degradación, aparece reflejada en la condición de los demás, y es a través de ese reflejo ajeno como se hace dolorosamente patente.

Un buen día comienza el goteo de prisioneros, cuando se llevan a algunos compañeros de la cabaña para interrogarlos. Y por fin le llega el turno a Hernán.

Lo más sorprendente es que, pese a haber estado dándole vueltas a ese momento desde el principio, descubre que no alberga en su cabeza ningún sistema de defensa, que está casi vacío: no es capaz de organizar sus temores, de imaginar la naturaleza de su supuesta culpabilidad, ni de anticipar las posibles acusaciones que puede haber en su contra. Tan sólo percibe como reales el dolor –que cambia continuamente de ubicación y aún de naturaleza-; las contracciones de todos sus miembros, desarticulados, que parecen ser independientes y tener cada uno de ellos una vida

autónoma, desvinculada del resto de su cuerpo; el miedo bajo esa capucha que le cubre la cara y lo reduce casi a ser un bulto de nervios y huesos a punto de quebrarse... Un empujón salvaje orquestado por un grito de luchador japonés lo lanza a ciegas en una habitación, donde comienza el baile:

- “ - ¡Putas que soi insolente, huevón, manerita de entrar!
- ¡Estamos conversando aquí, desgraciado, qué te hai creído!
- ¡Pero soi muy mal educao, concha'e tu maire!
- ¿No te han enseñao a golpear antes de entrar a una casa?
- ¿Te creís que estai en la selva, culiao? ¿No tenías respeto por la gente?
- ¡Vai a ver lo que te pasa por intruso!”(p. 120).

A partir de ese momento comenzará el horror en estado puro: insultos, golpes, descargas eléctricas... que lo llevan en determinados momentos al borde de sus reservas (“Es como si me cortaran en dos. Durante fracciones de segundo pierdo la conciencia. Me recobro porque estoy a punto de asfixiarme”) (p. 120). Realmente no existen acusaciones concretas contra él, hasta el punto de que el interrogatorio se desliza muchas veces al tema de las prácticas sexuales de Valdés con su pareja, que los captores quieren conocer hasta en sus más ínfimos detalles, y en el momento en que sus respuestas son evasivas o tardías sobreviene de nuevo la terrible descarga.

Y hay muchas más formas de infligirle dolor, de llevarlo hasta el umbral de lo que es capaz de resistir. Hasta que Hernán se rompe del todo, y reconoce cualquier cosa de la que sus torturadores –que no parecen tener una idea clara sobre el mismo ni sobre los cargos concretos por los que retenerle allí- quieran acusarle:

“ - ¿Propuso actuar contra la Junta?

Muevo la cabeza de arriba abajo, muchas veces, rápido. Sí, propuso todo lo que quieran que haya propuesto (p. 131).

- ¿Y dijo que estaba colaborando en la campaña internacional del marxismo contra Chile?

Por supuesto que sí, todo lo que quieran”(p. 132).

Después de su confesión, Hernán es devuelto a otra parte del campo, una especie de lugar intermedio donde los que han sido torturados se recuperan hasta volver a tener una forma humana aceptable, y donde por tanto las condiciones son mejores que en su primer asentamiento. Pero el escritor está destrozado, por dentro y por fuera.

Se dedica a pensar, piensa todo el tiempo. Cree que después de la tortura y la estancia en ese campo, los hombres más soñadores y tibios a veces se convierten en revolucionarios, mientras que los revolucionarios se toman corderos. Como aquel militante socialista que tan sólo sueña con volver a su casa y decirle a su mujer: "M'ijita, no me pregunte nada. Aquí me tiene, vivo, y eso basta. Olvídese de todo. Ahora a trabajar y a cuidar a los niños. Y nada más. El resto son puras hueváas"(p. 139). Piensa también en cómo verá después de su experiencia el mundo el campesino: si sabrá realmente quién lo oprime, o simplemente verá la perversión como una fuerza ciega que se cieme sobre él y el mundo. A su alrededor siguen llegando nuevos torturados, en un estado penoso, que son atendidos por sus compañeros hasta que consiguen irse recuperando un poco... Las reflexiones que resultan del estado de ánimo de Valdés son desgarradoramente amargas.

El escritor continúa curándose poco a poco de sus heridas y hematomas, y un buen día es conducido a firmar una declaración, resultante de su interrogatorio, que lo deja perplejo por las falsedades que en ella se reflejan. Pero las amenazas de nuevas torturas ("Si no estai de acuerdo, te van a hacer otras preguntitas, pa saber por qué no estai de acuerdo") (p. 155) lo llevan a firmarla. Después le anunciarán –a él y a otros- que va a ser liberado, tras redactar y firmar un compromiso de no revelar jamás, si es que lo saben, dónde estuvieron retenidos, así como declarar bajo juramento que nunca sufrieron en aquel lugar ninguna clase de maltrato. Un suboficial exaltado les da su propia interpretación del significado de su estancia allí, que de algún modo refleja el sentir de los ejecutores de las capturas y detenciones –ejército, policía...- ante lo que estaba pasando en aquellos momentos en Chile:

“Yo soy responsable de vigilarlos, alimentarlos y mantenerlos en buenas condiciones sanitarias. ¿Ustedes creen, huevones, que a mí me gusta este trabajito de mayordomo? Pero yo soy un soldado de Chile y cumplo mi deber. ¡A mí sólo muerto me van a sacar de aquí, óiganlo bien, huevones! Porque estamos en guerra con ustedes y cada cual debe estar en su puesto. Yo aquí, ustedes allá. Así que ya lo saben” (p. 156).

Guerra contra un enemigo interno, constituido por una parte del pueblo chileno: esa parece ser una representación del conflicto, la de una de las partes. Las reflexiones de Valdés –a las que a continuación haremos referencia- conforman, sin embargo, una interpretación muy distinta.

Al día siguiente Valdés y otros prisioneros son subidos a un camión, en el que no desean hacerse ninguna ilusión que pueda romperse en un par de horas; no en vano han sufrido desde el momento en que comenzó la pesadilla de su detención una incertidumbre total en torno a sus cargos, culpas, la identidad de sus captores, lo que estaba ocurriendo a su alrededor e incluso cuál sería su suerte. Sin embargo, este episodio de dolor y terror tiene un fin, marcado por el momento en que Valdés y uno de sus compañeros son empujados del camión en una oscura calle desconocida, desde la que comienzan a correr a toda prisa sin volver la vista atrás.

Una vez desgranado el argumento que sirve de eje narrativo a la novela a lo largo de estas páginas, hay un tema que vale la pena destacar, por cuanto que se repite a lo largo de las tres obras escogidas y conecta de forma directa con una de las cuestiones analizadas en esta tesis: la división del país en dos bandos, en uno de los cuales encontramos a todas aquellas personas que han sufrido en carne propia o en la de personas cercanas los excesos del régimen, mientras que en el otro se alinean los que han colaborado con la dictadura, ya lo hayan hecho por acción o por omisión. Hablar de esta división es tanto como hablar de la dicotomía memoria-olvido, o de las distintas opciones sobre las cuales se puede comenzar a construir el futuro del país, a partir de un pasado en el que ha habido muchos episodios a los que no es en absoluto excesivo calificar de dramáticos, como los que nos narra Hernán Valdés en esta novela.

Así, y tras haber traído aquí las palabras del oficial que consideraba estar en guerra con los hombres que permanecían detenidos, vemos la otra cara de la moneda en los pensamientos en voz alta del propio Hernán Valdés, que se pregunta cómo no se dieron cuenta –él y otros que ahora estaban en su misma situación- de que sus actuales torturadores eran gente que había estado siempre a su lado, camuflados tras la piel de personas aparentemente corrientes (“Es fácil comprender ahora –por desgracia tan tarde- que vivían entre nosotros. Que no eran ni más ni menos que nuestros conciudadanos, nuestros vecinos, a veces nuestros parientes y, en una que otra ocasión, nuestros amigos”) (p. 152). Y tras haber superado el período dictatorial y volver a una situación política de restauración democrática, se impone el buscar una solución que sea capaz de tejer bases de convivencia entre todos los grupos y sectores que conforman la trama social del Chile actual. Esa solución pasa, en nuestra opinión, por asumir el pasado, sin ocultarlo ni mistificarlo, asentando sobre bases de justicia la supervivencia de la sociedad chilena. Y a partir de ese paso obligado, comenzar entre todos los implicados la complicada tarea de la reconciliación nacional.

Tejas Verdes es, pues, un magnífico testimonio en primera persona del paso de un hombre por determinados lugares de ese “Chile subterráneo” al que alude Valdés en su novela, y que coexiste en un momento determinado de la historia del país con la sociedad que uno puede percibir en la superficie del sistema. Cuando se publica esta novela, apenas si existen textos que desde la vertiente de la historia hayan reconstruido el devenir socio-político del Chile más reciente, lo ocurrido en el país durante la dictadura pinochetista. Más tarde sí comenzará la producción histórica en torno al período aludido. Pero no obstante, el lugar que debe ocupar la literatura no debe alterarse por esa circunstancia: la novela, en este sentido, es una herramienta valiosísima, insustituible por cualquier otra en su propio terreno –la ficción- y esa vertiente se revela como complementaria de la realidad, proporcionando a esta última claves explicativas de primer orden.



Los testimonios que forman parte de la producción narrativa chilena podría decirse, sin embargo, que están a medio camino entre la historia y la ficción; pero lo están en el siguiente sentido:

“En estos textos, histórico es el tema y ficticia es la aproximación al tema. El tema se ha originado en la experiencia concreta del autor, previa a la obra. El mecanismo que comunica y estructura la experiencia de una determinada manera es de carácter ficticio, porque es forma lingüística narrativa. Los recursos utilizados en la narración pueden ser de origen literario, la experiencia misma aparece como pulida de numerosos elementos no pertinentes; el tránsito del universo abierto de la experiencia humana al sistema cerrado del lenguaje impone ciertas consecuencias”

“(…) El testimonio es un encuentro entre diferentes órdenes que parecieran contradictorios. Es lugar de fusión de lo real vivido y lo ficticio literario”<sup>694</sup>.

Más compleja es la opinión que al respecto sustentan otros autores, como Juan A. Epple, con quien mantenemos grandes puntos de contacto, en la medida en que no se haga una lectura extrema de sus planteamientos en torno al tema. Así, Epple<sup>695</sup> alude a la literatura de testimonio publicada a partir de 1.973, centrada temáticamente en la experiencia de la cárcel y de los campos de concentración, la cual –señala– “reclama a veces una lectura que tenga presente la diferencia entre realidad y ficción”<sup>696</sup>. A continuación, Epple refiere las características y objetivos de estos textos, que entiende no dejan ningún resquicio para la duda: están escritos desde la perspectiva del testigo o protagonista de las acciones narradas, que son experiencias concretas, delimitadas históricamente (incluso pueden reconocerse en la literatura-testimonio centros de la geografía represiva “desde la austral isla Dawson hasta la pampa nortina”<sup>697</sup>); se fundan en el criterio de la verdad de lo narrado y están destinados a ordenar los hechos inmediatos y a denunciar la represión. Son –dirá– “la crónica sensible que puede servir de apoyo al

<sup>694</sup> Jofré, Manuel: *Literatura chilena actual: Cinco estudios*, Op. Cit., p. 53, p. 54.

<sup>695</sup> Ver Epple, Juan Armando: “Cruzando la Cordillera: el relato chileno del exilio”, en José Promis ed: *1.973 El relato chileno visto desde el exterior*, Puntágeles, Universidad de Playa Ancha Editorial, 1.996.

<sup>696</sup> Idem., p. 71.

<sup>697</sup> Ibidem.

trabajo del historiador o del sociólogo, la recopilación inmediata que suple el vacío de una historia no contada<sup>698</sup>, para subrayar acto seguido la importancia que dentro del género ha alcanzado *Tejas Verdes*, sin duda uno de los textos testimoniales más estéticamente elaborados (Jofre ha dicho de ella: "Esta obra patentiza claramente las posibilidades artísticas del testimonio"<sup>699</sup>), pese a que Valdés declarara expresamente, en su Nota Preliminar al libro, su voluntad de primar la recuperación de la inmediatez de lo vivido sobre la elaboración literaria.

En este sentido, convenimos con Epple en el inestimable –casi imprescindible– apoyo que el historiador puede encontrar en este tipo de textos, así como en el valiosísimo papel que desempeñan rellenando el vacío de la historia cuando ésta se halla imperativamente ausente, y situándose a su lado, en estrecha colaboración, una vez que la producción histórica cuenta con un espacio adecuado y aparece en el horizonte (todo ello sin olvidar ni por un momento su naturaleza de discurso narrativo, ontológicamente diverso al discurso histórico).

Prosigue Epple destacando la abundante producción que ha cosechado el género testimonio, proposición que argumenta relacionando algunos de sus mejores exponentes en narrativa: además de enumerar parte de las obras que ya hemos citado<sup>700</sup> añade este autor otras, como *Fue hermoso vivir contigo, compañera*, de René Lago Farias; *Chile 11.808 horas en campos de concentración*, de Manuel Cabieses; *Jamás de rodillas*, de Rodrigo Rojas; *Wer uns nicht kennt, kennt Chile nicht*, de Sergio Stuparich; o *Pan de Pascua*, del mismo Carlos Cerda –"una de las pocas obras donde haya una elaboración novelesca del asunto"<sup>701</sup>, dirá Epple–; por otro lado, existen también numerosos artículos publicados en revistas. A continuación, sin embargo, este autor nos trae a colación otras muestras del género testimonio, como las declaraciones recopiladas por la Comisión de Derechos

---

<sup>698</sup> Ibidem.

<sup>699</sup> Jofré, Manuel: *Literatura chilena actual: Cinco estudios*, Op. Cit. p. 53.

<sup>700</sup> Ver nota a pie de página nº 8.

<sup>701</sup> Epple, Juan Armando: "Cruzando la Cordillera: el relato chileno del exilio", en 1.973 *El relato chileno visto desde el exterior*, Op. Cit. p. 72.

Humanos de la ONU, de la OEA, el Tribunal Russel o la Comisión Investigadora de los Crímenes de la Junta Militar, "testimonios que definen con mayor precisión su utilidad al convertirse en documentos jurídicos"<sup>702</sup>.

Las circunstancias históricas recientes en Chile y la consiguiente imposibilidad de nombrar la realidad, trajeron consigo como respuesta el que la escritura se volcara inicialmente hacia aquellos temas que urgentemente requerían ser abordados, "con un cierto grado de inmediatez que puso entre paréntesis ciertas diferencias convencionales, y especialmente la que discutía la relación entre política y literatura"<sup>703</sup>. A la hora de examinar y estudiar esta producción con la perspectiva que otorga el tiempo es necesario, sin embargo, hacerlo marcando claramente las diferencias que se establecen entre "una obra testimonial y un relato ficticio, diferencias que están explícitas en la perspectiva con que enfrentan al tema y el modo de lectura que proponen"<sup>704</sup>. En la medida en que confundamos los atributos y valores distintivos de ambos tipos de producciones (lo que quizá no hubiera ocurrido de haberse combatido esa gran heterogeneidad con una adecuada ordenación), nuestra lectura se verá necesariamente afectada, limitándose nuestra percepción y entendimiento de los textos.

Epple pone de manifiesto que su pretensión no persigue, en modo alguno, restar valor a esta escritura-testimonio, al subrayar la significación de la segunda parte de la expresión, sino que por el contrario entiende que con su planteamiento revaloriza la importante contribución realizada por dichos textos:

"(...) justamente porque se leen con la convicción de que sus páginas reconocen, con un lenguaje transparente, aquellos hechos que se proponen como realidades históricas, al diferenciarlos se hace justicia a su extraordinario valor documental. Los dramáticos momentos vividos en La Moneda y las circunstancias que rodean las últimas horas del presidente Allende, se describen con precisión en el libro de René Lago Farías. Nos basta saber que estuvo allí, que tuvo la fortuna de ser testigo de los hechos,

---

<sup>702</sup> Idem.

<sup>703</sup> Ibidem

<sup>704</sup> Ibidem.

para leer y aceptar dichas páginas como un inapreciable documento histórico, esencialmente fidedigno<sup>705</sup>.

Nuestra postura tiene, al tiempo, numerosas líneas de convergencia y otras tantas de fuga, con el planteamiento sostenido por Epple. Aceptaríamos, en primer lugar, su propuesta en torno a la necesidad de diferenciar claramente lo que es narrativa testimonial de lo que es testimonio no literario; probablemente diferiríamos, sin embargo, al incluir en la primera de las categorías la mayor parte de la producción literaria testimonial del exilio chileno. Este último conjunto de novelas –las historias que narran, los mensajes que contienen, los personajes que describen–, por otra parte, creemos que tienen un valor inmenso, incalculable para el historiador, de modo que su aportación no podría ser sustituida por ninguna otra de naturaleza diversa; sin embargo, estimamos que como novelas que son, no pueden ser consideradas documentos históricos. La línea que separa ambos planteamientos –el nuestro y el de Juan Armando Epple– es, no obstante, muy gruesa y muy fina: su espesor aumenta si atendemos a la diversa naturaleza ontológica que reconocemos a cada una de estas producciones intelectuales (la novela y el texto histórico), y disminuye hasta casi desaparecer cuando consideramos el descomunal valor que en ambas propuestas se otorga a la narrativa-testimonio.

Si Valdés pretendió que su obra fuera una novela de denuncia, seguramente en ese sentido cumplió sobradamente su cometido de dar a conocer, aunque a través de un texto literario, unos hechos ocurridos en el campo de la más grave violación de los derechos humanos, que estaban produciéndose en su país, así como la existencia de esos templos del horror –los campos de concentración– donde se cometían todas las atrocidades aquí narradas. Sin embargo, el historiador no puede considerar esta novela como un texto con valor histórico, dado que las reglas que rigen en el territorio de lo literario exigen al escritor de mantenerse en la senda de la verdad, ni siquiera de procurarlo: el valor literario de la novela, aún de la que

---

<sup>705</sup> Idem, p.p 72-73.

trate de un tema como éste –de clara alusión a una realidad acontecida-, no puede medirse en absoluto a través de los parámetros de lo fidedigno<sup>706</sup>.

En este sentido, resulta interesante la postura que mantiene acerca de esta cuestión Ana María Amar Sánchez, expresada en su artículo "La ficción del testimonio"<sup>707</sup>. La autora pone de relieve que los acontecimientos deben inevitablemente sufrir un proceso de manipulación artística que está implícito en la producción de cualquier narrativa; en torno al mismo, dirá que: "Todo el problema... pasa por un episodio individual, por las dificultades *personales* del narrador, que sufre un proceso de ficcionalización cuanto más se toma el centro del relato"<sup>708</sup>. Por ello, Amar Sánchez recuerda con criterio a su lector que como proceso de reconstrucción de la experiencia que es, la verdad del testimonio comprende una carga -variable- de ficción.

Tampoco y por razones similares, las reflexiones en torno a las causas del golpe de Estado en su país, que lleva a cabo Valdés a través de ese personaje que es él mismo, deben ser tomadas más que como palabras que pronuncia un personaje de novela, como una interpretación personal de lo ocurrido (Valdés, en este sentido, considera que la burguesía chilena ha sido capaz de recurrir a la alianza con el fascismo y a la ultraderecha para conservar sus privilegios). Y ello pese a que su discurso constituya, por otra parte, una interpretación privilegiada, realizada en primera persona desde un conocimiento profundo del país, y desde la amargura propia del sentimiento de fracaso de un chileno corriente ("En el espejo tengo una mirada de

---

<sup>706</sup> Esta idea –nótese que hablamos de "valor literario"- es expresada por Justo Serna, con el que coincidimos plenamente en este punto, en varios de sus textos. Así, éste señala que "los materiales históricos, sociales y biográficos sufren un proceso de inevitable irrealización que se produce con el artificio mismo del hecho narrativo" (ver Serna, Justo y Burdiel, Isabel: "Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas", Op. Cit., p.29). Y en otro lugar dirá que "Por eso, al final, al menos a cierto tipo de lectores, nos resulta indiferente si hay mayor o menor número de motivos reales incorporados a la trama, porque nuestro deleite no depende de la certeza documentada" (ver Serna, Justo: "Instrucciones Confusas. Historia, ficción y relato en 'Noticia de un secuestro' ", Op. Cit., p. 60).

<sup>707</sup> Ver Amar Sánchez, Ana María: "La ficción del testimonio", en *Revista Iberoamericana*, Abril-Junio 1.990, p. 447-61.

<sup>708</sup> *Idem.*, p. 453.

extrañeza y, a pesar de todo, de inocencia") (p. 146), al que el nuevo régimen parece ver como un peligro. Su valor testimonial, que le viene precisamente de ser uno de los asistentes o protagonistas de lo ocurrido en el país, es enorme, y como tal debe ser apreciado. Pero no podemos tomar su análisis o su versión de los hechos al mismo nivel que consideraríamos la realizada por un sociólogo o, en nuestro caso, por un historiador, dado que los planos en los que narrador e historiador se sitúan son absolutamente distintos. La idea, para el caso concreto de esta novela, la expresa claramente Manuel Antonio Garretón cuando en el Prólogo señala: "No debe buscarse en este libro ningún análisis político propiamente tal. Más bien éste no existe o es muy débil. Ya hemos dicho que su autor no era un político ni un especialista en estos temas"<sup>709</sup>.

Este relato, que nos traslada a los sótanos del régimen militar chileno, juega un papel expansivo de nuestras ideas y vivencias, nos dilata, ensancha nuestra existencia y nos proporciona todo un conjunto de experiencias, visiones y emociones, en lo que creemos que es un riquísimo retrato psicológico de un hombre detenido y torturado sin ni siquiera saber los motivos, ignorando además cuál sería su suerte hasta el desenlace final de su liberación. Ese hombre, ese personaje, tiene además el oficio de escritor, con lo cual el testimonio duplica su valor, por la fuerza expresiva que alcanzan cada una de las palabras al corresponderse con emociones propias.

La literatura se enmarca así, en esta propuesta, en un espacio en el que se produce el encuentro dialéctico entre la representación de la experiencia vivida, en tanto hecho particular y concreto, y la búsqueda y proposición de un sentido de lo humano. De este modo, y partiendo de la reproducción de las percepciones directas de la vida, materia inexcusable de toda obra valiosa y auténtica, se logra producir una lectura significativa de la realidad. La literatura se torna así, a un tiempo, reproducción u objetivación

---

<sup>709</sup> Garretón, Manuel, A: " Prólogo. Tejas verdes y nuestra memoria colectiva". En Valdés, Hernán: *Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*. Op. Cit. p. 14.

de una realidad y producción imaginativa de un cosmos dotado de significación.

El viaje por los confines de la imaginación delimita y clarifica las sendas de la verdad, de la reconstrucción de lo realmente acontecido, y el paseo de los historiadores será tanto más rico cuanto más territorios, de índole muy diversa, recorran, cuanto más largo sea su itinerario, y el preciso reconocimiento de las trazas de la ficción puede ayudarle a remarcar su campo de acción, regido por un método y con pretensiones de objetividad, siendo la naturaleza de ambos planos tan diversa. Con este planteamiento perseguimos clarificar unos límites (los existentes entre la literatura y la historia) que creemos deben mantenerse diáfanos, pero animando a los historiadores a sumergirse y disfrutar en los mares propios de los escritores, en esas aguas que por sus potencialidades parecen no tener fondo. Es la idea que expresa Rosa Montero, al hablar de un género literario concreto – las novelas- que dice preferir como escritora: “Y las prefiero porque son más grandes y más anchas, porque te ofrecen más lugar para la aventura, porque suponen un largo e incierto viaje al mundo fabuloso de lo imaginado. Y en ese vasto territorio cabe todo”<sup>710</sup>.

Valdés nos conduce así de la mano por un campo de concentración, y por un momento nos sentimos capaces de sentir lo que él y otros prisioneros –detenidos y torturados- sintieron. Nuestras percepciones se ven así ensanchadas con las de una realidad para nosotros desconocida y a la que tendremos que enfrentarnos como historiadores, al estudiar y reconstruir la historia del período de la dictadura de Pinochet. Trabajar nuestra imaginación a través de la lectura de novelas y otros géneros literarios es sin duda aconsejable e incluso, avanzando un paso más, imprescindible. Esta es una de las razones por la cual los historiadores deberíamos leer novelas, adentrándonos en los dominios de la ficción para volver enriquecidos con nuevos significados apprehendidos en ese territorio de la representación imaginaria.

---

<sup>710</sup> Montero, Rosa: *Amantes y enemigos*. Barcelona, Suma de Letras S.L., 2000, p. 9.

### Publicación y recepción de *Tejas Verdes*.

Hernán Valdés escribió esta crónica de su experiencia a poco de comenzar su exilio en España. *Tejas Verdes* es, por tanto, una de las producciones literarias más características de la novela del exilio o novela del exterior. Este tipo de literatura (frente a la del interior, que debido a la imposibilidad de nombrar la realidad, tuvo una dimensión mucho más subjetiva o existencial, volcándose hacia el mundo íntimo), exploró con libertad las relaciones sociales, y en la misma estaban presentes en mucha mayor medida los aspectos ideológicos. Los problemas principales presentados por la literatura en el exilio son políticos (la historia política correspondiente al régimen autoritario fue el conjunto semántico principal de referencia); la solidaridad, la libertad y la autenticidad juegan un importante rol en estos textos. Pese a no formar un corpus homogéneo, su función predominante es rescatadora del olvido: el imaginario literario remite al contexto del país, a la memoria histórica general, a los procesos de identidad nacional y cultural y, de algún modo, a nombrar lo innombrable.

El propio Valdés valorará esta última prerrogativa, así como la necesaria perspectiva temporal y espacial frente a los hechos que tiene el escritor en el exilio, cuya situación califica por todo ello de "privilegiada"<sup>711</sup>. En esta misma línea, Valdés señaló en su ponencia para el Festival Horizonte 82, realizado en Berlín, que no era un azar la distinción operacional entre escritores latinoamericanos a secas y escritores latinoamericanos en el exilio, ya que, particularmente en Europa ambos grupos eran percibidos como dos especies diferentes, "la primera, libre de asumir e imponer hasta sus últimas consecuencias su mundo particular, sin sujeción a contingencias políticas o deberes morales; la segunda, supeditada a la responsabilidad de dar cuenta de su circunstancia inmediata"<sup>712</sup>. Distintos son, así mismo, los circuitos editoriales, de distribución y de público

---

<sup>711</sup> Valdés, Hernán: "Escritores en el exilio y el exilio de la escritura", *Quimera*, n° 25, Barcelona, noviembre de 1.982, pp. 27-28.

<sup>712</sup> Idem.



de unos y otros, lo que lleva finalmente a contraponer el lector especializado de los primeros al lector políticamente interesado (que puede ser un connacional en el exilio también) que consume la narrativa del segundo tipo de escritores:

“La distinción, el hecho de que seamos percibidos de estas dos maneras, viene de que la suerte, por así decir, nos ha conducido a dos receptores diferentes. Los primeros han sido dados a conocer ante un público motivado por una curiosidad estrictamente literaria –público que en los países anglosajones y nórdicos se reduce a sus sectores más cultos o especializados- a través del sistema editorial convencional, en tanto que los segundos nos hemos introducido por una brecha; constreñidos por la urgencia de denunciar las situaciones que nos tocó vivir, hemos sido prioritariamente divulgados por un sistema editorial más o menos comprometido con un público motivado en lo esencial por causas políticas y humanitarias, en un sector de la sociedad europea solidario con los dramas de nuestros respectivos países”<sup>713</sup>.

Por otro lado, el hecho de que en Hernán Valdés concurra la circunstancia de que se trata de la víctima o protagonista de los propios hechos que narra –situación arquetípica en la literatura testimonial, que se produce claramente en el caso de *Tejas Verdes*- suscita, sin duda, reacciones y sentimientos en ocasiones complejos en los destinatarios de sus obras, como ocurre en otros casos de literatura de similares características escrita por exiliados:

“Cuando nos situamos en el plano de víctimas o denunciantes de situaciones políticas específicas despertamos la adhesión o compasión de unos, pero cuando volvemos a situarnos en el simple plano de escritores, sin apelativos patéticos, despertamos ya sea el desconcierto, ya el recelo de los unos y los otros”<sup>714</sup>.

En todo caso, y volviendo a *Tejas Verdes*, las circunstancias que rodearon e hicieron posible la publicación inicial de esta novela –en el año 1.974- fueron, cuanto menos, curiosas:

---

<sup>713</sup> Ibidem.

<sup>714</sup> Ibidem.

“El régimen de Franco, todavía vivo en aquel tiempo, prohibió que el libro fuese editado. Pero, poco tiempo después, la Junta Militar chilena canceló un importante contrato de adquisición de camiones del gobierno chileno anterior (el de Allende) con la firma española Pegaso, para cerrar un convenio similar con una empresa norteamericana. Entonces, el Ministerio de Información y Turismo de España, en una “graciosa represalia”, obtuvo que la medida de prohibición al libro de Valdés fuese levantada y pudo ver la luz”<sup>714</sup>.

El texto, si damos crédito a las palabras del propio Valdés<sup>715</sup>, tuvo una excelente acogida en España y Europa. En el primer país “en pocas semanas el libro fue arrebatado por el público, que sin duda encontró en él alusiones implícitas a la reciente historia española”<sup>716</sup>. En los meses siguientes fue traducido y editado en la mayoría de países europeos, alcanzando un éxito similar, que su autor atribuye a que fuera el primer testimonio de su género, y el único no panfletario que expresó una experiencia personal de la represión. Su lectura consiguió, en opinión de Valdés, y unida a otras acciones de naturaleza diversa, contribuir a “definir en el público y las instituciones una conducta respecto a la dictadura”<sup>717</sup>.

Como novela del exilio, lógicamente el texto no tuvo eco alguno en la prensa del país andino. De nuevo resulta interesante transcribir un comentario al relato, con la perspectiva que da el tiempo transcurrido desde su primera edición:

“Tejas Verdes’ se llama la novela que acaba de publicar en España el chileno Hernán Valdés, autor de libros como “Cuerpo Creciente” y “Zoom”. En su obra “Tejas Verdes” Valdés supone que en Chile impera un terrible estado policiaco, donde las ideas son perseguidas hasta el fondo de los cerebros. Sería bueno responderle con un volumen titulado “Vente a vivir a Chile”<sup>718</sup>.

---

<sup>714</sup> Varas, José Miguel: “22 años después”, *La Época*, 22 de septiembre de 1.996.

<sup>715</sup> Nota Preliminar a la novela en su edición chilena: Valdés, Hernán: *Tejas Verdes*. *Diario de un campo de concentración en Chile*, Op. Cit.

<sup>716</sup> *Idem.*, p. 3.

<sup>717</sup> *Ibidem.*

<sup>718</sup> S.A.: “Bajo palabra”, *Las Últimas Noticias*, 26 de mayo de 1.975, p. 5.

Tuvieron que pasar veintidós años para que el texto viera la luz en Chile, donde fue editado en 1.996 bajo el sello de LOM Ediciones. Con motivo de su publicación se ha comentado la obra en la prensa chilena, donde fundamentalmente se han resaltado algunos de los interesantes comentarios a la novela que Garretón lleva a cabo en el Prólogo a la edición chilena. De él se ha dicho que “El libro carece de todo matiz o enfoque político y esa carencia probablemente realza aún más su valor y su impacto. (...) el protagonista, un antihéroe, manifiesta una complejidad extraña que lo emparenta de alguna manera con *El Extranjero* de Camus”<sup>719</sup>.

Tras el estudio de la novela aquí realizado, no hay en la prensa demasiados comentarios a esta obra literaria que aporten enfoques novedosos. Sí podemos traer a colación una frase, no por simple, menos plena de significado, referida a la oportunidad de la publicación del texto en Chile después de tantos años desde que fue escrita y editada por primera vez: “ (...) esta oportunidad (...) para volver a colocarnos de frente a estos acontecimientos. Valga el intento y así poder reconciliarnos, sino definitivamente, al menos de modo parcial con nuestra historia”<sup>720</sup>.

Y, en la misma línea argumental, la escritora Diamela Eltit también resalta que la reedición de este libro en Chile.

“nos devuelve a un tiempo que hasta hoy permanece oscilando en medio de una gran ambigüedad y que ahora, cuando se cumplen 25 años del golpe de Estado en Chile, se repone como trauma, como disputa o bien como silencio. Existe, sin lugar a dudas, una imposibilidad de leer, de establecer un ejercicio lúdico de memoria por parte del conjunto de la sociedad chilena”<sup>721</sup>.

<sup>719</sup> Varas, José Miguel: “22 años después”, *La Época*, Op. Cit.

<sup>720</sup> Cáceres Anaya, Nelson: “Tejas Verdes”, *Rayentum*, N° 13, octubre 1.998, p. 20.

<sup>721</sup> Eltit, Diamela: “Los estigmas del Cuerpo”, Op. Cit., p. 133.

## **7.5. NOSOTRAS QUE NOS QUEREMOS TANTO**

### **Breve presentación de la autora (Marcela Serrano):**

Marcela Serrano (Santiago de Chile, 1.951), casada con el dirigente socialista Luis Maira<sup>723</sup>, es madre de dos hijas. Hija de escritores<sup>724</sup>, antes de dedicarse a la literatura estudió en la Escuela de Arte de la Universidad Católica y trabajó como artista plástica en la década de los setenta en Roma y en Chile (cultivó el llamado *body art*, utilizando su propio cuerpo como superficie de pintura, y colgó su desnudez pintada a la manera de las mujeres onas –antiguas habitantes de Tierra del fuego- en el Museo de Bellas Artes).

Con el golpe del 73 se exilió a Europa; después de residir en Roma durante cuatro años regresó a Chile en 1.977. Al lado de la artista plástica Lotti Rosenfeld, de la escritora Diamela Eltit, del poeta Raúl Zurita y de otros más “participó en la complicada y contestataria escena cultural de los primeros años del gobierno militar”<sup>725</sup>. Militante socialista, participó en el Centro de Estudios de la Mujer, y ha trabajado con los movimientos de Mujeres por el Socialismo y con las Mujeres por la Vida. Posteriormente trabajó en el Instituto Tecnológico Vicente Pérez Rosales –convertido más tarde en Universidad- como directora de la Escuela de Diseño y como Vicerrectora de Planificación y Comunicaciones, labor que compaginaría con la recién estrenada actividad de escritora. Actualmente reside en México.

---

<sup>723</sup> Luis Maira ha sido Vicepresidente del Partido Socialista chileno, Secretario general de dicha formación, Ministro de Planificación y Desarrollo y Ministro de Obras Públicas. En la actualidad es embajador de su país en México. Anteriormente, Marcela Serrano estuvo casada ocho años con el poeta y publicista Antonio Gil.

<sup>724</sup> Serrano es hija del ensayista Horacio Serrano y de la escritora Elisa Pérez Walker (conocida en el mundo de las letras como Elisa Serrana). Esta última escribió *Las tres caras de un sello, Una, En blanco y negro*, y en particular una novela de temática feminista que la dio a conocer en mayor medida: *Chilena, casada, sin profesión*.

<sup>725</sup> Entrevista a Marcela Serrano realizada por Donoso, Claudia: “Nosotras que nos queremos tanto”, *Caras* n° 94, 18 de noviembre de 1.991, p. 140.

Además de *Nosotras que nos queremos tanto* (1.991), ha publicado otras novelas como *Para que no me olvides* (1.993) –que recibió el Premio Municipal de Literatura en la categoría novela-, *Antigua vida mía* (1.995), *El albergue de las mujeres tristes* (1.997) y *Nuestra Señora de la Soledad* (1.999). Ha obtenido el segundo puesto del Premio Planeta de Novela del año 2.001 con la obra *Lo que está en mi corazón*.

### **Análisis de la novela: NOSOTRAS QUE NOS QUEREMOS TANTO.**

*Nosotras que nos queremos tanto*<sup>726</sup> es una novela de la escritora Marcela Serrano cuyo tema central es la vida de una serie de mujeres, de orígenes, experiencias y caracteres muy diversos, pero cuyas trayectorias vitales se cruzan en un determinado momento a raíz de desempeñar todas ellas una actividad laboral en un instituto de investigación. La novela relata, por tanto, la historia de Ana, la de María, la de Sara, la de Isabel; vivencias parciales de las hermanas de María (Magda y Soledad), de su prima Piedad, de Laura, de otras amigas y conocidas.... pero sobre todo y al tiempo, esta novela nos cuenta, a través de estas *historias* la historia de una gran mayoría de mujeres contemporáneas de todo el mundo, cuyos puntos en común con las protagonistas de la ficción son sorprendentes, de manera que sus experiencias y su situación en el escenario social se podrían extrapolar a millones de mujeres con muy ligeras variaciones (“¡Por las mujeres del mundo!”-dice Ana-, “Y por nosotras cuatro, dignas representantes de ellas”) (p. 19). La opinión de esta narradora ocasional del relato coincide, en este punto, con la de la creadora del personaje, pues Marcela Serrano no cree en absoluto que el haber abordado un tema local pueda restar universalidad a

---

<sup>726</sup> Serrano, Marcela: *Nosotras que nos queremos tanto*. Santiago de Chile, Editorial Los Andes, Sexta Edición. Las referencias a esta novela no darán lugar a notas al pie de página, sino que se indicará el número de página al final de cada cita.

sus planteamientos; en este sentido, la autora ha señalado: "Mujeres de cualquier país podrían identificarse con esta obra"<sup>727</sup>.

Pero Ana, María, Sara e Isabel, si bien son ante todo mujeres, son también ciudadanas de un país que ha vivido una historia traumática, compuesta por dosis de ilusión, de esperanza, de cambio... pero también de represión, de tortura, de miedo, de muerte y de exilio. Y han sido ellas y las personas que las rodeaban -su familia, sus amigos, sus conocidos- las que han vivido todas estas experiencias y las que a través de sus relatos nos muestran versiones y maneras de vivir los momentos históricos de un país. Cuentan sus *historias* dentro de la Historia. Nos expresan sus puntos de vista sobre cómo vivieron el período de gobierno militar, un momento en el que, de nuevo según Marcela Serrano, "la mujer tenía una doble marginalidad: ser mujer, por una parte, y en dictadura por otra"<sup>728</sup>.

Los personajes femeninos de esta historia nos relatan así sus miedos, sus ambiciones, sus ilusiones, sus esperanzas, sus sentimientos; nos dejan ver cómo han vivido los cambios los distintos grupos sociales, cómo han encajado un devenir histórico marcado por la violación de los derechos humanos, por la represión política, y cómo se han situado y reubicado a lo largo de los distintos períodos en uno u otro grupo de actores sociales (los que se fueron, los que se quedaron, las personas que estaban en la clandestinidad, los que perdieron sus propiedades, los torturados...), llegando incluso en algunos casos a ser eliminados.

Por tanto, podríamos decir que la novela, desde las vivencias personales y privadas de los personajes que la protagonizan enlaza con el entramado político y social que refleja la forma de vivir en un país -Chile- que ha sufrido un proceso histórico y político muy similar al de otros países latinoamericanos, con capítulos de miedo, represión y muerte, y con un día a día en el que las mujeres, del mismo modo que en muchísimos lugares de la

---

<sup>727</sup> Entrevista a Marcela Serrano realizada por Berger, Beatriz: "La Escritura Esperaba Que Yo Le Abriera la Puerta", *El Mercurio*, 25 de enero de 1.992.

<sup>728</sup> Idem.

tierra -y esta vez la zona común se amplía mucho más allá de Latinoamérica- viven en un mundo hecho a la medida de los hombres, lo que les provoca toda una serie de sentimientos cruzados y de signo opuesto que dificultan el hallar un espacio propio en el que sentirse cómodas y vivir serenamente.

Y ese espacio propio, o al menos una zona cálida y confortable donde instalarse, de alguna manera las protagonistas de esta historia lo encuentran en la red de amistad que han sido capaces de tejer y que les otorga una cierta protección frente al resto del mundo y frente al dolor que cada una de ellas soporta en ocasiones en su vida diaria ("*Fueron las tardes en la cocina en las que, viendo llover, agradecemos la amistad*") (p. 254). El título mismo de la novela -*Nosotras que nos queremos tanto*- es especialmente significativo en este sentido. Tal y como dice en un determinado momento Ana, que actúa como narradora ocasional: "Después de todo, no se encuentra en cada esquina cuatro mujeres que se quieran"(p. 19).

Marcela Serrano escribió por ello ésta, su primera novela, con el propósito confesado de aportar su grano de arena a que se entendiera mejor la problemática de las mujeres, a que éstas se sintieran comunicadas entre ellas. A través de los testimonios de vida que nos ofrecen sus protagonistas, la escritora trata de dar cuerpo a un mundo femenino no contado, de darle forma al sueño de escribir por las demás.

En opinión de Serrano, el conflicto básico se produce porque el hombre tiene el poder, escribió la historia e inventó un lenguaje a su medida, "y nosotras se lo pedimos prestado, ¿cómo vamos a encontrar un lenguaje propio?"<sup>729</sup>. La novela se inserta en la búsqueda de este lenguaje propio, y a través de la misma Serrano confiere a todas esas mujeres derecho a voz y voto literario, que desde hace tiempo les esperaba. Su razón de ser no fue otra que traer a primera línea, colocar en un lugar central una problemática que siempre había sido ignorada o, en el mejor de los casos, marginal; como dirá la autora de la novela, con su narrativa buscaba "destapar el silencio de

---

<sup>729</sup> Ibidem.

la mujer que, yo creo, es profundo"<sup>730</sup>. Un silencio histórico que es, junto con la soledad, un tema recurrente en la obra de Marcela Serrano, y que la autora retomó de una forma central en otra de sus novelas, *Para que no me olvides*, en la que la protagonista –Blanca- sufre una afasia que le impide hablar, escribir e incluso leer. "Para mí la afasia –dirá la escritora- es como una gran metáfora de la situación de la mujer"<sup>731</sup>.

La novela comienza y termina a partir de una estancia común de las cuatro mujeres -Isabel, María, Ana y Sara- con objeto de pasar algunos días juntas y dar apoyo a las dos (las primeras) que, pese a ser tan distintas, comparten una característica común: su vulnerabilidad. Desde esa estancia, tomada como anclaje, se desarrolla la historia que para cada una de ellas va situando al lector en el pasado y lo hace caminar hasta el momento presente, de modo que éste pueda visitar el mundo interior de estas mujeres conformado por todas las vivencias que desde su infancia hasta el momento actual (sus edades rozan la cuarentena, menos Ana, que tiene 52 años) han hecho de ellas precisamente los seres humanos que son. Esta visión es compartida por Raquel Olea, que comienza el análisis de esta novela expresándose en términos análogos:

"Construida en base de recurrida técnica del *racconto* a partir de una situación arbitrariamente producida –en este caso, el encuentro de cuatro amigas en una casa a orillas de un lago en el sur de Chile, una narradora protagonista organiza el relato que entreteje voces y situaciones, configurando a través de las historias personales una percepción de la historia del Chile de las últimas décadas"<sup>732</sup>.

Este es, pues, un recorrido por las historias particulares de todas ellas, que corren paralelas al devenir de Chile precisamente a lo largo de tres o cuatro décadas fundamentales en la construcción de la historia reciente del país. Los testimonios de los personajes de la novela, representantes de un determinado estrato socio-económico de mujeres chilenas, recorrerán

---

<sup>730</sup> Ibidem.

<sup>731</sup> Entrevista a Marcela Serrano realizada por González, Juan Carlos: "Quise hablar sobre el silencio histórico de la mujer", *La Segunda*, 20 de agosto de 1.993.

<sup>732</sup> Olea, Raquel: "Más allá de un encuentro", *La Época*, Santiago, 9 de febrero de 1.992.



panorámicamente a través de su experiencia vital toda una serie de acontecimientos que se han sucedido en la segunda mitad de este siglo: el fortalecimiento de una clase profesional, el fin de los grandes latifundios, el acceso de las mujeres a gran parte de las actividades del país, las crisis políticas de los últimos veinticinco años, el ascenso hegemónico de ciertos grupos económicos, la dictadura, el exilio, la represión militar, la liberalización de las costumbres y una cierta despersonalización en la coexistencia familiar. Y en paralelo al devenir del país se van desarrollando las propias vidas de estas mujeres, y el relato nos sirve para profundizar en los pasados familiares de cada una de ellas, recorriendo con atención el círculo social donde crecieron, y dejando al descubierto las alegrías, las frustraciones, los desencuentros, las indiferencias, los éxitos y los fracasos, desde una perspectiva claramente femenina.

Son vidas que representan las de un sector de mujeres chilenas en el contexto de un modo de inserción social que llega a trascender las historias relatadas. Esta puede ser, precisamente, una de las claves del éxito de mercado que ha llegado a alcanzar esta novela en Chile, el hecho de que "muchas lectoras puedan reconocerse fragmentariamente, en los diversos aspectos de lo narrado"<sup>733</sup>. Porque todas ellas son mujeres adultas, reconocibles y contemporáneas, que nos cuentan lo que han vivido: se trata, como dice su creadora, de "historias de mujeres de carne y hueso"<sup>734</sup>.

Serrano retrata fundamentalmente un medio que conoce bien, constituido fundamentalmente –aunque hay otras realidades que se cruzan en la novela, pertenecientes a mundos diversos- por una sociedad de clase media-alta. Por otra parte, todas las protagonistas tienen en común una militancia de izquierda, fuente también, en la mayor parte de casos, de un cierto desencanto, pues transitan a través de la utopía y el fracaso de los proyectos políticos. En gran parte son todos ellos escenarios presentes en la propia historia de la autora, que ponen de manifiesto a una Marcela Serrano

---

<sup>733</sup> Idem.

<sup>734</sup> Entrevista a Marcela Serrano realizada por Donoso, Claudia: "Nosotras que nos queremos tanto", *Caras* n° 94, 18 de noviembre de 1.991, p. 140.

que, a la hora de construir lugares y personajes, destaca más, tal y como dijo Ignacio Valente, como observadora que como creadora. La autora reconoce que la observación es clave en literatura, y explica en estos términos el origen de los lugares, las figuras literarias presentes en el libro y de su discursos:

"He tenido tantas conversaciones con mujeres en mi vida, especialmente durante la dictadura, que muchas cosas se me deben haber quedado en el inconsciente y están ahí, pero otras son del todo inventadas. Inventé más de lo que Valente cree. (...) Pasa que inventé en un contexto en que lo inventado es posible"<sup>735</sup>.

El mundo de clase alta chilena, que sirve de fondo a las vidas de estas mujeres, es retratado en esta novela –dirá Serrano– "porque lo conozco de cerca y porque, al final, tengo algún cariño ahí. Es un mundo que funciona no por principios, sino por intereses"<sup>736</sup>. En otro momento, y en esta misma línea, se referirá a un elemento clave de su narrativa, quizá todavía atribuible a que esta autora, pese a sus grandes éxitos de venta, cuenta con una andadura corta en el mundo de las letras<sup>737</sup>, en el que de forma repetida declara estar *en aprendizaje*:

"(...) Yo siempre uso en las novelas escenarios. En eso soy muy autobiográfica. Y siempre tiendo a escribir sobre cosas que ya conozco. No me atrevo a meterme en mundos que no maneje por el miedo a que sean irreales, a que haya falsedad".

---

<sup>735</sup> Entrevista a Marcela Serrano realizada por Silva Monge, Mónica: "Marcela Serrano un bolido superventas", *Página Abierta* n° 68, Santiago, junio de 1.992.

<sup>736</sup> Entrevista a Marcela Serrano realizada por González, Juan Carlos: "Quise hablar sobre el silencio histórico de la mujer", Op. Cit.

<sup>737</sup> Marcela Serrano, hija de ensayista y escritora, confiesa haber escrito novela durante toda su vida, y haberse criado en un ambiente donde el factor de escribir era lo natural. Sin embargo, públicamente no comenzó a hacerlo hasta pasados los 40 años, pasando así del mundo de la plástica, "que era para iniciados", al de la literatura, "infinitamente más masivo". A finales de 1.991 publicó "Nosotras que nos queremos tanto", que fue precisamente su primera novela.

Por ello, los relatos de vivencias personales son la suma de las vidas de las mujeres conocidas en su hogar, en el colegio, en la Universidad...; pero también en el trabajo político, con las *Mujeres por el socialismo*, en su contacto con grupos feministas, y por fin, también acusan la influencia de sus lecturas de la escritora chilena Isabel Allende, y de las norteamericanas Mary Macarthy con su obra *The Group* y Marilyn French con *The Women's room*. Precisamente en alusión a estas dos últimas, Serrano ha manifestado: "Estas mujeres me han golpeado firme y me han hecho escribir mi novela. Siento que hay una fuerza maravillosa en las autoras norteamericanas"<sup>738</sup>.

La novela no presenta una cotidianeidad fácil, sino que, por el contrario, tanto en lo personal como en lo acontecido socialmente, las dudas, la ansiedad, las dificultades, el desencanto, son moneda común. Sin embargo, el final de la novela marca un hito de esperanza, una suerte de punto de partida hacia una era mejor, dado que coincide en lo personal con un cierto autoconocimiento por parte de cada una de ellas de sus puntos débiles por los que pueden y de hecho han aparecido las fracturas del alma, pero también de los logros que han sido capaces de conseguir y de sus fortalezas ("*Es cierto, habían pasado diez años y aquí estábamos, de nuevo las cuatro, siempre las cuatro. Más grandes, más viejas, más heridas, más sabias*") (p. 254). Y en lo político, el término del relato coincide con el inicio de una nueva era:

"María insistió en que éste puede ser el último verano que estemos las cuatro juntas. No es que alguna se vaya a morir, ni nada dramático. Pero es claro que esta compacta sociedad que formamos llega a su fin. La democracia ya llegó" (p. 12).

"¡Por nuestra nueva democracia! ¡Por la nueva era!" (p. 19).

De la novela, especialmente en el final o desenlace del relato, se desprende un sentimiento palpable de esperanza hacia el futuro, ya que nos encontramos un panorama en el que las mujeres que protagonizan esta historia son ahora mucho más sabias -logro conseguido con un gran coste

---

<sup>738</sup> En Berger, Beatriz: "La Escritura Esperaba Que Yo Le Abriera la Puerta", Op. Cit..

de dolor-, y se abre ante ellas un nuevo país, que si bien está por construir, ofrece posibilidades de cambio y mejora, a través del trabajo diario:

“Han venido a buscar ropa de tarde prestada, parten a sus nuevos trabajos, en esta aventura de aportar en la democracia que viene.(...) Mientras Isabel lo hace en educación, Sara trabajará para las mujeres, su gran tema” (p. 255).

Este leve soplo de esperanza contrasta con las opiniones reales de Serrano en torno a la situación de las mujeres y al protagonismo político que han alcanzado en su país, haciendo evaluación ya en la década de los noventa. Respecto de la primera cuestión, la escritora opina que pese a los avances existentes en muchos aspectos, no hay ninguna solución colectiva al tema de atraer a los hombres al mundo privado, que no ve “un país o un Estado preocupado del tema”, y que el machismo desatado se ha visto sustituido por “un machismo encubierto, que se ha desarrollado de forma atroz”<sup>739</sup>. Mucho más preocupante es su mensaje con relación al papel de las mujeres en Chile en la nueva etapa democrática:

“En dictadura, las mujeres fuimos un poder grande, con una convocatoria enorme. Pero la democracia llegó –nuestra transición rara- y la mayoría de las organizaciones se deshizo, se nos acabó la pelea. Ya no estamos legitimadas para pelear. (...) Todo el *cartuchismo* social, al final, nos afecta más a las mujeres. Menos que nunca hay interés en resolver estos problemas”<sup>740</sup>.

Serrano augura, sin embargo, que “el tema cultural más profundo en el próximo tiempo va a ser el de la mujer”<sup>741</sup>, respecto del cual reconoce la necesidad de modificar el discurso de las propias mujeres para hacerlo más comprensible, con el objetivo de que los cambios puedan interiorizarse y ser asumidos por la sociedad entera, por los hombres y las mujeres que la

---

<sup>739</sup> Silva Monge, Mónica: “Marcela Serrano un bólico superventas”, Op. Cit.

<sup>740</sup> Idem.

<sup>741</sup> Entrevista a Marcela Serrano, realizada por Tichauer, Jacqueline: “Las mujeres de verdad estamos muy cansadas”, *La Época*, 5 de septiembre de 1.993.

forman: "El punto es cómo hacer para que los hombres entiendan esta diversidad, sin que les resulte amenazante"<sup>742</sup>.

Más optimista es el juicio que en esta línea realiza Héctor Soto, quien hace una revisión de la problemática de género y del estado de los movimientos feministas en Chile, precisamente al hilo de la novela de Marcela Serrano que estamos analizando, y su valoración de futuro no parece ser tan negativa:

"Por mucho que en Chile el feminismo haya podido capitalizar para sí la ebullición del movimiento antiautoritario (...) lo cierto es que durante los últimos años (...) vivió momentos intensos y febriles. Es sorprendente la magnitud de los espacios que conquistó, las batallas que ganó, los cuadros que articuló, las potencialidades que adquirió, la capacidad de movilización que demostró. Eso no es nada. Siguen siendo formidables los retos que el movimiento tiene por delante en este país"<sup>743</sup>.

Los ejes básicos que articulan la novela son, por tanto, la problemática personal de las mujeres por su condición de tales -línea argumental fundamental-, así como su situación social como ciudadanas con un posicionamiento político activo de izquierdas, en un país que pasó sucesivamente por el triunfo del gobierno de la Unidad Popular, el golpe de 1973, la consiguiente represión durante la dictadura y la llegada de la democracia. Una vez conocidos los polos temáticos principales, resulta interesante dibujar al menos a través de una serie de trazos primarios la personalidad de cada una de las protagonistas fundamentales del relato. Bien entendido que su papel es simbólico: la novela en realidad nos las presenta y habla de ellas y por sus bocas para mostrarnos cómo viven y sienten las mujeres por doquier; así lo dice Ana:

"Yo no soy protagonista de estas páginas, si es que existe claramente alguna. Aquí sólo hay mujeres, cualquiera de ellas. Somos tan parecidas todas, es tanto lo que nos hermana. Podríamos decir que cuento una, dos o

---

<sup>742</sup> Idem.

<sup>743</sup> Soto, Héctor: "Verdades de mujer, mujeres de verdad", *Foro 2000* n° 4, Enero-febrero 1.992.

tres historias, pero da lo mismo. En el fondo, tenemos todas -más o menos- la misma historia que contar"(p. 11).

La misma historia, pues, a través de relatos diferentes, vividos por personas distintas: Isabel, Ana, Sara y María -como principales- y otras muchas mujeres (Magda, Piedad, Soledad, Teresa, Laura, Rita, Ximena, otras a cuya realidad se alude sin que sus nombres lleguen siquiera a mencionarse...) que van desfilando por la novela para mostrarnos esa su común historia.

A las cuatro protagonistas fundamentales del relato las une su trabajo en una organización gubernamental de perfiles imprecisos, donde cada una desarrolla una tarea diversa. Sin embargo, ninguna de ellas se define en la vida en términos puramente laborales o profesionales. La novela las define en función de sus biografías y, sobre todo, en función de los afectos y desafectos con que se han manejado hasta llegar a ser lo que hoy son.

Tal y como señala Héctor Soto en el ya mencionado artículo periodístico escrito a propósito de esta novela<sup>743</sup>, son mujeres hechas y derechas; independientes y autónomas; capaces, inteligentes y probablemente de excepción. Son mujeres que han resuelto sus necesidades básicas, pero que sin embargo parecen no haber resuelto del todo sus vidas, ya que la insatisfacción personal, a veces muy dolorosa, es una constante a través del relato. Al hilo de esta constatación, Soto lleva a cabo una importante reflexión:

"¿Cuánta de esa infelicidad proviene de la condición mujer y cuánta puede atribuirse a factores exógenos o a opciones personales? (..) ¿Cuánto de fatalidad, cuánto de responsabilidad individual y cuánto de resignación hay en todo esto?

La novela, por cierto, no tiene respuestas concluyentes para estas preguntas. Pero sí entrega elementos de juicio para elaborarlas. Mejor que esto, ofrece un gran abanico de testimonios de vida -amplio, diversificado,

---

<sup>743</sup> Idem.

caleidoscópico- y una especial agudeza para indagar zonas de dolor y frustración personal”<sup>744</sup>.

Pero conozcamos a los personajes. Comencemos por Ana, que a ratos hace las veces de narradora, alternándose en dicho papel con María. De todas ellas es quizá la menos complicada, aquella cuya existencia discurre de forma más placentera, sin altibajos, y que por tanto se ve también menos salpicada por el sufrimiento que el resto de sus compañeras. A sus 52 años, ha sido profesora y declara amar a su marido y ser monógama de contextura; está dispuesta a aceptar todo nuevo desafío, y son la literatura y “ese raro fenómeno de mi género”(p. 11) las cuestiones que más le interesan. La descripción que realiza de sí misma en la novela resulta más acertada y esclarecedora que cualquier otra:

“No soy bonita ni fea. Ni alta ni baja. Ni gorda ni flaca. Ni muy oscura ni muy clara. Mi apariencia tiene directa relación con mi ser profundo. Ni estridente ni invisible. Una suerte de equilibrio fluye de mí. María diría que eso es terriblemente aburrido. Espero que el tiempo le diga a ella lo contrario. Mi gran conquista es la serenidad. Y eso me resulta bastante. Quizás se me podría acusar de ser más bien espectadora que gestora de los acontecimientos. Mi defensa consistiría en que los reales gestores son muy pocos, y en que la capacidad de observar -ni siquiera de analizar- está muy mermada hoy en día, cuando todos quieren ser protagonistas”(p. 11).

Ana es, pues, la más equilibrada de las cuatro, y su papel de narradora en determinados capítulos de la novela, o al menos de introductora de personajes que después hablarán con voz propia, responde al deseo más arriba expresado de observar lo que otras protagonizan: así, nos presenta a las mujeres de la novela que más atención reclaman, para que sean ellas quienes ocupen el espacio disponible exponiendo sus vivencias, éstas quizá más atormentadas. Ana se constituye por ello en una especie de confidente, asumiendo también un cierto carácter proteccionista. Por lo mismo, su historia no es la más atrayente de las cuatro.

Otro de los personajes literarios construido por Marcela Serrano en la novela es Isabel. A Isabel la vida le ha demandado mucho desde siempre,

---

<sup>744</sup> Ibidem.

tanto en su infancia como en su posterior vida de casada, que se inició apenas cumplidos los diecinueve años (a los quince conoció a Hernán, y su deseo de dejar atrás cuanto antes la realidad de su casa paterna, sin duda influyó en que contrajera matrimonio tan joven). De niña, se hizo cargo del cuidado de sus hermanos ante la ausencia de su padre y la actitud de su madre, que cada vez fue bebiendo más y se abandonó a sí misma y a los niños. Esta situación y el propio papel que ella tuvo que asumir, la marcaron para siempre, determinando en gran medida su actuación posterior; ella misma y los demás así lo reconocen:

“Lo que tiene claro es que cada acción de su agotadora vida cotidiana está inspirada en su propia infancia: Creo que mi obsesión por mi vida profesional y mi dedicación a ella es casi sospechosa. Hernán me ha dicho que es incluso poco femenina. Pero... es que me dan escalofríos las vidas de aquellas mujeres sin cuento propio, las que aceptaron que el amor fuese la única referencia. (...) No siento que mi historia tenga ningún vuelo propio, ninguna libertad. Todo está marcado por mi madre. Como si mi historia fuese solamente el resultado de la historia de ella”(p.p 48 y 49).

Y si las demandas que la vida hizo a Isabel de niña fueron excesivas, lo mismo ocurre en su vida de adulta, en la que soporta todo el peso de un matrimonio con cinco niños, conjugando estas obligaciones con las que le impone su vida profesional. La sola enumeración de las tareas que Isabel lleva a cabo en casa en un día cualquiera, realizada por Marcela Serrano en boca de Ana, produce al lector vértigo. Al lector y a ella misma, a la que le resulta durísimo ser el epicentro de todos los requerimientos, ser la responsable de que en las vidas de todos los que le rodean todo esté bien, sin que nadie lo agradezca ni apenas lo advierta o lo valore. La propia Isabel reconoce el terrible peso de esa carga diaria (“¿Cómo respondo a todo lo que debo responder sin el trago que me ayude? A la vez, mi vida entera depende del control. ¡No puedo, no puedo perderlo!”) (p. 39), del mismo modo que sus amigas, conscientes de que Isabel vive para ocuparse de los demás, sin que nadie lo haga de ella (“Algún día Isabel dejará una gran cagada. O se volverá alcohólica o se fugará con un hippie menor que ella”) (p. 110).



Su marido y sus hijos están acostumbrados a que todo pivote sobre ella de manera natural. Sobre todo su marido, Hernán, cuyo trato deja bastante que desear, y que ejerce una tiranía sutil sobre ella (“¿Por qué aceptas la tiranía, Isabel? ¿Por qué?” -le dirá María-“¿A qué le tienes miedo?”) (p. 110). Como en muchos escenarios familiares, es la vida de él la importante, son sus temas los que se tratan al final del día cuando ambos se reúnen, son sus necesidades las que se plantean, y a lo largo de la novela no pronuncia una sola palabra de reconocimiento por todo ello, que cree que responde al orden regular de las cosas; sí, por el contrario, aparecen repetidamente sus críticas, quejas y exigencias:

“Con el café, Hernán le cuenta de su día (...) El día de ella no es tema de conversación. Él sistemáticamente lo elude, le produce horror todo el movimiento de su mujer, se le confunden las actividades de los niños y no quiere que ella se dé cuenta. Además, siente que el agrado de llegar a esta casa que funciona tan bien no puede ser entorpecido por la explicación de cómo ha llegado a funcionar así. Él trabaja mucho y entrega una enorme suma de dinero mensual a su mujer. Su mínima recompensa es no enterarse de los detalles, pasarse la película de que todo esto anda así por arte de magia. Sobre el trabajo de Isabel no pregunta: no es que le parezca irrelevante -sería su defensa-; supone que si hay algo que él debiera saber, ella tomará la iniciativa de contárselo” (p. 42).

Isabel es, por tanto una de esas mujeres brillantes a fuerza de realizar un trabajo extraordinario en todos los frentes, y que jamás se ha salido del molde de lo que se esperaba de ella. Dar la talla en todas estas facetas sin ayudas, y sin dejar una sola de sus obligaciones, tiene por supuesto un coste que tan solo ella asume.

La tercera de las protagonistas es Sara. Ingeniero civil de profesión, Sara nació, se crió y vivió rodeada de mujeres. Fue compañera de un político izquierdista (Francisco), con quien mantuvo una relación tormentosa fruto de la cual tuvo una hija. La propia Sara reconoce el carácter servicial que tuvo aquella relación desde sus inicios, hasta que él mismo le abandonó; así, a la pregunta que en un momento dado le hace María de cómo fue capaz de aguantar tanto a aquel hombre, Sara le responde:

"Cómo me aguanté tanto a mí misma, querrás decir. FUE CULPA MÍA. Es por eso que he cerrado el capítulo del matrimonio. Porque si me enamoro, pierdo toda dignidad. Porque soy un ser humano capaz de vivir lo que he vivido como opción. Me avergüenzo de la Sara de aquellos años, pues si me pasó lo que me pasó, fue porque yo lo permití"(p. 77).

Pero Sara también vivió durante aquellos años intensamente todos los acontecimientos que cambiaron la historia de Chile: la victoria de Salvador Allende y la llegada de la Unidad Popular al poder ("Sara recuerda aquella noche del cuatro de septiembre en la Alameda como la noche más feliz de su vida. No olvida cómo corrían por la ancha avenida abrazándose unos con otros, todos") (p. 71). Se sentía como en una vitrina, cuando su propio país, a pesar de ser pobre y pequeño, pasó en aquellos días a ser un punto de referencia mundial.

Y después vino el golpe de estado, que cambió la vida de Sara radicalmente, ya que ésta hubo de pasar a la clandestinidad. Entonces se sucedieron los cambios de casa, en Santiago y en provincia, en Chile y fuera de él ("Los amigos caían presos, la DINA pasó a ser la pesadilla total. Algunos murieron, otros desaparecieron") (p 73). En aquel tiempo, todas las energías de Sara estuvieron dedicadas a salvar a Francisco, a hacerle la vida más soportable, mientras que él buscó un escape en las otras mujeres, con quienes mantuvo continuas relaciones que torturaban a Sara. Después vino el exilio, del que Sara regresó sola a su país y sola, aunque rodeada de mujeres cálidas, parió a su hija.

Y si esté es el pasado de Sara, la Sara del presente es una mujer que vive con su hija y que no ha tenido gran suerte en las relaciones sentimentales con los hombres. Siguió siendo testigo de excepción de los grandes hitos de su país: así, trabajó con el comando del NO para el plebiscito del cinco de octubre de 1988, y confiesa que su verdadera profesión son las mujeres:

"Mis mejores energías están puestas en el trabajo con ellas. A medida que pasa el tiempo, me resulta cada día más nítido. Ese será mi camino. Supongo que gracias a la formación que me dio la Ingeniería he

logrado manejar bien cada proyecto de mujeres que ha estado en mis manos"(p. 204).

De hecho, la novela termina anunciando un nuevo trabajo de Sara en esta parcela -la de la mujer-, en la nueva democracia.

Sin embargo, en lo personal, el personaje de Sara no parece albergar grandes esperanzas, como tampoco lo hace otra de las tres amigas que tienen relevancia para el relato -Isabel-; tan sólo con respecto a María se advierten buenas expectativas sobre los dilemas que deberá enfrentar. Así, Sara sobrelleva un pesado déficit afectivo que no advierte visos de luz con el final del relato. Tampoco Isabel, atrapada en un matrimonio que no mejora pero tampoco acaba de romperse, logra deshacerse del incorregible sentimiento de desdicha con el que parece cargar desde las primeras páginas del libro.

Por fin, la última del cuarteto es María, una mujer compleja, rebelde, espontánea, que desde siempre se resistió a adaptarse a los moldes rígidos que la sociedad chilena imponía a una persona como ella por su sexo y su condición social. Pagó cara su rebeldía, ya que el ser distinta la convirtió, salvo para su círculo de amigas y sus allegados, en una persona ni siquiera digna de comprensión y/o compasión en sus momentos de soledad y dolor.

Y de haber alguna mujer que sea protagonista de esta historia por encima del resto, ésta es María, y lo es por dos razones. En primer lugar, porque fue una persona que no respetó las reglas, que no estuvo dispuesta a vivir según el paradigma de mujer chilena de su tiempo, y se permitió ciertas licencias que tan sólo se consienten a los hombres, idea muy central en esta novela y sobre la que más tarde volveremos. Pero también porque Marcela Serrano, a través del personaje de María nos muestra las vivencias de una familia que "puede rastrearse largamente en los árboles genealógicos del país y cuenta al menos con dos Presidentes de la República en línea directa"(p. 26).

María y sus hermanas, Magda y Soledad. Las tres se separaron, cada una a su manera, del futuro previsto para ellas por su nacimiento, a

través de la adquisición de una conciencia política que las colocó en lugares muy distintos. La narración de sus experiencias -las de María de forma más completa, las de Magda y Soledad a retazos- nos muestra cómo los acontecimientos políticos, y en particular la represión, el exilio, e incluso la muerte, afectaron y golpearon a muchísimas familias chilenas, cuyas trayectorias y vivencias han estado dirigidas y han quedado marcadas para siempre por episodios de gran dureza que han definido la historia reciente de éste y otros países latinoamericanos.

Porque Marcela Serrano ha retratado mujeres chilenas de una época en la que la conciencia política y la esperanza de poder cambiar el mundo eran muy grandes, reflejando una situación distinta a la actual (“(...) mi generación estuvo muy marcada –y eso aparece en mi libro– por la idea de que el compromiso pasaba por lo público y lo colectivo”<sup>746</sup>). Un compromiso político tremendo, hasta el punto de que en la novela llega a modelar los destinos de algunas de las protagonistas.

Serrano contrapone, en este sentido, el momento actual con el tiempo del relato, y al constatar la evolución sufrida por la sociedad chilena, señala que “La izquierda de hoy perdió la mística”; mientras que en referencia a su generación –que es la de las mujeres protagonistas de la novela- dice que “éramos sufridos y el trabajo político era el motor”. La situación política y la conciencia de lucha de hombres y mujeres en unas décadas determinantes en la historia de su país inevitablemente se reflejan en la novela, como no podía ser de otro modo: conecta, en este sentido, con la tradición chilena de una literatura comprometida con la realidad. La necesidad de narrar el sacrificio de muchos –y muchas- desde el compromiso ha sido una característica común a gran cantidad de escritores de ese país (“Siento que hubo un momento en que todos nos pusimos a escribir pensando en Chile desde distintos puntos de vista, pero absolutamente atravesados por veinte años de historia”<sup>747</sup>), y de forma

---

<sup>746</sup> Donoso, Claudia: “Nosotras que nos queremos tanto”, Op. Cit.

<sup>747</sup> Entrevista a Marcela Serrano realizada por Zeran, Faride: “La antorcha de Marcela Serrano”, *La Época*, 10 de octubre de 1.993.

particular se reconoce en esta novela de Marcela Serrano, que al hablar de su forma de tratar a las mujeres, de lo que en este sentido aporta y la diferencia de resto de autores, subraya que "Yo me siento más ajena a la cosa intimista. No pasa por ahí mi temática. La política me va en las venas, y el mundo social y político me interesa más que el mundo íntimo"<sup>748</sup>. Esa es la razón de que las vivencias políticas estas mujeres ocupen en su libro un espacio fundamental, y de a través de las experiencias que marcan la subjetividad de las mismas se refleje de forma muy vívida un período de la vida del país donde las historias personales están inevitablemente marcadas por exilios, clandestinidades e imprevisibles rupturas no programadas de órdenes y destinos.

Pero continuemos con el personaje de María. María nació en Santiago de Chile, "en aquel espacio físico y social donde todo arribista quisiera nacer"(p. 26); su infancia en el seno de una familia tradicional y acomodada hizo que ni ella ni sus dos hermanas jamás supieran de inseguridades ni privaciones, y que fueran educadas en un modelo ("en un colegio particular, católico y de habla inglesa") (p. 27) y con unas expectativas que los acontecimientos posteriores revelarían como el plan más alejado de la realidad:

"El matrimonio y la maternidad las realizaría de tal manera que no cabrían en sus vidas las turbulencias del espíritu ni el desasosiego. Y si por alguna circunstancia de la vida -nadie puede ignorar su posibilidad- los matrimonios les deportaran dolor, la maternidad lo sublimaría. Debían estar muy atentas a la elección del esposo, pues tendrían solo uno"(p.p 27 y 28).

Con el tiempo, las tres tomaron conciencia política respecto de la situación de su país, colocándose no obstante en una gradación que abarcaba desde la posición de María -que pese a pasar incluso por el exilio, en el presente ha sacrificado los aspectos públicos en aras de otras reivindicaciones más personales- hasta la de Soledad, que optó por la lucha armada, vive en la clandestinidad y finalmente en un momento de la novela resulta muerta por las fuerzas de seguridad. En lo personal, tampoco se

---

<sup>748</sup> Idem.

adaptan al guión: María tiene innumerables relaciones amorosas a lo largo de sus treinta y siete años de vida, declarándose abiertamente polígama; Soledad es madre soltera, sin llegar jamás ni siquiera a revelar quién es el padre de su hija Esperanza.

Esta es la historia de muchas familias de Chile, cuyas existencias han pasado por capítulos que ni en sus peores pesadillas hubieran tenido cabida; y simboliza la grave crisis de un país que cuenta con una brecha en la construcción de su propia historia, la cual se ha visto atravesada por momentos de aberración, momentos en los que la memoria, la razón e incluso la responsabilidad de algún modo se derrumbaron. Lo innombrable, la cara más oculta de la realidad individual y colectiva, el dolor, la represión, la complicidad...son todas ellas marcas que desfilan a lo largo de *Nosotras que nos queremos tanto* y que afectan de forma directa a sus protagonistas, unos personajes que el lector siente ya como personas conocidas, y con los que es capaz de compartir sentimientos de alegría y de dolor.

De ahí la enorme fuerza expresiva de la narración. Ya no se trata de estudiar el fenómeno *exilio*, o el fenómeno *tortura*, de una forma abstracta, tal y como lo haría la disciplina histórica. La novela, por el contrario, consigue presentarnos *casos reales* -por supuesto, dentro de la ficción a la que el lector asiste- que son capaces de ampliar nuestra comprensión del fenómeno; se trata de un mundo autoreferencial, pero que toma elementos veraces desde fuera. Javier Marías<sup>749</sup>, subraya esa dimensión de la literatura -la de permitirnos el enriquecimiento de nuestra visión y comprensión históricas- y la atrae a nuestra memoria y a nuestra conciencia: así, el escritor señala que una novela no sólo cuenta, sino que nos permite *asistir* a una historia o a unos acontecimientos, y al asistir *comprendemos*. Valga un ejemplo en el que un solo párrafo de narración sitúa al lector en la situación que vivía Chile en un momento determinado:

---

<sup>749</sup> Marías, Javier: Discurso pronunciado en Caracas el 2 de agosto de 1.995, durante la ceremonia de entrega de los premios Rómulo Gallegos, en Marías, Javier: *Mañana en la batalla piensa en mí*. Madrid, Alfaguara, 1.996.

“María nos contó que a Magda le costó volver al país, a pesar de ser lo único que deseaba en la vida. Le costó volver a querer su país, era tan distinto al suyo de antes. Corría el año ochenta y tres. El boom económico había terminado. La crisis se respiraba a cada paso. Los jefes financieros estaban en quiebra o en la cárcel. La población, con hambre. La vida política revuelta, la cesantía por todos lados. La ansiada apertura con su espada de doble filo. La oposición organizándose, y dividiéndose. La gente del exilio volviendo. Esperanzas en algunos, tanta pobreza en casi todos. La deuda externa como un gigante abstracto. Las deudas de cada ciudadano como un caos concreto. Y las protestas”(p. 98).

Otro ejemplo nos muestra el sentimiento que puede generar vivir en país con represión política, comprensión que los lectores podemos alcanzar a través de la propia experiencia de María:

“A María le gustaba viajar y siempre estuvo bien dispuesta a partir. Decía que era la única forma de resistir vivir en Chile, y explicaba que con solo unos días afuera, respirando libertad y leyendo una prensa real, se sentía otra. “Los viajes me ponen inteligente”, agregaba. “Vivir en este país sin salir mata al más vivo. Por eso siempre estoy contenta de viajar” (p. 135)).

La ficción presenta la historia; a través de la ficción, de las imágenes de gran fuerza que ésta es capaz de construir y transmitir, nos hacemos una idea gráfica de lo que la historia representa. Este argumento aparece con gran claridad en un artículo del historiador Justo Serna<sup>750</sup>, en el que éste analiza las conexiones o, mejor aún, las posibles relaciones existentes entre literatura e historia. Serna nos trae a colación una idea de Steiner, quien, partiendo del argumento de Wittgenstein según el cual éste sostenía la naturaleza lingüística de los límites del mundo, analiza las posibles influencias que cabe atribuir al universo construido por William Shakespeare. Así Steiner llega a afirmar<sup>751</sup>, hablando del escritor británico, que:

---

<sup>750</sup> Burdiel, Isabel y Serna, Justo: “Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas”, Op. Cit.

<sup>751</sup> Citado por Justo Serna en Burdiel, Isabel y Serna, Justo: “Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas”, Op. Cit., p. 34.

"(...) Creó Verona y Venecia cuando ya no existían"(...) Shakespeare forzó la historia inglesa. Nuestros reyes son los de Shakespeare, nuestras batallas son las de Shakespeare. (...) Nuestros celos son los de Otello, nuestras senilidades las de Lear, nuestras ambiciones las de Macbeth. Vivimos en la jactancia de su visión. Entramos en el molde de sus previsiones. La ficción -esta ficción- ofrece posibilidades de identificación con la vida".

Esta idea es desarrollada a continuación por Justo Serna, es decir, el hecho de que la literatura puede llegar a proporcionarnos un mapa cartográfico de imágenes que forman parte de nuestra propia visión del mundo, conformándola. Algunas de las representaciones más influyentes y vivas de nuestro acervo imaginativo proceden, pues, de las narraciones que hemos leído a lo largo de nuestra vida, "las narraciones y las imágenes mismas que forman parte de nuestra percepción, de nuestro recuerdo, de nuestra evocación y a partir de las cuales nos definimos y definimos el mundo"<sup>752</sup>.

Ello es así en los casos en los que la imagen que aparece en la narración desprende una fuerza inusual, cuando el escritor domina su técnica y su arte y es capaz de raptarnos de nuestro entorno y transportarnos al suyo propio. Y en el caso de *Nosotras que nos queremos tanto* así ocurre: Marcela Serrano nos sitúa en determinados momentos dentro de la propia ficción, ficción que tiene además una correspondencia real con muchas de las situaciones y hechos históricos que realmente han tenido lugar en el Chile contemporáneo. Y de nuevo, como dice Javier Marías<sup>753</sup>, al asistir *comprendemos*. Y por ello somos capaces de *comprender* una realidad como la de la tortura y las personas que la han sufrido, a través de la magnífica (en el sentido de que su intensidad expresiva es enorme) descripción que se ofrece al lector por medio del testimonio de Soledad, la hermana de María:

---

<sup>752</sup> Idem., p. 34.

<sup>753</sup> Marías, Javier: Discurso pronunciado en Caracas el 2 de agosto de 1.995, durante la ceremonia de entrega de los premios Rómulo Gallegos, en Marías, Javier: *Mañana en la batalla piensa en mí*. Op cit.



“Lo que destruye en la tortura es la cultura, María. Se trata de convertir a una persona -por medio de la humillación y el castigo- en una no persona, provocarle una regresión en la escala animal.

Entonces le contó. En medio de la tortura le pidió al torturador que le pasara una mano para tomarla y apretarla. El hombre lo hizo y ella se calmó. Le explicó a su hermana que para ella la mano era un lugar creador y de afecto y que el tenerla -a pesar de ser la mano del torturador- la acercaba a la dimensión humana de la persona que la torturaba y eso hacía disminuir su temor. Porque aún en situaciones límite de sufrimiento el ser humano siempre busca reconstruir la posibilidad simbólica de su relación con el otro, le explicó. Y con su mano en la de Soledad, el torturador siguió torturándola”(p. 248).

Retomando de nuevo uno de los grandes temas de esta novela, vemos cómo el devenir histórico de Chile ha llegado a alterar de forma muy brusca el curso lógico, en el sentido de esperado, de las personas y de las familias chilenas. Las protagonistas de esta historia, algunas más que otras, han llegado a ser lo que son en gran parte debido a la marcha de los acontecimientos y la forma de vida en un país cuya *forma de vivir*, valga la redundancia, está marcada profundamente por un estado de anormalidad provocado a su vez por la situación de represión que se vivió con la dictadura militar. Las circunstancias que ha vivido el país han llegado a modelar las interioridades de las mujeres que aparecen en el relato, como ocurre quizá de forma más brutal con Soledad, de entre ellas la situada en la izquierda política más radical, y que vive la mayor parte del tiempo en la clandestinidad; de ésta dirá Piedad:

“No, Magda, estoy hablando en lo emocional. Sé muy bien que la vida nunca la abandonó, pero tú no estabas aquí para vivir esos años después de la muerte de Jaime. Tú no sabes la dureza que se acumulaba en el alma de Soledad. Cuando tuvo a Esperanza, yo lo entendí como una rebeldía a todo lo que le habían quitado. Pensé que nunca más tendría una pareja”(p. 104).

Y es que, de las protagonistas de esta novela, María es quizá la que a un tiempo más disfrutó y sufrió el coste de ser distinta a las demás mujeres; de cualquier modo, todo ello se halla en relación directa con su vida privada, con su forma de ser, sentir y vivir. Pero en el caso de Soledad, el

hecho de que toda su vida estuviera marcada por el sufrimiento tiene que ver con la forma en que asumió su compromiso político, en un país sin libertades y con el peligro *real* que se cernía sobre todos los disidentes al régimen dictatorial de acabar muertos, como de hecho le sucedió a ella misma. Su vida fue, pues, una sucesión de adversidades, provocadas por su implicación personal en la conquista de un país donde poder vivir con mayores cotas de libertad y justicia. Esta mujer es el símbolo de tantas personas que en toda Latinoamérica, no sólo en Chile, sino en otros países que han sufrido procesos de supresión de los escenarios democráticos y en los que se han conculcado de forma brutal los derechos humanos, se han arriesgado y han llegado a sacrificar su propia vida. Así, uno de los primeros golpes lo recibe cuando su marido, Jaime, fue asesinado:

"(...) llegó la noticia de que habían matado a Jaime. A mi cuñado, a ese Jaime maravilloso de ojos celeste, el marido de mi pobre Soledad"(p. 170).

"¡Lo han matado, Magda!

Y el desgarró de Soledad es el tuyo y es el mío. Tres muertes en vida frente a una, única, absoluta, total muerte real.

Soledad duerme en la cama de al lado. Le hemos suministrado un calmante. Ojalá el sueño le dure. Ojalá el sueño la mime, la cuide, la cure por un rato. Anoche desperté con sus gritos.(...)

Soledad vive la muerte de Jaime como el comienzo de su propia muerte. Y yo tengo miedo de que se enamore de la muerte misma"(p. 176).

Pero si la muerte de su marido fue para Soledad, tal y como dirá María, el comienzo de su propia muerte, lo cierto es que fue *tan sólo* el inicio. Porque después vendría una vida marcada por episodios de cárcel, clandestinidad... una sucesión de acontecimientos, directamente provocados por la situación del país y su implicación personal en el proceso político, que determinarían, como en tantos otros casos, su forma de ser, el desarrollo de toda existencia, y hasta su propia muerte:

"(...) nunca más se borró la frialdad de las facciones de Soledad, como si la lucha se hubiese llevado todo ese calor, que era grande. Y la frialdad se acentuó luego de esa vez que estuvo presa (...) Papá movió cielo y tierra y logró que se la entregaran. Pero ella nunca habló del tema (...)

Nadie sabe qué le sucedió allí, el único síntoma del sufrimiento que debió experimentar fue que hubo más frialdad. Nunca más la dulzura de la infancia, ni la bondad de la adolescencia" (p. 225).

Soledad y su entorno, pues son muchas las familias que en países como Chile se han visto de un modo u otro -las más de las veces, de una forma brutal- afectadas por episodios de exilio, desaparición y muerte de alguno de sus miembros. La familia de María, cuyas vivencias tienen un lugar central en la novela, no es más que una de tantas. De hecho, la familia se enteró por la prensa de la muerte de Soledad, por aquel periódico vespertino que María no llegó a comprar para no hacer esperar a su pareja. Y esa muerte fue la gota, el desencadenante que sumió a María en una terrible depresión.

Durante todo el relato se suceden, pues, vivencias, episodios y sentimientos que tan sólo pueden tener lugar en países que han sufrido profundas crisis de convivencia política. La novela nos muestra de forma palpable y a través de la ficción *la historia* acontecida en los mismos, y lo hace con una gran fuerza expresiva si, como en el caso de *Nosotras que nos queremos tanto*, los hechos y los sentimientos están bien descritos, de forma que el lector llega a comprenderlos desde un plano distinto al que se situaría en el caso de que el texto fuera una obra histórica. La narrativa nos abre nuevas perspectivas desde las que asistir a versiones ficcionadas de lo acontecido, las cuales no deben por dicha condición ser rechazadas, sino por el contrario ser apreciadas en su justa medida como tales elementos de ficción, de modo que sus posibilidades y aportaciones puedan ser aprovechadas como algo válido para poder *entender* mejor lo ocurrido, a través de unas voces que ya no son las del historiador o cronista de una época, sino las de los personajes de ficción, y sus tonos por tanto pueden en ocasiones llegar mejor a nuestros oídos, teniendo siempre presente que son *personajes de ficción* quienes nos están hablando.

Al presentar a María, protagonista por derecho propio de esta novela, hemos dicho que en torno a ella se construyen las dos líneas o tramas argumentales básicas de este texto: la historia político-social de Chile en un determinado período, y las vivencias de las mujeres en un mundo

hecho a la medida de los hombres. El primero de los ítems ya lo hemos tratado en las páginas anteriores; conviene hablar, pues, de la segunda cuestión, ya que si bien no ocupa el mismo lugar central que la primera con relación a la línea de investigación abordada en estas páginas, creemos que no puede perderse de vista, y ello por dos razones: en primer lugar, porque es un tema básico en la articulación de la novela, sin la alusión al cual no se entiende totalmente la plena significación del relato; en segundo lugar, porque la visión de la sociedad que aportan las mujeres como tales -bajo un análisis que en determinados momentos es estrictamente de género y en la que se entrelazan lo público y lo privado- se halla en muchos aspectos estrechamente relacionada, y sin duda sirve para enriquecer, la perspectiva que sobre el devenir político y el tratamiento de los derechos humanos en Chile ofrece la novela.

El mismo título de esta obra (*Nosotras que nos queremos tanto*) ya nos da una pista sobre el sentir de un grupo de mujeres que, al tiempo que se quieren y se apoyan entre ellas, en parte construyen ese *ghetto* ante la incompreensión de que son objeto en sus relaciones personales con los hombres y ante el hecho de que deban conformar sus formas de vida a estrechos moldes en una sociedad, la chilena, que no ha alcanzado parámetros de igualdad en los derechos y la consideración de ambos sexos y en la que todavía están vigentes, como ocurre prácticamente en todo el mundo, gran cantidad de prejuicios en torno a los comportamientos y roles que corresponden a la mujer en todas las facetas de la vida. Dicha situación hace que muchas mujeres vivan en esa tierra de nadie en la que no están de acuerdo con los modelos al uso, pero su propia ubicación personal y social les genera un alto coste de duda y desconcierto: así, cuando el hijo de Isabel tiene un problema con la droga, ella no duda un momento en dejar su trabajo en la universidad, posibilidad que el padre ni se plantea:

“(…)¿Por qué a las mujeres no se les da la posibilidad de la identidad global? La identidad de Isabel está desdibujada porque su hijo ha fallado. Es básicamente su “ser madre” lo que la identifica, así como a tí te sucede con el trabajo y a María con el amor. Parcelas, Sara, siempre parcelas”(p. 219).

En este contexto, María no se conforma a los estrechos compartimentos vitales en que la sociedad constriñe a las mujeres, adoptando comportamientos *impropios*, sobre todo en los terrenos sentimental y sexual, en los que funciona muchas veces como lo hacen los hombres; y lo hace además de una forma abierta, intentando ser bandera de lo que ella cree que todas las mujeres debieran hacer con sus vidas para alcanzar momentos de felicidad a través de la utilización de patrones propios, y no de modelos impuestos y ajenos. Naturalmente este hecho la convierte en distinta, en una suerte de lobo solitario, lo cual unido a las envidias que durante toda su vida ha generado por su situación socioeconómica y su libertad vital, así como por la falsa seguridad que transmite, hace que cuando se derrumbe (en el momento en que su hermana Soledad muere en un tiroteo con la policía) tan sólo cuente a su alrededor con su pareja y sus grandes amigas, las protagonistas más directas de esta historia. Los sentimientos que María despierta en el resto de personas y la consiguiente opinión que mantienen sobre ella es durísima, y está plagada de prejuicios y prototipos ideales de lo que socialmente puede o no hacer una mujer, tal y como oímos de la propia voz de María:

"Sí, dicen que estoy enferma. Que debo "curarme" para entrar de nuevo en las filas de los socialmente aceptados. Dicen cantidades de cosas. Dicen que soy un monstruo de egoísmo, que por eso no he tenido hijos. Dicen que he gastado toda la energía del mundo en ser distinta, en tirar la fuerza encima con arrogancia y agresividad, que eso lo hacen los hombres. Dicen que he sabido mucho de amores fáciles y muy poco de amores reales. Dicen que uno debe tener su propia historia y ser dueña de ella y que yo comprobaré con horror un día que la mía sólo puede ser contada a través de los hombres. Y que será tarde. Que no tengo identidad. Que por eso he conquistado a tanto hombre, porque sólo la mirada de ellos me devuelve una imagen. (...) Dicen que soy fría. Que no es normal que no me haya establecido ni formado una familia.(...)" (p. 251).

Esta consideración del rol femenino, de lo que queda dentro del mismo y de lo que queda fuera y por tanto se considera inaceptable, no es privativa de la sociedad chilena, sino que por el contrario, y como ya hemos dicho a lo largo de estas páginas, es común prácticamente a las sociedades de la mayor parte del mundo y, por supuesto, de los países europeos y

americanos. Y lo peor es que es asumida y compartida no sólo por los hombres, sino por muchísimas mujeres, que serían capaces de juzgar a María de forma negativa y no harían lo mismo en el caso de un varón que hubiera asumido idéntica forma de vida.

Pero lo cierto es que Chile, y en particular en el entorno social en que se desarrolla la novela, hay un mundo estratificado, lleno de códigos y normas que configuran una sociedad conservadora. "La transgresión en este entorno es altamente castigada<sup>754</sup>", dirá Marcela Serrano. Y esto es precisamente lo que le ocurrió a María cuando se derrumbó, que su entorno social la castigó con dureza.

El relato está, como hemos visto, estructurado en torno a una serie de testimonios, de historias personales, de *personajes* ("allí hice una suma y conté muchos cuentos de mujeres"<sup>755</sup>). Esta característica, fundamental en el libro, ha provocado que se vea en el mismo una narración que no intenta construir representación ni resignificados del ser mujer, sino que más bien pone el acento en relatar vidas transcurridas:

"(...) texto que no propone estructuración de mundo literario, sino testimoniar ficcionalmente aspectos de la condición de mujer chilena asentada en una clase media-alta –aunque provengan de otros orígenes– y de los funcionamientos que han construido los roles sociales y sus lentas modificaciones"<sup>756</sup>.

Esta característica ha hecho que en algunas críticas al libro<sup>757</sup> se haya llegado a señalar la conveniencia de leer el mismo no como una novela en el sentido clásico, sino más bien como una crónica novelada o como un testimonio ficticio, en particular si la lectura la lleva a cabo un sujeto mujer.

---

<sup>754</sup> Zerán, Faride: "La antorcha de Marcela Serrano", Op. Cit.

<sup>755</sup> Entrevista a Marcela Serrano realizada por Rivera, Angélica: "Para que no me olvides" es mejor que mi primera novela, dice Marcela Serrano", *Las últimas noticias*, 31 de agosto de 1.993.

<sup>756</sup> *Ibidem*.

<sup>757</sup> Es el planteamiento que hace Olea, Raquel en: "Más allá de un encuentro", *La Época*, 9 de febrero de 1.992.

En este sentido, y precisamente a propósito del análisis de *Nosotras que nos queremos tanto*, Raquel Olea considera que sin duda sería muy productiva una revisión de los cánones que han constituido los géneros literarios, los cuales a su vez determinan las formas de lectura de las diversas producciones literarias, y que en ocasiones impiden abrir los textos hacia lecturas más heterogéneas.

“En este sentido, me parece que libros como el de Marcela Serrano desestabilizan –sin proponérselo– órdenes fijados, sugiriendo otras amplitudes de lectura que la crítica no ha sabido recoger. Textos como éste no pueden ser leídos ni en el registro de la novela experimental que rigurosamente se estructura proponiendo resignificaciones del género, pero tampoco en el registro de la novela tradicional”<sup>758</sup>.

Esto no impide, sin embargo, que se pueda hablar de *Nosotras que nos queremos tanto* en clave de escritura feminista o de género, en la medida en que el relato se instala en un deseo de reivindicar y legitimar la subjetividad individual y social de la mujer, a través de una serie de experiencias en las que se advierte la determinación de resistencia al dominio de los sistemas de normas morales y de lo masculino. Pero en todo caso se trata de un feminismo que “no se complejiza como un pensamiento crítico ni como proyecto de transformación social sino sólo como una rebeldía individual frente a las exigencias de comportamientos establecidos”<sup>759</sup>.

El relato sitúa por tanto al lector a lo largo de todas las situaciones que en ella van apareciendo ante diversos escenarios, en muchos de los cuales se asiste con claridad, con la cercanía sin implicaciones personales que la narrativa proporciona al espectador, a situaciones de explotación y manipulación de las mujeres, las cuales sin embargo y pese a reconocer la injusticia, no acaban de rebelarse por cambiar este mundo hecho por y para los hombres. La literatura se acerca de este modo no sólo a la historia, la historia de las sociedades y sus creencias y modelos sociales, sino también, y por ello mismo, a otras disciplinas como la sociología (“Marcela Serrano (...)”

---

<sup>758</sup> Idem.

<sup>759</sup> Ibidem.

encara el camino difícil de una ficción con profundas relaciones con la antropología, la sicología y la historia<sup>760</sup>). Las descripciones de las vidas de las protagonistas y de su entorno constituyen así una radiografía de la sociedad chilena a través de varias décadas -ya que se hace un recorrido que va desde su niñez hasta su presente de mujeres adultas-, proporcionando claves en torno a multitud de factores y entre ellos, de forma destacada, con relación a la situación y los problemas de las mujeres.

La novela sirve así como denuncia, con un planteamiento claramente de género, de un tema clave para Marcela Serrano en la situación de su país: junto al problema político general -de falta de libertades, de conculcación de derechos fundamentales- las mujeres viven sus propios problemas como tales, y ello tanto en el ámbito social como en sus propias casas y en el seno de sus propias relaciones afectivas -con sus maridos, sus hijos, sus parejas-, que no son más que una prolongación de lo que ocurre en el escenario general.

Así, las voces que surgen de la novela pueden ser interpretadas en clave de historia cultural de la misma -utilizando una expresión de Justo Sema<sup>761</sup>-, esto es, nuestra lectura es por tanto una operación que se sabe histórica y que por ello en este caso puede apreciar aquello que nos confirma, que no es otra cosa que el reconocimiento del papel y la situación de la mujer que aquí presenta y describe con maestría Marcela Serrano como algo cercano y cotidiano, que percibimos todos los días en nuestro entorno doméstico y social, en nuestras propias vidas. Las relaciones entre sexos no se basan en un esquema igualitario, sino que los roles hombre-mujer son bien distintos, y en el primero de ellos es donde puede reconocerse con claridad el poder que lo sustenta, el cual también tiene por supuesto sus propias cargas (en palabras de María: " (...) si los hombres entendieran nuestro cuento de la igualdad, ganarían también ellos. ¡Pobres! Al fin y al cabo, ¡el machismo les exige tanto!") (p. 202). Por su parte, Ignacio, pareja de María, lleva a cabo una estremecedora, pero al tiempo

<sup>760</sup> Rodríguez, Gabriel: "Para que no me olvidés", *La Mañana*, 28 de septiembre de 1.995.

<sup>761</sup> En Burdiel, Isabel y Sema, Justo: "Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas". Op cit.



magnífica descripción de dicha situación de desigualdad contándole a ésta la experiencia con su primera esposa, Ivette:

"Ella hacía las compras, el aseo, cocinaba y lavaba la ropa. Todas sus horas estaban dedicadas a otro: su hijo y yo. No olvidaré un día, cualquier día sin aparente importancia, en que, mientras conversábamos en la cocina, ella se paró a tomar agua. En vez de dejar el vaso encima y volver a la conversación, lo lavó, lo secó y lo guardó en el estante. Algo me hizo "click". Esa escena la viví muchas veces de chico con mi nana. Ella era la única persona que lavaba, secaba y guardaba los vasos de inmediato. Pues en mi infancia ella era la única a mi alrededor a quien nadie servía. Nadie lavaría el vaso que ella usara. Y comprendí cuál era el rol que mi mujer había adquirido. Sentí pena y solidaridad. Cuando pasaron los años y por fin le dio más importancia a su vida que a la mía, ya era muy tarde. Yo no tenía mala voluntad y comprendía el problema a nivel intelectual. Pero en los sentimientos, yo ya no sabía vivir sin ser el centro. Las líneas que YO daba eran las directrices. A MI me exiliaron. Yo elegí Estados Unidos, vivimos en California porque MI trabajo estaba allí. Comíamos de MI sueldo, nuestros amigos eran los exiliados chilenos que YO conocía, luego fueron los americanos con que YO trabajaba, en la universidad que a MI me había contratado. MIS temas eran los que se hablaban. Los de ella se habían reducido inevitablemente al niño y al hogar. Yo crecía y crecía, ella estaba detenida. Perdí el interés. Cuando ella despertó, la distancia era insalvable"(p. 242).

Las mujeres parecen ocuparse, en el diseño de sociedad que aparece dibujado en el relato, de casi todos los temas cotidianos básicos para que el engranaje funcione; conjugan su papel como trabajadoras con gran parte de las obligaciones que surgen en el ámbito puramente doméstico, sin que en ocasiones, como en el caso de Isabel, cuya historia es en este sentido la más gravosa, el esfuerzo y la carga afectiva puesta en tales menesteres sea siquiera reconocido. María resume este papel en una frase dicha por esta protagonista con un tono de enorme tristeza:

"Al final, Ana -me dice con voz muy queda- nuestra tarea, la de nosotras mujeres, es dar a luz y cerrar los ojos de los muertos. Exactamente los dos pasos claves de la humanidad. Como si la historia realmente dependiese de nuestras manos"(p. 257).

El que hombres y mujeres tengan reglas de funcionamiento muy diversas, y el hecho de que éstas actualmente desarrollen actividades profesionales sin abandonar correlativamente la gestión del ámbito doméstico, es sin duda resultado de la evolución que han sufrido unos y otras. El punto de partida lo constituye una sociedad en la que tradicionalmente "la capacidad de salir al mundo, la eficiencia, la capacidad de gestión, la inteligencia, el riesgo... esos eran los valores, mucho más que el afecto, que también estaba bajo lo anterior"<sup>762</sup>. A partir de ahí, Serrano cree que las mujeres fueron tomando conciencia del hecho de que no había límites a ser mujer, y desde ésta conciencia crecieron, proceso en el que sin duda influyó el importante papel que llegaron a jugar durante el período de régimen militar:

"(...) A nosotras la propia dictadura nos ayudó a entender cuál era el lugar de la mujer. Piense usted en la convocatoria que tuvimos. En los niveles de conciencia que se adquirieron en esos años. Nosotras crecimos doblemente: en lo privado y en lo público. Los hombres crecieron en lo público solamente"<sup>763</sup>.

María, como ya hemos apuntado, es en cierto modo un símbolo de la liberación de la mujer, en cuanto que durante toda su existencia intenta conquistar al menos para sí misma terrenos de libertad. Y por supuesto paga en ocasiones un precio elevado por esa búsqueda de la felicidad sin atenerse a los cánones. La conclusión sobre si dicha elección le ha compensado o no es un tanto ambivalente: así, a la dura expresión de María en la última página de la novela -"Ay, Ana, no quiero pensar que he arreado todas mis banderas en vano"(p. 257)- sigue la no menos desgarradora confesión de Ana -"Debo irme. La abrazo. No sé qué decirle. Tampoco yo estoy muy segura de nada ni tengo verdades que ofrecerle. Con un nudo en la garganta, camino hacia la salida"(p. 255).

No obstante, la narración parece proporcionar una cierta clave de esperanza al final de la novela tanto con relación a la situación de la mujer en particular (personalizada en María, que finalmente parece comenzar a

---

<sup>762</sup> Tichauer, Jacqueline: "Las mujeres de verdad estamos muy cansadas", Op. Cit.

<sup>763</sup> Idem.

salir del fondo del pozo en el que se hallaba sumida) como en un plano más general, éste ya referido al país, ya que la autora nos presenta un panorama de incipiente apertura política -de *nueva democracia*, tal y como la denomina ella de forma literal- en la que todo está por hacer y en la que de forma expresa se alude a que una de las protagonistas de nuestra historia -Sara- parte a trabajar en la nueva sociedad para mejorar la situación de las mujeres, su tarea y al tiempo su gran pasión, tal y como ella misma confiesa en varios momentos del relato.

*Nosotras que nos queremos tanto* es, por tanto, un texto literario cuya virtud es conjugar un lenguaje claro para la presentación de una realidad sencilla, cotidiana y cálida, que por ello nos resulta también cercana, porque sentimos que sus protagonistas, los personajes de la novela, son de carne y hueso; y al tiempo y a través de las diversas historias que aquí se nos presentan iniciamos un viaje que nos conduce a la complejidad y a la profundidad de las relaciones personales y políticas de la sociedad chilena, a la fragmentación y al dolor existentes en ambos ámbitos. Un dolor que el lector llega a hacer suyo, por la verosimilitud con la que Serrano nos lo transmite desde su propia experiencia, pues la autora, además de hablar y narrar como mujer, se enmarca en el grupo de "escritores contestatarios que superaron la primera instancia de dolor post-exilio y que pudieron realmente literaturizar la vivencia"<sup>764</sup>.

Y es precisamente ese tono de cercanía el que consigue que sintamos y comprendamos los mensajes que lanza Marcela Serrano en torno a la democracia, a las relaciones de género, a la consecución de una mayor libertad y mayores dosis de justicia en ambos frentes: ese es el gran mérito que podemos reconocer al género de la novela y que, en este sentido, y en la línea que venimos defendiendo en torno a las relaciones entre literatura e historia, entendemos que pueden actuar como disciplinas complementarias (la una desde el terreno de la ficción, la otra desde el de la realidad) en orden a que las personas puedan *comprender* mejor los hechos y las motivaciones

---

<sup>764</sup> Soto Aguirre, Tomás: "Nosotras que nos queremos tanto", *Aconcagua*, 3 de noviembre de 1.998.

que son al fin las claves de lo que acontece en las distintas sociedades en las que viven.

El estudio de la experiencia individual y colectiva se revela así como un campo común para la literatura y la historia, que lo acometen con instrumentos metodológicos diversos, que difieren sobre todo en cuanto a la naturaleza de los materiales utilizados. El campo de la ficción cuenta, por supuesto, con mayores dosis de libertad, y quizá ahí resida su gran riqueza expresiva para acercar al lector a situaciones que, aún en la ficción, recrean el ambiente y lo acontecido en otras situaciones similares, éstas ciertas, y que serán descritas por la historia.

La novela de Marcela Serrano analizada en este capítulo es, en nuestra opinión, un gran ejemplo a través del cual la ficción ofrece grandes posibilidades de identificación con la vida, de modo que las mujeres que aparecen como protagonistas principales, así como algunos de los personajes que las rodean en un segundo plano, son un símbolo de tantas otras mujeres, tantas otras personas, que en Chile habrán vivido situaciones análogas, y sus deseos, sus anhelos, sus miedos y sus fantasmas (el exilio, la tortura, el amor, la soledad) son comunes en la ficción y en la realidad; en la de este país, en la de muchos otros países de Latinoamérica, e incluso en otras sociedades pertenecientes a ámbitos socioculturales distintos.

Pero, sobre todo, al escoger esta novela hemos pretendido abordar desde un plano un tanto distinto al resto —desde el que nos ofrece una perspectiva más intimista de los personajes, mucho más que en los demás textos literarios constituyos de nuestra selección—, la historia del Chile del último tercio del siglo XX, que se muestra vívida en las experiencias de las protagonistas del relato, cuyas trayectorias vitales han transcurrido paralelas a las del devenir político de su país. Ellas nos hablan en estas páginas de sus sueños juveniles de alcanzar un mundo mejor; de sus compromisos políticos; de los movimientos de izquierda en que algunos personajes militaron, aún a costa de su propia vida; de la represión que sufrió el país; de las redes clandestinas surgidas tras el golpe, y del modo en que éstas se organizan y funcionan. Nos hablan también de familias chilenas divididas por

causas políticas; del exilio y de la soledad; de la atmósfera opresiva que se respiraba en el Chile dictatorial; de las esperanzas que abrió el plebiscito; de la ilusión de la transición... En sus descripciones y conversaciones vemos el Chile cotidiano, el de todos los periodos que aparecen reflejados en la novela. Es el país tal y como durante ese tiempo fue percibido y sentido por sus ciudadanos, desde dentro y desde fuera de sus fronteras, incluso desde la clandestinidad, y al que nosotros lectores hemos asistido acompañándolos, viendo y oyendo lo que los ojos, los labios y los oídos de narrador y personajes han compartido con nosotros. De sus palabras y sentimientos ha fluido, imparable, la fuerza de la novela, que sin duda nos ha aportado un poquito más sobre el Chile que estudiamos.

### **La lectura de la propia autora: Significación de la novela para Marcela Serrano:**

*Nosotros que nos queremos tanto*, como ya hemos dicho, fue la primera novela de una mujer que venía del mundo de las artes plásticas, y que pasó a la literatura en el umbral de los 40 años, según ella misma ha declarado, de una forma "espontánea" al sentir "que a través de la plástica la expresión era más lenta", tras haber escrito sin cesar de una forma privada durante toda su vida, y "con algo pendiente, no resuelto, que me hacía sufrir"<sup>765</sup>, dirá la autora, en referencia a su latente vocación de escritora.

La clave de sus novelas y de los temas que éstas plantean parece ser el deseo, como mujer, de desarrollar un lenguaje propio con el que narrar todo aquello que para ella y otras es importante, y de hacerlo desde un determinado prisma, el de las protagonistas de los hechos.

"Lo que les sucede a las mujeres es, efectivamente, silenciado, como si su problemática no formara parte —en ningún aspecto— de la corriente principal"<sup>766</sup>, advierte Marcela Serrano. A partir de ahí, y de una forma

---

<sup>765</sup> Zeran, Faride: "La antorcha de Marcela Serrano", Op. Cit.

<sup>766</sup> Entrevista a Marcela Serrano realizada por Cárdenas, Elisa: "Lo que pasa a las mujeres

minoritaria, han ido surgiendo una serie de voces a las que une la necesidad de reformular el lenguaje creado y utilizado tradicionalmente por los hombres, para convertirlo en una nueva versión propia, más cercana y más capaz de servir de molde y vehículo de transmisión a las ideas y sentimientos de las mujeres: "(...) Y mientras más mujeres vayan escribiendo podemos reinventar ese lenguaje distinto. Cada mujer que hace un libro en este país está haciendo un aporte a ese lenguaje distinto. Eso nos une"<sup>767</sup>.

Y si algo nuevo está surgiendo del lado de la creación, lo mismo ocurre en la orilla de la recepción, en el territorio de las lectoras, en el que, de nuevo en opinión de la propia Marcela Serrano, también se advierten profundos cambios:

"(...) algo está pasando, hoy las propias mujeres quieren leer a otras mujeres. Están llegando al punto maravilloso en que no quieren ser más contadas por miradas de hombres y están buscando su propia mirada"<sup>768</sup>

"(...) porque la mayoría de los relatos son escritos por hombres, los que inventan unas mujeres que no tienen nada que ver con nosotras"<sup>769</sup>.

" (...) Hemos sido escritas. Por eso nuestro silencio es atávico"<sup>770</sup>.

Quizá sea éste un factor clave a la hora de explicar el éxito de ventas de esta novela en Chile y en otros países, al que luego aludiremos. Lo cierto es que este factor no ha hecho que Serrano pierda su perspectiva de autora novel, cuyas novelas –y *Nosotras que nos queremos tanto* en particular, por ser la primera- debido en gran parte al número de ejemplares vendidos de cada una, han sido objeto de numerosos análisis y críticas en todos los medios de comunicación.

---

es silenciado", *El Nortino*, Iquique, 1 de marzo de 1.998.

<sup>767</sup> Zeran, Faride: "La antorcha de Marcela Serrano", Op. Cit.

<sup>768</sup> Idem.

<sup>769</sup> S.A.: "Han triunfado", *Vanidades Continental*, año 38, n° 2, Santiago 14 de enero de 1.998, p. 100.

<sup>770</sup> Rivera, Angélica: "'Para que no me olvides' es mejor que mi priera novela, dice Marcela Serrano", Op. Cit.

En este sentido, Serrano parece adoptar la actitud humilde de quien está aprendiendo de sus propios errores, principalmente por el modo en que la escritora declara haber tomado contacto con el fenómeno literario:

"Toda mi relación con la literatura es empírica. (...) después que saqué mi primera novela estuve muy atenta (...), recogí la suma de todas las críticas escritas y verbales e intenté ver cuáles eran los errores en alguien que, como es mi caso, aprendió tirándose al agua. (...) Entonces la crítica me importa, me hace bien y aprendo de ella"<sup>771</sup>.

De hecho, en entrevistas con la escritora mantenidas con ocasión de la publicación de novelas posteriores (*Para que no me olvides*), Serrano alude de forma repetida a toda una serie de cuestiones que le fueron reprochadas por la crítica en su primera novela (el excesivo talante autobiográfico de las historias; el hecho de que se tratara de testimonios particulares que no llegaban a poseer una estructura narrativa de conjunto...) y en las que ella ha tratado de incidir, asumiendo lo constructivo que dichas críticas tuvieron, pero sin llegar a sentirse constreñida por las mismas.

En otro orden de cosas, un aspecto interesante de su obra lo constituye el análisis de las influencias que la propia autora descubre en su escritura, y el modo en que ve su narrativa engarzada en el panorama literario de su país. En este sentido, Marcela Serrano cree que -hablando ya de su propio estilo, de una literatura de género en la que las mujeres tratan de buscar ese lenguaje propio- los años de dictadura fueron un "descampado literario"<sup>772</sup>, ya que las escritoras importantes del período, como Diamela Eltit o Pía Barros, estaban "en otro espacio"<sup>773</sup>. La escritora se declara nacida en ese *boom* literario post dictadura en el que destacan Contreras, Fuguet, Collyer, Fontaine..., lo que explica que en sus comienzos de algún modo se sintiera un poco sola, ya que en la nueva narrativa no existen muchas voces de mujeres.

---

<sup>771</sup> Zeran, Faride: "La antorcha de Marcela Serrano", Op. Cit.

<sup>772</sup> *Ibidem*.

<sup>773</sup> *Ibidem*.

Ella no obsta para que Marcela Serrano se reconozca claramente como heredera de las mujeres del 50 ("Mi nexa está con la Mercedes Valdivieso, Elisa Serrano, María Elena Gertner. Con ellas tengo que ver. Siento que yo retomé algo que ellas empezaron"<sup>774</sup>), a las que está unida fundamentalmente por ese factor capital al que continuamente alude: la búsqueda de un lenguaje, distinto al utilizado por los hombres, que las mujeres sean capaces de sentir como propio. Pero si ese mundo femenino íntimo, que desciende al detalle, es el territorio común, hay también una importante franja que separa su escritura de la de aquéllas de quienes se declara continuadora. Serrano describe así el factor de divergencia:

"La diferencia es que mi mirada es mucho más politizada. Porque era otro mundo, porque no habían pasado esos veinte años tan decisivos en la historia de Chile, por miles de otras razones. Creo que de alguna forma yo estoy más en el Chile de hoy, y el de ellas podía ser más atemporal. Hay un entorno que para mí es determinante"<sup>775</sup>.

Esta característica enmarca a Marcela Serrano de lleno en la narrativa chilena actual, respecto de la cual la escritora mantiene una opinión muy clara, en el sentido de que los escritores chilenos de hoy están ineludiblemente cruzados en su temática, y que, cada uno a su manera, todos están pensando en Chile: "Creo que el gran aporte de la literatura chilena ha sido éste. De todas las ramas del arte, la que ha irrumpido con más fuerza en nuestro escenario a partir de 1.990 es, precisamente, la literatura"<sup>776</sup>. Una creación literaria que busca hacer un aporte al estudio de la identidad de los chilenos, "porque con lo que pasó con la dictadura quedamos muy diluidos. Tenemos ganas muy grandes de ser dibujados de nuevo"<sup>777</sup>.

---

<sup>774</sup> Ibidem.

<sup>775</sup> Ibidem.

<sup>776</sup> Rivera, Angélica: "Para que no me olvides" es mejor que mi primera novela, dice Marcela Serrano", Op. Cit.

<sup>777</sup> Ibidem.



Esta variable se mantiene en textos posteriores a *Nosotras que nos queremos tanto*, en los que, junto a la problemática de las mujeres, vuelve a retomar como tema central aspectos directamente entroncados con el panorama político-social de su país. Es el caso, de nuevo, de *Para que no me olvides*, que junto al mundo de Blanca, la protagonista, narra la peculiar situación que vive un país en silencio –Chile-, que no es capaz de hablar de sus propios problemas, y que se halla dividido en dos espacios que no llegan a tocarse, separados por profundas heridas. Marcela Serrano es por ello una autora en cuyas novelas existe simbólicamente un compromiso ético que deja traslucir sus opiniones sobre el panorama político de su país, las cuales por otra parte la escritora expresa claramente cuando dice:

“(…) que el país está dividido en dos [referido a 1.993], que dista mucho para que se reconcilie porque las heridas profundas no se hablan. Porque el consenso y la prudencia que estamos viviendo –que son necesarios, no estoy en contra de ellos-han hecho que vayamos sofocando vivencias que no se han ventilado. Y eso me duele...”<sup>778</sup>

O bien, de una forma todavía más explícita, refiriéndose al olvido en que cayó el Informe Rettig:

“Fue feroz eso. El impacto primero y después el informe enterrado. (...) Hay un recado indispensable para la sociedad chilena en el sentido de asumir nuestra única historia. (...) Creo que una sociedad que cierra su ojos a sus propia historia no va a poder hacer una historia nueva”<sup>779</sup>.

El engarce de la literatura de Marcela Serrano con la realidad socio-política de su país, con el entorno que la rodea, es un elemento que, en nuestra opinión, no ha sido suficientemente valorado por una crítica que en ocasiones ha estado más pendiente y determinada por la temática feminista presente en sus libros, por su condición de recién llegada, por su increíble éxito editorial o incluso por los vínculos familiares –su madre es Elisa Serrana, sus hermanas son profesionales conocidas...- y sentimentales de la escritora –casada con el dirigente socialista Luis Maira-. Ciertamente que en su

<sup>778</sup> Zeran, Faride: “La antorcha de Marcela Serrano”, Op. Cit.

<sup>779</sup> González, Juan Carlos: “Quise hablar sobre el silencio histórico de la mujer”, Op. Cit.

literatura hay una serie de lugares comunes que parecen repetirse, y que en ocasiones crean al lector la sensación de haber leído ya algo similar en otro de sus libros, o de conocer a tal o cual personaje por el parecido que observa con alguno anterior. Sin embargo, no puede negarse que a través de su novelas -a las que por supuesto cabría hacer críticas desde el punto de vista literario- y dejando a un lado la importancia que sin duda tiene el hecho de poner sobre el papel una visión de mujer, escrita con lenguaje de mujer, Serrano cumple espléndidamente el papel de *tábano socrático* acuñado por otro de sus colegas, el escritor chileno Carlos Cerda<sup>780</sup>.

Finalmente, la escritora declara su pasión por lo que está haciendo – escribir- y su intención de seguir en la misma línea emprendida con la primera de su novelas: “En el mercado nacional casi no hay literatura de género que sea masiva. (...) Yo, personalmente, todavía no he dicho todo, y mis temas van a seguir relacionados con mujeres”<sup>781</sup>.

## Recepción de la novela en Chile.

Como señala Soledad Bianchi:

“la obra de Marcela Serrano (1.951) no comenzó a ser leída hasta 1.991 porque, hasta entonces, su autora nada había escrito, pero en noviembre de ese año, la Editorial Los Andes, que casi no había publicado novelas, dio a conocer *Nosotras que nos queremos tanto* y se produjo lo inesperado: pocas semanas después el libro ya ocupaba un lugar privilegiado entre los más vendidos”.<sup>782</sup>

Pero la cosa no acaba ahí. La novela se convirtió en la más exitosa de 1.992, con ocho ediciones en el mercado. Las cifras que la rodean han

---

<sup>780</sup> Ver Camús, M<sup>a</sup> Eugenia: “Los tábanos de la democracia”, *La Nación*, 29 de agosto de 1.999., p. 11.

<sup>781</sup> Silva Monge, Mónica: “Marcela Serrano un bólico superventas”, Op. Cit.

<sup>782</sup> Bianchi, Soledad: “Nosotras que nos queremos tanto: la exitosa novela de Marcela Serrano”, en Cortinez, Verónica (Ed.): *Albricia: La novela chilena de fin de siglo*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2.000, p.101.

hecho, lógicamente, que sea frecuente el que los analistas de su obra se hagan la pregunta obligada de a qué factor puede atribuirse un éxito tal, en una novela mejorable desde el punto de vista literario y de temática feminista, en un país que en ese aspecto tiene mucho camino por recorrer. Y se han dado respuestas de todo orden, en cuya combinación razonable posiblemente se halle parte de la clave del interrogante.

Así, se ha hablado de que el género de la novela es recibido de una forma privilegiada por el lector, el cual en este caso también ha comenzado a estimar la producción de los autores chilenos, y aprecia la cercanía del tiempo de la enunciación con el de la publicación de la novela. Estos son factores comunes a su libro y a algunos otros. Pero lo que se ha destacado como justificativo del éxito que de forma particular ha obtenido Marcela Serrano ha sido el eco que la misma obtuvo en los medios de comunicación, al que sin duda no fue ajeno el hecho de que la familia de origen de la escritora sea adinerada y conocida, en un país ciertamente clasista, ni que su pareja sea un destacado político de la transición. Por otra parte, las críticas fueron en líneas generales muy benévolas, y trataron en todo momento de presentar una continuidad entre Marcela Serrano y su madre, escritora que también trató a las mujeres en sus libros.

Con todo, creemos con Bianchi que hay un factor clave que explica la gran aceptación que el libro ha tenido en su país:

"Creo que el lector ha preferido *Nosotras que nos queremos tanto* por ser una novela aparentemente realista que alude a situaciones reconocibles, que sucede en Chile, en el presente, y es "vivida" y contada por mujeres. Sus lectores, fundamentalmente mujeres, tienden a identificarse con ellas y con los acontecimientos que allí suceden, cuya organización no es complicada, y son presentados en un lenguaje coloquial por una narradora personal que es muy explícita y no pretende inquietar ni causar determinados problemas a su público"<sup>783</sup>.

---

<sup>783</sup> Idem., p.108.

Señalado esto, y al margen del indiscutible éxito de ventas (no sólo en su país, sino también en otros lugares como España o México) podríamos hablar de críticas a su novela de distinto signo.

Así, una gran parte de ellas reconoce en el libro el hecho de que ofrezca "una vigorosa perspectiva femenina"<sup>784</sup>, la forma de percibir la vida de esa mitad que había permanecido silenciosa, pero que se deja escuchar con energía a través de su páginas; se ha dicho que pese a no ser el mejor texto de la escritora, tiene la virtud "de haber abierto la llave a una literatura femenina (...) que ha hecho bastante escuela en el Chile de la última década"<sup>785</sup>. Otros críticos han destacado la originalidad "de las historias que narra, que son diferentes a las que habíamos conocido con anterioridad"<sup>786</sup>; o que la novela presente "nuevos temas y otras experiencias de vida. Personajes que por su fisonomía y edad hasta ahora permanecían inéditos"<sup>787</sup>. También se habla de su riqueza de matices, de su lenguaje coloquial, que hace que su lectura sea interesante y entretenida.

Sin embargo, su capacidad de captar la sensibilidad femenina no ha salvado a esta novela de algunos reparos en el manejo del lenguaje o en el tratamiento de temas y personajes. En este sentido, se ha escrito que "Sin desvalorizar el interés de la novela como un documento social de un determinado sector de mundo, adolece de fallas estructurales que pasan por lo poco sorprendente de la narración (...) y esa necesidad de querer contarlo todo..."<sup>788</sup>. Con el primer elemento coincide también Tomás Soto; y con respecto a la segunda cuestión, parece corresponderse con la opinión de Skármeta, relatada por la propia autora en una entrevista: "Skármeta me decía que en vez de hacer ficha sociológica de los personajes, los hiciera

---

<sup>784</sup> Velis Meza, Héctor: "La valentía de decirlo todo", *La Nación*, 8 de diciembre de 1.991.

<sup>785</sup> Soto Aguirre, Tomás: "Nosotras que nos queremos tanto", Op. Cit.

<sup>786</sup> Muñoz Morales, Sergio: "Nosotras que nos queremos tanto", *La Estrella de Iquique*, 12 de junio de 1.999.

<sup>787</sup> Soto, Héctor: "Verdades de mujer, mujeres de verdad", Op. Cit.

<sup>788</sup> Guerrero del Río, Eduardo: "La novela primeriza de Marcela Serrano: cuatro mujeres al borde de la vulnerabilidad", *La Segunda*, Santiago, 20 de enero de 1.992.

desprenderse de la acción misma. Está ahí la idea de no sobrescribir<sup>789</sup>. Y respecto del tratamiento de las figuras masculinas que aparecen en el libro, Ignacio Valente escribió con dureza en *El Mercurio*: "En este mundo de mujeres autosuficientes, el varón suele ser un zángano satélite o un convidado de piedra. Los hombres quedan como tontos, o como insensibles, o como las dos cosas"<sup>790</sup>. Por otra parte, ya nos hemos referido, en otro lugar de este estudio, a las opiniones según las cuales este texto es más bien una crónica testimonial, un "relato que adolece de la complejidad exigida a la estructura de la novela, tanto en la articulación de espacios, acontecimientos y creación de personajes, como en la falta de tensión y espesor del lenguaje..."<sup>791</sup>.

En el estudio detallado *Nosotras que nos queremos tanto* ya hemos hecho recuento de los principales logros y reparos que en nuestra opinión podrían hacerse a la novela. Lo cierto es que se trata de una escritora que ha irrumpido en el panorama literario sin un bagaje y experiencia previos (Serrano confesó haber escrito la novela que estamos analizando "sin tener idea de lo que es una estructura narrativa"<sup>792</sup>), pero a la que no puede negarse el interés de sus temas y personajes, de sus historias, el espacio propio que ha conquistado en la narrativa chilena (15.000 ejemplares vendidos no pueden ser resultado de factores ajenos a la propia narrativa) y la utilización de un lenguaje accesible y cercano a los lectores. Por otro lado, la mayor parte de críticas a otras novelas posteriores de esta misma autora resaltan de una forma casi unánime la mayor solidez narrativa que van adquiriendo sus textos.

Finalmente, y para concluir con el tema de la recepción de que fue objeto *Nosotras que nos queremos tanto*, hay que mencionar el hecho de

---

<sup>789</sup> Silva Monge, Mónica: "Marcela Serrano un bolido superventas", Op. Cit.

<sup>790</sup> Araya, Olga: "Entrevista a Marcela Serrano", *El Mercurio* (suplemento), 18 de agosto de 1.992.

<sup>791</sup> Olea, Raquel: "Más allá de un encuentro", *La Época*, Op. Cit.

<sup>792</sup> Rivera, Angélica: "'Para que no me olvidés' es mejor que mi primera novela, dice Marcela Serrano", Op. Cit.

que esta novela recibió en 1.994 el Segundo Premio de Novela Sor Juana Inés de la Cruz, de literatura latinoamericana escrita por mujeres.

## 7.6. LA PASIÓN DE IÑAKI

### **Breve presentación del autor (José Rodríguez Elizondo) y de su novela:**

José Rodríguez Elizondo (1.936) es un escritor poco común, en el sentido de que es un autor polifacético, difícilmente reductible a una sola etiqueta ("Al principio me angustiaba no poder dedicarme a escribir *full time* – dirá el autor-; pero me di cuenta de que mis otras vocaciones eran casi tan poderosas como la literatura"<sup>793</sup>). Abogado y licenciado en Ciencias Jurídicas y Sociales por la Universidad de Chile (en cuya Facultad de Derecho ha ejercido como docente en diversos periodos), vivió como otros tantos chilenos un largo periodo de exilio tras el golpe militar, durante el cual residió en la hoy inexistente República Democrática Alemana, en Perú y en España (donde dirigió el Centro de Información de las Naciones Unidas). Ex militante comunista, posteriormente ha evolucionado hacia un cierto desencanto por el partidismo político en general y por la izquierda en particular. Durante el gobierno de Alwyn fue Director de Asuntos Culturales e Información de la Cancillería, tras lo cual fue designado para asumir el cargo de Embajador de su país en Israel.

Exfiscal de la Corfo en los años sesenta; crítico de cine; analista político y escritor heterogéneo, en una docena de libros ha distribuido cuentos, novelas, reportajes, tesis jurídicas y filosóficas, análisis de política internacional y ensayos varios. Su labor informativa fue destacada con el premio Rey de España por su trabajo periodístico en la revista peruana *Caretas*. Columnista de *El País* y de *La Época* y comentarista de diversos medios, su ensayo *Crisis y Renovación de las Izquierdas* obtuvo, en 1.991, el Premio América del Ateneo de Madrid.

---

<sup>793</sup> Entrevista a J. Rodríguez Elizondo realizada por María Teresa Cárdenas: "José Rodríguez Elizondo: Andar por la vida con distintos sombreros", *Revista de Libros de El Mercurio*, nº 418, 10 de mayo de 1.997.

Algunas de sus variadas obras son el volumen de cuentos *Nosferatu y otros exiliados* (1.984); ensayos como *Vargas Llosa: historia de un doble parricidio* (1.993) o *La ley del más fuerte*; o novelas como *Por no matar al general* (1.995) o *La pasión de Iñaki* (1.996).

### **Análisis de la novela: LA PASIÓN DE IÑAKI.**

Como “una novela de amor, en un país real que pasa por un momento dramático”<sup>794</sup>, “una historia de amor que transcurre en una época muy dramática del Chile real”<sup>795</sup>, califica esta historia su propio creador, Rodríguez Elizondo; una misma definición escueta pero precisa, con la que creemos coincidir absolutamente, en la medida en que seamos capaces de otorgar a cada uno de sus términos la riqueza expresiva que encierra. Porque lo que esta novela narra es esencialmente una historia de amor. Una historia de amor trágica, dramática, entre Ignacio Argandoña y Sarah Murchinson, entre Iñaki y Scherezy –como ambos se llaman entre ellos, o como designan al otro al aludirlo en numerosos momentos de la novela-. Pero Iñaki y Sarah esconden una identidad detrás de sus nombres, son quien son, quienes han llegado a ser a lo largo de los años: así, él es un maduro psiquiatra chileno, recién separado y padre de una hija adulta, que asesora a servicios de inteligencia del gobierno militar, de la dictadura pinochetista; en cuanto a ella, es una despierta periodista norteamericana, que ronda los cincuenta, con militancia trotskista en su juventud y numerosas adhesiones históricas a todas las causas contestatarias de los años sesenta en su país (“poseedora de un nutrido prontuario *leftish* o *radical*...había visitado diferentes de países de la órbita comunista”<sup>796</sup> (p. 23) según constaba en el expediente abierto al propio Ignacio en el centro en el que prestaba servicios, en octubre de 1.976, con motivo de la captura de su

<sup>794</sup> Bravo F., Macarena: “Historia de un amor trágico”, *Actividad cultural*, marzo de 1.997.

<sup>795</sup> Entrevista a José Rodríguez Elizondo realizada por Zerán, Faride: “La reconciliación de Iñaki”, *Ideas*, mayo de 1.997.

<sup>796</sup> Rodríguez Elizondo, José: *La pasión de Iñaki*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1.996. Las referencias a esta novela no darán lugar a notas al pie de página, sino que se indicará el número de página al final de cada cita.



hija, tras constatar que "el enemigo estaba en su casa") (p. 19). Dos personajes muy diferenciados, cada uno de ellos poseedor de sus propios conflictos y aún de sus propios fantasmas. El escritor se plantea una definición para la relación construida entre ambos a lo largo de las páginas de esta novela, trasladándonos al tiempo su problemática:

"Es una historia de amor usando lo que alguien llamó la estética de los extremos. Una relación entre un psiquiatra de un servicio secreto, parecido a la DINA, y una periodista norteamericana de origen trotskista crea una situación extremista. ¿Cómo compatibilizar estos personajes que por ciertas posiciones ideológicas parecen muy ajenos?"<sup>797</sup>.

El romance entre ambos se va tejiendo lentamente a través de una curiosa relación epistolar, por diez años, tras un único encuentro en el que los protagonistas se conocieron, ocurrido en Berlín Oeste en 1.978. Y esta relación de amor tardío entre un hombre y una mujer es importantísima para el autor de la novela: lo es por la intensidad que confiere al sentimiento, expresado en numerosos pasajes del libro en boca de aquéllos ("Esa mujer... demostraba que no hay una época para amar y otra para recordar cómo se amaba") (p. 161); pero lo es también y sobre todo por haberla constituido en el motivo principal de la trama, el eje básico en torno al cual se articula la novela: ello es así hasta el punto de que el relato no se divide en capítulos, sino en "encuentros" de los protagonistas –cuatro en total, el primero el de Berlín-. Una historia especial que se resume en una amistad epistolar de diez años, una concreción amorosa en tres encuentros –posteriores a su *reencuentro*- y un final trágico más o menos inesperado. Un episodio que la propia Sarah declara merecedor de ser novelado, y del cual en cierto modo pareciera ser ella la autora imaginaria, pues al final del relato nos expresa su deseo de escribir un libro con el título de *Sarah e Iñaki* o *La pasión de Iñaki* ("una especie de novela dentro de la novela"<sup>798</sup>, en palabras de su autor); el recurso de jugar con una narración relatándose a sí misma no llega, sin embargo, a configurarse plenamente.

<sup>797</sup> Entrevista a José Rodríguez Elizondo realizada por Gajardo, Alejandra, *La época*, 9 de marzo de 1.997.

<sup>798</sup> Entrevista a José Rodríguez Elizondo realizada por De los Ríos, Valeria: "Viaje de ida y vuelta", *Revista Hoy* n° 1.027, marzo-abril de 1.997.

Pero ésta es también una historia cuyo protagonista masculino vive en un determinado país y en un período concreto: el que se desarrolla en Chile entre el momento en que tiene lugar el plebiscito de 1.988 hasta las elecciones presidenciales de 1.989, que supondrán el inicio del retorno del país a los cauces democráticos ("un momento histórico especialísimo -para Rodríguez Elizondo- pues lo vivió desde lejos, en España"<sup>799</sup>). En el primero de estos hitos, ya fuera por los consejos equivocados de sus múltiples asesores o ya por un exceso de confianza en sus medios, el dictador perdió por un amplio margen los favores de un plebiscito que a todas luces se le aparecía como favorable en una época de sólidas ganancias. Esta consulta popular resultó ser un mecanismo fundamental que terminó con el gobierno dictatorial de Pinochet y abrió el paso a la presidencia de Patricio Alwyn, inaugurando un momento histórico lleno de conflictivas situaciones: "Militares inquietos por el futuro enjuiciamiento público de su institución, extremistas obcecados en no dar crédito a sus ojos y reconciliadores dirigentes políticos aprestándose a recuperar el país con actitudes exentas de represalia y desquite"<sup>800</sup>. Esta es una de las épocas del Chile reciente que menos ha sido abordada desde la ficción; un período de tiempo que, sin embargo, en opinión de Rodríguez Elizondo es una etapa crucial:

"Porque fue un período histórico excepcional, en que una parte del país se había acostumbrado al autoritarismo y por otra parte no confiaba para nada en las posibilidades de una elección y pensaba que iba a ser un simple juego para legitimar el autoritarismo. La Concertación en ese tiempo tuvo que demostrar una pericia muy grande para orientar su trayectoria política. Fue un período con desgarramientos de la derecha, de la izquierda y con la Concertación navegando difícilmente por el centro. En ese momento la gente más comprometida con "los excesos" del gobierno autoritario estaba en contra de una posibilidad democrática y los sectores de la extrema izquierda estaban en contra de una salida electoral porque pensaban que era un pretexto para que continuara el autoritarismo. Entre estas tensiones surge una historia de amor"<sup>801</sup>.

<sup>799</sup> S.A.: "Del ensayo a la novela de amor", *Las Últimas Noticias*, 29 de marzo de 1.997.

<sup>800</sup> Promis, José: "Confesiones de Vladimir", *Revista Hoy* n° 1.027, marzo-abril 1.997.

<sup>801</sup> Entrevista a J. Rodríguez Elizondo realizada por Alejandra Gajardo, *La época*, 9 de marzo de 1.997.

Esta es por tanto, en palabras de su propio autor, "una historia de amor, no una novela política"<sup>802</sup>; con todo, a continuación declara que sus personajes no viven en el limbo, sino que él como escritor los dota de un entorno social, al colocarlos "en un país concreto al cual le están pasando cosas que influyen en los mismos personajes"<sup>803</sup>. "Mientras terminaba un régimen y empezaba el otro, se estaban produciendo fenómenos espectaculares que condicionaban la vida y el amor"<sup>804</sup> de los mismos; la suerte y el devenir de estos seres de ficción se halla pues profundamente determinada por el escenario histórico en el que les ha tocado vivir, y la trama narrativa relata sus peripecias al tiempo que da cuenta del país en el que están teniendo lugar los acontecimientos, de suerte que en muchos pasajes de la novela se respira la atmósfera de incertidumbres y tensiones que acompañó al desarrollo de la transición política chilena.

Por ello esta historia de pasión tardía surgida entre los protagonistas se constituye en tema principal que sin embargo encubre otros no menos importantes: la situación del país en el momento en que transcurre la novela; el papel de los diversos grupos que pueblan el escenario político de la dictadura, y su análisis de la forma en que se llegó a la misma; los sentimientos de los individuos y su punto de vista ante la historia reciente de su país y, sobre todo, sus miedos, anhelos e intereses, las tensiones y la incertidumbre que se abre ante el período de transición hacia el que se encaminan; las fuerzas ocultas existentes en los sótanos estatales y que los ciudadanos desconocemos hasta el punto de parecer irreales, inverosímiles; los abusos del poder; los entresijos de la política partidista nacional e internacional..... En definitiva, como apunta el creador de la narración: "Mi gran tema sigue siendo Chile: el Chile dramático, el Chile novelesco en que vivimos"<sup>805</sup>. Y diseccionando el Chile del período, lo cierto es que:

---

<sup>802</sup> Entrevista a J. Rodríguez Elizondo realizada por Cárdenas, María Teresa: "José Rodríguez Elizondo: Andar por la vida con distintos sombreros", *Revista de Libros de El Mercurio*, n° 418, 10 de mayo de 1.997.

<sup>803</sup> Idem.

<sup>804</sup> Bravo F., Macarena: "Historia de un amor trágico", *Actividad cultural*, marzo de 1.997.

<sup>805</sup> Entrevista a J. Rodríguez Elizondo realizada por María Teresa Cárdenas: "José Rodríguez

"esta novela ofrece una serie de claves fundamentales en punto al análisis histórico de la dictadura, y concretamente con relación a dos de sus principales elementos: el General Pinochet y los militares. También es sumamente interesante la visión que la misma nos proporciona respecto de los intelectuales y de la izquierda política"<sup>806</sup>.

Pero no podemos ahondar en el análisis del modo en que todos estos aspectos aparecen reflejados en la novela y son tratados por los distintos narradores –entrecruzados en primera y en tercera persona- sin penetrar con mayor profundidad en los personajes de Sarah e Ignacio –sobre todo, este último-, ni sin conocer al resto de las personas que pueblan la trama, entre las cuales por supuesto ocupa un papel destacado la hija del protagonista, Javiera, una mirista exiliada en Cuba en el momento en que los hechos narrados se desarrollan. Pese a tratarse de personajes con vivencias extremas –o, dicho de otro modo, con vidas profundamente conformadas y/o alteradas por circunstancias políticas e históricas-, éstos son al tiempo seres posibles, contruidos de un modo que logran adueñarse de nuestro interés, cuyos problemas y dramas nos importan; particularmente, los personajes principales, aquellos en cuya estructura psicológica penetra más profundamente el autor y, con él, nosotros los lectores, resultan ser sujetos muy creíbles en su condición humana. Unos personajes que tienen la reciedumbre y la fragilidad de seres genuinos, y que nos transforman en testigos de una vida apasionante, aunque traspasada por la fatalidad.

Así, Ignacio Argandoña es un psiquiatra que trabaja para un organismo chileno de inteligencia militar, alegoría de la histórica DINA – Dirección de Inteligencia Nacional- ("Yo digo la DINA como figuración, porque no es ella, sino un ente que se denomina La Dirección"<sup>807</sup>), la sangrienta policía política del régimen militar.

---

Elizondo: *Andar por la vida con distintos sombreros*, *Revista de Libros de El Mercurio*, nº 418, 10 de mayo de 1.997.

<sup>806</sup> Valle, José Eliseo: "Literatura e Historia: el Chile reciente", en *Historia del tiempo presente, Teoría y Metodología*, Salamanca, I.C.E. Universidad de Extremadura, 1.998.

<sup>807</sup> Entrevista a J. Rodríguez Elizondo realizada por Alejandra Gajardo, *La época*, 9 de marzo de 1.997.

Su contacto y colaboración con los militares, que lo contrataron a partir del pronunciamiento de 1.973, le vino a través del matrimonio con la que durante años fuera su esposa, hija de un general especializado en Inteligencia Estratégica. A ello contribuyó la consideración positiva que siempre le había merecido el estamento militar, pues el protagonista declara en un momento de la novela que conocía y admiraba los teóricos valores castrenses, que implicaban “la integración de lo físico, lo moral y lo intelectual” (p. 102). Por otro lado, Iñaki se hallaba convencido que de no haber tenido lugar el pronunciamiento militar del 73, Chile se hubiera enfrascado en una guerra civil, pues se había llegado a una situación insostenible (“ Pero lo raro es que los militares hayan esperado tres años para poner orden”) (p. 70). En la casi extravagante escena que rememora el modo en que el protagonista convenció al general Germán Kossok –su amigo y compañero de trabajo- para que eventualmente se alineara con los militares golpistas, Iñaki parece enunciar cuál es su concepción de lo que debía significar un golpe militar ante las circunstancias que vivía el país: “(...) Chile necesitaría que los mejores militares estuvieran en sus puestos. Si se iban, sucedería lo que había sucedido en tantos cuartelazos latinoamericanos: el gobierno del más fuerte, a cargo de los peores, y no la tentativa de fundar una democracia mejor con los elementos más calificados” (p. 104).

Su experiencia de colaboración con el sistema ira transformando paulatinamente su postura inicial (“No, no me he decepcionado de las Fuerzas Armadas, pero sí de algunos militares”) (p. 70), principalmente después de que su hija Javiera fuera violada por militares mientras se hallaba detenida, pero también a raíz de otros muchos episodios acontecidos durante el largo periodo que abarcó el régimen dictatorial –como los asesinatos de Orlando Letelier y de los matrimonios Prats-Cuthbert y Leighton –Fresno, hechos contra los que siempre manifestó su más enérgica condena, señalando además lo antagónico de los mismos con ese honor militar del que el psiquiatra era un sincero admirador-. Al final de este proceso, Iñaki llega a verse prisionero en una posición de sincero repudio hacia el sistema, y de autoreproche por no haber reaccionado a tiempo y

haber seguido colaborando con un estamento que mataba y violaba, sin denunciar la gravedad de estos hechos:

"Lo de Javiera , después, lo dejó con heridas graves, incicatrizables. Desde entonces nunca más habló de 'excesos', porque los crímenes eran crímenes y uno debía acostumbrarse a nombrar las cosas por su nombre (p.p 128-129).

"Con las veces que había pensado renunciar. Mes a mes, año a año, fue postergando esa renuncia.. Siempre terminaba autojustificándose, luego de terribles debates consigo mismo. Solía convencerse sobre lo preferible era estar dentro, para reducir los estropicios de los militares trogloditas. (...) Llegó a saludarse como defensor, en la medida de lo posible, del honor militar, de la fe religiosa y de la ética médica. De hecho, mucha gente le debía la vida o la integridad física y los oficiales "duros" lo odiaban. (...) sin embargo, hoy no estaba tan seguro de haber acertado. Tampoco estaba tan claro sobre el éxito relativo que invocaba Germán. Es que se puede medir cuánto se asesinó o se torturó, pero no cuánto se dejó de torturar o de asesinar. Los prontuarios registran las barbaridades que se cometen, no las que se quisieron cometer y no se pudo (...) Pero más allá de esas dudas sobre costos y rendimientos, estaban las dudas sobre su consciente y su subconsciente. (...) Tenía que plantearse, para ser implacablemente autoanalítico, el problema del fusilamiento de ese sargento acusado de ser el verdugo de Javiera. Si bien al principio sintió algo semejante al consuelo, ahora comprendía que aquello lo había convertido en rehén, en encubridor de un hecho de sangre" (p.p 187-188).

Pese a la dificultad de entender algunos matices de la postura de Iñaki, su permanencia junto con los autores de hechos tan graves, que algunos lectores llegan a compartir con su amada ("(...) aunque finjas que no te importa, no entiendes mi relación con los militares" (p. 76), le dirá Ignacio en uno de sus soliloquios), lo cierto es que el diseño de este personaje complejo, que parece encarnar valiosas virtudes del ser humano, y que se alza –junto con Germán– como un oasis en un territorio de maldad, no es accidental. Por el contrario, encarna más bien un objetivo absolutamente buscado por el escritor, que desea presentar un individuo alineado en el lado militar y que no es un monstruo; él mismo lo declara de forma expresa al analizar esta novela: "Así como en *La lista de Schindler* se juega con la idea

de que alguna vez hubo un nazi bueno, yo juego con la idea de que en la DINA hubo una vez un científico bueno<sup>808</sup>.

Pero si inicialmente Ignacio Argandoña apoyó el golpe militar como mal menor ante la grave situación político-social que vivía el Chile de aquellos días, lo cierto es que su postura final es de claro repudio hacia un régimen con el que, sin embargo, nunca deja de colaborar hasta su muerte. Y ambas posiciones, la de partida y la de llegada, le depararán graves y dolorosas consecuencias, dejándole además a la postre en una tierra de nadie donde le alcanzan las balas de los contendientes de uno y otro lado, en un fuego cruzado en el que el enemigo para ambas partes parece ser él, un hombre que, pese a los reproches ideológicos que cada lector pueda hacerle, es básicamente un hombre honrado. Porque su inicial alineación con el régimen militar y su colaboración durante todos estos años hicieron que perdiera una hija que ideológicamente se encontraba en las antípodas de su padre ("...él no temió arriesgar su estatus para salvarla, junto con su marido, y ella lo despreció ante los periodistas. Fue dura porque la revolución enseñaba a ser dura, pero también porque lo amaba y no soportaba verlo en la trinchera opuesta") (p. 42). Tan solo ahora, con el paso de los años y las múltiples experiencias que la misma ha tenido, tras su paso por diversos países socialistas, ha iniciado un camino de acercamiento al padre fundamentalmente a través de la vía del cariño y partiendo de un profundo desgarramiento interior.

Por otra parte, el protagonista también está, en el momento en que la novela se desarrolla, en el punto de mira de diferentes fuerzas de orientación política diversa que lo consideran un traidor peligroso. De un lado, los movimientos de oposición al régimen entienden que es un miembro activo de la dictadura militar, un fascista civil camuflado detrás de su corbata, el psiquiatra de los torturadores, que sobre la base de su presunto prestigio científico recorría el mundo para mejorar la imagen de "los carniceros fascistas" (p. 25). Su foto, junto con la de Germán, se encontraba incluso

---

<sup>808</sup> Idem.

reproducida en panfletos en los que los tildaban de “verdugos, torturadores, sirvientes y sicarios de la tiranía” (p. 189), equiparándolos a otros importantes enemigos del pueblo (tales como los comandantes en jefe, el Director Fundador del organismo para el que el psiquiatra trabajaba, el Ideólogo del Presidente, el Abogado del Presidente y el Director Propietario de El Mercurio) y llamando a ejercer contra ellos la justicia del pueblo. En el otro extremo, y en un momento en el que, tras la pérdida del plebiscito por parte de Augusto Pinochet, la dictadura militar tenía los días contados, no es de extrañar que un sector de los militares encuadrados en la organización para la que Ignacio trabajaba temieran por su comportamiento futuro, dada la cantidad de datos de los que aquel era sabedor y su postura crítica ante los excesos de todo tipo cometidos por el régimen:

“Adiestrado como estaba para trabajar con hipótesis de futuro, Germán apostaba que, en estos momentos, *ellos* temían la actuación de Ignacio cuando terminara el gobierno militar.

- ¿Temen que delate, que me golpee el pecho como un arrepentido?
- No. Temen que digas la verdad cuando te citen a declarar.

El escenario de Germán era coherente. Si Ignacio se proyectaba hacia el futuro próximo, con un opositor como Presidente, comprendería que iba a descargarse una avalancha de juicios contra los militares. En esas condiciones, el testimonio de una persona honesta, leal al general y vinculada al Centro, resultaba intolerable para *ellos*.

- ¿Para los eslabones sueltos?

Germán lo miró sombrío.

- Para camaradas que se mancharon las manos y el uniforme con el pretexto de defender la patria.” (p. 92)

En definitiva, Ignacio se convierte en una víctima de la paranoia del espionaje internacional, hasta el punto de que sus encuentros amorosos con Sarah llegarán a ser confundidos con reuniones informativas con la CIA. El temor de los enemigos con que cuenta en su propio bando llega a concretarse en la falsificación que estos llevan a cabo de los informes emitidos por Ignacio relativos a los ejecutores de Leighton, Prats y Letelier, con el propósito de cambiar sus dictámenes por otros que lo incriminaran de una forma directa, y tiene su punto álgido en el atentado que finalmente acaba con su vida, del que milagrosamente se salva su amigo Germán por



no poder acompañarlo durante el que será su último recorrido hacia el aeropuerto.

En esta novela, Rodríguez Elizondo parece querer valerse del personaje de Ignacio Argandoña para plasmar, con la perspectiva histórica que da el paso del tiempo y a través de un colaborador del régimen cuya bondad y recta conciencia conoce y percibe claramente el lector, cómo determinados sectores pudieron aceptar –aceptación que, por supuesto, incluye una variada gama de matices y grados- el golpe militar como mal menor ante la situación que se vivía en el Chile de entonces, confiando en que la actuación de los militares iría encaminada hacia una vuelta a nuevos escenarios de mayor racionalidad política y social, en lugar de convertirse en una dictadura bajo la cual el grueso de la población sufrió una absoluta pérdida de libertades, al tiempo que determinados sectores conocían de cerca el terror. Lejos de justificar esta postura, el escritor únicamente nos la muestra y la analiza detalladamente a través de las reflexiones en voz alta del propio Ñaki, con el que recorreremos el camino que partiendo de la esperanza de mejora acaba, años más tarde -en una evolución que se va larvando poco a poco, día tras día, a través de un dolor muy cercano-, en una postura de rechazo a una dictadura que no es, ni de lejos, el régimen que él había esperado y al que había prestaba su apoyo. Similar es la postura de otro de los personajes, Germán Kossok, un militar amigo y compañero del protagonista, que pese a no ser partidario originariamente de la toma de poder por parte de los militares (“(...) respondí que, efectivamente, no había tomado ninguna medida para oponerme. Yo no creía que fuese función militar derribar un gobierno constitucional”) (p. 104), colabora con ellos durante el período de dictadura pinochetista desde una posición tan crítica como la del psiquiatra. Lo que trata de decirnos el escritor es, quizá, que todo tiene matices, y que hay que alejarse de los momentos históricos para tener la necesaria perspectiva, mucho más rica, después de haber oído otras voces. En este sentido, el personaje de Ignacio Argandoña tiene el mérito de ser diferente, de hablarnos con una voz a cuyo tono no estamos acostumbrados, en cuanto se trata de un individuo alineado con los que detentaron el poder, pero que es honrado y que es, además, también un poco víctima, como tantos otros que lo fueron aunque de un modo distinto.

Víctima del poder, de los diversos extremos que al cabo tienen intereses comunes muy superiores a los individuos singulares. Y de ahí el profundo desencanto que hace mella no sólo en Ignacio, sino, con una intensidad y profundidad mucho mayores, en su hija Javiera, que acaba no resistiendo la situación y optando por el camino a su juicio más corto y próximo.

En torno una de las cuestiones apuntadas, a la situación vivida en Chile en los momentos previos al pronunciamiento militar, e incluso al significado que cabe atribuir a este último, el propio autor de esta novela – antiguo miembro del Partido Comunista y exiliado en 1.974 en la R.D.A.- nos describe sus opiniones actuales, con la perspectiva que dan los años transcurridos, a la luz y al tiempo como ilustración de algunos de los personajes y actitudes presentes en la trama narrada. Este es su pronóstico en torno a lo que podía haber ocurrido en Chile de no haberse producido el golpe militar, así como con relación a las circunstancias que por aquellos días vivía el país:

"Creo que nosotros nos encaminábamos hacia un enfrentamiento civil, (...) a un enfrentamiento civil generalizado... Todo el contexto chileno reproducía de múltiples maneras el contexto español de los años previos a la Guerra civil. Ya existían grupos políticos civiles armados en la Unidad Popular, en la derecha..., y era evidente que se había desencadenado el terrorismo político, situación extraña tratándose de un país como Chile.

En verdad, este clima había comenzado desde antes que asumiera Allende, con el asesinato del comandante del ejército René Schneider... La guerra civil larvada de que hablaba Allende tendía a convertirse en guerra a secas. Por lo tanto, con la serenidad que dan los años, pienso que la intervención del ejército obedeció a esa realidad. Yo no creo que la intervención haya obedecido a un caudillismo militar tradicional. Esto no fue producto de un alzamiento de un jefe militar seguido de sus secuaces intentando tomarse el poder para mayor gloria de su grupo. (...) lo del ejército en Chile no fue un cuartelazo. Ahora, eso no significa que yo no deje de reconocer los excesos que vimos después durante el régimen militar..."<sup>809</sup>.

---

<sup>809</sup> Entrevista a José Rodríguez Elizondo, por Abasolo. Jorge: "Soy el primer perestroiko del exilio chileno", *La Tribuna*, Los Ángeles, 7 de abril de 1.997.

Al hablar de Ignacio Argandoña no hemos podido evitar traer a colación en varias ocasiones a su hija Javiera, personaje secundario *principal* de esta historia, de algún modo contrapunto político de su padre y que sin duda juega un papel trascendental, aunque involuntario, en el destino que finalmente correrá éste. Hija única del protagonista, su complicidad con él fue innegable durante su infancia y juventud (“nos confabulábamos para burlar la vigilancia de mamá. (...) Nos juntábamos de madrugada, en un lugar convenido, para llegar a casa lo más tarde posible, con la excusa de haber estado juntos”) (p. 168), hasta que concepciones distintas del escenario y de la acción política los distanciaron, entonces de una forma drástica: “Sin ser ningún reaccionario, pensaba distinto –dirá Javiera-, pero me dejaba actuar. No quería interferir porque era, es un hombre sabio. Por cierto, entonces yo no le perdonaba su aparente pasividad. Como lo amaba y admiraba, pensaba que debía estar conmigo en la locura poética” (p.p 167-168).

La historia de Javiera es, sin duda, una historia trágica. De profundos ideales revolucionarios desde su juventud, se casó con un mirista, un “tirabombas de Concepción” (p. 101), y tras el golpe militar fue detenida y violada por militares durante el tiempo que duró su confinamiento (experiencia traumática que, por coincidencias de la vida, tiene en común con la otra mujer esencial en la vida de su padre, con Sarah). Posteriormente se exilió a la R.D.A., y de allí pasó a Cuba, país desde donde conocerá la muerte de su marido –enviado a Nicaragua en “misión especial”- y donde terminará suicidándose, lanzándose al vacío desde la habitación de un hotel en La Habana. Antes de dejar caer su cuerpo buscando la liberación había sufrido además otros golpes fundamentales: la renuncia obligada a la maternidad y, sobre todo, el mazazo seco y continuo del más profundo desencanto, que termina aproximándola a su padre (tan sólo en alma, pues no logra regresar a su país) y que acaba venciendo su voluntad de vivir. El primero de estos dramas lo conocemos –los lectores y el propio Ignacio- de boca de un amigo de éste, Vladimir, que también estuvo exiliado en la antigua R.D.A. y que supo allí de lo ocurrido a Javiera:

“...vivían preocupados por la explosión demográfica de los estudiantes terciaristas de la Universidad. No querían traer a la RDA

más hijos de vietnamitas, de latinoamericanos, de árabes y de otros humanoides. Calculaban que estos nuevos habitantes solían quedarse en su país, en un porcentaje respetable. Ejecutando su fobia, se habían confabulado para hacer apología del aborto libre, por una parte, y para hacerlo casi obligatoria, por otra. ¿Cómo?... pues mediante falsos diagnósticos. Se comenta, por ejemplo, el caso de varias mujeres embarazadas a las cuales, para compelerlas al aborto, les habían diagnosticado sendas enfermedades venéreas. Entre estas mujeres había algunas chilenas. Vladimir miró fijamente a Ignacio y le disparó a quemarropa: "una de ellas fue tu hija"-p. 149-

El autor de la novela –de segundo nombre también Vladimir- también conoció de primera mano la realidad del exilio en la extinta RDA, por lo que es lícito preguntarse, en torno a esta historia siniestra sobre abortos como política de Estado en aquel país, si la misma debe más a la imaginación de Vladimir o a la memoria implacable de Rodríguez Elizondo. Ante esto, la respuesta del escritor fue contundente: "Si usted me pregunta si esta parte de la novela tiene base en la realidad vivida por algunos exiliados en la RDA, tendré que responderle, tristemente, que sí"<sup>810</sup>. Las experiencias vividas por el autor penetran profundamente en el territorio narrativo, el cual toma en esta novela gran cantidad de elementos de las vivencias de su entorno socio-cultural más próximo, no sólo de su momento actual, sino de todo lo vivido por él y por otros, cuyas posiciones ante el golpe fueron diversas, pero cuyas circunstancias fueron en todo caso conocidas por el creador del relato, y de algún modo impregnan la trama. Porque en este libro el lector tiene la impresión de que muchos ingredientes presentes en las historias narradas parecen reflejar, en mayor medida que ocurre en otras novelas, la propia percepción del escritor en torno a lo ocurrido en su país de las últimas décadas; que sus personajes son una mezcla de él mismo y de otros seres por él bien conocidos. A este respecto, Rodríguez Elizondo nos apunta que:

"...ahí cabe la vieja respuesta de Flaubert que tantas veces he recordado: "Madame Bovary c'est moi". Es decir, todos los personajes participan algo de la experiencia vital del autor, ya sea personal o de sus amigos, de sus parientes, de su entorno; también de sus lecturas. Pero aquí

<sup>810</sup> Entrevista a José Rodríguez Elizondo realizada por Zerán, Faride: "La reconciliación de Iñaki", *Ideas*, mayo de 1.997.

la mirada que refleja la complejidad de los personajes no es sólo la del narrador; muchas veces es también de los otros personajes de la novela<sup>811</sup>.

Por tanto, los hombres y mujeres que desfilan por este libro representan, a su modo un compendio de vivencias muy cercanas, siguiendo la propuesta de Vargas Llosa, quien planteara una ley de la novela que dice que el autor de ficción es todos los personajes que crea. En este sentido, José Rodríguez Elizondo confiesa que "los tres personajes base de la novela –Iñaki, Sherezy y Javiera- tienen algo de él"<sup>812</sup>.

Pero volviendo a Javiera, su segundo drama, éste más actual, es su profundo desencanto vital, la amargura, la desesperanza que transmite; el estar –pese a su juventud- de vuelta de todas las batallas. Su experiencias vitales con el socialismo real le han hecho iniciar un proceso de revisión de sus planteamientos políticos, que ha desembocado en graves quiebras en sus convicciones, en un contexto en el que ella misma es prácticamente prisionera del régimen comunista cubano:

“- ¿Entonces, van a autorizar mi regreso? –inquirió ella, con ironía que podía ser ingenuidad.

- Vamos a conversar de todo, compañera –replicó el encargado, mirando de reojo a los dos cubanos.

- ¿Para convencerme de que no debo volver?

Ella pasó del tono irónico al desafiante. Pese a todos sus propósitos previos, no podía jugar el juego de la contención, de las intenciones disfrazadas con la fórmula "lo que diga el partido". Al abrirles la puerta, comprendió que no valía la pena. Ellos venían a lo que venían y ningún razonamiento, ninguna verdad suya, podría alterar lo decidido" (p. 41).

Precisamente la situación de cautiverio de Javiera será el pretexto narrativo que sostenga como eje articulador gran parte de la trama de la novela, que se ordena en torno al intento de Ignacio de organizar un canje

<sup>811</sup> Entrevista a J. Rodríguez Elizondo realizada por María Teresa Cárdenas: "José Rodríguez Elizondo: Andar por la vida con distintos sombreros", *Revista de Libros de El Mercurio*, nº 418, 10 de mayo de 1.997.

<sup>812</sup> Bravo F., Macarena: "Historia de un amor trágico", *Actividad cultural*, marzo de 1.997.

de su hija por un revolucionario cubano detenido en Chile, como modo de traerla de nuevo a su país ante la situación de soledad, amargura, aislamiento –personal y político- y profunda depresión que la misma atraviesa desde hace ya tiempo. Este eventual trueque es además una poderosa razón –aunque no la única- para que el psiquiatra no abandone su país, ni deje de colaborar con la dictadura: la esperanza del retorno de una hija que estaba “casi literalmente, en la cuerda floja” (p.46). Ignacio continuará manteniendo hasta el final de sus días, hasta el momento en que es asesinado, una cierta confianza en que la operación, aunque extremadamente complicada, llegara a buen fin. En Cuba, sin embargo, Javiera llega a saber con certeza que el régimen no autorizaría su salida de la isla, bajo el falso pretexto de que ella era conocedora de numerosa información comprometedor de la seguridad de sus compañeros, y ante el teórico momento de grandes posibilidades que, en opinión del régimen cubano, estaban viviendo los revolucionarios en Chile, ante quienes se abría tras el plebiscito una etapa decisiva que sin duda acabaría con el hundimiento del tirano. Las verdaderas razones de su retención eran, sin embargo, muy distintas (“El peligro no consistía en supuestas carpetas llenas de información militar, que ella nunca tuvo, aunque ellos quisieran plantearlo así. Más bien era el temor a la capacidad combinada padre-hija, para comunicar la realidad chilena y cubana dentro de la isla o para montar un escándalo en el exterior”) (p. 46).

En el momento en que se apaga ante ella la débil llama de esperanza en su retomo a Chile junto a su padre, Javiera siente que ya no puede ni desea vivir más. La escena de su suicidio y de la entrevista que en los momentos previos al mismo concede a un periodista extranjero, narrándole sin histrionismo su experiencia y sentimientos, quizá sin más voluntad que quedar en paz consigo misma –pues no hay en el tono de sus palabras, aunque sí en su significado, una voluntad de denuncia- es, quizá, uno de los mejores pasajes de la novela. En una especie de monólogo narra con gran belleza lo que casi es una crónica de un época, de un período histórico en el que corrían vientos revolucionarios en su país y en otros de Latinoamérica, coincidente con su juventud, y de todo lo que aconteció después, visto desde su óptica personal. Una visión que no trasluce rencor,

sino más bien un tremendo cansancio, y que no reniega en absoluto de lo hecho, aunque señala algunas direcciones en los procesos revolucionarios muy divergentes a las soñadas por aquellos que buscaban un futuro distinto, más justo y más libre para las personas. En sus respuestas en forma de alocución, unas páginas que no tienen desperdicio, da cuenta de muchos temas. Como la forma en que se inició en la militancia política, y la significación que para ella tuvieron aquellas primeras actuaciones:

“En primer lugar no responderé si yo, mi marido, el movimiento en que ambos militamos –ahora me siento marginada- estuvimos equivocados o no. Eso ya no me importa. La política, que entendimos como un producto ampliado del amor, sólo tuvo sentido con él, con ellos. Con los camaradas de entonces, empezando por Miguel. (...) Nacimos a la revolución como quien asoma a su primer hombre, a su primera mujer. Con una pureza revolucionaria equivalente a la fe de los santos, la inspiración de los poetas. Fue un período feliz., fantástico, y yo sigo convencida de que, aunque derrotados, aportamos algo importante a la historia del país. (...) fue una locura necesaria, porque hacían falta ese tipo de locos”. (p.p. 166-167).

A continuación Javiera relata su fascinación inicial por la revolución cubana, por todos aquellos que “entraron en La Habana como dioses griegos” (p. 169) (el Che de boina, Fidel con una paloma...), y cómo aquello hizo que incluso le supiera a poco la llegada de Allende a La Moneda. Y si bien ni Allende ni todos aquellos extremistas situados en posiciones de izquierda pudieron ver madurar aquel proyecto, el mundo sí pudo ver cómo en Cuba “los héroes juveniles se convertían en jerarcas maduros, permanentes. Más que un elenco estable, un elenco inamovible” (p. 169), circunstancia en su opinión muy negativa, ya que la perpetuación en el poder provoca que “todos, en cualquier parte, estén sujetos a corrupción” (p. 169).

Javiera llega a comparar en su discurso la actitud política de Allende con la izquierda chilena –y, en general, con los que en los distintos momentos tuvo como grupos opositores- con la de su padre ante la rebeldía política y vital que ella, como hija, encarnó en su juventud: una postura paciente, de “dejamos madurar solitos, sin forzarnos” (p.169), pero sin sospechar que no contaría con el tiempo suficiente para ejecutar su proyecto por las vías elegidas. El personaje parece hablar por boca del propio escritor,

quien preguntado acerca de las razones y efectos del talante dialogante de Allende durante la etapa de su gobierno señaló que:

"La razón es que Allende era realmente un demócrata. Allende tenía muy claro que su misión como político no era vencer, sino convencer. Lo que no previó Allende es que el tiempo jugaba en su contra. No imaginó que el diálogo que sostuvo con miristas y socialistas ultras le hiciera consumir un tiempo precioso, y que perdería parte decisiva de su capacidad de liderazgo en esta política al interior de la izquierda. Ese diálogo le hizo perder posiciones en el centro, y le entregó de paso buenos argumentos a la derecha para que le atacara"<sup>813</sup>.

También resulta sumamente interesante la sorpresa que pareció causar, al menos a los grupos de izquierda revolucionaria en los que Javiera se alineaba, el levantamiento militar que derrocó al gobierno de la Unidad Popular. Visto *a posteriori*, sin embargo, su razón de ser aparece clara:

"En punto a los militares chilenos, situados al margen de la sociedad civil y de los políticos, su actitud verticalista los hacía impenetrables a los argumentos de cualquier grupo cuyos propósitos fueran más allá de la defensa de la seguridad nacional y la defensa del país (entendida como la lucha contra el marxismo). Lógicamente, no verán con buenos ojos a Allende y su "vía chilena al socialismo". Esta actitud es uno de los factores clave para entender el golpe militar: los militares no sólo pretendieron derrocar a Allende, sino también construir una nueva sociedad en la cual las divisiones políticas serían reemplazadas por una acción común a favor de la grandeza nacional"<sup>814</sup>.

Sin embargo, Javiera declara en su entrevista que pese a que durante el gobierno de Allende estaban acostumbrados a vivir en un mundo exaltado y exaltante, jamás pensó que de un día a otro esta situación se pudiera convertir en un juego de masacre, en el que un ejército en apariencia neutral fuera a tomar partido por los que eran sus "enemigos", y lo hiciera sin

---

<sup>813</sup> Entrevista a José Rodríguez Elizondo, por Abasolo, Jorge: "Soy el primer perestroiko del exilio chileno", *La Tribuna*, Los Ángeles, 7 de abril de 1.997.

<sup>814</sup> Valle, José Eliseo: "Literatura e Historia: el Chile reciente", en *Historia del tiempo presente, Teoría y Metodología*, Op. Cit. p. 348.



divisiones, en bloque. Pero aún menos pudieron ser capaces de imaginar que se convirtieran en monstruos, en ejecutores de violaciones y de torturas a ciudadanos y ciudadanas chilenos.

Todo este rosario de confesiones, tan explícitas, fueron sorprendidas para el periodista, así como el hecho de que su autora permitiera su grabación. Aquel y el diplomático amigo de Ignacio también presente en la habitación del hotel ignoraban, sin embargo, que poco importaba ya a Javiera cualquier peligro o amenaza, pues unos minutos después se lanzaba al vacío tras escribir unas líneas a su padre –que, por supuesto, fueron manipuladas y que, por suerte, aquél jamás alcanzó a leer-, que encerraban la única explicación posible en esos momentos: la del amor (“Papá, perdóname. Te quise mucho. Te quiero mucho. Te querré siempre. Javiera”) (p. 178).

Javiera y su padre experimentan trayectorias opuestas, que en un primer momento acaban en un brutal distanciamiento –la hija llega a denunciar la posición política de Ignacio en una conferencia de prensa mantenida con motivo de su exilio-, pero que con el tiempo evolucionan en un sentido contrario, desde el desencanto que ambos sufren hacia las posiciones políticas que abrazaron, para acabar situándose en un terreno en el que, sobre todo, los dos se añoran el uno al otro, situando en la escala de valores sus vidas personales por encima del futuro de unos regímenes políticos que son capaces de sacrificar a los individuos para poder mantenerse a flote. El propio escritor analiza este proceso, señalando que:

“En el libro hay un nivel simbólico..., porque padre e hija sufren el quiebre del proceso del 70-73. Teniendo una relación entrañable, Javiera se enfrenta a su padre; y éste, al mismo tiempo, se ubica en la barricada opuesta a la de su hija en una situación insólita. Esta tensión dramática llega a un clímax en el cual ambos empiezan a juntarse en el medio. Ahí hay un proceso de reconciliación que nace del alma”<sup>815</sup>.

<sup>815</sup> Entrevista a J. Rodríguez Elizondo realizada por Cárdenas, María Teresa: “José Rodríguez Elizondo: Andar por la vida con distintos sombreros”, *Revista de Libros de El Mercurio*, n° 418, 10 de mayo de 1.997.

En esta trágica trayectoria vital, la hija de Ignacio observa grandes paralelismos con la de Sarah, la amada de su padre, quien también termina en este relato quitándose la vida. Las existencias de ambas estuvieron marcadas por el amor de Ignacio, por la violación de que fueron objeto, y por la ausencia de un objetivo que les diera la fuerza suficiente para continuar viviendo en un momento dado. A Sarah ya la conocemos, sabemos de sus actividades y del modo en que conoció a Ignacio. Para profundizar en el personaje resta, sin embargo, presentar algunas pinceladas importantes en su diseño. Como el hecho de que la periodista viviera una infancia atormentada, en la que la ausencia de protección por parte de sus padres permitió a un tío suyo (“no sé si prófugo por algo, sí –tal vez- oligofrénico”) (p.68) que vivía bajo su mismo techo, ejercitar continuas violaciones de la niña Sarah hasta que ésta pudo poner tierra de por medio, cuando tuvo suficiente edad para hacerlo. Desde entonces sólo quería olvidar estos dolorosos episodios sin llegar a conseguirlo, pues sufría continuos *flashbacks* y su propia vida, particularmente su faceta sentimental, estuvo absolutamente mediatizada por los abusos de que había sido objeto. Todo ello pareció cambiar cuando conoció a Ignacio; o, mejor dicho, tras el segundo encuentro entre los dos, cuando surgió entre ellos la experiencia del más rico y auténtico amor, ese sentimiento que sólo se puede experimentar, a juicio de ambos, cuando el ser humano ha llegado a la etapa de su madurez física e intelectual.

La novela recrea con detalle escenas de gran erotismo entre la pareja de personajes principales, construyendo así esa pasión presente en el título del relato. Este gozo físico es, además, en el caso de ella, la justa recompensa a una larga vida en la que sus traumas, siempre vívidos y presentes, le habían impedido disfrutar de una parte fundamental de la vida, de ella misma y de los otros: “Cuando sus cuerpos se acoplaron en un ritmo gozoso...ella se sintió invadida por la misma luz, desde la punta del pelo hasta la punta de los pies. La sensación que no había conocido porque, cuando niña, se la mutilaron” (p. 125).

Precisamente este último aspecto es resaltado por Rodríguez Elizondo al analizar su obra: "La parte erótica del libro es explícita... (...) El tema está relatado poéticamente, finamente, pero de manera directa. Creo que el erotismo no puede estar ausente de una historia de amor"<sup>816</sup>.

El escritor tampoco ahorra palabras para expresar la gran intensidad del sentimiento que Sarah llega a tener por Ignacio. Particularmente lo hace en el momento en que la periodista descubre que tiene cáncer, y teme morir ("Tengo miedo, Iñaki, no quiero morir") (p.132). Pero su angustia no es por ella, sino que surge por la existencia de un ser amado que está esperándola, por el deseo de disfrutar de una vida gozosa con ese ser recién descubierto que la aguarda, por el sufrimiento que su propia muerte puede causar al otro. Esta última cuestión es, quizá, la que más dolorosa resulta ("Pensó que era un alivio saber que nunca tendría que sufrir por la muerte de él. Recordó un poema de Emily Dickinson en el cual la enamorada rogaba a su amado "*not to die before me*" (p. 125). Por su parte, Ignacio reacciona ante la enfermedad de Sarah haciendo reproches en voz alta a ese Dios que él siente próximo, pues se trata de un personaje de profundas creencias religiosas, pero que tras mostrarle una luz al final de un camino tortuoso –por la ausencia y el sufrimiento de su hija, por su separación matrimonial, por sus propias dudas al estar colaborando con un régimen que cada vez le repugna más-, ahora le quería privar nuevamente de ella.

Sarah finalmente parece superar el cáncer sometiéndose a una operación quirúrgica en la que le extirpan un pecho. Tras las tensiones iniciales, que sin duda influirán en su relación, todo vuelve a ser como antes, hasta el punto de que deciden abandonar su régimen de encuentros, intensos pero esporádicos, para iniciar una convivencia juntos en Chile, donde Sarah quiere trasladarse en unos meses. El atentado contra Ignacio, dos meses antes de las elecciones democráticas, convertirá en imposibles sus planes. Tras la muerte de aquel, el último pasaje de la novela se

---

<sup>816</sup> Entrevista a J. Rodríguez Elizondo realizada por De los Ríos, Valeria: "Viaje de ida y vuelta", *Revista Hoy* n° 1.027, marzo-abril de 1.997.

desarrolla bajo un escenario político nuevo en Chile, en el que Germán Kossok, el amigo y compañero de Ignacio es agregado militar en Washington, y visita a Sarah en su cabaña de Taos, en Nuevo México, para hablarle de Ignacio y para recordar juntos al amigo. Es una visita agradable en la que ambos hablan de muchas cosas, y silencian otras tantas, y en la que cada uno llega a ver un Ignacio distinto a través de los ojos del otro. Así, Sarah sabrá de los tiempos difíciles que el psiquiatra vivió en el ejército, particularmente en los últimos tiempos, rodeado de elementos –los que lo asesinaron- que lo veían como un peligroso enemigo, resistiendo todo ello con el objetivo finalmente fallido de salvar a Javiera. Por su parte, Germán imagina al amigo enamorado, en esos fugaces encuentros con su amada que fueron como oasis en el desierto de dolor que Ignacio vivió en la etapa final de su vida (“ Se ve que fue feliz aquí” (p. 201), dirá Germán).

Las últimas líneas de la novela dan cuenta del suicidio de la propia Sarah. Ésta había acariciado otras veces la idea (incluso durante el intervalo de tiempo que cubre la historia aquí narrada se lo llega a plantear al conocer su enfermedad, pero el hecho de que Iñaki exista le hace abandonarla). Sin embargo, ahora ya no puede reconocer ninguna atadura que la ligue a este mundo, ya nada parece importarle. Sus antiguos intereses por el periodismo, la política, la justicia social...también se han esfumado completamente: Sarah ya no cuenta con fuerzas para seguir avanzando. Antes de morir, solamente lleva a cabo una acción: cambiar el texto de la carta que escribió a Iñaki antes de ingresar en el hospital, de tono melodramático e impregnada de autocompasión, por otra en la que intenta privilegiar el recuerdo de la alegría, la excitación del placer. La nueva versión, esperanzada y optimista, le agradó mucho más. Tras cerrar el archivo que la contenía, Sarah se fundió con esas estrellas que tan intensamente brillaban sobre su cabaña de las montañas:

“A continuación, puso en el equipo un disco que Iñaki amaba. Lleno un vaso con vino, apagó las luces y fue a instalarse frente al ventanal. La luna, casi llena, iluminaba el jardín y en el cielo se veían todas las estrellas...

(...) Sarah alzó el vaso, miró las estrellas a través del vino rojo e hizo sonar el frasco con las cápsulas” (p.p 210-211).

Finalmente, sólo resta presentar a dos personajes –por otro lado, ya aludidos en estas páginas– que simbolizan las relaciones de amistad, sentimiento al que Rodríguez Elizondo parece atribuir gran importancia, especialmente en un país desgarrado por la confrontación política.

El primero es el coronel Germán Kossok, compañero de Ignacio Argandoña en el servicio de inteligencia militar para el que ambos trabajan, y que mantiene como aquél un posicionamiento crítico con muchos de los comportamientos y acciones llevadas a cabo por la dictadura. Conocedor del psiquiatra desde su juventud, está profundamente unido al mismo por lazos de lealtad y amistad, puestos a prueba en varios momentos de la novela. Así, él es quien previene continuamente a Ignacio sobre los riesgos que le acechan provenientes del lado de los peligrosos enemigos que ambos tienen dentro del régimen:

“Ambos se despidieron sin prisa.

- Cuidate, Ignacio –dijo el militar.

El civil respondió con una sonrisa tristona:

- Deberías decirme de quién, Germán.

El uniformado lo estrechó en un abrazo corto y fuerte. Ignacio lo miró a los ojos con afecto, dio media vuelta y subió al avión con lentitud. (...) Su problema real era el temor sin detalles que le había transmitido Germán. Su última y enigmática cuota de angustia”. (p.p 29-30).

También será Germán el que, conocedor por su condición militar del expediente secreto abierto a Ignacio en el que se indicaba su posible condición de agente infiltrado –por sus contactos con Sarah, periodista de izquierdas-, y aún antes de averiguar los verdaderos detalles de su relación y del modo en que la conoció, en Berlín Oriental, mantiene una fuerte confianza en Ignacio, que le impide en todo momento creer esas interesadas versiones oficiales. Y de nuevo es el amigo quien visita a Sarah, una vez que Iñaki ha muerto, para conocerla, consolarla y conservar entre ambos su memoria, en un gesto que sin duda hubiera agradado al psiquiatra.

El segundo de los personajes que parece así mismo expresar con fuerza la importancia de las relaciones personales, de la amistad, es

Vladimir, con quien el protagonista se reencuentra después de no haberse visto en quince años. Aunque “lejanos en lo político y en lo religioso” –p.145-, Ignacio y él se conocían desde la adolescencia, cuando todos los amigos se reunían en la plaza Brasil. Este rasgo autobiográfico del escritor -haber vivido y haber frecuentado el grupo de amigos de la plaza Brasil- introduce en la novela como uno de los temas principales la amistad, aspecto destacado por su autor y respecto del cual parece explayarse al analizar este libro (“Yo soy un “amiguero” total, y esto viene de una experiencia de la niñez y de la adolescencia que no se da mucho en Chile: el círculo social del barrio. Yo vengo del barrio Brasil; ahí formamos un grupo de amigos, los que íbamos a ser universitarios, que nos conocemos desde los 12, 13, 14 años”<sup>817</sup>). Pero el hecho de aludir a la amistad en esta novela tiene además una significación particular, y enlaza directamente con las divisiones que el período de la dictadura militar fue capaz de provocar en la gente, en función de sus afinidades políticas y su posicionamiento, más o menos activo, más o menos comprometido, de uno u otro signo. A ello hay que sumar la realidad del exilio, vivida por algunos, que en ocasiones termina por romper o resquebrajar los lazos personales, y que llega a aislar a los que lo han sufrido, dejándolos en ocasiones en una tierra de nadie, tanto fuera como dentro de Chile, una vez que han regresado tras haber vivido algún tiempo en el extranjero, al encontrar que tanto el país como las personas que se quedaron han cambiado durante todo ese tiempo. La amistad rota por las diferencias políticas o, por el contrario, la amistad por encima de la diversidad de pensamiento. En esta novela, Rodríguez Elizondo reivindica la segunda posibilidad: Vladimir e Iñaki son, ante todo, amigos. El escritor opta por dicha solución, al tiempo que rescata la amistad como algo extremadamente valioso:

“Aquí hay algo muy importante: cuando los retornados fracasan en su vuelta a Chile es porque no encuentran una red social que los acoja. Cuando yo volví, existía esta red y estos amigos que no se quebraron con el período 70-73. Porque nuestro grupo tenía de todo: desde comunistas hasta

---

<sup>817</sup> Entrevista a J. Rodríguez Elizondo realizada por Cárdenas, María Teresa: “José Rodríguez Elizondo: Andar por la vida con distintos sombreros”, *Revista de Libros de El Mercurio*, n° 418, 10 de mayo de 1.997.

conservadores; católicos y masones. Veintitantos jóvenes que soportaron el chaparrón a pie firme, que privilegiaron la amistad y que todavía siguen siendo los "muchachos" cincuentones que nos juntamos y nos queremos"<sup>818</sup>.

Durante la época de Allende, Vladimir perteneció al Partido Comunista, "desde el que trató de hacer revolución sensata...y al final debió irse a la República Democrática Alemana, con la "beca Pinochet" " (p. 146). Sus posturas críticas con los regímenes socialistas le hicieron residir en varios países, y finalmente acabó viviendo y trabajando en Madrid, para las Naciones Unidas; desde allí recuperó el diálogo con Ignacio.

El paralelismo entre Vladimir y Rodríguez Elizondo es más que evidente. Ambos han seguido un periplo político e ideológico similar, e incluso sus biografías son coincidentes en cuanto a exilio en la R.D.A., viajes y trabajos desempeñados. No es casual que el escritor atribuya a este personaje incluso otros rasgos que él mismo posee y destaca de sí mismo, tales como hacer caricaturas o no haber invertido demasiados años en militancia partidista, rasgo este último que Rodríguez Elizondo entiende que lleva, en ocasiones, a posturas menos abiertas a comprender otras realidades y aceptar los cambios vividos por las sociedades; esta idea la expresa al referirse a su propia experiencia:

"A diferencia de quienes dedican su vida a un partido político, con lo cual hipotecan su vida a una causa, yo le dediqué 12 ó 13 años y nunca fui dirigente, (...) fui un intelectual de un PC que durante la Unidad Popular fue muy sensato. En todo caso, cuando ví lo que era el estalinismo en el extranjero, tuve la suficiente independencia para decir esto no me gusta".

Las coincidencias entre Vladimir y el escritor son pues abundantes, y pese a que el autor señala que no son totalmente voluntarias y conscientes, confiesa a renglón seguido la posibilidad de que a través de este individuo "haya querido decir que ciertas cosas que les pasan a los personajes no están sacadas de la imaginación"<sup>819</sup>.

---

<sup>818</sup> Idem.

<sup>819</sup> Entrevista a José Rodríguez Elizondo realizada por Kerber S, Constanze., *El Mercurio*, 11 de mayo de 1.997.

Y es precisamente tras haber conocido a los principales personajes cuando podemos entender que ésta es, sobre todo una novela que dibuja líneas originaria y teóricamente alejadas que acaban aproximándose, en busca de una confluencia (Iñaki y Javiera, Iñaki y Vladimir, Javiera y Sarah, Sarah e Iñaki, cerrando de nuevo el círculo). Esta es una impresión que nos faculta a ser optimistas, en el sentido de permitirnos augurar que las personas pueden a la postre entenderse, aún cuando se encontraran política o ideológicamente a años luz en los períodos históricos de confrontación, o incluso aunque el régimen militar terminara situándolos en los extremos más distantes. En la novela, estos acercamientos son posibles y se producen a través de la fuerza de sentimientos como el amor y la amistad. En un plano más colectivo, social, quizá sea necesario recuperar esa fraternidad suspendida en Chile a lo largo de las últimas décadas, a través de un esfuerzo de entendimiento del otro y de una asunción conjunta de responsabilidades, que no eluda la búsqueda de la verdad y que se construya sobre la idea de justicia.

Pero esta posible proximidad entre los polos más extremos tiene también, en esta novela, una lectura negativa: es la que nos presenta las ideologías y los regímenes políticos que aquéllas sustentan como realidades que acaban teniendo intereses comunes y funcionando por una lógica casi idéntica. Y nos produce tristeza el ver cómo algunos de los personajes –por todos, Javiera- han sacrificado, en este sentido, su existencia por algo que parece no haber estado a la altura de su integridad. Utopías de barro inmoladas ante los intereses de quienes detentan el poder, que son al cabo lo mismo en uno y otro bando. Germán intentará explicárselo a un incrédulo Ignacio:

“Los de arriba, sean nuestros o de afuera. Amigos y enemigos unidos por una conveniencia común: deshacerse de quienes queremos mantenernos limpios. (...)”

(...) Nos transan a nosotros. En alguna parte del Centro hay un eslabón suelto, que se une con el eslabón suelto de los extremistas...igual que en las películas o en las novelas...” –p. 89-



Situándonos de nuevo en el reencuentro de entre Ignacio y Vladimir en Madrid, el segundo lleva a su amigo a un acto en el que participaban ciertos líderes políticos chilenos de la oposición y gran parte de exiliados, celebrado en un hotel de la capital. En él los lectores nos topamos de frente con personajes reales que están vivos, como Patricio Aylwin o Enrique Silva Cimma, en una mezcla, al decir de su creador, "muy indisociable" en la que resulta muy difícil discernir realidad y ficción, ya que "la realidad interviene en la novela de una manera muy directa. Es como esas películas en las que de pronto aparece un documental"<sup>820</sup>.

En el tratamiento de estos personajes *reales*, el escritor se permite, no obstante, algunas licencias, pues en el diálogo de Vladimir con Enrique Silva Cimma, Rodríguez Elizondo realiza, con el conocimiento de su personalidad que le procura una amistad profunda, una interpretación de sus pensamientos en torno a la transición y a los caminos que debieran guiar la vuelta a la democracia en Chile. El discurso de Alwyn es, sin embargo una crónica de un hecho real, de una reunión que aquél mantuvo con exiliados en Madrid, y por tanto puede entenderse, en opinión del escritor, como una maniobra narrativa de algún modo equivalente a la inserción de un noticiario de actualidad en un contexto de ficción.

La descripción que un Ignacio convertido ocasionalmente en narrador nos hace de la reunión mantenida en Madrid construye un retrato en el que encontramos una serie de reconciliadores dirigentes políticos dispuestos a recuperar el país con actitudes exentas de represalia y desquite. Ponderados en su discurso, hablaban de la herencia que percibirían en su país, probablemente plagado de enclaves antidemocráticos que habría que ir desmontando poco a poco a base de paciencia, talento y del tiempo necesario; además, habrían trabajar en la reinserción internacional de Chile, trabando una transición que sin olvidar los crímenes cometidos, no permitiera que ese tema llegara a paralizarla.

---

<sup>820</sup> Bravo F., Macarena: "Historia de un amor trágico", *Actividad cultural*, marzo de 1.997.

La imagen que dibuja Ignacio de los líderes de la Concertación en este pasaje de la novela llega incluso a resultar un poco beatífica. El protagonista admirará en el candidato su sinceridad y sensibilidad, su liderazgo y su capacidad de autocontrol. En las palabras de su discurso "se sintió perfectamente interpretado, y más aún, en franca sintonía con ese ser humano", llegando a pensar que quizás "hasta sus amigos de la derecha civilizada estaban ansiando oír este tipo de mensajes" (p.153). Esta reciente admiración por el mencionado candidato no minora, sin embargo, la alta consideración que -más allá de su crisis personal y múltiple- despertaba en él la sagacidad política del Presidente, a quien sus opositores no habían sabido valorar; precisamente ahí residía uno de los factores explicativos de su capacidad para haberlos derrotado y mantenido a raya durante el largo período que venía ya durando el régimen dictatorial. Estas apreciaciones en torno a la figura del dictador se realizan continuamente a lo largo de la novela, ya en boca de Ignacio o de otros personajes -como su hija Javiera-; de hecho, las alusiones hechas a su persona llegan a configurar un cierto retrato o representación del mismo:

"La figura de Pinochet es también objeto de análisis a lo largo de la novela, poniendo de relieve dos aspectos claves del mismo: el hecho de que fuera el responsable último de la dictadura y sus abusos ("Él puso demasiada sangre entre nosotros" -p. 170-) y el paralelo reconocimiento de su gran habilidad política ("Tal vez no hubiera leído a Maquiavelo, pero practicaba sus enseñanzas como un príncipe renacentista. El gran error de la oposición fue el haberle negado inteligencia -p. 153-; "Y creo que Pinochet fue más audaz e inteligente que el mismísimo Fidel, al someterse a plebiscito. Según mi padre, la prueba de fuego de un jefe es transformar su liderazgo temporal en instituciones permanentes" (p. 170)<sup>821</sup>.

En su balance final, Ignacio auguró la coexistencia de Pinochet y Alwyn durante un largo período histórico, en el que ambos inicialmente se medirían, para terminar respetándose. No en vano el dictador, como buen estratega, había sabido preparar su retirada dejando toda una serie de

---

<sup>821</sup> Valle, José Eliseo: "Literatura e Historia: el Chile reciente", en *Historia del tiempo presente, Teoría y Metodología*, Op. Cit. p. 348.

territorios ocupados; no en vano sido capaz de obtener en el plebiscito una base de votos que cualquier líder democrático envidiaría.

Las numerosas dificultades que lleva consigo cualquier proceso de transición a la democracia, particularmente la de un país que, como Chile, vivió experiencias traumáticas, hacen que aquella se plantee en clave de reconciliación nacional. Y el tema de la reconciliación, del perdón, es un argumento que está presente como fondo en esta novela, en un abanico que abarca desde las vivencias de índole puramente privado de las personas (es el caso de Sarah) hasta el plano puramente político, que involucra al país, a toda la sociedad chilena, pasando por ese término medio en el que la vida y las vivencias políticas se mezclan y confunden en un todo indisoluble (simbolizado por Javiera y su padre).

Porque Sarah y Javiera nos hablan del perdón como válvula de escape potencialmente capaz de haber amortiguado su dolor, y lo hacen en unos términos análogos. Así, ninguna de las dos pudo perdonar el episodio de su violación, precisamente porque la clemencia, la compasión, exigen que el ofensor se dirija al ofendido con un sincero sentimiento de arrepentimiento. También es fundamental la naturaleza de la ofensa, del perjuicio causado, pues ciertos comportamientos no parecen tan fácilmente susceptibles de ser personados. El discurso de Sarah al respecto es casi una declaración de principios que podría aplicarse como filosofía a algunos de los crímenes cometidos y actitudes mantenidas durante el período de dictadura, y aún después, en una transición democrática que llega hasta nuestros días:

“Siempre fue complicado para ella, el tema del perdón. Entender de qué estaba compuesto o cómo se producía. Saber si era válido el perdón por interpósita persona. (...) Una amiga judía le había enseñado que uno debía perdonar a alguien sólo si ese alguien pedía que lo perdonaran. Perdonar unilateralmente era privar al ofensor de la oportunidad de reconocerse y de reparar el mal causado. No lo tenía el perdonar a su padre y a su madre cuando éstos nunca se reconocieron culpables de nada. (...) También era importante por qué se podía perdonar. Esa amiga judía se había negado a perdonar a un exoficial de las SS hitlerianas cuando éste se lo pidió, en su lecho de muerte. Él decía, implorante, que sólo había obedecido órdenes...Ni Dios podría perdonarlo si no se arrepentía, precisamente, por haber

obedecido esas órdenes. (...) Quizás no era humano perdonar a todos y por todo, sin que ese perdón se pidiera, sin un arrepentimiento genuino". (p. 124).

Esta reflexión resulta trágicamente certera cuando pensamos en lo ocurrido en un país en el que la represión produjo resultados de desaparición y muerte de seres humanos, con las incontables secuelas que estos hechos provocan en el entorno de sus familiares, amigos y conocidos, hoy todavía vivos. De ahí que estos episodios, nítidamente plasmados en esta novela (en la que se alude a asesinatos, torturas y violaciones, delitos en ciertos casos reales -como los de Prats, Letelier...-, en otros sólo existentes en las aguas de la ficción) reclamen a gritos una respuesta social que, en lo posible, deje satisfechas a todas las partes en conflicto, como único modo de que el país y todos sus ciudadanos -sin exclusión- puedan avanzar hacia un horizonte político-social nuevo y distinto: el de la verdadera democracia.

Las opiniones de los personajes de la novela en torno a la reconciliación son, por ello, enormemente ricas, por cuanto que son las miradas que sobre el conflicto mantienen sus propios protagonistas, enclavados en orillas distintas de ese gran lago de fondo turbio que aún hoy día es Chile. A un lado del mismo encontramos a aquellos seres que han resultado profundamente dañados en este proceso, que nos procuran su amarga visión sobre el tema; por todos, oímos en el relato las palabras de Javiera:

"Lo que me pasó a mí, por más de diez años me lo he tragado y ya no tiene sentido acusar. Por supuesto soy partidaria de la reconciliación. ¿Perdonar a mis torturadores?... ¡Pero si nadie me ha pedido perdón! Eso es otro problema. Además, yo creo en la sanción social. A pocos se les ocurriría invitar a su casa a un sargento violador, un coronel torturador, un general asesino. Un delincuente es un delincuente aunque vista uniforme de gala. Si no hay justicia en los tribunales, la habrá en otra parte. De partida, en la conciencia de la gente". (p.p 168-169).

En el otro extremo, por su parte, figuran todos aquellos que temen los procesos, los enjuiciamientos que la democracia inevitablemente puede traer consigo, y que desconfían de todos los que (como Ignacio o Germán) pueden aportar oscuros detalles sobre las prácticas del período de dictadura

militar. Son sujetos con un alto grado de corporativismo, con una visión maniquea de la realidad, muy pobre, casi reducida a dos bandos –los amigos o aliados y los enemigos-, capaces de justificar los más terribles excesos como precio a pagar por el proyecto de país que creen estar construyendo. Esta actitud es profundamente conocida por el protagonista, acostumbrado a moverse en los círculos castrenses, en los que rige esa infalibilidad doctrinaria que motivará reflexiones en voz alta de Ignacio en torno a la capacidad del estamento militar para pedir perdón, para dar ese paso que se revela imprescindible en el proceso de reconciliación: “sería iluso esperar que los milicos pidieran perdón explícitamente, pues los jefes tienen prohibido equivocarse. General que dice ‘perdón, metí la pata’, no sirve para otra guerra” (p. 147). Pero sobre todo, Iñaki llega a experimentar de forma dolorosa y de primera mano la nula disposición a hacer justicia de los represores, que se hace patente en la escena en la que un militar le confiesa la verdad de la violación de su hija durante su detención, pero a renglón seguido le pide hacerse cargo de la delicada situación que atraviesa el país, plagado de enemigos internos y externos –el riesgo de guerra con los países de la zona-, descartando la intervención de tribunales civiles y del fuero militar, y asegurándole la puesta en funcionamiento de toda una serie de ilegales mecanismos de venganza interna. Quizá uno de los errores más graves de ese Ignacio honrado que el escritor ha diseñado en la novela, una quiebra fundamental que más tarde se reprochará en todas sus reflexiones, será su aceptación de este episodio sin rebelarse contra el sistema, una actitud en la que el lodo del régimen llega a salpicarlo directamente.

Con el diseño de este elenco de personajes, situados en la delicada época del Chile que refleja la novela, y cargados de intensas experiencias anteriores, el escritor trae a la palestra el espinoso tema de la reconciliación del país y de los distintos sectores e individuos que lo habitan. Él mismo nos lo corrobora, analizando el significado de sus planteamientos al respecto:

“(…) Y, ubiqué a mis personajes en el inicio de la transición quizás para asomarme a la semireconciliación actual, desde la perspectiva tremendamente escéptica, temerosa, rencorosa de aquellos años. Cuando parecía impensable que algún perseguido del régimen militar estrechara la mano del general Pinochet, que se fotografiara sonriente, con él. O que los

políticos civiles de este régimen acataran, en el Senado, el liderazgo de Gabriel Valdés. Por eso, si bien no puede decirse que hoy exista reconciliación plena, tampoco puede desdeñarse lo que hemos avanzado. Iñaki, descubriendo los valores de Patricio Alwyn, en un capítulo de la novela, es un adelantado de esos años, que son hoy"<sup>822</sup>.

Y es la voz de Ignacio de la que de nuevo se vale Rodríguez Elizondo para expresar a lo largo de las páginas de este libro cómo debe ser, a su entender, ese perdón para ser válido y auténtico, para que pueda servir de base a nuevos patrones de convivencia en un país convaleciente de heridas muy cercanas, todavía no cicatrizadas: es un perdón posible, que tiene que pedirse y que puede concederse, pero que en todo caso es algo personal, intransferible. El escritor y el psiquiatra parecen compartir absolutamente una misma opinión; y el primero apuntará además los factores de los que, a su juicio, depende la adopción de esta postura, relatándonos su propia experiencia al respecto:

"La reconciliación no es y no puede ser una línea macropolítica. Algo así como "reconciliémonos todos en la lucha final". Es un problema individual que depende del nivel de cultura que se tenga, de la profundidad de las heridas que se han recibido, de la actitud del enemigo o adversario, de la mayor o menor necesidad de pedir perdón, de la mayor o menor capacidad de otorgarlo. Por eso, es cierto que la reconciliación global no existe. Donde uno mire, a la derecha o a la izquierda, hay "trancas". Por eso valoramos tanto los consensos sobre materias leves. Por eso estamos todos de acuerdo en que no debemos tratar de convencernos en materias graves. (...)

(...) Como individuo, he tenido la alegría de poder reconciliarme con mucha gente que antes aborrecía —o creía aborrecer— por motivos ideológicos. Para ello, sólo tuve que dejar de creer que "los mejores" sólo pueden pensar como uno"<sup>823</sup>.

Con esta novela el escritor instala un escenario hasta ahora prácticamente ausente de la literatura nacional chilena, recreado a través de la historia de amor de Iñaki y Sarah, y evocado desde la utopía de la reconciliación, que se construye a través de los matices y contradicciones de

---

<sup>822</sup> Entrevista a José Rodríguez Elizondo realizada por Zerán, Faride: "La reconciliación de Iñaki", *Ideas*, mayo de 1.997., p. 17.

<sup>823</sup> *Idem*.

sus propios protagonistas. El relato de todas las historias que tejen la trama puede ser entendido, de algún modo, como un intento por asumir desde la ficción aquellos traumas y matices que la realidad ha sido incapaz de abordar. La mirada que posa sobre el tejido socio-político del país nos procura una interesante visión particular –o más bien varias, todas las que son capaces de procurarnos los principales personajes- “que contribuye a enriquecer la contemplación de los sujetos históricos que han protagonizado el acontecer próximo de este país (militares, izquierda, intelectuales...), proporcionándonos una serie de claves de reflexión novedosa para entender el proceso histórico iniciado en 1.973”<sup>824</sup>.

El autor se asoma al período de dictadura en este caso a través de la literatura, proponiendo con ello al lector chileno una especie de catarsis que sea capaz, en lo posible, de ir borrando los traumas colectivos. Este proceso de paulatina eliminación, de saneamiento de las heridas nacionales, se revela como algo absolutamente necesario (“Es un círculo vicioso. Como no ha habido catarsis, se mantiene el rencor”<sup>825</sup>) y debe combatir esa propensión al olvido que, en opinión de Rodríguez Elizondo, existe en Chile: “Es que no puede haber olvido. En Chile hay una tendencia a enterrar las cosas, a barrerlas debajo de la alfombra, pero las cosas están ahí y estallan en cualquier momento”<sup>826</sup>.

Rodríguez Elizondo aboga, en este sentido, por la existencia de un tipo de narrativa que puede ser catártica a base de no eludir ningún aspecto doloroso o problemático; una novelística equivalente a la de la revolución mexicana o la de la guerra civil española, donde, sin ser el tema principal, ese era el marco que envolvía a todos los personajes. Ésta es su declarada

---

<sup>824</sup> Valle, José Eliseo: “Literatura e Historia: el Chile reciente”, en *Historia del tiempo presente, Teoría y Metodología*, Op. Cit. p. 345.

<sup>825</sup> Entrevista a José Rodríguez Elizondo realizada por Kerber S, Constanze., *El Mercurio*, 11 de mayo de 1.997.

<sup>826</sup> Entrevista a J. Rodríguez Elizondo realizada por Cárdenas, María Teresa: “José Rodríguez Elizondo: Andar por la vida con distintos sombreros”, *Revista de Libros de El Mercurio*, nº 418, 10 de mayo de 1.997.

pretensión cuando el autor escribe sobre los asuntos que mejor conoce, sin tratar en ningún momento de erigirse en juez de las historias que narra ni de los actores que crea. Tampoco parece perseguir que su novela sea un laboratorio sartreano, donde el autor construye personajes precisamente creados para demostrar sus tesis filosóficas y políticas –aunque con algunos de los hombres y mujeres que desfilan por esta novela, el escritor sí parece tener grandes coincidencias de pensamiento-. Su intención es supuestamente otra: “Más bien uso la vieja receta de Balzac, para quien la novela debe ser la historia privada de las naciones. Por eso la novela reconoce matices hacia todos lados: la izquierda, la derecha, los civiles y los militares”<sup>827</sup>.

Aunque cercanos en el tiempo al período de dictadura militar, lo cierto es que éste parece ser ya un momento clave para que en Chile se inicie el proceso de análisis, de autoexploración, de comenzar a mirarse al espejo; y quizá sea bueno utilizar para ello las imágenes que nos devuelve la ficción, unos reflejos mucho más suaves, más apacibles y tenues, pero no por ello menos cargados de expresividad y significación. Porque los personajes de las novelas que logran interesarnos o entusiasmanos como lectores nos llevan de la mano en los itinerarios de ficción por los que el narrador los hace avanzar, y acompañándolos lo cierto es que estamos más cerca de comprender –no por ello compartir- sus motivos y razones, sus necesidades y pasiones, ya nos parezcan dignas de admiración, de compasión o de desprecio; ya las percibamos como generosas o mezquinas. Y en esta novela lo cierto es que nos hemos topado con una galería de interesantes personajes, quizá hasta extremos en cuanto al rol que jugaron el período de régimen militar, pero que en todo caso nos han desnudado sus almas –al menos, los protagonistas lo han hecho-, y a través de sus reflexiones y sobre todo de sus dudas hemos podido incluso remontarnos en el tiempo, hasta los momentos de la Unidad Popular, y oír sus diversas explicaciones sobre lo ocurrido en aquel período, sobre todo lo acontecido en

---

<sup>827</sup> Entrevista a José Rodríguez Elizondo realizada por Zerán, Feride: “La reconciliación de Iñaki”, *Ideas*, mayo de 1.997.



plena dictadura, en torno a los miedos y esperanzas que preceden al inminente cambio político que se anuncia tras el resultado del plebiscito, e incluso hemos llegado a traspasar las fronteras del país para escuchar las diversas voces del exilio, que nos hablarán de sus experiencias y de la vida en otros lugares, bajo otros regímenes distintos al vigente en Chile.

Los personajes de esta novela ofrecen la ocasión de ver las cosas desde distintos ángulos, con la mayor cantidad de matices posible, expresando así la rica e intrincada complejidad interior del ser humano; éste –unido al mensaje de la viabilidad de la reconciliación en el país, simbolizada en el acercamiento de las figuras que aparecen en el relato- es quizá uno de sus mayores valores. Por otro lado, y a través del complejo cruce de situaciones psicológicas, sentimentales y políticas, asistimos a los momentos finales de la dictadura, un período apenas novelado –en contraste con los momentos iniciales o centrales del régimen militar- e interesantísimo desde cualquier punto de vista.

La literatura permite ignorar esa premisa de la historia que impide jugar con los hechos y que obliga a tomar cierta perspectiva cuando los sujetos están recientes; sin embargo, novelar el pasado cercano, tan lleno de connotaciones políticas, de odios y consignas, resulta complicado, y lo es tanto para el que escribe como para el que lee, pues ambos han de tratar de despojarse de las lentes que colorean, con tonos muchos más intensos que en otros casos, una visión particular de la época en que transcurre la historia. Rodríguez Elizondo logra con esta novela sortear bien la encrucijada, situando a los lectores en el escenario de los momentos finales de la dictadura, de la pre-transición, en esos momentos previos a que lo que había sido un torrente –el abanico de nuevas posibilidades para un país, de ensayar otras formas más libres de vivir la historia- se desbordara:

“En el caudal subsiguiente, las novelas de la transición, se bifurcan en dos rumbos: memoria u olvido. Recontar lo acaecido, para tatuárnoslo; o proponer un mundo de fantasía para entretenernos. Ésta –en referencia a *La*

*pasión de ñaki*- propone el amor como suprema praxis, ofreciendo así una categoría interpretativa que va a lo emotivo universal<sup>828</sup>.

### **Significación de la novela para su autor y recepción de la misma tras su publicación**

Rodríguez Elizondo enmarca esta novela en una planeada trilogía de piezas literarias sobre la etapa del régimen militar pinochetista, un período histórico dramático para el país que en su opinión debiera ser una temática natural, una motivación permanente de la narrativa, la poesía y el ensayo en Chile, al igual que ocurrió en otros países que sufrieron experiencias diferentes, pero semejantes en su significación más profunda. En su opinión, se trata de una etapa crucial de ese país novelesco que es el suyo, un período que él vivió desde fuera de la patria, escrutándolo "como un entomólogo a través de un microscopio"<sup>829</sup>. Las dos primeras producciones de aquella tríada han sido *Por no matar al general*, que trata de los desarraigados, y *La pasión de ñaki*, que es la segunda.

Al situar su novela en este contexto, Rodríguez Elizondo nos dará cumplida cuenta de una época, y pese a que su autor no cree que ésta sea la novela de la dictadura, entiende que este tema se ha eludido en Chile, explicándonos las claves que en su opinión explican este fenómeno:

"(...) La historia pasada se elude en la televisión y en todo tipo de manifestaciones que dependen del impacto comercial, porque se parte de la base de que no es rentable y de que la gente no quiere mirarse en el espejo de la época"

"(...) La clave de esta insoportable liviandad está relacionada con el miedo a hablar sobre lo que hemos vivido. Un miedo que se explica en que la

---

<sup>828</sup> Vargas Saavedra, Luis: "Amor en el otoño de la dictadura", *El Mercurio*, 10 de mayo de 1.997.

<sup>829</sup> Entrevista a J. Rodríguez Elizondo realizada por Alejandra Gajardo, *La época*, 9 de marzo de 1.997.

primera producción literaria del posgolpe fue naturalmente confrontacional, pero a 20 años no podemos ser menos que...otras sociedades medianamente complejas que han vivido procesos traumáticos"<sup>830</sup>.

El escritor, en un discurso coherente con su perfil polifacético, apunta<sup>831</sup> que desde su punto de vista no hay, o no debiera haber, dicotomía entre el ensayo y la literatura. Al menos él se resiste a aceptar una ruptura entre su producción ensayística y la ficcional, apreciando más bien y por el contrario el gran paralelismo que existe entre ambas parcelas, su valiosa y sólida vecindad, por cuanto que el sustrato de vivencias y pensamientos que sustentan a una y otra son idénticos. El autor quiere llamar nuestra atención acerca de esta conexión, a propósito del análisis que realiza en torno a *La pasión de Iñaki*:

"Esta novela es una especie de correlato de la *Crisis y renovación de las izquierdas*. Hay muchas cosas que ahí están dichas en un lenguaje de ensayo o politológico, y que aquí aparecen en la vida privada de las personas.

(...) ahí está lo misterioso de la literatura: por qué una cosa se impone al autor como un ensayo de ciencia política, como novela o como poesía..."<sup>832</sup>.

Se trata de la vieja idea de Borges, quien señaló que es el género el que lo escoge a uno; y el autor de esta novela nos confiesa que a través de la misma han salido a la luz ciertas cuestiones que tenía grabadas en el subconsciente y que "no se pueden contar en ciencia política"<sup>833</sup>, porque después del ensayo quedan cosas que sólo se pueden contar en clave de ficción, y viceversa. Tal vez ambos géneros se complementan, como modo

<sup>830</sup> "Del ensayo a la novela de amor", *Las últimas noticias*, 29 de marzo de 1.997.

<sup>831</sup> Estas y otras opiniones del autor están extraídas de la lectura de numerosas entrevistas concedidas por el escritor con motivo de la salida a la luz de la novela que en este capítulo estamos analizando, publicadas en gran número de diarios y otras publicaciones chilenas, que han sido manejadas y citadas a lo largo de estas páginas.

<sup>832</sup> Entrevista a J. Rodríguez Elizondo realizada por Cárdenas, María Teresa: "José Rodríguez Elizondo: Andar por la vida con distintos sombreros", *Revista de Libros de El Mercurio*, n° 418, 10 de mayo de 1.997.

<sup>833</sup> "Del ensayo a la novela de amor", *Las últimas noticias*, 29 de marzo de 1.997.

de producir algo más pleno; quizá sean los propios temas los que elijan, pues ellos saben –y fuerzan- cómo desean ser escritos.

En este sentido, aboga por suprimir el espacio de separación entre ambos géneros, entendido como una frontera férrea que exija claros visados para ser atravesada. Por otra parte, censura el temor de algunos críticos chilenos a la hora de “meterse en la camisa de once varas de la literatura de ideas”<sup>834</sup>, al tiempo que celebra la tendencia, cada vez más acusada, de algunos de los mejores novelistas chilenos que en su producción narrativa están buscando la densidad de las ideas en los temas que plantean, huyendo de la tentación *light* que proporcionan las técnicas del marketing.

El apuesta más bien por una literatura catártica, que no huya de los temas comprometidos. En esta obra precisamente insiste repetidamente en su intención de narrar principalmente una historia de amor; sin embargo, el contexto espacio-temporal en el que sitúa a los personajes le llevará inevitablemente a plantear numerosos temas, y entre estos destaca fundamentalmente dos: la complejidad del ser humano, y el antimaniqueísmo del que como escritor desea dejar testimonio. Ambas cuestiones se concretan en el diseño de los hombres y mujeres protagonistas de su novela, que no son ni buenos ni malos al ciento por ciento, y por ello el escritor desea otorgarles –en particular a estos últimos, a los que en esa época aparecían como enemigos- el beneficio de la duda. Ésta es también, de algún modo, su particular contribución a la ardua empresa de la reconciliación nacional, ofrecida desde la vertiente de la narrativa.

La acogida de esta novela en Chile en el momento de su publicación (diciembre 1.996) fue, en general, bastante buena. La tirada –12.000 ejemplares, 8.000 de ellos en edición barata- fue así mismo una fuerte apuesta por parte de la editorial Andrés Bello, quizá augurando que lo atractivo del tema y la popularidad de su autor, hombre activo en muy diversos frentes, sin duda contribuirían a la difusión y éxito del libro.

---

<sup>834</sup> Idem.

Las críticas, por tanto, fueron en general muy positivas. Gran parte de ellas inciden en la dimensión humana de los individuos protagonistas o del tratamiento del material narrativo: así, cifran su interés en las relaciones humanas desarrolladas por el protagonista<sup>835</sup>; en el hecho de que los personajes tengan “rostros humanos, individuales y concretos, seres reconocibles, palpables; o en la capacidad de conmovernos como personas”<sup>836</sup>; en que el relato muestre “las heridas de unos y otros, la humanidad, en fin, de nuestra condición de personas, más allá de que seamos vencidos o vencedores en las contingencias que nos ha tocado vivir”<sup>837</sup>. Cualidades que despuntan aún más al tener lugar con relación a un tema dotado de gran dramatismo, y en torno al cual los recursos literarios ofrecen dificultades para ser adecuadamente conducidos (“Aquí hay un escritor que pone las manos en el fuego por lo que está narrando y que no utiliza...su historia o sus personajes como pretextos para apoyar una tesis, alimentar una metáfora o inducir una terapia personal”<sup>838</sup>).

También fue bastante elogiada la depurada técnica narrativa de que hacía gala Rodríguez Elizondo en este libro, remarcando su dominio del hilo de la narración<sup>839</sup>, su sobriedad y habilidad para no caer en “exageraciones ni pintoresquismo”<sup>840</sup>, el manejo de los tiempos a través de los diversos *racontos*<sup>841</sup>, características todas ellas que asume el mundo imaginario construido por este escritor y que alimentan aún más el interés por la lectura. Y han sido varias las opiniones que han destacado la tensión y el suspenso del relato –que juegan un papel clave–, en el que no faltan ingredientes como la intriga, el misterio y el espionaje, que lo dotan de una gran fuerza

---

<sup>835</sup> S.A.: “La pasión de Iñaki”, *Qué pasa* 1.360, 3 de mayo de 1.997, p. 107.

<sup>836</sup> Palomo, Julio Roberto: “La pasión de Iñaki desde lejos”, *La época*, 29 octubre 1.997.

<sup>837</sup> Rojas Gómez, Antonio: “La historia de una pasión”, *Las últimas noticias*, 22 de abril de 1.997.

<sup>838</sup> S.A.: “La historia manda”, *Capital* n° 12, junio 1.997.

<sup>839</sup> S.A.: “La pasión de Iñaki”, *Qué pasa* 1.360, 3 de mayo de 1.997, p. 107.

<sup>840</sup> Palomo, Julio Roberto: “La pasión de Iñaki desde lejos”, Op. Cit.

<sup>841</sup> Guerrero del Río, Eduardo: “Entre atentados y espionajes: Una trágica historia de amor”, *La Segunda*, 16 de octubre de 1.997.

narrativa, configurando en su conjunto una historia vigorosa y bien redondeada.

Finalmente, y aún dentro del apartado de críticas elogiosas, la gran mayoría de analistas han alabado el enorme interés de los temas aquí presentados, la oportunidad de sacar a la palestra el otoño de la dictadura o los albores de la transición, ese "tiempo reciente, de heridas profundas, como surcos abiertos por el arado de la ira, que aún no consiguen cerrarse"<sup>842</sup>, cargado de significación política. Tan sólo alguna opinión aislada ha disentido en torno a esta cuestión, argumentando que por el contrario "se trata de una realidad muy próxima, quizás aún no distanciada lo suficiente como material narrativo"<sup>843</sup>.

Junto a los parabienes, encontramos también algunos reparos a la novela. Como el que reprocha a su autor la poca credibilidad que presenta como personaje un padre de una hija torturada y violada que continúa colaborando con los culpables, sin que en la novela se explique suficientemente<sup>844</sup>. Más profundas son, sin embargo, otro grupo de críticas. Así, desmontando la hipótesis tan recalcada por el autor sobre su intención de destacar como fondo temático el antimaniqueísmo, Faride Zerán indaga, en una de las preguntas formuladas al escritor "de qué forma la ficción está construida únicamente en una visión política surgida de su análisis acerca de los errores y fracasos de la izquierda chilena"<sup>845</sup>, argumentando que la trama apunta a hacer "de los 'malos' personajes con matices, en un esfuerzo por romper el maniqueísmo hacia la derecha, pero no así hacia la izquierda"<sup>846</sup>. Pese a que esta afirmación no es del todo cierta, la novela sí permite una cierta sensación de descompensación –quizá motivada por dar mayor espacio al protagonista, un colaborador del régimen- a favor de la

<sup>842</sup> Rojas Gómez, Antonio: "La historia de una pasión", Op. Cit.

<sup>843</sup> Guerrero del Río, Eduardo: "Entre atentados y espionajes: Una trágica historia de amor", Op. Cit.

<sup>844</sup> Valdivieso, Ana María: "La pasión de Iñaki", *Ercilla* n° 3.057, 21 de abril de 1.997, p. 79.

<sup>845</sup> Entrevista a José Rodríguez Elizondo realizada por Zerán, Faride: "La reconciliación de Iñaki", Op. Cit.

<sup>846</sup> Idem.

derecha política. Abundando en la misma línea de críticas, también se le ha reprochado a esta novela el estar lejos de su pretendido equilibrio, para más bien lanzar a través del texto un “mensaje”<sup>847</sup> –en alusión a su crítica a las izquierdas-, que agrada al lector en mayor o menor medida en función de su correlativo punto de vista (“por algo el autor aparece disfrazado aquí bajo el nombre de Vladimir”). En otro orden de cosas, pero aún dentro del aspecto que estamos tratando, algunos analistas de la novela le han criticado el que “los buenos son archióptimos y los malos archipésimos”<sup>848</sup>.

En cualquier caso, es indiscutible que se trata de una obra de un alto interés temático, que presenta personajes y tipos no habituales en este tipo de novela de la dictadura –la perspectiva de un colaborador del régimen militar, de una antigua mirista...- a cuyas psiques puede asomarse el lector, y en ese sentido nos aporta todo un conjunto de claves explicativas de gran riqueza; al tiempo, está construida en torno a un argumento sugerente, al que no puede negársele una gran carga de suspense y de tensión. En definitiva, es un libro muy aconsejable para acercarse al Chile del ocaso de la dictadura y poder entender mejor las dificultades de articulación del incipiente régimen democrático y del proceso de reconciliación chilena.

---

<sup>847</sup> Promis, José: “Confesiones de Vladimir”, Op. Cit.

<sup>848</sup> Vargas Saavedra, Luis: “Amor en el otoño de la dictadura”, Op. Cit.

## 7.7. UNA CASA VACÍA

### Breve presentación del autor (Carlos Cerda):

Carlos Cerda es escritor y dramaturgo. Nació en Santiago en 1.942, y estudió Filosofía en la Universidad de Chile ; ha sido uno de los más sólidos valores de la nueva narrativa chilena. Radicado en Berlín Oriental después de la caída de Allende, donde se doctoró y ejerció la docencia, regresó a Santiago a mediados de los ochenta. A su trayectoria como novelista une su vasta experiencia como dramaturgo (como autor y adaptador teatral), género en el que trabajó en colaboración con el grupo Ictus, pues el teatro es y ha sido tradicionalmente su medio natural, y en él ha realizado numerosos trabajos.

Comenzó su trayectoria literaria publicando un libro de relatos (*Por culpa de nadie*, 1.986); al que seguiría el ensayo *José Donoso: originales y metáforas* (1.988), basado en la tesis de su doctorado en literatura por la Universidad de Humboldt. Precisamente en estrecha colaboración con este último escritor trabajó en la versión teatral de *Este domingo*, que se estrenaría en 1.990.

Vino entonces *Morir en Berlín*, obra que le supondría el respaldo definitivo de crítica y lectores. Tras la publicación de un libro de cuentos (*Primer Tiempo*, 1.995), Cerda volvió a la novela con *Una casa vacía* (1.996), donde retoma el tema del exilio<sup>849</sup>, una experiencia que conocía de primera mano. Otras obras suyas son *Residencia en las nubes* (1.988) y *Sombras que caminan* (1.999).

Dedicado en vida a la docencia universitaria, al teatro y a la escritura, su interesante obra literaria se vio truncada por su fallecimiento, víctima de un cáncer, el 19 de octubre de 2.001.

---

<sup>849</sup> Este tema ya había sido tratado por Carlos Cerda en su novela "Morir en Berlín", publicada en 1.993.



## Análisis de la novela: *UNA CASA VACÍA*

"VIGESIMO CUARTO: Extiendo la presente declaración con objeto de dejar constancia de los hechos que me han afectado y como una forma de ayudar al esclarecimiento de la verdad en lo que se refiere a la situación de personas que estuvieron detenidas junto a mí en los recintos que he mencionado, y que actualmente se encuentran desaparecidas. Faculto para que la presente declaración sea utilizada en lo que fuere necesario. Firme aquí, Chelita. No, no, espere, tiene que calmarse, está temblando, si me hace un borrón hay que escribir esta página de nuevo. ¿Quiere un café? No, gracias, yo estoy muy calmada, señorita, y a usted sí que la veo nerviosa. Sí, es verdad, perdóneme, voy a dejarla sola un ratito. No veo por qué me hace contar estas cosas si se va a poner a llorar. No se preocupe, Chelita, ya vuelvo. Es que si le va a dar tanta pena, para qué estamos en esto, digo yo" (p. 149)<sup>850</sup>.

El principio de este párrafo nos sitúa en el fin del testimonio de doña Graciela Muñoz Espinosa -la Chelita-, chilena, casada-anulada, profesora,... una de las muchas mujeres que fueron torturadas, maltratadas y atemorizadas en una casa sita en Santiago de Chile y que sirve para dar título a esta novela de Carlos Cerda, la cual constituye a su vez y en nuestra opinión un testimonio de los hechos ocurridos en Chile durante el período de dictadura militar inmediatamente anterior a la actual situación política de recuperación/reconstrucción democrática. Es un texto de ficción absolutamente próximo a la realidad, pues las situaciones que aquí se narran tienen, desgraciadamente, correlatos verídicos cuya crudeza es comparable a algunas páginas de esta novela que son capaces, en muchas ocasiones, de arrancar las lágrimas de los lectores. La novela, por su condición de tal, no puede confundirse en ningún caso con la realidad, pero es tan tristemente parecida...

---

<sup>850</sup> Cerda, Carlos: *Una casa vacía*. Santiago de Chile, Aguilar Chilena de Ediciones (Alfaguara, S.A.), 1996. Las referencias a esta novela no darán lugar a notas a pie de página, sino que se indicará el número de página al final de cada cita.

De hecho, el episodio central de la misma "está basado en un hecho real: a comienzos de la década pasada un matrimonio arrendó una amplia casa sin saber que había sido anteriormente utilizada como centro de torturas por la DINA, la infame policía secreta del régimen"<sup>851</sup>. Esta es la anécdota inspiradora de la historia central del relato, articuladora de los actores y la trama que surgen y se desarrollan a su alrededor, y que sirve a Carlos Cerda como punto de partida, tal y como ha señalado el propio autor de la novela:

"Trabajé dos años en esta novela, y su origen podría situarse en el conocimiento que tuve de una circunstancia parecida a la que se narra: una pareja se instala en una casa abandonada, que restauran para iniciar otra fase de su vida. En el asado de la inauguración, atando cabos y recordando testimonios, una invitada descubre los horrores que explican por qué esa casa estuvo tanto tiempo vacía"<sup>852</sup>.

El relato nos habla de diversas soledades, que al cabo son la misma, y de una profunda situación de desamparo y de zozobra, común por diversos motivos a varios de los personajes principales. Ese estado de amarga desorientación les viene del hecho de que ni sus vidas son lo que ellos hubieran esperado, ni su país -Chile- es una tierra madre segura con la que identificarse y a la que sentirse amarrado. Por todo ello sienten un profundo desamparo les produce un terrible miedo; esta misma idea fue subrayada por Cerda, en una entrevista concedida con ocasión del montaje teatral de su novela: "De alguna manera mi obra es una radiografía del miedo y se muestra diferenciado en cada personaje"<sup>853</sup>. Sus proyectos personales no les han convertido en seres razonablemente felices, y en su país han pasado cosas tan terribles que no les han dejado indemnes. Y ello porque la sordidez de lo ocurrido, de la violencia y de la mentira, les ha alcanzado, tanto a los que se fueron como a los que se quedaron, aunque lo haya hecho de una forma distinta. Los que se fueron, como Andrés, pagaron un coste

---

<sup>851</sup> Marks, Camilo: "La herida abierta", *La Época*, 8 de diciembre de 1.996.

<sup>852</sup> Cárdenas, María Teresa: "Escribir desde La Compasión", en *Revista de Libros de El Mercurio*, n° 396, 7 de diciembre de 1.996., p. 3.

<sup>853</sup> Ramírez Hein, Claudia: "Habla el dueño de casa", *El Mercurio*, 9 de octubre de 1.998.

elevado: el exilio les alejó de sus seres queridos, y a ese dolor se une hoy el desconcierto de no reconocerse en un país que ya no es el suyo, no es el que dejaron atrás, por lo que emocionalmente se han quedado en una tierra de nadie. Los que se quedaron, en ocasiones se han convertido en cómplices de lo ocurrido, ya por acción como por omisión, y esa complicidad les aleja a su vez de algunos de sus familiares y amigos (“Los hermanos se quedaron frente a frente un largo rato. Cuando sus miradas coincidían, evitaban de inmediato el contacto buscando algún pretexto...”) (p. 301), quienes les reprocharán al menos no haber actuado de forma distinta.

Lo cierto es que, en pequeña escala -la que nos procura el escenario de la novela y el manejo de sus personajes- asistimos a la representación, a través de la narrativa, de la realidad de un país escindido, profundamente dividido, en el que sus moradores, ante las actuaciones de los aparatos manejados por la dictadura militar, en primer lugar tuvieron distintos grados de conciencia y de implicación, y en segundo lugar actuaron de forma muy diversa ante las circunstancias. Así, unos no sabían -los personajes que en nuestra historia no tienen directa implicación con la casa, los que actúan como puros invitados: Marcela, Julián, Sonia o el marido de ésta, la propia Cecilia y su esposo, Manuel-; otros sabían, pero no tenían la absoluta certeza, y en todo caso no quisieron denunciar abiertamente unos hechos por la comodidad de no hacerlo y el peligro que eventualmente pudiera derivarse para ellos y sus familias de haberse enfrentado con el régimen -es el caso de Sergio, el hermano de Andrés-; otros, protegidos por la falsa seguridad del régimen, incluso se enriquecieron a costa de las peores lacras del país -el padre de Cecilia, que revendía casas restauradas “quemadas” por haber sido escenarios de muerte y de torturas-; por fin, algunos, como Andrés -exiliado por motivos políticos- o Julia -abiertamente comprometida con las investigaciones para esclarecer los casos de clara conculcación de los derechos humanos, y víctima ella misma de las barbaries de la dictadura- han tomado claramente partido contra lo ocurrido en su país en dicho período.

Los grandes temas clave abordados por esta novela son complejos en su tratamiento; como nos advierte Javier Edwards Renard en una crítica periodística de la novela:

"Carlos Cerda está consiente de las dificultades de su tema, tanto desde el punto de vista narrativo (cómo entrar en él sin caer en el panfleto, en el eslogan, sin escapar al género) como del ético (de qué manera articular a un mismo tiempo el conflicto individual y el colectivo). Entonces, decide atacarlo desde una historia particular: la de una pareja y su pequeño grupo de amigos; la de sus circunstancias concretas –la crisis matrimonial de Manuel y Cecilia; el exilio de Andrés; el trabajo en la Vicaría de la Solidaridad de Julia y así-; la de una casa con su historia de vergüenza; la de ominosas intuiciones que son puro anticipo literario de la inevitable imagen de una experiencia colectiva que ya no es parte de la ficción, sino de la memoria culpable, dolida, de nuestro país"<sup>854</sup>.

La narrativa es narrativa, y los personajes son absolutamente ficticios. Pero ¿quién duda que no tendrán su réplica en el Chile actual, donde miles de personas se exiliaron *efectivamente* (el propio autor de la novela, Carlos Cerda, tiene en común con uno de los personajes principales, Andrés, el exilio a la República Democrática Alemana tras el golpe de 1973), donde la tortura, la muerte y los desaparecidos también son desgarradoramente reales, donde durante la dictadura las personas, incluso los amigos, los miembros de una misma familia, inevitablemente han adoptado papeles muy distintos ante lo ocurrido, en función de su propia ubicación personal y sociopolítica? Por tanto, los hechos que aquí se narran entran en el reino de lo ficticio, pero posible, y constituyen, por tanto, una fuente de imágenes e ideas que inevitablemente enriquecen a quien lee la novela, proporcionándole claves para mejor entender hechos históricos, éstos sí reales, similares, ocurridos en este país y tristemente comunes a gran parte de Latinoamérica.

Por tanto, esta novela plantea también las heridas de la escisión, así como el previsiblemente difícil proceso de curación de las mismas: perdón, olvido, autoexculpaciones, reproches a los que se quedaron y con su silencio

---

<sup>854</sup> Edwards Renard, Javier: "Crítica, Novela del Dolor", *El Mercurio*, 7 de diciembre de 1.996.

colaboraron ("Creo que le arrendaste nuestra casa a esa gente. Que sabías lo que estabas haciendo. Que nunca me contaste de qué se trataba.. Me excluiste de tu decisión sobre algo que nos pertenecía a los dos") (p. 300), reproches a su vez de éstos a los que con su marcha no son capaces de imaginar lo que fue vivir allí ("Yo sé que has tenido tus problemas, pero aquí las cosas eran más duras. Aquí eran cosas de vida o muerte", le dirá Sergio a Andrés) (p. 301).

El motivo en torno al cual se construye la trama no es otro, como ya hemos señalado más arriba, que un inmueble, una casa que ha estado sucesivamente ocupada por distintos moradores en situaciones muy diversas, y que representa a lo largo de la novela cosas muy distintas y suscita sentimientos de signo a veces opuesto, pero todos ellos ciertamente intensos, para varios de los personajes de esta historia, situada a mediados de los ochenta. La restauración de la vivienda por Cecilia y Manuel, nuevos propietarios de la misma en virtud de un regalo del padre de ella, es el motivo de celebración de una fiesta de amigos con objeto de mostrarles cómo quedó. En esa fiesta la alegría se toma tristeza y desencanto, al descubrir cuál ha sido la historia y la utilización reciente de la casa, descubrimiento que llega incluso a cambiar el sentido de las vidas de algunos de los miembros del grupo, y en todo caso es fuente de escisiones y de reproches en torno a las diversas posiciones que unos y otros chilenos adoptaron con relación al período de dictadura pinochetista y a los excesos cometidos por el régimen sobre todo en materia de derechos humanos. Una gradación de posturas que abarca desde la connivencia más interesada a la más absoluta y tajante de las oposiciones activas, pasando por el silencio y la complicidad por omisión. Y en todo caso nos presenta a pequeña escala el panorama de un país en el que, tras lo ocurrido, queda por construir un futuro en el que todos tienen que convivir tras haber adoptado diversos papeles en aquel período, y después de haber sufrido muchas veces en propia carne realidades de un coste personal tan elevado como la tortura de uno mismo o de personas de su propio entorno. La novela aborda por ello temas como el exilio, el recuerdo, los quiebres afectivos y la manera como la historia afecta a seres nimios, a las personas de carne y hueso.

Así, la casa estuvo originariamente habitada por Andrés, uno de los protagonistas centrales de la historia, y por su familia (sus padres, su hermano Sergio), que vivió en ella de niño, y que guarda recuerdos felices y nostálgicos de aquellos períodos de infancia y adolescencia que han dejado una huella profunda en su mente, y cuyo lugar y marco natural de desarrollo fueron precisamente aquellas paredes y aquel jardín. Allí jugaron de niños, tal y como nos relata la voz narradora:

"En esa pieza Andrés y su hermano habían soñado horas y horas, habían metido apasionadamente una parte del mundo: gritaban goles, imitaban transmisiones radiales, relatos acelerados y gritones de partidos que transcurrían más en la imaginación que en el movimiento... (...) Sí, toda esa maravilla cabía en ese espacio pequeño"(p. 278).

Más tarde, vivirían en ese lugar también su juventud:

"Luego vino Elvis Presley, pasión compartida, y más tarde Claudia Cardinale (...) Y luego la imagen inolvidable del Che, la boina con estrella, la barba rala y mirada firme de cristiano iluminado, ese icono que estuvo en la cabecera de los jóvenes inflamando muy diversas rebeldías"(p. 278).

La casa es por tanto, para Andrés, no sólo un espacio físico, sino y sobre todo un lugar sentimental; un símbolo de un elemento cálido y amigo - el concepto "casa" nos sugiere a casi todos una idea equivalente a protección, a un lugar seguro-, en este caso adobado por la nostalgia que se une a la evocación de períodos de la propia vida en los que Andrés vivió sin grandes problemas, felizmente con su familia, y en el que tuvo en varios campos de la vida sus primeras experiencias -el amor, la vivencia de las enfermedades, la muerte de un familiar-:

"-¿Y qué ha cambiado?

- Casi nada. O casi todo. No sé. Era todo más grande, me parece.
- Supongo que lo único que no se acható en este tiempo fue el tamaño de las casas. Y si se siente todo más estrecho no es porque se angostaran las calles. Nostalgia, que le dicen. Cuando las casas, o las cosas, van creciendo en la memoria".(p. 106).

Pero ya nada es como entonces: la casa en la que Andrés habitó con su familia durante su niñez y gran parte de su juventud está vacía, como su alma.

Por esta razón, por su directa y estrecha vinculación con esa vivienda, unido al hecho de que se hallaba de visita en Chile tras un largo período de exilio, Andrés era una de los invitados fundamentales a la reinauguración de la casa, que tras un ambiguo paréntesis ahora pertenecía, tras haber sido restaurada, a una pareja de amigos, Cecilia y Manuel.

Esta pareja es precisamente la que en estos momentos, tras una costosa operación de restauración de la vivienda, habita en ella con sus dos hijas pequeñas. Para ellos esta casa -sobre todo para ella, muy desengañada de la orientación de su propia vida debido sobre todo a la relación con su marido- es un lugar hermoso en el que empezar de nuevo: esperan que un escenario novedoso sirva para dar chispa a algo que sospechan esté casi apagado:

"Una casa nueva. Una casa en la que tengan el espacio que necesitan. Una casa con patio, en la que puedan jugar mis nietas. Una casa para empezar una etapa nueva. Una casa para dejar atrás los años difíciles. Una casa que los vea juntarse de nuevo, y quererse, y no estar solos. ¿Te parece?" (p. 270).

Y tras ese fracaso sentimental él -Manuel- esconde el no haber podido dedicar su vida a lo que realmente hubiera deseado (la filosofía) y el haber tomado decisiones en este sentido demasiado tarde (había dejado un empleo en la inmobiliaria del suegro, y ahora se encontraba sin trabajo). En cuanto a Cecilia, su desazón es más profunda: siente el fracaso de un proyecto de vida, al tiempo que no logra superar del todo el fantasma de las continuas observaciones y correcciones que desde siempre hizo su padre a sus decisiones y comportamientos:

"Cecilia, desde niña herida en el ala por el fantasma de la corrección y la culpa, tenía ahora, en plena madurez, la certeza de que el origen de la ruptura que tardó diez años en manifestarse residía en ese cambio que mutiló la vida de Manuel, cada día más enredado en los negocios del viejo, cada

vez más lejos del Manuel generoso, soñador y pobretón del que ella se enamoró en los días ya tan lejanos del Pedagógico”(p. 58).

El reacondicionamiento y traslado a la nueva casa significa, pues, para esta pareja una suerte de nueva y última oportunidad para salvar su relación y comenzar de nuevo:

“La tarde en que la vieron por primera vez se preguntaron cómo era posible que una casa tan linda hubiese estado tanto tiempo vacía. (...) Esta es la oportunidad, mi lindo, le dijo Cecilia a Manuel esa noche, y el hombre descubrió en las palabras de su esposa una ternura olvidada”(p. 13).

Sin embargo, ninguno de ellos imagina que su relación no será lo único que necesita recomponerse, pues la historia de la casa es también la de la familia de Andrés, que también, a su manera, se había desintegrado, abandonando el escenario protector que en otro tiempo cobijó su unidad: Andrés se autoimpuso un exilio del que recientemente volvía –sólo de paso, con una autorización provisional para visitar a su padre enfermo-, y la situación económica y política del país durante la dictadura militar obligó a la familia a instalarse en un domicilio distinto, abandonando una casona de esas magnitudes.

La casa requirió un gran esfuerzo para convertirla en un lugar habitable, pues se hallaba en un gran estado de abandono: el jardín era pura maleza, necesitó pintura y cal en su interior y exterior, diseñaron nuevos espacios, como la pieza de Cecilia o un proyecto de cuarto oscuro para que Manuel revelara fotografías en el sótano... pero lo cierto es que las mejoras en el aspecto de la vivienda avanzaron paralelas a una ligera reconstrucción de su relación de pareja. La casa había estado arrendada durante los doce años en que Andrés permaneció exiliado, ya que su familia se trasladó a otro lugar; y a ese arriendo atribuían Cecilia y Manuel el penoso estado en que se encontraba la casa cuando la encontraron, llegando incluso a bromear imaginando descripciones e historias sobre sus moradores durante dicho período:

“La gente que habitó durante esos doce años había sido descuidada, tal vez gente vieja, digo yo, sí, viejas solas. Y avanzaban en la fantasía y en



el juego a la hora del aperitivo: viejas solas con olor a polilla, decía Cecilia con una mueca; (...) Sí, viejas decrepitas y atroces que permitieron la ruina de una casa tan linda. Seguro que en el cuarto de las niñas hacían magias y sahumeros, ahora entiendo. Cecilia alzaba la voz, ahora entiendo, y ahora sé por qué esas manchas tan feas por toda la casa. Brujas que habrían esperado el graznido de las lechuzas bajo los árboles del patio; no, mejor todavía, iluminadas por la luz de la luna, viejas lunáticas que habían llenado la casa de gatos y fantasmas, de manchas y quemaduras...Manuel se reía entonces de la imaginación literaria de su mujer”(p. 22).

No podían entonces ni siquiera imaginar que la realidad superaría con mucho a la ficción, a la más oscura de las ficciones.

La casa había sido un regalo del padre de ella cuando acudió a él en una reciente crisis matrimonial, a condición de que no se separaran; era una de las casas que se encontraban en venta en su negocio de inmobiliaria. Y tras haberla puesto a punto, planeaban enseñarla a sus amigos inaugurándola con un asado en el jardín.

Además de los personajes citados hasta ahora, y sin aludir a algunos que ocupan un lugar más secundario en la narración, hay que hacer mención a otras dos mujeres que acuden también a esta celebración. La primera es Sonia, que antes de la ausencia obligada de Andrés del país fue su alumna en la Universidad y mantuvo una relación sentimental con él que el exilio truncó. La otra es Julia, una mujer viuda, cuyo esposo había sido fusilado, y que trata de distraer su dolor luchando por esclarecer la verdad de lo ocurrido en episodios de detenciones ilegales, torturas, muertes..., en definitiva abusos cometidos en Chile durante la dictadura que siguió al golpe de Estado de 1973.

Comencemos por Sonia: el reencuentro con Andrés le hace ver claramente lo que pudo haber sido y no fue debido a las circunstancias políticas del país que hicieron que Andrés tuviera que marcharse a Alemania. Es una muestra del precio de índole estrictamente personal que muchas personas tienen que pagar por circunstancias de carácter político ocurridas en su país, y que quizá llegan a convertir sus vidas en otras distintas ( “No te engañes, Andrés. Tú sabes que no es lo mismo. ¡Cómo nos jodieron la vida!

¿O nos jodimos nosotros mismos? ¡Salud! Igual ya no tiene remedio”) (p. 90). Sin embargo, el desencanto de Sonia trasciende el ámbito de lo estrictamente privado, convirtiéndose en algo que va más allá y que alcanza a la situación que en todos los frentes aún en el momento en que se desarrolla la novela, vive Chile. Su desolado piso, sin muebles y con una luz amarillenta, y su situación económica, han sido tristemente comunes a muchas familias chilenas:

“Alguna vez fue lindo. Teníamos buenos muebles y esto se veía bien. Un día llegaron con una orden judicial y se llevaron hasta la juguera. Todavía está pagando lo que derrochó con esas malditas tarjetas. Al final pagaba en las tiendas con ellas y salía corriendo a vender a mitad de precio lo que había comprado. Hacía “la bicicleta”, como lo llaman aquí: piezas pagando con nuevos créditos y terminas con una orden de embargo en tu puerta”(p. 96).

En cuanto a Julia, ya hemos mencionado que trabaja en temas de derechos humanos, llevando a cabo diversas actividades dirigidas al esclarecimiento de la verdad y a la realización, en lo posible, de justicia para reparar los daños causados y castigar a los responsables de tanto dolor. En concreto, y en los últimos tiempos, su labor consistía en tomar declaración a diversas mujeres que habían sido víctimas de torturas y abusos desde los aparatos del Estado, para a través de sus testimonios intentar localizar los lugares en los que estas escenas habían tenido lugar y poder así obtener datos sobre los culpables, las personas desaparecidas, las que habían muerto...Su posición no es, sin embargo, aséptica, sino que por el contrario se había involucrado con los casos reales hasta el punto de que su salud se había visto afectada, ya que no conseguía alejar de su cabeza las situaciones descritas y vividas por esas mujeres que en los últimos tiempos habían desfilado por su despacho:

“Y entonces ella, Julia, con la misión de oír, de escuchar decenas de testimonios que una vez archivados ocupaban el mínimo espacio de su cubículo en la Vicaría, voces que la seguían en el café, en el auto, en el comedor de su casa.. (...) la perseguían hasta su dormitorio, hasta su casa, hasta sus pesadillas, y entonces cuando al día siguiente les contaba el sueño de la víspera, las voces de sus amigos, ya no de las vendadas, le advertían: si te involucras tanto te vas a volver loca, trata de poner una distancia,

cumples con lo tuyo tomando los testimonios, si alguien los ve no va a saber si los escribiste llorando o en paz. ¿Si alguien los lee? ¡Pero qué importaba quién los leyera! ¿Cambiaba eso las cosas? ¿Cambiaba eso la vida de las vendadas, de las violadas, de las aterradas, de las ultrajadas en esa misma casa?"(p. 128).

Y es precisamente la descripción realizada por una de las víctimas - la Chelita- de entre las que martillean sin cesar en su cabeza, la que, junto con otros datos proporcionados por aquélla con relación al lugar donde estuvo confinada mientras fue objeto de las más crueles torturas, hacen que de repente vea claro que ésa es precisamente la casa cuya restauración e inauguración están celebrando en ese mismo momento.

Así, Cecilia cuenta a sus invitados una historia que será el detonante que remueva todo lo que ya estaba hirviendo en la mente de Julia, desde hacía tiempo ("Ah, mijito, si quieren saber lo que es sentir la piel de gallina, dice Cecilia, escuchen lo que les voy a contar: les juro que es la pura verdad") (p. 113). A partir esta revelación, la historia que se cuenta deja de ser trivial, comienza a crecer en tensión y culminará enfrentando a los principales personajes a un dilema moral del que ya no tendrán escapatoria. Cecilia les relata que ya antes de visitar la casa soñó una noche con un árbol cuyas ramas y hojas golpeaban el cristal de la ventana y que, una vez pegadas al vidrio, su roce provocaba un ruido como de bisagra:

"(...) ese roce, ese raspar la ventana, ese movimiento de las ramas, que al verlo esa noche me pareció el esfuerzo de un cuerpo, de un brazo, de algo humano, de algo que sólo tendría salvación si finalmente terminaba abriendo esa ventana, eso era lo que se transformaba en quejido, en súplica. Ese chirrido lento y continuo de bisagra, un extraño clamor que sólo podía provenir de una voz humana" (p. 117).

Esa experiencia soñada se convirtió en real en la primera noche que durmieron en la casa, en la que *ese mismo árbol* era precisamente el que se alzaba en el jardín, y *ese mismo ruido* era el que Cecilia percibió, ésta vez de forma real y provocado por el viento.

Todos quedaron impactados por la historia, pero aún quedaba mucho que mostrar en aquella casa; así que continuaron atravesando sus dependencias, hasta llegar al sótano, donde Manuel les enseña la estancia en la que piensa instalar una especie de sala de revelado fotográfico. Julia va bajando los escalones mientras apoya su mano en la pared áspera, sin darse cuenta de que los está contando, y que su mano helada se detiene en esa textura que parece pegarse a su mano. De repente se da cuenta que el árbol, el ruido del árbol, los escalones, todo....le resulta dolorosamente conocido, porque lo ha escuchado en los testimonios de las víctimas:

“Y entonces otras voces.. (...) ella las escucha nitidamente, como si las oyera en ese instante, le hablan de ese áspero muro, de esos ocho peldaños, de esa otra escalera, la de caracol, que sube al piso de arriba, y de ese ruido de bisagra oxidada, ese extraño quejido que produce el follaje del árbol cuando es empujado por el ventarrón contra los vidrios de la ventana” (p. 120).

El árbol del jardín es un elemento central en esta novela, reconocido de forma explícita por el propio Cerda, quien le atribuye significados simbólicos diversos:

“(...) el árbol de mi novela (...) adquiere un papel muy protagónico en un capítulo en el que los hermanos (Andrés y Sergio) tienen, junto al tronco de ese árbol en el que jugaron cuando niños, la primera radical experiencia de un mutuo distanciamiento. También está mostrado como si fuera otra casa, habitada por un mundo natural exuberante: están la savia, las infinitas irregularidades de la corteza, el reino animal que lo habita (...) El árbol es otra casa dentro de la casa. Y es una amenaza cuando su follaje, empujado por el viento, raspa los vidrios de la ventana produciendo una especie de quejido, de voz humana”<sup>855</sup>.

A partir del momento en que escucha el relato de Cecilia, Julia se separa del grupo de amigos, que todavía no saben nada y están comenzando la fiesta. Siente náuseas, provocadas por todas las palabras que se van agolpando en su cerebro, procedentes de las declaraciones de la

---

<sup>855</sup> Cárdenas, María Teresa: “Escribir desde La Compasión”, Op. Cit. p.3

Chelita y otras mujeres y que tanto sufrimiento le han causado a ella misma, que jamás pudo asumir su trabajo de un modo meramente profesional. Y de nuevo más coincidencias terribles, que ya no sabe si percibe o si provienen únicamente de su imaginación: puede sentir ese ruido de agua que corre por las cañerías, semejante a llanto humano, del que tanto le han hablado la Chelita y otras torturadas. Es un ruido instalado en la casa, que llegan a percibir también otros personajes; así, y sin haber oído jamás una alusión al mismo, lo notan Sonia y Cecilia:

- ¿Qué es ese ruido, Cecilia?
- ¡Shshshshst, escucha!
- Es como un ronquido bajito.
- No, escucha bien, no es un ronquido.
- Es como si a alguien le costara respirar(...)" (p.186).

- (...)"-Yo sigo sintiendo el mismo ruido. Pero ahora es como si hubiera algo intermitente. Eso no es alguien llorando. No es la Julia.
- ¿Y qué crees tú que es?
- Es como agua que corre...
- ¿Las cañerías?
- Puede ser" (p. 187).

Se trata de la huella del sufrimiento de muchas mujeres, un ruido que pugna por salir a la superficie de un país que sólo olvida y no siempre está dispuesto siquiera a escuchar, y que se percibía en aquella casa en forma de gemidos casi imperceptibles al oído.

Julia, aturdida por su propio descubrimiento y buscando certeza, rememora sus propias preguntas, las respuestas de aquéllas, de nuevo más cuestiones para tratar de saber a qué lugar las llevaron con los ojos vendados, cuál fue el escenario de tanto miedo y tanto horror, dónde se hallaba esa casa *maldita*:

"¿En qué casa? Justamente para esto eran las entrevistas, para eso se requerían los testimonios, para saber en qué casa, dónde estaba esa casa en la que todas las mujeres entraban y salían vendadas, dónde estaba ese lugar en el que les ocurrió lo peor, algo que en días normales jamás hubieron podido siquiera imaginar. Una casa a la que llegaron ya con la venda sobre

los ojos, y las que pudieron salir, las que alguna vez pudieron contar que estuvieron allí, tampoco eran capaces de decir gran cosa de la casa. Pero, ¿era una casa? ¿No sería un cuartel? ¿Sería algo muy distinto a una casa o un cuartel? ¿Una escuela, quizás? ¿O una fábrica? ¿Cómo saberlo, si habían torturado en barcos, en regimientos, en cuarteles, en comisarías, en estadios, en oficinas, en ministerios, en fábricas abandonadas, en universidades?"(p. 127).

Lugares comunes, donde cualquier chileno camina, vive o trabaja cada día, y que muchas veces guardan entre sus paredes historias desgarradoras, que han tenido como protagonistas a otros chilenos, familiares, amigos, vecinos, conocidos, o gente que simplemente puede estar en estos momentos pasando por su lado. Porque las víctimas, quienes lo han podido contar porque no murieron torturados o asesinados, o sus familiares, están entre ellos, puede ser cualquiera. Y de igual modo están entre ellos los torturadores, los asesinos. De ahí una de las necesidades de hacer justicia, de optar bien entre la dicotomía olvido o memoria, pues de otro modo nadie tiene la certeza de estar seguro en el lugar que está, o con la gente que lo rodea.

Y es que no eran actuaciones aisladas, era todo un sistema instaurado desde los aparatos del Estado al servicio del terror. Porque los testimonios que tantas veces escuchó Julia le hablaban de que entre los torturadores había hombres y mujeres, que estaban *trabajando* mientras torturaban. Y tenían médicos, que en cada momento dictaminaban sobre el estado de las víctimas, sobre si en aquella sesión todavía podían sufrir alguna descarga eléctrica más, o quizá convenía esperar un poco, hacer una pausa y continuar con la tarea pasado un rato o al día siguiente. Y cuando sufrían alguna dolencia seria, como le ocurrió a la Chelita con las hemorragias, o cuando venía alguna inspección internacional, eran confinados en hospitales o en clínicas psiquiátricas, hasta poder ser llevados de vuelta a la casa del horror.

No se trata, por tanto, de cosas ocurridas en otros planetas, ni en lejanos lugares con culturas diferentes al otro lado del mundo, no. La realidad, esa realidad tan oscura, es en este caso profundamente chilena, y

el proceso a través del cual será asumida está todavía a estas alturas en gran parte por determinar, porque las heridas siguen abiertas y los distintos sectores implicados no han encontrado aún un único camino por el que avanzar como país hacia el futuro (bien es cierto que la detención del dictador y los episodios posteriores han supuesto la muerte política de Pinochet, al tiempo que un salto cualitativo importante en la forma de asumir el pasado, todo lo que ocurrió en Chile, no sólo por la comunidad internacional, sino también desde dentro del país). Las propias palabras de Julia expresan magníficamente el sentimiento de lo que era vivir entre sombras:

“Funcionaba como una oficina. Llegaban puntuales, como funcionarios públicos conscientes de que sus sueldos los pagábamos todos nosotros. Y la mayoría torturaba durante ocho horas. Había pausas para almorzar. ¿Sabías tú que almorzaban aquí mismo? Había un cocinero. O una cocinera, en eso las versiones no coinciden. Había también telefonistas, secretarías, médicos, expertos en electricidad, adiestradores de perros. Un equipo multidisciplinario muy eficiente. No puedo dejar de pensar que toda esa gente llegaba aquí puntualmente a las ocho para maltratar a pobres mujeres aterradas, enloquecidas de pavor. Todos los días, toda esa gente. Y en todas las casas ocupadas para esto. Piensa además que en cada una de esas casas hay un personal tan completo como el que operaba aquí mismo. Cientos y cientos de chilenos que reciben puntualmente su sueldo, acumulan años de servicio, son premiados, reciben galvanos en presencia de sus hijos. Gente que parece normal. Gente que puede estar a tu lado en un restaurante, en el cine o caminando de noche por una calle solitaria. Gente que va a estar siempre ahí. Siempre”(p. 250).

En este caso, todo ocurrió justamente en el mismo espacio en el que ahora está el grupo de amigos, en esa casa que durante un tiempo estuvo vacía, pero en cuyo interior una serie de voces nunca dejaron de resonar hasta que el destino quiso que Cecilia las oyera (“Pero sabía también que esas voces estuvieron ahí antes del oído. Estuvieron ahí porque el *dolor estuvo ahí*”) (p. 323). La revelación de los temores de Julia al grupo creó un ánimo bien distinto, y todos necesitaron saber, por motivos distintos pero también comunes, la verdad sobre lo ocurrido en la vivienda, la razón de su inexplicable abandono, que surgirá ante personajes y lector causando un inevitable estremecimiento. A partir de ahí, con el testimonio de Sergio -el

hermano de Andrés- sobre la historia reciente de la posesión y uso dado a la casa, todo se precipitó en un aluvión de datos que finalmente proporcionaron una certeza bien amarga: la casa había sido arrendada por agentes de la DINA, que la habían utilizado como escenario de las más terribles torturas - de ahí su estado y lo que ahora se identificaba claramente como las huellas del horror-. Y Sergio lo supo, en su momento, y no denunció el hecho. A continuación la casa pasó a ser propiedad del padre de Cecilia, cuyos negocios inmobiliarios consistían en gran parte en la reventa muy lucrativa de casas que hubieran sido utilizadas para esos menesteres, una vez restauradas. Y a partir de ahí, ya todos conocemos la historia: la casa pasó a manos de Cecilia y Manuel.

Vemos, por tanto, que en este caso la literatura actúa en gran parte como un testimonio más, que como los que recogía Julia de sus víctimas, sirve para dar a conocer lo ocurrido. La narrativa no alcanza el grado de fidedignidad de la historia, entre otras cosas porque no lo pretende: no puede ser leída más que como lo que es, literatura. Sin embargo, la novela y el texto histórico convergen hacia un punto en el que ambos pueden procurar al lector, de forma conjunta, una idea más completa de la realidad, combinando lo real y lo imaginado, una idea que además logre sobrevivir en la mente humana más que la mera descripción o referencia del hecho histórico.

La fuerza expresiva que tiene el territorio de lo imaginado, a través de las descripciones que encontramos por ejemplo en esta novela, es capaz de hacer entender mejor la historia, y la narrativa es el material del que extraer y con el que moldear nuestras imágenes de lo real. Justo Serna nos dice, en este sentido, que:

"Por eso, pues, debería ser importante lo imaginado para un historiador. Porque es en ese territorio donde se libra la batalla histórica -o, al menos, es uno de su frentes principales- de la autopercepción, de la percepción..."<sup>856</sup>.

---

<sup>856</sup> Serna, Justo y Burdiel, Isabel: "Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas", Op. Cit., p. 33.



Este mismo autor más adelante vuelve a resaltar el "efecto difusor y perceptivo"<sup>857</sup> de la novela, aludiendo a "la huella indeleble que algunos de estos mismos relatos dejan en nosotros, a la condición imperecedera de la alucinación de que hemos sido víctimas, alucinación que no acaba de tener fecha de caducidad"<sup>858</sup>.

La idea del impacto que una imagen literaria puede ser capaz de lograr, y la posible pervivencia de sus efectos como metáforas o representaciones que presten apoyo al hecho histórico, a lo que la historia nos dice que sucedió en un determinado momento y lugar, es expresada con acierto a través de dos hermosas citas que Serma nos presenta en el artículo más arriba mencionado<sup>859</sup>. La primera es de Gustave Flauvert, y reza "De donde concluyeron que los hechos exteriores no lo son todo. Es necesario completarlos con la psicología. Sin la imaginación la historia es imperfecta". De la segunda -cuyo autor es G. K. Chesterton- y que sirve así mismo para condensar el concepto a que nos referimos, tan sólo citaremos el final: "(...) Porque con seguridad, nada es más frágil que un hecho; un hecho se lo lleva el viento más pronto que una ensoñación. Una fantasía puede durar tres mil años".

Literatura e historia pueden y deben actuar de forma complementaria. Y precisamente con las novelas elegidas para ilustrar esta tesis así ocurre, ya que constituyen excelentes materiales para la imaginación, al relatarnos hechos que sin duda han tenido su correlato real en la historia reciente chilena. Lo imaginado sirve así como materia interpretativa para la historia. Así, si la historia nos habla de la existencia de detenciones ilegales, de episodios de tortura, nada mejor para *entender* el verdadero alcance del hecho histórico que la descripción del miedo de las torturadas que oímos de la boca desdentada de la Chelita:

"- El miedo era eso: miedo.

---

<sup>857</sup> Idem.

<sup>858</sup> Ibidem.

<sup>859</sup> Idem., p. 32.

Y luego saber que ahora vendría lo peor. Sentirlo en el corazón, en la piel que empezaba a sudar, en los ojos que apretaba detrás de la venda para que desapareciera el mundo.(...) Le dolía el corazón, se sentía cayendo en algo que no terminaba, como en las pesadillas, y caía, caía, caía, estaba cada vez más empapada en su propia humedad, mojada entera, pero la boca cada vez más seca, más amarga. Y todo eso era el resultado por detener el paso del tiempo. Sabía que en cinco minutos iban a llegar, los escucharía bajando los peldaños, sentiría que se acercaban y después oiría sus voces, sentiría esas manos en su cara, apretando la venda o comprobando que estuviera firme"(p. 243-244).

"- Eso es el miedo, Julita. Eso que una no es.

- ¿Lo ha vuelto a sentir?

- Nunca como eso. Siempre tengo pesadillas, pero ahí se despierta a otra cosa. Si volviera a sentir lo mismo, yo creo que me mataría" (p. 245).

El valor simbólico y la extraordinaria importancia que como tal posee la figura de la Chelita, que nos narra en primera persona hechos de tal fuerza expresiva como episodios de tortura y que es capaz de transmitirnos sentimientos como el miedo y la humillación, que el lector llega a *sentir* a través de su voz, explican la dificultad de diseñar a este personaje de una manera que resultara creíble, sin caer en estereotipos. El propio Carlos Cerda subrayó, en este sentido, preguntado acerca de qué personaje le había resultado más complejo o difícil de construir en esta novela, lo siguiente:

"El que me costó más, y más que construirlo descubrirlo, fue la Chelita, porque ese personaje es el resultado de una estrategia narrativa: cómo contar el pasado de la casa, cómo contar las penurias de las torturadas. Cuando decidí que todas esas pobres mujeres tenían que estar representadas en una sola, supe casi al mismo tiempo que no debía ser un personaje plural ni un común denominador de muchas peripecias individuales, sino un ser perfectamente individual, único en sus rasgos, expresión del grupo sólo en la medida en que era verdadero en su particularidad"<sup>860</sup>.

Tras esta declaración, Cerda reflexiona en voz alta sobre las características que debe reunir un personaje literario –no sólo la Chelita,

---

<sup>860</sup> Cárdenas, María Teresa: "Escribir desde La Compasión", Op. Cit., p.p 2- 3.

aunque esta premisa sea predicable de esta figura con gran intensidad- para no caer en la caricatura o en la tipificación:

"(...) El personaje literario debe ser independiente de cualquier discurso previo. Tiene vida en la medida en que lo vemos sólo preocupado del conflicto consigo mismo y con el mundo, y nos es cercano si sentimos que está tratando de sobrellevar con la mayor dignidad su drama"<sup>861</sup>.

La novela, a través de fragmentos como el anteriormente transcrito por boca de la Chelita, ensancha nuestras percepciones, nos traslada a mundos posibles, pero no reales, sino ficticios. Ahora bien, en la medida en que los historiadores han constatado situaciones análogas a las aquí narradas, ocurridas en el mismo escenario -en nuestro caso, Chile, aunque son tristemente comunes a otros países de la zona-, la narrativa nos ayuda a *comprender* a través de las vidas de seres imaginarios lo ocurrido a otros de carne y hueso, y desde este punto de vista enriquece nuestro entendimiento global de los hechos, pretensión última de muchas disciplinas.

*Una casa vacía* nos ayuda así mismo a entender un país y una sociedad que no es la nuestra, y como lectores nos procura unas coordenadas espacio-temporales sobre las que manejarnos, que nos serán indudablemente útiles a la hora de registrar y de asimilar los hechos históricos. Así, en el primer caso logra situarnos y trasladarnos físicamente por diversos espacios de Santiago de Chile, a través del significado que los mismos poseen para algunos personajes, describiéndonos qué capas sociales pueblan cada una de sus zonas, cuáles son su clima, sus aromas... En el caso del tiempo, una de las licencias del escritor, frente al historiador, es que la ficción le permite deslizarse a lo largo del mismo, colocando al lector de vuelta al pasado y de nuevo al presente, mecanismo que sin duda puede utilizar para hacerle saber aquello que le interesa que conozca, como hecho explicativo o simplemente relacionado con lo que acontece en este momento. Ello ocurre en la novela elegida, en la que la excusa de mostrarnos muchas de las motivaciones que hicieron que los personajes actuaran de tal o cual modo lleva a Carlos Cerda a hacernos revivir escenas

---

<sup>861</sup> Idem., p. 3.

del pasado, y con ellas, inevitablemente, aparece una determinada versión del momento histórico inmediatamente anterior a la instauración de la dictadura de Pinochet, de lo vivido durante su vigencia y de la etapa posterior. Esos viajes en el tiempo hacia otras vivencias, a otras situaciones, nos proporcionan claves sobre el sentir social del momento a través del prisma del narrador y de los propios personajes. Un ejemplo claro lo constituye el propio recuerdo que Andrés tiene del Chile que dejó antes de exiliarse:

"Por esos días también el país parecía una casa ardiendo por los cuatro costados. Una casa a punto de derrumbarse sobre sus propias brasas. El fuego de las barricadas interrumpía caminos por los que ya sólo deambulaban marchantes desorientados vociferando consignas encendidas y amenazas feroces, desmentidas por el mismo armamento que portaban: unas escobas patéticas ante la provocadora desmesura de los alardes militares..." (p. 64).

"Había tanta cosa inquietante por esos días..."(p. 65).

"El ruido, que se extendía finalmente por toda la ciudad, quizás por el país entero, empezaba con un lejano runruno metálico.. (...) Las cacerolas se tocaban al comienzo con un cucharón de madera, de modo que el objeto de la protesta coincidía con la metáfora que la expresaba: las ollas están vacías, hay hambre... (...) Luego, sin embargo, a esa dupla emblemática se sumaron diversos objetos ruidosos, buscándose en este caso que el ruido resultara insoportable, pues así no sólo se incrementaba la protesta, sino también la molestia de quienes no se adherían a ella. (...) El bullicio coordinado alcanzaba su apogeo a los veinte minutos y decrecía de pronto, quedando en el aire una sensación de rabia, de frustración, de odio, y también, en los días finales, de miedo"(p.p 66 y 67).

Pero volviendo al hilo fundamental del relato, el descubrimiento de lo que aconteció en esa casa es un choque brutal para todos los que se hallan en esa fiesta celebrando su embellecimiento y puesta a punto. Y lo es porque ese inmueble no es única y exclusivamente una casa, sino que para los distintos personajes tiene así mismo un simbolismo muy diverso: así, para Andrés es un lugar seguro, símbolo del retorno y de lo que allí dejó, del propio Chile, que ahora tiene marcas terribles de quemaduras y de dolor y que por ello se revela como incapaz de cobijarlo (*"Ahora sé que no vuelvo.*

*Aquí no podría vivir*) (p. 319). La casa es el choque que le hace comprender que su ausencia lo ha cambiado, y ha cambiado el país, hasta el punto que éste ha dejado de ser para él el mismo, pasando de ser un lugar protector -la casa en su estado original- a ser un lugar inhabitable, salvo que uno halle el modo de asumir todos los episodios allí ocurridos, y de articular una posible convivencia con quienes los protagonizaron:

"Ahora lo siente de manera muy nítida: desde que llegó todo le ha parecido anormal y violento. Era esa la causa de un desagrado subterráneo y continuo, de un encono que no quería aceptar, de una sensación de incongruencia entre su ser y esa réplica irreconocible de un pasado que se negaba a morir en su memoria. (...) Pero también recuerda que el malestar era anterior... (...) Empezó con la lectura del gran letrero que a la salida del aeropuerto prometía lo contrario de lo que ha visto en su regreso. Chile avanza en orden y paz. Ahora sabe que el dormitorio de un niño dice mucho más sobre la paz y el orden que los letreros instalados en las carreteras"(p. 281).

La fuerza expresiva y simbólica de la casa es por ello tal –así como el hecho de que extrañamente se hallara vacía, cuando los protagonistas la encontraron- que llega a dar título a la novela entera. Esta expresión ha sido certeramente tildada de "la mejor metáfora del país"<sup>862</sup>, en un artículo periodístico en torno al montaje teatral de esta novela por parte del Taller de Investigación Teatral, para explicar a continuación la idea con las siguientes palabras:

"Si de metáforas se trata, qué mejor que aquella casa deshabitada por mucho tiempo, pero la cual aún guarda las huellas, cicatrices y gritos acallados por el olvido y la indiferencia. La misma que impide a sus nuevos moradores ver más allá de sus muros, aunque la propia fuerza de la verdad, desgarradora e impotente, se impone por su peso"<sup>863</sup>.

Otros verán en la casa "un espacio de conjunción de las historias privadas de los personajes y de la historia pública del país, pues

---

<sup>862</sup> Sprovera, Andrea: "Una casa vacía, La Mejor Metáfora del País", *El Expreso Oriente*, 3 de diciembre de 1.998.

<sup>863</sup> Idem.

anteriormente ha sido un centro de detención y tortura<sup>864</sup>; o bien "el signo de las heridas sufridas por Chile, la casa como cifra de lo político"<sup>865</sup>.

La utilización de la figura de la casa, con valor alegórico diverso, por supuesto no es original en literatura, sino que se trata más bien de una imagen profusamente utilizada, de un elemento privilegiado de la simbología universal, y de forma particular lo ha sido en el panorama narrativo chileno. En este sentido se expresa una crítica periodística escrita en torno a *Una casa vacía*:

"Si nos detenemos a revisar la historia de la novela chilena, ya a comienzos de siglo nos encontramos con obras donde la figura de la casa constituye el núcleo de la narración: *Casa Grande*, de Orrego Luco y *El Roto* (*La cuna de Esmeraldo*) de Joaquín Edwards Bello; posteriormente, *El obsceno pájaro de la noche* o *Casa de campo*, de José Donoso y *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende. Novelas que, algunas desde su título, se programan a partir de un espacio cerrado que funciona metonímicamente, es decir, la casa como la parte por el todo: La casa familiar para significar la decadencia de una clase (Orrego Luco) o la historia de Chile (Allende); la casa-prostíbulo, para mostrar la corrupción de una época (Edwards Bello); la casa-prisión, en Donoso, como alegoría de la dictadura. Y quizá en este último autor, la recurrencia de este espacio sea uno de los rasgos que caracterizan su producción.

Carlos Cerda (...) se incluye conscientemente en esta posible tradición de la narrativa chilena, tanto por el título de su libro como por la inicial referencia a "las viejas donosianas", seres que habitan los derruidos espacios de *El obsceno pájaro de la noche* y que, a su vez, son recordados por personajes de su novela como eventual explicación para el mal estado en que se encuentra la casa que pronto habitarán (p. 22). Una casa vacía es, entonces, el núcleo a partir del cual se inicia este relato; espacio que de muchas maneras remite a los sucesos posteriores al golpe militar de 1.973, en Chile"<sup>866</sup>.

El recurso a la utilización de la casa llevada a cabo por Carlos Cerda es, sin embargo, de naturaleza diversa al que podemos encontrar en otras

<sup>864</sup> Ochoa, Alejandra: "La persistencia de ciertas formas novelescas", *El Sur de Concepción*, 17 de diciembre de 1.996.

<sup>865</sup> Idem.

<sup>866</sup> Ibidem.

novelas, en cuanto a que la casa de Ñuñoa<sup>867</sup> -barrio de Santiago- es extraordinariamente *real* (de hecho, en la novela se halla perfectamente enclavada mediante recursos narrativos tales como profusos ejercicios descriptivos del propio inmueble, del jardín, de los alrededores –a través, por ejemplo, de los ruidos de los autobuses y de los provocados por las tardes en que había fútbol, que habían oído y descrito en sus testimonios las propias mujeres torturadas). La casa y la forma en que la perciben los distintos personajes aparece, por tanto, como tema recurrente en la novela, y la descripción de Andrés niño es distinta a la de los moradores actuales cuando llegaron a la misma y diversa, a su vez, de la que unos y otros realizan al verla, nada más llegar a la misma y antes de saber para qué usos había sido empleada durante el período histórico del régimen militar. Pero se trata siempre de una casa real. En este sentido se pronuncia el autor de la novela cuando responde, preguntado sobre en qué medida el análisis<sup>868</sup> que llevó a cabo de la novela de Donoso *Casa de Campo* le sirvió para “construir” su propia casa literaria:

“Donoso hizo antes, con *Casa de Campo*, un símil entre casa y país, recurriendo a lo fantástico y utilizando recursos alegóricos. Yo traté de hacer algo distinto. Llegar al símil, a la alegoría, a partir de una casa real, no irrealizada hiperbólicamente. Una casa tan real que podría ser la de cualquiera de nosotros. Y entrar en su historia escondida”<sup>869</sup>.

La casa es, al tiempo y desde otro punto de vista, el lugar cerrado donde los personajes del relato conocen los acontecimientos ocurridos –acaecidos, además, en la propia casa, tan significativa para varios de los

<sup>867</sup> La importancia de la elección de una comuna emblemática en la que situar la casa que estructura y da título a esta novela -un lugar muy santiaguino, en el que el propio Cerda vivió una parte importante de su vida-, ha hecho afirmar que Ñuñoa “es otra gran protagonista de la casa vacía”. El propio C. Cerda ha señalado al respecto en una entrevista: “Ñuñoa es lo más chileno que tenemos en Santiago. No está lleno de bombas de bencina ni de locales de hamburguesas: hay casa de familia”. Entrevista a Carlos Cerda por Silva, Ana Josefa: “Carlos Cerda: “Me han dicho que “Una casa vacía” es una novela entretenida, verdadera y que conmueve”, *Diario La segunda*, 9 de octubre de 1.996.

<sup>868</sup> La pregunta alude al trabajo de Carlos Cerda “Casa de Campo en José Donoso: originales y metáforas” (1.988).

<sup>869</sup> Cárdenas, María Teresa: “Escribir desde La Compasión”, Op. Cit., p. 3.

personajes, por motivos diversos-; como señala, en este sentido, Javier Edwards, "Hay en esta fórmula una reminiscencia teatral: la casa es el escenario en que se reúnen los personajes y, con ellos, todos los alcances posibles de la trama"<sup>870</sup>.

El rol metafórico que por tanto posee la casa en la estructura de la novela ha sido puesto de relieve, de nuevo y finalmente, por su propio autor, Carlos Cerda, quien señala que tanto la casa como el árbol del jardín "están de alguna manera humanizados"<sup>871</sup>, pues de otro modo no jugarían el papel que están llamados a cumplir de una forma verosímil. El escritor subraya que manejó ambas figuras "en distintos niveles de significación: el narrativo, el espacial, el alegórico y también el filosófico"<sup>872</sup>. Cerda confiesa en la entrevista que de forma simultánea al proceso de escritura de esta novela, leyó un libro que le influyó en gran medida, dando mayores densidad, peso y profundidad al tratamiento de la casa que el escritor realiza en esta novela: se trata de *La reflexión cotidiana*, de Humberto Giannini. Sobre el mismo dirá Cerda:

"En él Giannini nos habla del domicilio, que no es exactamente lo mismo que la casa, pero es el punto al que se regresa siempre y desde cualquier horizonte y que tiene por eso la calidad de eje del proceso que él denomina de rotación cotidiana. ¡Imagínate la importancia que tiene para nuestra noción de identidad ese lugar al que se vuelve siempre!"<sup>873</sup>.

La desaparición de la casa como lugar cálido y acogedor al que uno vuelve siempre (por el contrario, ésta se ha revelado como un escenario del horror) es el símbolo de la profunda zozobra moral que ha invadido a los personajes principales de esta novela, que han perdido o han visto fuertemente dañados los puntos de referencia que creían verdaderos en su existencia y que les servían de amarres en su andadura –sus proyectos de vida, su unidad familiar, su amor conyugal, sus modelos, un país donde vivir con dignidad...-. Por todo ello, como escribió María Teresa Cárdenas, la

<sup>870</sup> Edwards Renard, Javier: "Novela del dolor", Op. Cit.

<sup>871</sup> Cárdenas, María Teresa: "Escribir desde La Compasión", Op. Cit., p. 3.

<sup>872</sup> Idem.p. 3.

<sup>873</sup> Ibidem.



novela – particularmente su título- es una conmovedora metáfora de un Chile difícil de volver a habitar<sup>874</sup>.

Volviendo a retomar el hilo argumental de la novela, y después de todo lo ocurrido, Andrés siente que ya no puede volver, que no es capaz de vivir en un lugar que ya no reconoce como su país, como la tierra en la que siempre vivió y que dejó atrás cuando partió para el exilio. La casa es Chile, y los descubrimientos que éste ha hecho durante su breve retorno son espantosos, hasta el punto de que, de la misma manera que como él mismo dice en algún punto de la novela, la casa se ha vuelto *inhabitable*, Andrés sabe que ya no puede vivir allí, que ya no quiere volver:

“...esa nitida sensación de que era expulsado de un espacio propio. Pensó que ese antiguo espacio eran su infancia y su juventud perdidas para siempre. (...)Y no sólo se lo expulsó a él, a fin de cuentas eso no es lo que importa en su reflexión, sino todo lo que tiene o tenía que ver con él, y con su casa: su forma de sentir, de valorar, de ser. Habrá que salir luego, piensa; el rumor de la muerte es aquí espantoso”(p. 282).

En el personaje de Andrés –frente al destino que el escritor teje para otros, como la propia Cecilia, para los que cabe vislumbrar luces de esperanza en su horizonte- pesan más las pérdidas que las recuperaciones. Su creador señala, en referencia al mismo, que:

“Lo que acentúa el dramatismo de las sucesivas frustraciones de Andrés es no sólo ese intento de recuperación, sino el hecho de que aquello que quiere recuperar es algo que en una vida se tiene con cierta naturalidad: un padre y un hijo cercanos; una pareja de la cual no ser separado brutalmente por la violencia política. Él quiere recuperar la normalidad, pero su error trágico es buscarla en un país donde impera la anormalidad. No recuperará ni a su padre ni a su hijo, y tampoco el amor del pasado, porque en el reino de la anomalía eso no es posible. Y porque en la vida hay cosas que se pierden para siempre”<sup>875</sup>.

---

<sup>874</sup> Idem. p. 1.

<sup>875</sup> Idem., p. 2.

Y si Andrés siente que ya no quiere regresar a un Chile que no conoce, su propio hermano, que no tuvo necesidad de salir del país y permaneció en él durante todos estos años, tiene por su parte sentimientos ambivalentes hacia el régimen político y hacia la situación que vive el país; como contradictorias son igualmente las sensaciones de culpa y de inocencia que experimenta por su participación en todo lo ocurrido, aunque sea en clave de omisión. De nuevo su papel en el arriendo y posterior venta de la casa maldita simbolizan su postura y su participación hacia lo que ocurrió y está ocurriendo en el país entero. Así, él fue conocedor en un momento dado de lo acontecido en la casa y jamás se lo reveló a Andrés ni denunció el hecho ante particular o instancia alguna; de hecho, sólo el azar quiso que Julia identificara la vivienda por los datos coincidentes que escuchó en tantos testimonios, y sólo entonces, tras llamar a Sergio para que les proporcionara información sobre la operación de compraventa del inmueble, admitió ante su grupo de amigos su conocimiento de la amarga realidad que la casa escondía.

Sergio, el hermano de Andrés, es un personaje que simboliza, pues, a todos aquellos que *supieron* de algunas de las terribles injusticias y violaciones de los derechos humanos que estaban teniendo lugar en el país, pero asumieron un papel pasivo ante ellas e incluso, como ocurre en esta novela, algún episodio concreto llegó a tocarles muy de cerca. El miedo, e incluso su identificación con lo que ellos opinan que son ciertos logros del régimen, les han situado en ocasiones en una tierra de contradicciones, frente a los reproches de los que no entienden cómo pudieron tener o no asumir determinados comportamientos en momentos concretos, o frente a los que no creen que la *paz social* de la que hablaban los grandes carteles que Andrés leyó a su vuelta exista realmente, porque no puede haber paz mientras hayan habido muertos, torturados y desaparecidos y continúen sin haberse esclarecido muchos de estos episodios y sin haberse hecho justicia. El diálogo que Andrés y su hermano mantienen en el aeropuerto, momentos antes de la partida del primero, pone de manifiesto la casi insalvable distancia entre ellos, que es al tiempo la distancia entre los distintos grupos de chilenos que mantienen sobre la dictadura de Pinochet y sobre lo ocurrido en el país posiciones si no irreconciliables, sí de muy difícil conciliación:

- "- Hay inversión porque hay seguridad, de acuerdo.  
- Porque hay orden y paz.  
- En cierto sentido hay más orden y paz, si comparas con el caos del setenta y tres.  
- ¿Y lo que pasó en nuestra propia casa? ¿Eso no te dice nada?  
¿Ésa es la paz de que me hablas? ¿No viste que había huellas del horror por toda la casa? Si hasta en nuestro dormitorio instalaron parrillas. ¿Ése es el orden y esa es la paz?  
- Lo que pasó es horrible. Pero también está lo otro.  
- ¿Qué es lo otro?  
- Lo que tú mismo dijiste. Avanzamos. Económicamente el país está mejor que nunca. Leíste los diarios, ¿no? Esas cifras son verdaderas.  
- Avanzamos en orden y paz.  
- Yo no he dicho eso. Sólo he dicho que avanzamos, aunque no quieras creerlo.  
- ¿Con casás de tortura?  
- Yo no quiero que haya casas de tortura. Es una estupidez que relaciones las casas de tortura con el crecimiento.  
- ¡Pero si no las relaciono yo! ¡Las relaciona la realidad! ¡Estamos hablando de hechos!-gritó Andrés.  
- Es una interpretación de los hechos. Tan estúpida y doctrinaria como tus antiguas interpretaciones de otros hechos.(..)"(p.p 305 y 306).

La división actual, sangrante, entre dos hermanos, contrasta con la alusión y descripción efectuadas en la novela a los tiempos en que, siendo ambos niños o aun jóvenes, y mucho antes del período de régimen militar, vivían seguros y felices en la casa en torno a la cual se estructura el relato. Las desuniones que en el seno familiar ha originado la dictadura (consecuencia de los diversos posicionamientos personales, y aún de las actuaciones y de los papeles jugados en dicho período) son tristemente muy habituales en Chile, y como tal aparecen reflejadas de forma recurrente en la producción literaria actual (valga como ejemplo *Bucarest 187*, de la escritora Patricia Verdugo). En torno a este fenómeno, el propio Carlos Cerda dirá:

"Esta es una novela de familia. Cuando empecé a escribirla tenía la idea de cuatro parejas que se enfrentan a este horror de lo que encierra la casa vacía y que definía sus propios destinos. Es así de alguna manera, pero

me di cuenta que el tipo de crisis que vivió nuestra sociedad, y que sigue viviendo, es más dramático al interior de la familia que en pareja<sup>876</sup>.

Y por fin, retomando la idea de lo que el descubrimiento del uso dado a la casa supuso para todos, y especialmente para algunos de los personajes de la novela, marcando un antes y un después en sus propias vidas, si alguien destaca en este sentido junto a Andrés en la narración es la propia Cecilia. Esta mujer ha vivido hasta entonces una vida en la que encontramos pesados lazos que la atan a todos los que la rodean: sobre todo a su padre (que se ha pasado la vida recriminándole que no fuera capaz de alcanzar la perfección en todos sus actos, y que en gran parte la obsesiona, puesto que se siente responsable, aún siendo ya adulta, de justificarle sus propias decisiones), y también a su marido -al que Cecilia, que ya no lo ama, intenta ayudar a salir de una permanente y profunda infelicidad-. El cambio de perspectiva que supone el estrellarse de bruces contra una verdad tan dolorosa como lo ocurrido en aquella casa, su propia casa, unida al hecho de que el inmueble haya sido un regalo de su padre, sabedor de todo lo ocurrido allí dentro y metido en el lucrativo negocio de compraventa de casas como aquélla, constituye un detonante brutal, pero al tiempo liberador, para que Cecilia decida comenzar a vivir una vida propia:

“Cecilia decidió prescindir de la protección de Don Jovino y también de su propia actitud protectora hacia Manuel. Sentía la urgencia de empezar por fin algo que debió hacer...(...): construir su independencia. Aprender que hay errores que pueden quedar sin corregir, pues si no se corrigen no le pasa nada a nadie. Empezar a perdonarse ella misma...(p. 309).

El propio autor parece compartir este tono esperanzador con respecto a este personaje: “Cuando Cecilia, cargada de fracasos y decepciones, decide reconstruir su vida desde la verdad y la independencia,

---

<sup>876</sup> Silva, Ana Josefa: “Carlos Cerda: “Me han dicho que “Una casa vacía” es una novela entretenida, verdadera y que conmueve”, Op. Cit.

está eligiendo un camino muy riesgoso, pero a la vez el único que la aleja del derrumbe”<sup>877</sup>.

El último capítulo es, pues, una reflexión de la propia Cecilia sobre todo lo ocurrido, pensamientos que son al mismo tiempo un epílogo de la novela. Medita Cecilia sobre las voces del dolor, existentes y resonantes en la casa vacía aún antes de que nadie pudiera escucharlas: estaban ahí el grito, el llanto, los quejidos con voz de bisagra, la respiración ahogada, las súplicas que subían desde el sótano... Fantasmas de dolor recorrían esa casa, en la que se sentía vibrar una inquietud permanente, un desasosiego crónico, una especie de presencia impalpable que parecía recordar que un tiempo no muy lejano seguía instalado allí, sin resolverse aún. Voces que estaban ahí antes del oído, que no sólo les otorgó significación, sino que a partir de ellas descubrió otras voces y otro desasosiego que también provenían del dolor, pero que esta vez surgían del fondo de cada uno de los personajes principales de la novela, los cuales también están aquejados de soledad, de culpa, de angustia, de contradicciones, de miedos...:

“Ese oído no sólo rescató lo que seguía viviendo en esa casa; lo recobró también para ella misma; para Julia; para Andrés viviendo la misma soledad desde tan lejos; para Sonia, nunca resignada a la suya aquí tan cerca; y para todos los que escucharon esas voces, pues tomaron decisiones que tal vez mejoren sus vidas”(p. 323-324).

“Había que oír esas voces. Quienes las escucharon podían encontrar respuesta a sus angustias. Lo advirtieran o no, nunca sus destinos pudieron alejarse de esas paredes”(p. 324).

Restauración, grieta y derrumbe, son pues las tres fases por las que atraviesa la casa vacía de la novela. Por supuesto, la metáfora vuelve a ser clara: tras los esfuerzos por restaurar un lugar donde alojar esperanzas de vida nueva (la casa, la relación de pareja),

“(...) surgen las grietas, como aquellas a las que nos estamos acostumbrando, porque cada cierto tiempo la democracia es sometida a humillaciones, donde las autoridades son desautorizadas y un sector del país

---

<sup>877</sup> Cárdenas, María Teresa: “Escribir desde La Compasión”, Op. Cit., p. 2.

–del cual, afortunadamente nos hemos librado- vuelve siempre a la carga con amenazas<sup>878</sup>

Pero Carlos Cerda se extenderá todavía más en la idea del derrumbe, metáfora, a su vez, de tantas otras realidades, y que es susceptible de aparecer bajo muy variadas formas:

“Y el derrumbe, bueno, es lo que inevitablemente vendrá si no somos capaces de atacar las grietas, porque mientras se siga pensando que la democracia es una concesión o algo prestado, el derrumbe podrá ser inevitable”.

“El derrumbe tiene muchas caras. Puede ser moral, en un país que vive de la simulación, que adopta formas democráticas viviendo también nostálgicamente del pasado autoritario. Otra cara del derrumbe es vivir en el miedo, porque cuando la gente se altera al pensar en candidatos socialistas que pueden traer de vuelta la Unidad Popular, eso es juzgar con miedo<sup>879</sup>.”

Pero Cerda todavía alcanza a imaginar muchas otras manifestaciones de *derrumbe*, de nuevo en un plano alusivo al país, su historia reciente y su destino probable:

“(…) Creo que la posibilidad de derrumbe siempre existe, pero no significa necesariamente volver a lo mismo, vivir con la amenaza de una nueva dictadura militar. El derrumbe puede ser metáfora de una vida sin autenticidad, o sin identidad. Puede ser expresión de una vida enajenada en valores que privilegian la riqueza, o la ganancia ilegítima, o la indiferencia ante la pobreza de tanta gente. Creo que la amenaza mayor es vivir en un país sin espíritu de nación y sin solidaridad. Eso es para mí un derrumbe<sup>880</sup>.”

Chile es la realidad a la que se alude de una forma simbólica con la metáfora de esa casa vacía (“de alguna manera la casa de la novela es una alegoría, es una metáfora de la situación por la que atraviesa hoy día [en referencia a 1.996] el país<sup>881</sup>) y su destino y su historia nunca podrán alejarse de esas paredes, de las paredes de todos los lugares que

---

<sup>878</sup> Novoa, Loreto: “Carlos Cerda propone la literatura como un acto de compasión”, *La Época*, 6 de octubre de 1.996.

<sup>879</sup> Idem.

<sup>880</sup> Cárdenas, María Teresa: “Escribir desde La Compasión”, Op. Cit., p. 2.

<sup>881</sup> Novoa, Loreto: “Carlos Cerda propone la literatura como un acto de compasión”, Op. Cit.

albergaron dolor en ese pasado reciente, y que tan bien se reflejan en la imagen de la casa vacía en torno a la cual se construye el argumento de este libro. La novela es, en este sentido y al tiempo, un instrumento que hace posible que oigamos esas voces, que aunque provengan de la ficción, son indiscutiblemente humanas y desgraciadamente similares a otras voces - éstas reales y pertenecientes a personas torturadas- cuya existencia ha sido constatada por la historia: "En esta novela lo que prima es el deseo de acercarme al dolor de quienes más lo han padecido, sufrirlo con ellos y darle expresión"<sup>882</sup>. Y es en esta necesidad en la que parece fundamentarse *Una casa vacía*, "en las siguientes palabras finales del narrador: 'Si no hay oídos para el dolor, no hay oídos verdaderos para nada' "<sup>883</sup>.

La narrativa nos permite ingresar en el subconsciente de los personajes -cuyos pensamientos y frustraciones son expresados e voz alta, confesándonos cuestiones en un modo en el que jamás lo harían los seres reales-, escudriñar en sus sentimientos más profundos, en su sufrimiento, en la lucha que en ocasiones sostienen consigo mismos con el fin de vivir el presente sin dejar atrás el pasado -aunque, por esas contradicciones vitales, se esmeran con todas sus fuerzas en olvidarlo, para que así no duela más-. De los personajes de la novela nos dan cuenta sus palabras y sus silencios, y de ellos llegamos a conocer aspectos que sin penetrar, como lectores, en su psicología no entenderíamos; logramos saber sus secretos y sus memorias de infancia, sus miedos y el por qué aquéllas de sus acciones aparentemente no motivadas. Como dijo Umberto Eco, "de un personaje narrativo sabemos todo lo que hay que saber"<sup>884</sup>. Esta es la razón por la cual "la anomalía de lo personal -su prominente alternatividad- no puede captarse salvo mediante el vehículo de la narración"<sup>885</sup>.

<sup>882</sup> Cárdenas, María Teresa: "Escribir desde La Compasión", Op. Cit., p. 2.

<sup>883</sup> Guerrero del Río, Eduardo: "Un texto conmovedor: novelista de profesión", *La segunda*, 14 de noviembre de 1.996, p. 47.

<sup>884</sup> Eco, Umberto: *Seis paseos por los bosques narrativos*, Op. Cit., p. 95.

<sup>885</sup> Lionel Trilling, reseña de *The Lonely Crowd*, de David Riesman, en Trilling A.: *A Gathering of Fugitives*, Boston, Beacon Press, 1.956.

Citado por Bruner, Jerome: *Realidad Mental y Mundos Posibles, Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Op Cit. p. 52.

Estos personajes, aunque literarios, son perfectos exponentes de lo vivido en Chile durante el período de dictadura, y por ello, penetrando en sus almas a través de la narrativa, podemos alcanzar una visión que otras *ventanas* a los hechos –como la historia- no nos pueden proporcionar. Los personajes son mecanismos privilegiados que nos obligan a acompañarlos en su andadura, porque nos seducen. Las razones de esta fascinación son de orden diverso. Así, Amelie Rorty explica así este fenómeno:

“En la ficción, los personajes nos resultan queridos porque son predecibles, porque nos permiten tener la superioridad de los dioses, quienes pueden prever el futuro amorosamente y, en consecuencia, perdonar con mayor facilidad lo que está preestablecido”<sup>886</sup>.

Por su parte, Jerome Bruner aduce otra causa explicativa de esta atracción:

“Se dice que los personajes de una historia son motivadores debido a nuestra capacidad de ‘identificación’ o, porque, en su conjunto, representan el elenco de personajes que nosotros, los lectores, llevamos inconscientemente en nuestro interior”<sup>887</sup>.

Por ello la lectura de *Una casa vacía* sin duda nos hace conocer y penetrar mejor, a través de los personajes, en las distintas razones –que a juicio de cada lector podrán ser más o menos erróneas o acertadas- que guiaron la forma de actuar de los distintos grupos protagonistas del presente político y del pasado inmediato de Chile. Cerda además ha seleccionado unos personajes que:

“de una forma u otra, se encuentran demasiado atrapados por él (por el pasado reciente) para poder evadirse, demasiado dañados para olvidarse

---

<sup>886</sup> Rorty, Amelie: “A Literary Postscript: Characters, Persons, Selves, Individuals”, en A.O. Rorty (comp.), *The Identities of persons*, Berkeley, University of California Press, 1.976.

<sup>887</sup> Bruner, Jerome: *Realidad Mental y Mundos Posibles, Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Op Cit. p. 16.



o muy afectados en carne propia para arrancar de sí mismos la memoria, cosa imposible de lograr aunque quisieran hacerlo<sup>888</sup>.

Esta novela es una muestra privilegiada de cómo la narrativa y la historia se revelan así, como ya hemos señalado, como instrumentos complementarios para *comprender*, en la medida en que novelistas e historiadores tratan con sus producciones, desde parcelas muy distintas, de dar sentido al mundo y de “dispensar significado a la ambigüedad azarosa que lo constituye”<sup>889</sup>. La novela, en este sentido, es valiosa por cuanto el contexto que crea el espacio novelístico permite indagar en las múltiples direcciones del proceso, al tiempo que las imágenes noveladas de lo cotidiano proporcionan claves útiles para ambos (escritor e historiador), ninguno de los cuales trata de hacer de sus escritos “una copia fotográfica del mundo real, sino más bien un modelo operativo que le/s permita, con eficacia variable, comprenderlo o dominarlo”<sup>890</sup>.

Avanzando un paso más allá, y en concreto con relación a la nueva narrativa chilena, se le ha reconocido su capacidad para penetrar en la crisis y en el conflicto de una situación colectiva, que no es otra que la que ha vivido el país en las tres últimas décadas: “la narrativa chilena ha sido y sigue siendo una manera de acercarnos a nuestra historia para recuperar lazos de nuestra identidad”<sup>891</sup>. En esta línea, *Una casa vacía* nos presenta “la tragedia de una sociedad cuyo significado ético aún no es posible conceptualizar. (...) La perplejidad del lector deviene en los estadios clausurados de una sociedad que no se enfrenta a sus propias sombras, por temor al vacío”<sup>892</sup>. Y de ahí proviene precisamente el importante papel que la narrativa ha

<sup>888</sup> Marks, Camilo: “La herida abierta”, *La Época*, 8 de diciembre de 1.996.

<sup>889</sup> Serna, Justo: “Instrucciones Confusas. Historia, ficción y relato en “Noticia de un secuestro””, *Claves de razón práctica*, n° 77, (11/1997), p. 60.

<sup>890</sup> Carr, Edward, H. *¿Qué es la historia?*, p. 139, citado a su vez por Durán Lucio, Juan: *Lectura histórica de la novela: el Recurso del método de Alejo Carpentier*, San José de Costa Rica, Editorial de la Universidad Nacional Heredia, 1982, p.18

<sup>891</sup> Johanson, M<sup>a</sup> Teresa y López, M<sup>a</sup> José: “Conversaciones con Carlos Cerda, Narrativa chilena y memoria”, en *Mensaje* n° 483, Octubre 1.999.

<sup>892</sup> Riquelme, Ramón: “Libros de Carlos Cerda”, *La discusión*, Chillán, 10 de noviembre de 1.998.

desarrollado en ciertos casos: "La novela es un ejercicio creativo, cuyo sentido está basado en los espacios que la realidad va creando. El oficio narrativo en el siglo veinte es un testimonio de situaciones que la historia ha despejado de forma más lenta"<sup>893</sup>.

*Una casa vacía* nos novela una serie de situaciones de ficción en la que se nos muestran los hechos atroces situados en la propia narración en el Chile reciente, al tiempo que se nos permite conocer de cerca a algunos de los personajes que, desde distintas posiciones, se encontraban presentes en el escenario en el que todo lo acaecido tuvo lugar, lo que nos da la posibilidad de indagar en sus motivaciones, su forma de sentir en torno a lo ocurrido, sus angustias y sus miedos, sus anhelos y sus limitaciones humanas. Porque, como señala Jerome Bruner "la "gran" narración consiste, inevitablemente, en abordar conflictos humanos que resulten accesibles a los lectores"<sup>894</sup>: la realidad de Chile (pre y post golpe) aparece así filtrada por las conciencias de los protagonistas del relato. La novela nos muestra, por supuesto a través de personajes de ficción, y en la medida en que la buena literatura logra involucrarnos hasta llegar a introducirnos en el relato, el lado más humano (en el sentido de que llegamos a percibirlo más próximo o cercano) de la Historia.

Si consideramos que las graves violaciones de derechos humanos que han sido comunes a varias dictaduras latinoamericanas nos pueden resultar lejanas, e incluso el grado de violencia en ocasiones inverosímil, por desconocido, esta novela nos muestra lo que todos podemos llegar a ser, lo que un país puede protagonizar en determinados períodos políticos, lo que una sociedad escindida y dividida entre víctimas y torturadores o colaboracionistas puede llegar a sentir. Y si la literatura en ocasiones nos da alas, multiplicando nuestras posibles vidas y permitiéndonos sentir a través de las peripecias de sus personajes lo que jamás llegaremos a sentir en la vida real, esta novela también nos enriquece -aunque no nos alegre-

---

<sup>893</sup> Idem.

<sup>894</sup> Bruner, Jerome: *Realidad Mental y Mundos Posibles, Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Op Cit. p. 46.

mostrándonos esas otras "esquinas de nuestra psique los rincones que ignoramos y que se alumbran con el chorro de luz de la ficción-, nuestras zonas de sombra, y nos damos territorios que no hemos transitado pero que están potencialmente en nosotros"<sup>895</sup>.

Afortunadamente, del territorio de la ficción -después de haber sentido durante un rato como lo hicieron todas esas "Chelitas"- podemos salir indemnes; de los episodios de la vida real, por el contrario, casi nunca.

#### **La lectura del propio autor: Significación de la novela para Carlos Cerda:**

En 1.996, momento de aparición en Chile de *Una casa vacía*, Carlos Cerda tuvo ocasión de analizar en voz alta el significado (o los múltiples significados) que como autor buscó con su novela, y en particular los motivos últimos que guiaron la elección de los temas, personajes, etc., enraizándolos en el contexto de un país profundamente dolorido por todo lo ocurrido en el período de dictadura militar, circunstancias profusamente tratadas en el texto. Posteriormente, en 1.998, el estreno del montaje teatral del texto adaptado de esta novela, constituyó de nuevo una ocasión para volver a reflexionar en torno a la misma. Sus pensamientos y manifestaciones son al tiempo una declaración sobre su personal visión del significado último de la literatura.

Carlos Cerda admite, en primer lugar, que *Una casa vacía* sea una novela escrita en clave realista, aunque: " (...) es un realismo que permite, por ejemplo, que una mujer a la que se está recordando aparezca de pronto en el espejo empañado del baño y la protagonista la vea, sin sorpresa, instalada en la bañera". El autor reconoce así mismo la influencia de sus experiencias en la elección de una serie de lugares comunes, presentes en sus novelas y utilizados igualmente por otros escritores –en su ejemplo alude a Ana María del Río, autora de la novela *A tango abierto*:-

---

<sup>895</sup> Serna, Justo: "El arte de leer ficciones" (En prensa).

"No sólo nos referimos a una generación, los cuarentones de hoy, sino a un medio social: las capas medias de intelectuales, profesores, gente que se conoció estudiando filosofía en el Pedagógico y que sufrió muy brutalmente la crisis del 73"<sup>896</sup>.

Cuestión importante es que Cerda rechaza, como primera premisa, que su novela tenga una temática política (entendida en su acepción más limitada), tratando de acentuar más bien sus elementos humanos:

"El tema de esta nueva novela (...) es el tema de la convivencia entre lo normal y lo anormal; entre lo cotidiano y lo absurdo; lo sanamente humano y lo perverso. Estas cosas conviven en la realidad, porque mientras se está hablando de mujeres torturadas, hay otros tomando pisco sour y preparando un asado. Eso es parte de la normalidad y de la cotidianidad"<sup>897</sup>.

Estas circunstancias de brutal contraste, vívidamente presentes en su país, son las que motivan su identidad con esa nueva narrativa de toda una serie de escritores en cuyas obras se aprecia una coincidencia en torno a determinados temas, una tendencia a "mirar en las grietas" de la sociedad chilena, a hacer "una literatura con vocación de búsqueda de identidades, (...) un espejo donde nos podemos ver"<sup>898</sup>. Y es precisamente la difícil convivencia en su país la que parece le impulsa de alguna manera a escribir, en esa concepción personal que Cerda posee en torno a lo que puede significar la literatura: "Yo creo que voy a seguir escribiendo porque hay carencias, porque hay mucha decepción y porque hay dolor. Yo creo que la literatura es un acto de compasión"<sup>899</sup>. El escritor busca, de algún modo, comunicar ese dolor, contribuir con sus textos a "hacer más cercano el dolor del otro y, por lo mismo, a cerrar una herida. Ya es tiempo"<sup>900</sup>. Se trata de ejercer la opción ética y estética de narrar el dolor de la historia del Chile reciente. La literatura sería así –no sólo la novela, sino también el texto que

---

<sup>896</sup> Soto, Marcelo: "El lugar sin límites", *Qué pasa*, septiembre de 1.996.

<sup>897</sup> Novoa, Loreto: "Carlos Cerda propone la literatura como un acto de compasión", Op. Cit.

<sup>898</sup> *Idem*.

<sup>899</sup> *Ibidem*.

<sup>900</sup> Cárdenas, María Teresa: "Escribir desde La Compasión", Op. Cit., p. 3.

sirve al montaje teatral de esta obra- una especie de viaje para conocer a fondo el alma de las víctimas del olvido.

Por otro lado, en toda la producción literaria de Carlos Cerda, éste reconoce que la represión y la violencia política vividas en Chile están muy presentes, "pero ni en las novelas ni en los cuentos es tema central ni dominante"<sup>901</sup>. Sí lo es, sin embargo (de forma particular en la novela que estamos analizando), la compasión. Estos *gestos de compasión* que el autor trata de suscitar constituyen una manera distinta de llevar a cabo un acto de generosidad en un país que parece –en palabras del propio Cerda– "definitivamente cerrado a la cuestión del perdón"<sup>902</sup>. El escritor reclama para Chile la necesidad de que la gente se encuentre en un punto de racionalidad: "la gente debe aprender a hacer concesiones"<sup>903</sup>.

En esta línea de pensamiento, Cerda aspira a que las novelas contribuyan, dentro de la crisis que plantea el conflicto ético que aún actualmente sufre la sociedad chilena, a "que esta problemática se haga más cotidiana, más colectiva, más integradora del país"<sup>904</sup>. En *Una casa vacía*, el escritor reconoce haber adoptado a través de su narrador un cierto tono discursivo, que cree no obstante lícito, liberando así al lenguaje de una función meramente narrativa. Sin embargo, insiste en que el discurso que subyace en esta novela no es político, sino que el texto busca ser más bien el acicate a una reflexión moral. El papel que la literatura puede estar llamada a jugar es, en su planteamiento, de una extraordinaria importancia:

"Nos hemos pasado tres décadas en una confrontación política muy violenta. Creo que es urgente despolitizar la situación sobre ese pasado reciente y enfrentar los temas del perdón, de la responsabilidad moral, la

---

<sup>901</sup> Idem.

<sup>902</sup> Silva, Ana Josefa: "Carlos Cerda: "Me han dicho que "Una casa vacía" es una novela entretenida, verdadera y que conmueve"", Op. Cit.

<sup>903</sup> Novoa, Loreto: "Carlos Cerda propone la literatura como un acto de compasión", Op. Cit.

<sup>904</sup> Cárdenas, María Teresa: "Escribir desde La Compasión", Op. Cit., p. 2.

convivencia, desde un prisma más cercano a la palabra de la literatura que a la palabra de la ley"<sup>905</sup>.

De ahí el importante papel que la literatura chilena ha desarrollado, y que aún está llamada a jugar, con todas aquellas novelas cuyo centro temático es la memoria del Chile reciente. Cerda hace un parangón entre la narrativa de su propio país y la literatura alemana de postguerra. Esta última –que llegó a denominarse, con una expresión bastante dura, literatura del *ajuste de cuentas*- no se desentendió en absoluto del tema de la II Guerra Mundial, ni de la responsabilidad de Alemania en la contienda. En este sentido, Cerda señalará:

"Desde el noventa en adelante, nuestra narrativa hizo, en cierto modo, una literatura de ajuste de cuentas. Esto es muy importante en Chile porque hace ver con otros ojos una discusión que sigue empantanada en el plano meramente parlamentario, en los partidos políticos y las instituciones, que específicamente tiene que ver con el dolor de la desaparición y la muerte. Este país no advirtió con suficiente perspicacia que esta narrativa estaba creando la posibilidad de situar el tema de la reconciliación y la reparación, de la reflexión moral e, incluso de la culpa, en un espacio cultural.

En Francia, por ejemplo, surgió un debate y una reflexión de postguerra vinculada al existencialismo, pero también a estos temas nuestros de hoy. (...) Los franceses transformaron este acontecimiento histórico en un debate público, en un hecho cultural, en un acontecimiento que traspasó el alma de una nación.. (...) No era una discusión política: era una discusión cultural y valórica y yo creo que eso es lo que está faltando en nuestro país. Está recién inaugurada la tarea que la literatura, el teatro, el cine y la plástica y las artes en general, tienen con eso que los alemanes llamaron *ajuste de cuentas* y que yo llamaría, en el caso nuestro, la recuperación moral de una nación"<sup>906</sup>.

Estas reflexiones en voz alta del propio Cerda creemos que constituyen pensamientos muy valiosos en torno al papel de la literatura no sólo en Chile, sino en diversas sociedades –tal y como aparece en su discurso- que en un determinado momento sufren análogos procesos

---

<sup>905</sup> Idem.

<sup>906</sup> Johanson, M<sup>a</sup> Teresa y López, M<sup>a</sup> José: "Conversaciones con Carlos Cerda, Narrativa chilena y memoria", Op. Cit.

histórico-sociales. El espacio que ocupa la narrativa a la hora de situar determinados valores en el debate cultural de una nación es, en este sentido, privilegiado.

En una línea argumental similar, Cerda llega a confrontar el papel que la sociedad chilena están llamados a jugar los políticos y los intelectuales, como modo de volver a insistir en sus puntos de vista sobre el espacio socio-cultural que corresponde ocupar a la narrativa:

"(...) Nuestra misión es ser una especie de tábano socrático. Estamos para que el pinchazo duela, para que se sienta que hay algo no resuelto, que se note lo que falta. (...) La misión más importante de los políticos es garantizar que la democracia siga funcionando; la nuestra tiene como vehículo la crítica, la reflexión, hacer ver aquello que el lenguaje de la política y del periodismo va rutinizando. Detenidos desaparecidos son dos palabras que escuchamos en la radio: mi misión es que deben ser vistas. Escribí *Una casa vacía* para que eso sucediera, que respiraran en la oreja de los lectores y que estos sintieran que no están muertos. Eso no lo puede hacer en su discurso un parlamentario. Él tiene que llegar a acuerdos para que se puedan encontrar sus cuerpos. Yo tengo que mantenerlos vivos, con su dolores, alegrías y sentimientos"<sup>907</sup>.

Esta es la visión personal que Carlos Cerda nos traslada sobre la razón de ser de *su* literatura, y particularmente de *Una casa vacía*, y que resultan ilustrativas de sus posturas y doblemente interesantes en un país en el que la crisis y la fragmentación social acaban afectando, en mayor medida que en otros lugares, a la concepción sobre el papel que la literatura y otras disciplinas sociales pueden y deben jugar en el proceso de comprensión de los individuos y las sociedades, que en todo caso debe ser complementario, nunca excluyente ni competitivo: "Me alegro mucho –dirá Cerda en torno a esta cuestión- que en las librerías los novelistas estemos acompañados de sociólogos, historiadores y transitólogos o especialistas en la transición"<sup>908</sup>.

---

<sup>907</sup> Camús, M<sup>a</sup> Eugenia: "Los tábanos de la democracia", Op. Cit.

<sup>908</sup> Idem.

### Recepción de “Una casa vacía” en Chile.

Las lecturas de una novela que alude tanto directa como alegóricamente a la realidad socio-política de un país, y tanto a la del pasado más o menos reciente (dictadura de Augusto Pinochet, el Chile de la Unidad Popular...) como a las huellas que estos períodos han dejado en la sociedad actual, no podían ser en ningún caso frías, ni tampoco unánimes. En este sentido, consideramos de interés traer aquí algunas opiniones surgidas en la prensa chilena, que son algo más que pura crítica literaria, para alcanzar en ocasiones a analizar el dibujo que Cerda hace de su propio país y de las gentes que lo habitan.

Así, existe una primera coincidencia entre gran parte de los analistas de la novela en poner de relevancia la gran dificultad –tanto narrativa como ética- de los temas que se abordan, en reconocer que es “un libro que versa sobre dilemas morales de no fácil solución”<sup>909</sup>.

A partir de ahí, existe una disparidad entre el juicio que el tratamiento que Cerda ha hecho sobre estos conflictos merece a los lectores de las obras, que nos permite hablar de dos grandes grupos de críticas<sup>910</sup>: un conjunto de ellas, muy numeroso, efectúa un balance positivo de la novela, existiendo sin embargo un par de detractores del libro, que sin embargo lo son por razones de diverso signo.

Comencemos por el primer grupo. En él encontramos opiniones que destacan la sobriedad de su narrativa –que quizá debe mucho a su trayectoria como dramaturgo-, con un tema plagado de ciénagas que pueden fácilmente hacer caer al escritor en el extremo contrario. Camilo Marks o Marcelo Soto se inscriben en esta línea de opiniones. Este último, por su parte, pone de relieve que la crítica ha resaltado la capacidad de Cerda de

---

<sup>909</sup> Jocelyn-Holt, Alfredo: “Una Casa Vacía”, *El Mercurio*, 7 de diciembre de 1.996.

<sup>910</sup> Al hablar de los distintos periodistas que analizan la novela, salvo que utilicemos citas literales, no aludiremos ya a sus artículos, puesto que las referencias de los mismos ya han sido facilitadas a lo largo de este apartado.



crear personajes "difícilmente olvidables"<sup>911</sup>, apreciación en la que coincide con Antonio Rojas, quien valora la profundidad de la visión psicológica de personajes y situaciones que posee la novela, así como que el autor haya construido unos "personajes reales, que el lector llega a conocer, a los que quiere, con los que llega a identificarse"<sup>912</sup>. Los personajes centran, sin embargo, los dos reparos menores que Camilo Marks realiza en una valoración global que sin embargo considera a la prosa de esta novela "capaz de registrar estados de ánimo individuales o crisis colectivas, rica y diversificada en matices"<sup>913</sup>: así, Marks cree que los personajes femeninos de la novela son muy parejos, casi intercambiables; y en segundo lugar, estima que la construcción de uno de los personajes (la Chelita) y de su testimonio "carece del rigor y la avasalladora veracidad que esas piezas expresan en tantos documentos que se han hecho conocidos, y no parece suficiente para desencadenar la tragedia que se avecina"<sup>914</sup>. La previsibilidad de la historia (expresada hasta en la propia división del relato en tres grandes partes) y su falta de matices en algunos dilemas de fondo -que contrastan, sin embargo, con la capacidad del relato para establecer asociaciones en torno a imágenes, olores y recuerdos de los personajes-, son otros de los aspectos que menos se le han valorado<sup>915</sup>.

En todo caso, parece que la mayor parte de críticos coinciden en afirmar que este libro dista del resentimiento o de la mera denuncia, para constituir más bien, a partir del "profundo compromiso ético del autor (...), un logro narrativo y socialmente terapéutico"<sup>916</sup>. Se alaba, en este sentido, la capacidad de la novela para hacer surgir de entre sus líneas una gran carga de verdad, "una verdad que no transa con este país de olvido en que vivimos,

---

<sup>911</sup> Soto, Marcelo: *El lugar sin límites*, Op. Cit.

<sup>912</sup> Rojas Gómez, Antonio: "Una gran novela de Carlos Cerda", *La Segunda*, 17 de noviembre 1.986.

<sup>913</sup> Marks, Camilo: "La herida abierta", Op. Cit.

<sup>914</sup> Idem.

<sup>915</sup> "La otra cara de la moneda", *Capital* n° 5, noviembre 1.996.

<sup>916</sup> Edwards Renard, Javier: "Novela del dolor", Op. Cit.

y que demanda de la literatura su vocación de justicia, su posibilidad de dejar estampada una denuncia<sup>917</sup>.

Avanzando un paso más allá, varias de las críticas efectuadas a la novela han destacado la idea de *catarsis* que puede operarse a través de su lectura, e incluso a través de la visión de la representación teatral de la novela. Se ha hablado así de que esta escritura que más que revivir pugnas ideológicas, ha gestado "la catarsis literaria de un drama histórico", y lo ha hecho "con seriedad, con respeto por unos y otros"<sup>918</sup>. Catarsis y sanación cuyo significado nos explica Andrea Sprovera:

"(...) Sanación en el sentido amplio de la palabra. En ella, algunos de sus protagonistas intentan sanarse de las heridas provocadas por el desgaste de los años y los sentimientos. Otros, de los recuerdos y la indiferencia. Y por último están aquellas víctimas, las que murieron y desaparecieron sin que nadie las oyera, pero que hoy encuentran la oportunidad de ser escuchadas"<sup>919</sup>.

Sin embargo, las lecturas son interpretadas y filtradas por destinatarios muy diversos, y en este sentido hay una serie de críticas que, pese a ser minoritarias en número, atacan a un elemento medular de esta novela: el propio enfoque del conflicto social y de sus soluciones que plantea Carlos Cerda. La primera de ellas la formula Alejandra Ochoa, quien achaca al escritor el excesivo tono "didáctico moralizante" del narrador, que no cesa de interferir en el discurso de los personajes, "sobredeterminando políticamente el conjunto". Demanda por ello otra manera de hacer literatura, una que libere a los personajes, que llegue a constituirlos como tales; su postura queda clara en las siguientes palabras:

"Tengo la personal impresión de que cierta producción narrativa actual no ha podido superar la idea de que la literatura debe funcionar como denuncia de los males de la sociedad, algo así como "denunciar los vicios de Chile". (...) No digo que las víctimas del golpe militar chileno no sean posibles

---

<sup>917</sup> Rodríguez, Mili: "El lugar de la culpa", *Mensaje* n° 455, diciembre 1.996.

<sup>918</sup> Edwards Renard, Javier: "Crítica, Novela del Dolor", Op. Cit.

<sup>919</sup> Sprovera A, Andrea: "Una casa vacía, La Mejor Metáfora del País", Op. Cit.

de novelar, digo que hace falta más respeto, tanto para la literatura y su historia como para los caídos de nuestra historia"<sup>920</sup>.

Desde un ángulo radicalmente distinto, por su parte, Alfredo Jocelyn-Holt reflexiona, a partir de la lectura de *Una casa vacía*, sobre la dificultad de habitar esos espacios del horror, donde tantos abusos se cometieron en la época de la dictadura, y de hacerlo sin confianza mutua, sentimiento que no puede existir en una sociedad donde se no se sabe, o se esconde, o se ayuda a esconder la responsabilidad de muchos. A partir de ahí, coincide en la solución de la novela de Cerda en cuanto a la necesidad de no seguir sordos al sufrimiento, y de tener compasión ante nuestros errores. Sin embargo, a continuación se plantea si "basta con hacer propio el sufrimiento ajeno", ya que esto no evita que esa faceta violenta que nos es propia persista. Su mensaje, pues, es que:

"En el fondo, la postura que asume Cerda es estoica, con un dejo cristiano salvífico. Lamentablemente, el estoicismo, tanto el laico como el cristiano, deja las cosas tal cual están. Las vuelve más llevaderas, más honestas y realistas, pero no termina por hacerlas más entendibles. No me explica el por qué del asunto, el por qué en un determinado momento ocurrió lo que ocurrió. (...) En suma, Cerda ofrece una respuesta resignada y valiente, pero no lúcida"<sup>921</sup>.

Lo cierto es que una problemática tan cercana y vívida para el Chile actual como la que se aborda en *Una casa vacía* no podía suscitar sino reacciones enfrentadas, que no son más que el reflejo de distintos puntos de vista y sensibilidades ante los hechos allí ocurridos durante el régimen militar, la solución que cabe plantear al país como modo de avanzar hacia el futuro – que pasa por una gama de puntos, en un abanico que abarca desde la justicia al olvido-, y por fin, el papel que la narrativa puede o debe jugar en este difícil proceso.

---

<sup>920</sup> Ochoa, Alejandra: "La persistencia de ciertas formas novelescas", Op. Cit.

<sup>921</sup> Jocelyn-Holt, Alfredo: "Una Casa Vacía", Op. Cit.

## **8. CONCLUSIONES**

El tema central objeto de esta investigación ha sido el estudio del papel que corresponde a la literatura –en conexión con el que se reconoce a la historia- en el registro y la reconstrucción de la memoria colectiva de un país en un período determinado, y más concretamente su aplicación al escenario de la historia reciente chilena, la acaecida en las tres últimas décadas, analizando el modo en que las etapas históricas de la Unidad Popular, la dictadura pinochetista y la transición democrática han sido abordadas en la narrativa chilena actual, a través de una serie de obras representativas de la misma.

En este sentido, a lo largo de los capítulos de esta tesis doctoral y a través de la aceptación o el rechazo argumentados a las diversas cuestiones surgidas en el debate, hemos alcanzado ya algunas conclusiones parciales que ahora, no obstante, reelaboraremos en este capítulo. Con ello pretendemos llevar a cabo una formulación general, al objeto de dar respuesta a los dos interrogantes fundamentales que han orientado este trabajo.

Para responder al primero de ellos (de qué sirve la literatura al historiador), comenzaremos adentrándonos en la espesura que presenta un tema complejo, con breves aportaciones desde la vertiente de la Historia, por un camino de indudable atractivo teórico: el de la autonomía entre el mundo real y el ficcional, su separación ontológica fundamental, de la que deriva que las disciplinas articuladas en torno a cada uno de ellos –la historia y la literatura, respectivamente- sean también productos absolutamente diversos, con funciones, áreas de actuación, objetivos y metodologías de actuación también diferentes. Una autonomía que, sin embargo, entendemos resulta totalmente compatible con la necesaria conexión que, tanto entre aquellos mundos como entre estas disciplinas entre sí, se establece a través de distintas vías y que, en nuestra opinión, no sólo resulta enormemente

enriquecedora, sino, por lo que hace a nuestra tarea de historiadores, se convierte en algo absolutamente imprescindible.

En este sentido, la vecindad entre los universos real y ficcional se percibe en ocasiones de forma muy intensa, lo que puede dar lugar a la creencia de que a través de la ficción puede llegarse al conocimiento de la realidad, a dar cuenta de lo acontecido en una sociedad en un momento determinado, obviando así la tradicional senda de la disciplina histórica. La ligazón entre ambos mundos es, no obstante, cierta y lógica, y los puntos que posibilitan tal enlace son muy variados.

En primer lugar, el mundo ficcional se gesta inevitablemente a partir del universo real, esto es, responde las más de las veces a modelos humanos. Por otro lado, la literatura, en mayor medida que otros productos artísticos o simplemente escritos, no suscita una lectura *standard*, sino que, como ya hemos visto, es más bien una *matriz generadora de significados*, utilizando una expresión de Iser. Un mismo texto es capaz de recuperar a través de distintas lecturas lo más adecuado y emocionalmente vivo del repertorio de cada uno de sus potenciales lectores, que elegirán, de entre todas las posibles, aquella significación personal, social o histórica que les resulte más cómoda y cercana. Ello es así si atendemos a las teorías de la recepción como fenómeno activo, planteamientos que han devuelto al destinatario de la obra narrativa unos derechos que en otras hipótesis explicativas del fenómeno literario había perdido, proyectando sobre aquél el haz de luz en el escenario en que se desarrolla como motivo principal el acto de lectura. Un protagonismo tal –el cobrado por el polo destinatario del relato- que ha hecho que el texto literario haya sido tildado por Umberto Eco de *mecanismo perezoso* (o *económico*), que vive de la plusvalía de sentido que el lector introduce en él. Este último colabora activamente en el desarrollo de la fábula, y lo hace a partir de sus experiencias, de su propio mundo, ya sea realizando previsiones, en todo caso adoptando una actitud proposicional –cree, desea, pronostica, opera, piensa- respecto del modo en que se irán dando los acontecimientos. Una idea que resalta de un modo inevitable la gran potencialidad interpretativa de la literatura, que no se

entiende de un modo unívoco, el extraordinario estímulo imaginativo que ésta provoca.

Y de los géneros literarios, la novela es quizá aquel que con mayor exigencia implica al lector, pues llevando este planteamiento al extremo, cuando éste se detiene, también lo hace la novela. Por todo ello, el papel y actividad del destinatario son los que aportarán, en este modelo, un valor sustancial a la obra, y en este sentido los textos se revelan capaces de guiar una búsqueda de significados dentro de una amplísima gama de posibilidades, de un potencial y variado espectro de actualizaciones. Las proyecciones personales –similares a la inscripción narcisista que guía la lectura de los horóscopos- y la propia enciclopedia del lector (ésta última necesaria para completar el carácter abierto de las obras literarias) operan fuertemente en todo este proceso.

Finalmente, y ya se trate de mundos ficcionales más o menos organizados de forma mimética al nuestro, e incluso más o menos verosímiles, lo cierto es que el universo real siempre opera como fondo de todo aquello que no se explica, o que no aparece más o menos explícito, o agotado en su descripción: todo mundo narrativo toma prestados, salvo indicación en contrario, ciertas propiedades del mundo real.

Todos los factores anteriormente apuntados operan en la dirección de crear en el lector, en determinado tipo de obras literarias con un elevado nivel de mimetismo con el mundo real, una ilusión de intercambiabilidad entre ambos universos –este último y el ficcional-, y hacerle derivar de tal premisa la potencialidad de la literatura para competir con la historia en la parcela del registro de los hechos acaecidos, del análisis del significado de la memoria colectiva de las sociedades. Cuando el referente pertenece o está muy próximo al mundo real efectivo –lo que ocurre en las representaciones realistas, que propician en grado máximo la afinidad, casi la identidad, entre ambos-, tanto más fácil es propiciar la confusión entre dos universos que, en nuestra opinión, son ontológicamente diversos. Una confusión que no existe cuando los seres de ficción y las escenas que éstos viven son fruto exclusivo de la imaginación, sin correspondencia aparente con vivencias del mundo

real. Y es que coincidimos plenamente con Serna en que los mundos posibles no presentan problema alguno cuando son fruto exclusivo de la invención, sino que, por el contrario, lo hacen desde el momento en que nos presentan circunstancias y tipos capaces de evocar a otros personajes y escenas del mundo externo, real, pero que por el inevitable proceso de irrealización que la creación opera en aquellos, han adquirido rasgos y se han visto envueltos en circunstancias que jamás se produjeron.

Pese a la proximidad entre lo real y lo ficticio, que puede llegar al extremo de que seres, estados, circunstancias, o el propio medio presente en el escenario real traspasen la frontera de las páginas de un libro y se adentren en el territorio narrativo, su transformación en materialidad literaria establece un límite lógico, infranqueable entre ambos confines, que es precisamente el que se encuentra en la base de la relación entre ficción y realidad.

La selección referencial, convenientemente utilizada por un buen escritor que conozca su oficio, se adoba y se construye a partir de elementos tales como la focalización, el incremento de los diversos significados, la densificación de factores semánticos representativos de la realidad efectiva – el uso de estereotipos, de mecanismos convencionales simplificadores de lo existente, todos ellos absolutamente pertenecientes a la más pura técnica literaria-, contribuyendo de este modo a proporcionar arraigo en lo real al resto de elementos semánticos; entre ambos se produce una interacción que es decisiva para la cohesión del mundo de ficción representado en el texto literario. Aquellos ingredientes, próximos al máximo a la realidad efectiva, son activados por el autor de la obra literaria, que en ocasiones los lleva incluso más allá del límite en el que normalmente se situarían, aunque sin llegar a romper los lazos de lo probable y lo razonable.

El aludido dispositivo de focalización semántico-extensional actúa, por ejemplo, a propósito de las descripciones contenidas en el texto, las cuales suelen tener un carácter selectivo, produciendo en el lector un importante acercamiento a la realidad representada, a través de la conexión del mundo fantástico con el de la experiencia. En este sentido, hay que hacer

notar que varios de los pasajes presentes en la selección de novelas efectuada (valgan por todas, las descripciones de Santiago que José Donoso lleva a cabo en *La desesperanza*, o Carlos Cerda en *Una casa vacía*), consiguen el aludido efecto de suprarrealización de las historias narradas en estos relatos, que con ello llegan a parecer auténticas.

A ello hay que añadir que las estructuras temporales y espaciales del referente sirven, por su parte, de sólido apoyo a personajes y situaciones puramente literarias, potenciando su verosimilitud.

Todos los elementos y técnicas narrativas apuntados se advierten sin excesivo esfuerzo en el conjunto de novelas escogidas para articular este trabajo de tesis doctoral. Así, todas ellas tienen como elemento común el contar como escenario, como fondo, con el Chile histórico, contemporáneo, ya sea el de la Unidad Popular –*Soñé que la nieve ardía*–, el del periodo dictatorial –presente en *Santiago Cero*, *La Desesperanza* o *Tejas Verdes*–, o el país de la etapa de transición a la democracia –en el caso de *Nosotras que nos queremos tanto*, *La pasión de Iñaki* o *Una casa vacía*–; e incluso, en algunas de ellas, hemos podido vivir varias de estas etapas a través de un único texto, pues es habitual que narrador y personajes rememoren momentos pasados, permitiéndonos a nosotros lectores caminar con ellos por el túnel del tiempo. Se trata de unos años de la historia reciente, por ello muy próximos; de una sociedad y unas circunstancias por todos conocidas, de unas vivencias colectivas cercanas. El escenario –las más de las veces la capital, Santiago de Chile– también era real: lo eran sus barrios –Providencia, Ñuñoa–, su río Mapocho, los distintos lugares de la ciudad –sus Facultades, sus parques, el Palacio de la Moneda–; también lo eran algunos de sus personajes –el propio Augusto Pinochet, o un opositor Patricio Alwyn, aparecen en alguna de las novelas–; e incluso ciertos episodios profusamente narrados o tan sólo aludidos a lo largo de sus páginas han tenido lugar efectivamente en el país –por citar tan sólo algunos, los asesinatos de los matrimonios Prats-Cuthbert y Leighton-Fresno, o el entierro de la viuda de Neruda, Matilde Urrutía–. Real ha sido la tortura, y real el exilio para muchos chilenos y chilenas; como lo han sido los sentimientos de culpa, la confrontación y la desconfianza entre conciudadanos.



Los mecanismos narrativos más arriba apuntados –por ejemplo, los estereotipos; o las simplificaciones operadas en la construcción literaria de algún individuo o colectividad- también se hallan presentes por doquier. Piénsese, por ejemplo, en que algunos personajes son exponentes demasiado puros, ya sea de la izquierda, del exilio, o de los brazos de la represión. Una percepción que también experimentamos con relación al diseño que se realiza de algunos grupos o sectores sociales –como el retrato que del Partido Comunista aparece en *La desesperanza*, o la forma en que los grupos de izquierda se encuentran retratados en *Soñé que la nieve ardía*-

La presencia de estructuras de realidad (ya directa o transformada) en la obra ficcional resulta, sin ser indispensable, un decisivo apoyo para el carácter realista de ésta. Obra literaria y mundo real efectivo poseen, por tanto, en los relatos analizados, una intensa relación de compatibilidad y de tendencia a la identificación, que se halla impulsada por la conexión y la comunicación entre la realidad efectiva y la realidad ficcional de corte mimético y realista. La mezcla de elementos consolida una permeable frontera entre realidad y ficción, a través de la cual tiene lugar la comunicación integradora entre lo ficcional y lo real. El resultado final no es otro que la configuración de un mundo homogéneo globalmente ficcional que parece extraído de la realidad efectiva misma, y que en este caso podemos identificar claramente: en muchísimos pasajes de estas novelas, la sensación que como lectores tenemos es que se nos están narrando historias absolutamente reales, de tan vívidas, efectivamente ocurridas a protagonistas que en lugar de personajes literarios parecen ser seres reales de carne y hueso. Una impresión que se agudiza todavía más en el caso de *Tejas Verdes*, novela en la que podríamos llegar a pensar que no existe artificio literario alguno, que no hay ni una sola letra en sus ciento cincuenta y nueve páginas que no responda estrictamente a lo ocurrido. Pero no es así: se trata de un relato testimonial, que como tal ha sido escrito utilizando los códigos de la ficción literaria.

Es por ello que, tanto en esta novela como en las seis restantes que componen la selección efectuada, no podemos confundir el mundo real y el mundo ficcional creado a partir de aquel, utilizando para ello gran cantidad de elementos presentes en el primero. Las situaciones e historias que se nos cuentan son una interpretación, que nos llega a través del filtro de la conciencia del narrador y de los protagonistas de los relatos, que son quienes viven e interpretan para el lector los hechos; lo acaecido no llegamos a conocerlo directamente, sino que tan sólo percibimos la sombra de los sucesos, tras haber pasado por el proceso de irrealización que se lleva a cabo en ese laboratorio que es la mente del escritor, un profesional de la ficción. Por tanto, el fuerte vínculo entre ambos universos –real e imaginario- tiene lugar, sin embargo, sin que llegue a quebrarse en ningún momento su separación esencial. La realidad efectiva y la realidad ficcional contenida en la construcción literaria de corte realista, con ser perfectamente compatibles, son al tiempo absolutamente diferenciables y ontológicamente diversas.

De ahí que, contemplando este postulado desde el otro lado del prisma, creemos que el mundo ficticio es libre para organizar y articular los elementos que contiene –personajes, situaciones, las historias que el escritor teje en su seno- sin tener que plegarse a las exigencias de la verdad: la literatura está liberada de dicha servidumbre. Y ello es así incluso en aquellos casos en los que su artífice hace convivir seres, circunstancias y lugares imaginarios junto a otros absolutamente reales; en modo alguno se ve comprometida la credibilidad del autor, puesto que lo que está creando – pese a su elevado grado de coincidencia con lo verdaderamente acaecido- no es otra cosa que pura ficción. La obra literaria construye una entidad nueva, un mundo que no es la reproducción fidedigna del real, sino algo distinto: un escenario que en cierto modo es autoreferencial. Al universo imaginario sólo se le puede demandar que observe un razonable grado de coherencia interna –en este caso, de posibilidad más probabilidad-, puesto que las exigencias de persecución de la verdad y de la objetividad son tan imposibles como ajenas a cualquier representación artística, y por ello quedan para otro tipo de construcciones diversas del fenómeno literario,

entre las que, por lo que hace a nuestra investigación, ocupa un lugar destacado la disciplina histórica.

A partir de estas premisas básicas, avanzaremos en nuestro discurso en la línea de establecer que literatura e historia son dos disciplinas cuyas conexiones, en una concepción respetuosa con la especialidad material y epistemológica de ambas, pueden resultar enormemente enriquecedoras, sobre la base de una relación que estimamos tan necesaria como válida. Los contornos de la condición inserta en esta afirmación pueden resultar, sin embargo, problemáticos, y están en directa relación con la postura que inicialmente se adopte en torno a los límites que definen el espacio propio de la ficción, y aquél reservado al registro de la realidad, así como con la admisión de una correspondencia entre cada uno de estos territorios, de naturaleza muy diversa, y las dos disciplinas que nos ocupan o, en el otro extremo, la concesión de licencias para traspasar esas lindes, especialmente para que la literatura invada el espacio de la reconstrucción del pasado, de los hechos acontecidos, reconocido como el terreno propio de la historia.

En este sentido, pensamos que el reconocimiento de las coincidencias o de los espacios concordantes entre la literatura y la historia no pueden llevarnos a no percibir claramente su diversidad, su distinta naturaleza. Uno de los puntos comunes de mayor trascendencia o relevancia entre ambas, en cuanto que marca un territorio compartido de encuentro, hace referencia al uso del lenguaje como materia prima básica, lo que ha llevado a poner de relieve la supuesta calidad interpretativa que ambas poseerían, originando un apasionante debate en torno a la importancia del lenguaje y su incidencia en la práctica historiográfica. En esta línea, se ha señalado que el discurso histórico no puede concebirse como un mero vehículo de conocimiento, sino que dota de sentido –lo crea– en forma de explicación histórica a través de la organización argumentativa y figurativa del material que maneja.

Admitimos, pues, como algo casi obvio que como historiadores no podemos desconocer en el desarrollo de nuestro cometido, las enormes potencialidad y fuerza activa que posee el lenguaje, y creemos que la derivación o consecuencia lógica de dicho reconocimiento -aprovechando lo

que esta proposición tiene de desafío enriquecedor para nuestra disciplina, debiera llevarnos en el ejercicio de nuestra labor no sólo a dar cuenta de lo ocurrido, sino que nuestro análisis debiera ser útil para explicar cómo se han construido socialmente las identidades y significados que nos sirven para articular la realidad y explicar el mundo. Sin embargo, esta postura no debe ser un obstáculo para defender con idéntica firmeza la distinción que debe llevarse a cabo -derivada del hecho de que se trata de realidades esencial y radicalmente diversas-, entre los diversos usos del lenguaje, y en particular, por lo que al tema central de esta disertación interesa, entre el uso literario y el resto de utilidades del mismo, y en concreto entre historia y ficción. Los historiadores debemos defender el reto que supone para nuestra disciplina adentrarnos en el estudio de las consideraciones que ofrecen los distintos lenguajes socialmente disponibles, pero manteniendo en todo caso de forma clara el sentido del diverso material que en uno y otro caso manejan escritor e historiador.

Por otro lado, y generalmente provenientes de la orilla de la literatura, se han escuchado voces que señalaban que el historiador en sus producciones, y al igual que lo hace el novelista, maneja los datos disponibles mediante toda una serie de operaciones a través de las cuales llega a seleccionarlos, ordenarlos, jerarquizarlos, interpretarlos, sistematizarlos e incluso a omitir algunos de ellos, construyendo un discurso que sin embargo pretende ser objetivo, sin llegar a admitir de forma expresa -a diferencia de la literatura- su ficcionalidad. Tal comportamiento -señalan estas voces- se adopta en algunos casos de forma inconsciente, mientras que en otros, particularmente en aquellos en los que se pretende presentar una determinada versión *complaciente* de los hechos acontecidos, que maquille, silencie o niegue determinados aspectos, se realiza de una forma intencionada.

Ante tal panorama, se ha llegado a postular que sea la literatura la que participe en la composición misma de la historia, como una suerte de testigo privilegiado que llegue allí donde aquella se ha revelado como incapaz de hacerlo, situándose en el lugar ocupado por la que se ha dado en llamar una *historia oficial* de mala calidad, que suele adoptar una visión

*singular e inequívoca* de los acontecimientos, mediante su capacidad para destruir esa versión falseada y única, dando entrada a voces marginales ausentes del discurso. Idénticos propósitos guían a las voces que reivindican la utilización de un subgénero literario —el relato testimonial, constituido específicamente por los testimonios de prisioneros políticos generados en el marco del régimen dictatorial—, como una forma narrativa historiográfica erigida como alternativa legítima a dicha historia oficial. Esta función sería particularmente aplicable a aquellas sociedades en cuya historia reciente se han vivido acontecimientos traumáticos, como de hecho ocurrió en Chile durante el período de dictadura militar pinochetista, en el que tuvieron lugar episodios de represión y conculcación de los derechos humanos, no siempre reconocidos en su configuración y extensión reales. Un planteamiento en el que la ficción ostentaría la posibilidad de intervenir en el registro de los acontecimientos, en el mismo plano que la disciplina histórica, una vez deconstruidos sus postulados y pretensiones.

Varias son las réplicas que estimamos pueden realizarse ante tales argumentaciones. En primer lugar, convenimos con Isabel Burdiel y M<sup>a</sup> Cruz Romeo, cuando señalan que el reconocimiento de que la historia es una práctica interpretativa (y no una ciencia objetiva y neutral, en el supuesto de que alguna lo sea), no implica en absoluto su asimilación esencial con el discurso de ficción. A partir de ahí, creemos que la narrativa no está en absoluto legitimada para invadir el espacio propio, irrenunciable, de la historia, y ello por la pura y simple identificación de la literatura como discurso de ficción, frente a la historia, cuyas pretensiones, postulados y objetivos epistemológicos se orientan a dar cuenta de la realidad de los hechos acontecidos, con todos los matices que a dicha afirmación quieran introducirse. Uno de ellos nos lo aporta Justo Serna cuando subraya, en este sentido, la conveniencia de abandonar una idea de verdad histórica de filiación positivista equivalente a una realidad externa del pasado que por definición es inexistente; lo único real —señala— son los textos, los documentos en que el historiador se basa, materiales externos que son uno de sus límites deontológicos de los que no se puede prescindir.

Pero sentada esta premisa, el historiador no puede aceptar que la disciplina en la que trabaja se identifique esencialmente con cualquiera de los géneros literarios, porque es precisamente la obligación de asentar sus investigaciones y sus conclusiones en materiales externos -aún con el valor que más arriba les hemos otorgado-, los cuales debe necesariamente utilizar y respetar, lo que distingue su quehacer del del literato, que se mueve en el terreno de la imaginación, de la ficción, y que por ello resulta eximido de someterse a ningún referente externo. En esta línea, creemos que la tarea investigadora que desarrolla el historiador, frente al oficio del escritor, se encuentra presidida por dos reglas de funcionamiento básicas. La primera, la necesidad de contrastar, de comprobar, de verificar escrupulosamente los términos de su discurso, como principio deontológico básico. Como señala Ricoeur, subsiste entre ambas disciplinas -literatura e historia- un corte epistemológico fundamental, que se basa en el régimen de veracidad propio del contrato del historiador respecto del pasado; un contrato al que es totalmente ajeno el escritor, y que sujeta su labor a requisitos de fiabilidad, veracidad y posibilidad de validar, como premisas fundamentales. En segundo lugar, el hecho de que su análisis y producción historiográfica apelan a una realidad que por definición se encuentra fuera del propio texto -frente a la obra literaria, cuya lógica total hay que buscarla en su interior, puesto que, como ya hemos argumentado anteriormente, por muy elevado que sea su nivel de referencialidad, y de nuevo de acuerdo con Serna, pensamos que los materiales históricos, sociales y aún biográficos acusan, por su conversión en materia narrativa, un proceso de innegable irrealización. Los textos literarios ponen en escena una versión de lo real con su lógica interna, creando de este modo una nueva *verdad* regida por leyes propias: el lenguaje y los mecanismos propios de la ficción, de la narrativa, constituyen otra realidad que impone sus leyes a lo fáctico; de algún modo lo recortan, organizan y ficcionalizan. Con base en idéntico argumento (la utilización de códigos claramente ficcionales en su construcción) tampoco podemos aceptar la condición historiográfica del relato testimonial.

Rechazamos, pues, que la ficción pueda convertirse en una participante activa, en una creadora de la historia de un país; una afirmación que no obsta para considerar a la literatura como una disciplina casi

privilegiada para de alguna manera llegar allí donde a la historia en ocasiones le resulta difícil hacerlo, mostrando algunos aspectos de la realidad que esta última, en determinadas circunstancias que tienen lugar en algunos países cuya historia reciente ha vivido acontecimientos traumáticos, no puede mostrar. Sin embargo, el papel que en nuestra opinión está llamada a jugar la narrativa en la compleja tarea de reconstruir la memoria colectiva, con ser apasionante y fundamental, pensamos que es otro bien distinto.

Como paso previo al acercamiento y a la indagación de cuáles serían esas fórmulas válidas de engarce entre ficción y realidad, que fueran capaces de extraer de la literatura toda su potencialidad, en orden al cometido de llegar a conocer y explicarnos mejor los hechos acontecidos y las experiencias colectivas vividas, es necesario abandonar algunas ideas estrechas y llenas de prejuicios acerca de la concepción que literatura e historia en ocasiones han mantenido la una con respecto a la otra, en un esfuerzo mutuo por iniciar esta andadura con la imprescindible amplitud de miras.

A partir de esta premisa, creemos que la articulación de las relaciones entre narrativa e historia debe plantearse sobre la base de la idea de una complementariedad no invasiva de los contornos que contribuyen a definir cada una ambas disciplinas. Las conexiones entre literatura e historia pensamos que son, no sólo posibles, sino muy necesarias, y en este sentido se trataría de concretar los eventuales niveles y territorios en los cuales los nexos de unión pudieran tener lugar, pero manteniendo en todo caso las barreras naturales entre ambas disciplinas, que por su propia firmeza no creemos que puedan traspasarse ni dar lugar a confusión. Así, ya hemos visto las diversas formas en que la historia está presente en la literatura, así como esta última en la primera, en una comunicación bidireccional. Analizando la posible relación entre ambas desde nuestra orilla, entendemos que los historiadores deberíamos concebir y por tanto aprovechar la literatura como parte de nuestra reflexión histórica, entendiéndola como una forma de conocimiento y de práctica social productora de identidades y de representaciones en conflicto que a su vez contiene su propia lógica, que la

articula y a cuyas reglas internas responde –una normativa interna que, por lo demás confiere al escritor una gran libertad de actuación, con innumerables licencias que le están vedadas al historiador-. Utilizar la literatura en historia no quiere decir convertir la literatura en historia, sino que de hecho implica una operación muy distinta: significa más bien entrar en la dinámica peculiar y en la propia lógica de la obra literaria; no intentar canalizar o modificar un mundo que, en principio, es autoreferencial –incluso aún en el caso de que los materiales procedan del exterior-, intentando su ensamblaje en unos engranajes lógicos distintos (los de la historia, en nuestro discurso). Se trata de algo tan sencillo y al tiempo tan complicado para el historiador como asumir la literatura simplemente como lo que es – ficción-, sin violentarla mediante la atracción de la misma a nuestros dominios. La riqueza que la misma es susceptible de aportar a nuestro análisis y conocimiento propios procede, precisamente, de todas esas características propias que la convierten en algo muy diferente a la historia.

Por ello, y en primer lugar, creemos que el texto literario no puede ser utilizado como fuente histórica, sobre la base de la conocida como teoría del reflejo; y ello no sólo porque consideramos que la fuerza de la ficción altera la eventual correspondencia entre la realidad externa, social, y la que se contiene y vive en el texto literario, sino porque además la aceptación de dicha teoría nos conduciría a la admisión como fuente de cualquier tipo de documentos, ya fueran narrativos o de cualquier otra índole, por cuanto que todos ellos se constituirían en huellas o vestigios válidos de su propio *tempus* histórico.

La literatura en general, y más concretamente uno de sus géneros, la novela, pensamos más bien que está llamada a jugar un papel expansivo, enriqueciendo el discurso histórico a través de la introducción en el mismo de la perspectiva de lo imaginado, y proporcionando así una nueva mirada, a través de una travesía a escenarios y mundos alternativos que nos permiten rebasar los condicionantes que imponen las circunstancias concretas del momento presente y acceder a *otro* territorio de reflexión histórica que posee su propia lógica interna –la literaria-, la cual no debe ser alterada o



reconducida, sino oportunamente utilizada como un eficaz constructor de un ambiente histórico que sitúe y envuelva al historiador, contribuyendo así a ampliar su perspectiva de comprensión global.

Si aceptamos que lo real es una noción envolvente, un concepto amplio en cuyo seno conviviría lo fáctico - lo realmente acontecido en un tiempo y lugar precisos- junto al mundo de lo imaginario, de lo posible, la aprehensión de esta última dimensión resulta así mismo fundamental para cualquier estudioso de las ciencias humanas y sociales. En este planteamiento, la ficción está llamada a jugar un papel cardinal, y si deseamos como lectores y como historiadores ampliar nuestro imaginario, la literatura, y dentro de ella el género de la novela, abren ante nosotros nuevos caminos, veredas diversas cuyo recorrido sin duda nos ofrecerá un mapa de la vida humana mucho más rico que el que concebiríamos si la ficción no existiera. En este sentido, la narrativa es una vía privilegiada de acceso a los mundos posibles, universos casi ilimitados y variados al máximo (tal y como subraya Dolezel), que nos posibilitan un salto imaginativo hacia experiencias imposibles de concebir desde nuestras existencias cotidianas, mucho más cerradas. Escenarios, tramas y personajes nos dan la oportunidad de conocernos y superarnos a nosotros mismos, adoptando papeles y viviendo situaciones únicas, en el sentido de imposibles de vivir de otro modo que no sea la lectura, alcanzando así nuestros más íntimos deseos y dejando atrás lo que ya somos, el día a día cercano y accesible. A través de esas otras historias que se contienen en los libros nos adentramos en el mundo de la posibilidad, una órbita infinitamente más amplia y generosa que el área en que nos ha sido dado vivir.

Las novelas nos ayudan así mismo a entender un país y una sociedad que no es la nuestra (en el caso que nos ocupa, la chilena), y como lectores nos procuran unas coordenadas espacio-temporales sobre las que manejarnos, que nos serán indudablemente útiles a la hora de registrar y de asimilar los hechos históricos. Así, en el primer caso logran situarnos y trasladarnos físicamente por diversos espacios del país -por la capital, Santiago, y por otros lugares-, a través del significado que los mismos poseen para algunos personajes, describiéndonos qué capas sociales

pueblan cada una de sus zonas, cuáles son su clima, sus aromas... En el caso del tiempo, una de las licencias del escritor, frente al historiador, es que la ficción le permite deslizarse a lo largo del mismo, colocando al lector de vuelta al pasado y de nuevo al presente, mecanismo que sin duda puede utilizar para hacerle saber aquello que le interesa que conozca, como hecho explicativo o simplemente relacionado con lo que acontece en este momento. Esos viajes en el tiempo hacia otras vivencias, a otras situaciones, nos proporcionan claves de extraordinario interés sobre el sentir social de los diversos momentos históricos a través del prisma del narrador y de los propios personajes.

La narrativa constituye un escenario privilegiado de la imaginación, cuyo poder es inmenso. La fascinación que llega a experimentar el lector ejerce en ocasiones un efecto liberador, mientras que en otras actúa como narcótico susceptible de usos tóxicos –tomando prestada esta expresión de Serna-; pero en todo caso, nos procura un ensanchamiento perceptivo que difícilmente pudiéramos lograr de otro modo. La novela nos permite y nos posibilita el adentrarnos en escenarios y mundos alternativos que tan sólo se encuentran disponibles avanzando por los caminos de la ficción. Se trata de todo un universo de significados accesibles y de recreaciones hipotéticas que surgen de la combinación de dos elementos básicos: la palabra -cuya potencia ya hemos comparado con la que ejercen algunas drogas, por sus eventuales efectos alucinatorios-, y nuestro propio mundo interior, cuyas posibilidades son muy amplias y en cierto modo desconocidas, pero que requiere de ciertas técnicas de investigación para sacar al exterior todo lo que de riqueza posee.

Llegamos así al abordaje del segundo de los interrogantes que han presidido este trabajo de tesis doctoral: qué nos aporta la narrativa reciente chilena para el conocimiento y la comprensión del proceso histórico de aquel país constituido por las complejas décadas finales del siglo XX.

En este sentido creemos que la literatura, y en particular la novela, es un medio de investigar en nuestro interior, a través de ese gran poder que posee la narrativa, que nos va nutriendo de datos, caracteres, significados,

mundos posibles...va recargando nuestra galería de imágenes, de escenas, de personajes...y paralelamente va excitando nuestro catálogo de sensaciones y de sentimientos, todo ello con una fuerza inusitada. Porque la obra literaria, lejos de ser un producto cerrado, es como un territorio extensísimo –por las inagotables posibilidades que alberga en su interior– que cada uno recorre como quiere, y a cada lector le procura placeres de naturaleza distinta, dado que sólo ofrece sugerencias para ser interpretadas en clave personal. Así, cada uno de nosotros se imagina a su modo esa *casa vacía* del relato de Carlos Cerda, el propio rostro de María, la protagonista principal de *Nosotras que nos queremos tanto*, los parajes y las diversas atmósferas de Santiago que nos describe Donoso en *La desesperanza* o Carlos Franz en *Santiago Cero*. Pero no es sólo eso: también cada uno se identifica en mayor o menor medida con lo que les ocurre a los personajes, sufre y se alegra con ellos, es capaz de *sentir* mientras lee. Este es uno de los puntos fundamentales de la potencia de la literatura, la de permitirnos vivir otras vidas sin abandonar la nuestra, la de ampliar nuestras experiencias sin correr riesgos, ofreciéndonos nuevas vivencias que se sienten como reales.

Porque resulta algo casi mágico la forma en que los relatos -las historias que para nosotros inventan los escritores y a las que nuestra lectura dota de sentido, actualizando su contenido hasta entonces dormido-, influyen en nosotros, configurando nuestros universos sentimentales y representativos, y la fuerza con que son capaces de hacerlo. Y es que convenimos con Juan Cruz en que “hay algo extraño, sublime, y es además misterioso imaginar por qué los libros se quedan primero en la retina anímica de los escritores y después pasan a formar parte de la piel de los lectores, que son otros y distintos a partir de lo que leen”<sup>922</sup>. En este caso, la influencia operó a través de un doble proceso, que llegó a presentar direcciones opuestas: si la primera lectura de estas novelas me embargó de toda una serie de sensaciones, que configuraron una determinada visión de Chile, de su devenir político, de sus calles, de sus gentes...., mi posterior visita al país, seguida de la relectura de algunos de los textos a mi regreso, me hicieron

---

<sup>922</sup> Cruz, Juan: “El viaje que nunca termina”, Op. Cit.

concebir nuevas imágenes, cambiando gran parte de mis percepciones, sentimientos e interpretación de lo narrado en esta mi segunda aproximación a las historias allí relatadas. Un acercamiento que era ahora otro, distinto, tras haber paseado por sus calles, haber contemplado su arquitectura y su paisaje urbano, respirando el aire de Santiago. Incluso las expresiones más peculiares del país, los chilenismos, me resultan ahora palabras casi propias, de tan próximas; hasta he llegado a sentir a los personajes hablándome al oído con el acento de aquellas tierras.

Todas estas interpretaciones del fenómeno literario nos aproximan, sin duda, a aceptar gran parte de los postulados que sustentan un enfoque antropológico-imaginario de la ficción, una visión en la que se destaca la fuerza de la conexión que el acto de lectura produce entre la subjetividad del escritor y la imaginación y fantasía de los destinatarios de las obras literarias, con su gran capacidad simbolizadora. La capacidad transgresora de la ficción, ese éxtasis que la lectura nos proporciona, permitiéndonos cumplir el instinto y el deseo de ir más allá de uno mismo, convierte a la literatura en un instrumento de libertad, de luminosidad, que hace que lo incognoscible lo sea menos: "Es nuestra única esperanza contra la larga noche gris"<sup>923</sup>. Y la luz que proyecta nos resulta tanto más útil en nuestra condición de historiadores, en nuestra tarea de buscar y ofrecer explicaciones del significado de los hechos que protagonizan los hombres y las sociedades. En este sentido, creemos que resulta enormemente provechoso integrar los documentos literarios en nuestro discurso, dándoles entrada a través de la potencialidad que son capaces de desarrollar, ensanchando nuestras mentes.

Partiendo de las concepciones apuntadas en torno al cometido que literatura e historia están llamadas a jugar en la reconstrucción de la memoria, y en la creencia de que la novela constituye una representación privilegiada del mundo, hemos analizado, pues, a través de siete obras

---

<sup>923</sup> Bruner, Jerome: *Realidad Mental y Mundos Posibles, Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Op. Cit., p. 160.

concretas, el papel que éstas podrían desempeñar en nuestra comprensión del fenómeno de la historia reciente chilena. Tres décadas que han sacudido al país en distintas direcciones, hasta situarlo en el punto en que ahora se encuentra: inmerso en un escenario de democracia reciente, cuyo éxito quizá requiera que algunos actores expliquen ciertas cuestiones, mientras que otros tengan la posibilidad de ser escuchados.

Pues bien, nuestro balance no puede ser más positivo. Como ya hemos defendido, las parcelas de la historia y de la literatura deben tener claro su distinto cometido, el cual es a su vez causa y efecto de su diversa cualidad material y epistemológica; sobre la base de esta premisa de partida, debemos rechazar toda invasión por parte de ambas de sus respectivos territorios. Nadie pretendería, pues, intentar alcanzar un conocimiento válido sobre lo ocurrido en Chile a través de la lectura de estas siete novelas: no pertenecen al terreno de la certeza, sino de la ficción –tampoco lo pretenden; como mucho alguna de ellas alberga entre sus propósitos el servir de denuncia de unos hechos altamente reprobables, como modo de que no vuelvan a repetirse-.

Sus aportaciones han sido más bien de otra índole. Así, a través de su lectura hemos conseguido poner nombre y cara a una realidad abstracta: a la dureza del exilio le hemos puesto la cara de Andrés, la de Mañungo Vera, o la de la decepción de ambos al volver a un país que ya no reconocen como propio, al tiempo su nostalgia; o la ligamos a la soledad que nos describía María al referirse a su estancia en Londres. Identificamos la tortura con la cara desdentada de la Chelita, la recordamos relatando todo su sufrimiento. Hemos experimentado la calidad de la amistad, las relaciones existentes en la esfera privada, y de qué modo funcionaron y/o se vieron alteradas durante los años de dictadura, tanto en el círculo de amigos y familiares que protagonizan *Una casa vacía* como con los personajes de la novela de Marcela Serrano.

Asistimos a la detención y a la posterior liberación de Hernán Valdés, como espectadores privilegiados (lectores), y con él y los demás prisioneros compartimos el horror. La visita a ese terrible lugar en el que permanecemos

con él dos largos meses nos ha hecho compartir absolutamente la opinión del sociólogo chileno Manuel Antonio Garretón, cuando señala que se puede explicar el golpe militar, aunque se le rechace ética y políticamente, a partir de una coyuntura histórica determinada; pero ninguna situación política puede justificar jamás el asesinato, la tortura o la desaparición ejecutados sistemáticamente a través de mecanismos como los campos de concentración, cuyo diseño debe responder a la existencia de un grado de perversidad casi inconcebible en las mentes y almas de quienes los concibieron y crearon. Durante nuestra estancia —literaria, pero tremendamente real— presenciamos esa mezcla de odio y miedo que se alojaba en las pupilas de aquellos soldados o cabos o sargentos que miraban torvamente a los prisioneros, como si éstos encarnaran al enemigo que, según los golpistas, llevaría el país a una dictadura marxista. Y, en el otro extremo, hemos llegado a oír de los labios de algunos personajes decir claramente, al abandonar el campo de concentración, que sólo les importaba estar vivos, que el resto eran *puras huevâas*. Este relato, que nos traslada a los sótanos del régimen militar chileno, nos permite percibir y entender las razones de unos y otros, pues es capaz de jugar un papel expansivo de nuestras ideas y vivencias; su lectura nos dilata, ensancha nuestra existencia y nos proporciona todo un conjunto de experiencias, visiones y emociones, en lo que creemos que es un riquísimo retrato psicológico de un hombre detenido y torturado sin ni siquiera saber los motivos, ignorando además cuál sería su suerte hasta el desenlace final de su liberación. Ese hombre, ese personaje, tiene además el oficio de escritor, con lo cual el testimonio duplica su valor, por la fuerza expresiva que alcanzan cada una de las palabras al corresponderse con emociones propias. Hemos conocido, por tanto y en primera persona los lugares del terror: no sólo Tejas Verdes, sino algunas dependencias en las que se torturó; hasta hemos llegado a oír, con las torturadas y de sus labios, el terrible chirrido de las ramas en los cristales y ese ruido sordo de las cañerías, en *la casa vacía*. Y, como dice Javier Marías, al asistir a todas estas escenas, siquiera como espectadores invisibles, *comprendemos*.

También hemos visto cómo afectó a familias enteras la evolución del panorama político en Chile en los momentos anteriores y durante la

dictadura. Y también hemos conocido los motivos que algunos tuvieron para apoyar el golpe militar —Ignacio Argandoña- o para jugarse la vida por unas ideas políticas, como hizo su hija Javiera. En particular, el estudio que la novela realiza respecto del primero nos muestra que todo tiene matices, y que hay que alejarse de los momentos históricos para tener la necesaria perspectiva, mucho más rica, después de haber oído otras voces. Por ello este personaje tiene el mérito de ser diferente, de hablarnos con una voz a cuyo tono no estamos acostumbrados, en cuanto se trata de un individuo alineado con los que detentaron el poder, pero que es honrado y que es, además, también un poco víctima, como tantos otros que lo fueron aunque de un modo distinto. Víctima del poder, de los diversos extremos que al cabo tienen intereses comunes muy superiores a los individuos singulares. A través de sus palabras y pensamientos oímos a todos aquellos que pensaron que en los momentos previos al golpe militar, Chile se encaminaba hacia un enfrentamiento civil, que parecía una casa ardiendo por los cuatro costados a punto de derrumbarse sobre sus propias brasas, y que por ello, y pese a reconocer los terribles excesos del régimen militar, entendieron que la intervención del ejército obedeció a esa realidad. Oír sus voces nos aporta una perspectiva necesaria para el historiador.

Hemos sentido el toque de queda, e incluso pudimos oír —imaginamos- las cacerolas sonando como protesta, bajo un cielo teñido de rabia, de frustración, de odio y también de miedo. Hemos sabido —nos han contado- cómo vivieron los campesinos sin tierras, así como los sectores proletarios, el triunfo de la Unidad Popular, y nos hemos sentido parte de esos grupos, temiendo por sus ilusiones y su ingenuidad (pues, a diferencia de los personajes, conocíamos el final de la historia antes de llegar a la última página), a través de la pasión que Skármeta nos ha sabido transmitir con maestría en su novela; los hemos acompañado en esa Vía pacífica al socialismo que más bien parecía significar, como dirá uno de los protagonistas con un toque de tierno humor, “que nos van a tirar a todos al Pacífico”. Por otro lado, y ya en los años de la dictadura, hemos sentido nítidamente la desesperanza, el desencanto, el sentimiento de un país sin futuro viviendo bajo un régimen que no ofrecía alternativas, con una oposición falta de proyectos y de ideas, sensaciones que se hallaban

magníficamente personificadas en Lopito, un sórdido personaje creado por José Donoso.

La lectura nos ha permitido entender cómo las personas corrientes veían los acontecimientos en que estaban involucrados pero que no dominaban, lo que explica el desencuentro de los chilenos durante un periodo demasiado largo, antes de hacer posible cualquier oposición al régimen dictatorial. Y no sólo eso; la inmersión en las novelas también nos ha hecho sentir la forma en que el golpe deshizo toda clase de relaciones, que se vieron sustituidas por otras de mala calidad, insólitas, precarias; la desaparición de los amigos y seres queridos, detenidos o exiliados; la imposibilidad de confiar en los desconocidos. La literatura se convierte así en un medio privilegiado, casi uno de los pocos instrumentos de precisión con que cuenta un observador que no ha vivido el régimen militar chileno, para acceder a una serie de descripciones personales e íntimas en torno a un hecho que difícilmente puede aparecer en un texto historiográfico que dé cuenta del periodo: el de la destrucción y transformación de las relaciones personales que trajo consigo el golpe de Estado. Todas estas páginas también nos muestran algo que difícilmente puede aparecer en ningún otro lugar: la profunda zozobra moral que ha invadido a muchos de los personajes de las novelas, que han perdido o han visto fuertemente dañados los puntos de referencia que creían verdaderos en su existencia y que les servían de amarres en su andadura –sus proyectos de vida, su unidad familiar, su amor conyugal, sus modelos, un país donde vivir con dignidad...-. Sus historias son el símbolo de la historia de un país, su andadura a la deriva y su nostalgia de un lugar cálido donde sentirse seguros –pues los acontecimientos les han expulsado de un espacio propio-, constituyen una conmovedora metáfora de un Chile difícil de volver a habitar.

De este modo, al realizar esta incursión que nos brinda la literatura en una experiencia política y humana traumática y desconcertante (en la que, posiblemente, el lector nunca se haya visto inmerso), el escritor nos permite acompañarlo en un recorrido psicológico por las diversas reacciones y conductas de sus personajes, que en este caso no son seres fantásticos, sino personas de carne y hueso, contemporáneas del lector de la novela. La



expresión de todo un cúmulo de experiencias que pertenecen a la vida privada de las personas parece imponerse a los autores en una forma novelada, al tiempo que ese parece ser su cauce más natural para llegar a nosotros, destinatarios; y ahí está lo misterioso de la literatura.

La historia reciente de Chile, de la que teníamos conocimiento por la historiografía, ha adquirido así un significado concreto, más cálido, más próximo. Y lo ha hecho a través del viaje que hemos emprendido a Chile –al país real, al posible, en todo caso al ficticio-, para el cual tan sólo hemos necesitado como medio de transporte estos siete libros. No lo hemos emprendido solos: los distintos narradores y una riquísima galería de variopintos personajes nos han acompañado en nuestro apasionante recorrido. Con ellos hemos comprendido, hemos asistido a los acontecimientos, tomando parte en su desarrollo; sin embargo, lo hicimos con la ventaja de poder salir indemnes de algunas de las escenas narradas, momentos de dolor en un contexto de olvido de los derechos humanos: ésta es otra de las ventajas que asiste al lector.

Y todo ello lo hemos conseguido a través de la ficción, cuya fuerza expresiva es increíble: esa calidez, esa proximidad, no la procura la historia ("son los relatos que derrotan a los historiadores, los que nos derrotan"<sup>924</sup> -en palabras de Justo Serna-). Nos hemos zambullido en ese mar maravilloso que es la novela, en sus aguas de fantasía, de imaginación....en esa imaginación, que nos regala tanto.

Aunque cercanos en el tiempo al período de dictadura militar, lo cierto es que éste parece ser ya un momento clave para que en Chile se inicie el proceso de análisis, de autoexploración, de comenzar a mirarse al espejo; y quizá sea bueno utilizar para ello las imágenes que nos devuelve la ficción, unos reflejos mucho más suaves, más apacibles y tenues, pero no por ello menos cargados de expresividad y significación. Porque los personajes de las novelas que logran interesarnos o entusiasmarlos como

---

<sup>924</sup> Ver Burdiel, Isabel y Serna, Justo: "Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas", Op. Cit. p. 34.

lectores nos llevan de la mano en los itinerarios de ficción por los que el narrador los hace avanzar, y acompañándolos lo cierto es que estamos más cerca de comprender –no por ello necesariamente compartir– sus motivos y razones, sus necesidades y pasiones, ya nos parezcan dignas de admiración, de compasión o de desprecio; ya las percibamos como generosas o mezquinas. Y en esta novela lo cierto es que nos hemos topado con una galería de interesantes personajes, quizá hasta extremos en cuanto al rol que jugaron el período de régimen militar, pero que en todo caso nos han desnudado sus almas –al menos, los protagonistas lo han hecho–, y a través de sus reflexiones y sobre todo de sus dudas hemos podido incluso remontarnos en el tiempo, hasta los momentos de la Unidad Popular, y oír sus diversas explicaciones sobre lo ocurrido en aquel período, sobre todo lo acontecido en plena dictadura, en torno a los miedos y esperanzas que preceden al inminente cambio político que se anuncia tras el resultado del plebiscito, e incluso hemos llegado a traspasar las fronteras del país para escuchar las diversas voces del exilio, que nos hablarán de sus experiencias y de la vida en otros lugares, bajo otros regímenes distintos al vigente en Chile.

De ahí el importante papel que la literatura chilena ha desarrollado, y que aún está llamada a jugar, con todas aquellas novelas cuyo centro temático es la memoria del Chile reciente. Convenimos, en este sentido, con uno de los escritores de nuestra selección, Carlos Cerda, en torno al espacio que ocupa la narrativa a la hora de situar determinados valores en el debate cultural de una nación –no sólo en este país, sino en las diversas sociedades en un determinado momento sufren análogos procesos histórico-sociales–, donde puede desarrollar un cometido privilegiado. Este escritor subraya que, a partir del noventa, en el país andino apareció una literatura que en cierto modo podría denominarse de ajuste de cuentas o de recuperación moral. Esto es muy importante en Chile porque hace ver con otros ojos una discusión que sigue empantanada en el plano meramente parlamentario, en los partidos políticos y las instituciones, que específicamente tiene que ver con el dolor de la desaparición y la muerte. La narrativa está creando la posibilidad de situar el tema de la reconciliación y la reparación, de la reflexión moral e, incluso de la culpa, en un espacio cultural. Así, si la misión

de los políticos –dirá Cerda- es garantizar que la democracia siga funcionando, la de los intelectuales, la de los escritores, tiene como vehículo la crítica, la reflexión, hacer ver aquello que el lenguaje de la política y del periodismo va rutinizando. Cual tábanos socráticos, los novelistas están ahí para que el pinchazo duela, para que se sienta que hay algo no resuelto; para mantener a las víctimas vivas, con sus dolores, alegrías y sentimientos, respirando en la oreja de los lectores, para que sintamos que no están muertas.

El mundo de la literatura es capaz de aportar esa riqueza, y creemos que el historiador necesita de esa visión, que le resulta vital emprender una travesía que casi debiera ser obligatoria para cruzar a esa otra orilla de la costa, desde donde pueden alcanzarse unas vistas tan diversas y tan increíbles. Nosotros lo hemos hecho, y nos preguntamos cómo nos hubiéramos nutrido, en otro caso, de imágenes vivas del Chile –del país y sus gentes- del período. Ello sólo se consigue a través de esas inmersiones en el imaginario que procuran la literatura y otras formas de viaje – como por ejemplo el cine-. Nuestras percepciones se ven así ensanchadas con las de una realidad para nosotros desconocida y a la que tendremos que enfrentarnos como historiadores, al estudiar y reconstruir la historia de la dictadura de Pinochet, los años precedentes y los que siguieron a tan doloroso período. Trabajar nuestra imaginación a través de la lectura de novelas y otros géneros literarios es sin duda aconsejable e incluso, avanzando un paso más, imprescindible. Esta es una de las razones por la cual los historiadores deberíamos leer novelas, adentrándonos en los dominios de la ficción para volver enriquecidos con nuevos significados aprehendidos en ese territorio de la representación imaginaria.

Esta es la razón por la que reivindicamos la fuerza que tienen las palabras, la literatura, cuyos efectos son tan poderosos que hasta hemos hablado, con Serna, de sus efectos alucinatorios. Y ello no sólo porque se constituye en un caudal de imágenes disponibles para las distintas parcelas de la realidad, sino porque la lectura de un relato o de cualquier otro exponente de la ficción, puede procurarnos sensaciones y sentimientos de intensidad y fuerza tales que para siempre queden grabados en nuestra

memoria. Nuestras percepciones y recuerdos -al menos los de las personas de mi edad, cuya cultura bebió mucho menos de fuentes audiovisuales que en el caso de la juventud actual-, sin duda se nutren de toda una serie de evocaciones que han tenido origen en las fuentes literarias.

Por eso, después de escuchar tanto en voz alta como en susurros, muy próximos a nuestros oídos, la polifonía de voces que emanaban de esas páginas; tras haber conocido a los personajes, de haber sentido sus propias experiencias, de haber creído ser ellos; después de vivir en nuestra piel esas historias y de haber visto desde prismas tan diferentes treinta años de historia -de ficción-, real y posible, del país; tras haber realizado esta investigación, como historiadores, no sólo estamos en mejor disposición para profundizar desde nuestra disciplina en el conocimiento y en la interpretación de la secuencia que lleva a Chile desde la democracia culposamente insolidaria de Frei, a la voluntarista alternativa chilena al socialismo del periodo de Allende, la dramática y sangrienta, aunque modernizadora con un altísimo costo social, época de Pinochet, para, después de veinte años, volver a una democracia que ha sido calificada como *de mala calidad*. En nuestra faceta docente e investigadora, estamos en una posición que, desde una mayor solidez, nos permite explicar-interpretar el periodo de la historia reciente de Chile que ha sido objeto de estudio en ésta tesis y, además, abrir una vía de investigación hacia el futuro en la que la relación del binomio novela-historia sea el eje vertebrador de nuestra aportación a la historiografía.



## **9. BIBLIOGRAFÍA**

### **PRIMARIA**

- Abasolo, J.: "Soy el primer perestroiko del exilio chileno", *La Tribuna*, Los Ángeles, 7 de abril de 1.997.
- Araya, Olga: "Entrevista a Marcela Serrano", *El Mercurio* (suplemento), 18 de agosto de 1.992.
- Berger, Beatriz: "La Escritura Esperaba Que Yo Le Abriera la Puerta", *El Mercurio*, 25 de enero de 1.992.
- Brescia, M.: "Santiago Cero, de Carlos Franz: un viaje hacia lo oculto", *La Época*, 29 de diciembre de 1.989.
- Briones, A.: "No vindicar el pasado", en *La Época*, 3 de agosto de 1.997.
- Camús, M.A.: "Los tábanos de la democracia", *La Nación*, 29 de agosto de 1.999.
- Cárdenas, E.: "Lo que pasa a las mujeres es silenciado", *El Nortino*, Iquique, 1 de marzo de 1.998.
- Cárdenas, M.T.: "Escribir desde La Compasión", en *Revista de Libros de El Mercurio*, nº 396, 7 de diciembre de 1.996.
  - "José Rodríguez Elizondo: Andar por la vida con distintos sombreros", *Revista de Libros de El Mercurio*, nº 418, 10 de mayo de 1.997.
- Cerda, C.: *Una casa vacía*. Santiago, Aguilar Chilena de Ediciones (Alfaguara, S.A.), 1996.
- Cruz, Juan: "El viaje que nunca termina", *El País*, 5 de enero de 2.002.

- 
- Délano, P.: "Recordar con ira y vislumbrar con esperanza". *La Época*, 8 de octubre de 1.989.
  - De la Parra: M.A.: "La novela que viene", en "Literatura y libros", *La Época*, año II, Nº 53, domingo 16 de abril de 1.989.
  - Donoso, J.: *La desesperanza*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1.986.
  - Edward Renard, J.: Crítica, Novela del Dolor", *El Mercurio*, 7 de diciembre de 1.996.
    - "La literatura y el poder". *La Segunda*, 20 de marzo de 1.992.
  - Ekaizer, E.: "Fue genocidio y en 1.973 no era jefe de Estado", *El País*, 31 de octubre de 1.998.
  - Fontaine, A.: "Historias de Chile". *Página 12*, Buenos Aires, 2 de mayo de 1.993.
  - Franz, C.: - *Santiago Cero*, Santiago de Chile, Editorial Seix Barral S.A., 1.997.
  - Gajardo, A: "Entrevista a José Rodríguez Elizondo", *La Época*, 9 de marzo de 1.997.
  - Gambetti, R.: "En busca del Franz perdido", *Las últimas noticias*, 19 de diciembre de 1.989.
  - Gazmuri, C.: "El golpe de 1.973: El lugar de Pinochet en la historia", *La Tercera*, 12 de septiembre 1.999.
  - González, J.C.: "Quise hablar sobre el silencio histórico de la mujer", *La Segunda*, 20 de agosto de 1.993.

- Guerrero del Río, E.: "Entre atentados y espionajes: Una trágica historia de amor", *La Segunda*, 16 de octubre de 1.997.
  - "La novela primeriza de Marcela Serrano: cuatro mujeres al borde de la vulnerabilidad", *La Segunda*, 20 de enero de 1.992.
  - "Un texto conmovedor: novelista de profesión", *La segunda*, 14 de noviembre de 1.996.
  
- Izquierdo, L.: "Un cantante que se cita con el horror", *El País*, 24 de noviembre de 1.986.
  
- Jocelyn-Holt, A.: "Una Casa Vacía", *El Mercurio*, 7 de diciembre de 1.996.
  - "Entierro prematuro", *El Mercurio*, 16 de julio de 1993.
  
- Kerber S, C.: "Entrevista a José Rodríguez Elizondo", *El Mercurio*, 11 de mayo de 1.997.
  
- Kundera, M.: *La insoportable levedad del ser*, Barcelona, Tusquets, 1.985.
  
- LOT: "Carlos Franz: un hito", *El Espectador*, 17 de mayo de 1.991.
  
- Marías, J.: *Mañana en la batalla piensa en mí*. Madrid, Alfaguara, 1.996.
  
- Marks, C.: "La herida abierta", *La Época*, 8 de diciembre de 1.996.
  
- Muñoz Morales, S.: "Nosotras que nos queremos tanto", *La Estrella de Iquique*, 12 de junio de 1.999.
  
- Novoa, L.: "Carlos Cerda propone la literatura como un acto de compasión", *La Época*, 6 de octubre de 1.996.
  
- O'Brien, Kate: *Esa Dama*, Edhasa, Barcelona, 1.986.
  
- Ochoa, A.: "La persistencia de ciertas formas novelescas", *El Sur de Concepción*, 17 de diciembre de 1.996.



- 
- Olea, R.: "Más allá de un encuentro", *La Época*, 9 de febrero de 1.992.
    - "Santiago Cero, espacio de displacer", *La Época*, 25 de marzo de 1.990.
  
  - Ostornol, A.: *Los años de la serpiente*, Santiago, Ornitorrinco, 1.991.
  
  - Palomo, J.R.: "La pasión de Iñaki desde lejos", *La Época*, 29 octubre 1.997.
  
  - Plinio el Viejo: "Entrevista a Carlos Franz", *La Tercera*, 1 de abril de 1.990.
  
  - Ramírez Hein, C.: "Habla el dueño de casa", *El Mercurio*, 9 de octubre de 1.998.
  
  - Riquelme, R.: "Libros de Carlos Cerda", *La discusión*, Chillán, 10 de noviembre de 1.998.
  
  - Rivera, A.: "Comentario de libros", *Las Últimas Noticias*, 13 de enero de 1.990.
    - "El novelista tiene que hacerse preguntas, no dar respuestas". *Las últimas noticias*, 3 de noviembre de 1.990.
    - "Para que no me olvides" es mejor que mi primera novela, dice Marcela Serrano", *Las últimas noticias*, 31 de agosto de 1.993.
  
  - Rodríguez Elizondo, J.: *La pasión de Iñaki*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1.996.
  
  - Rodríguez, G.: "Para que no me olvides", *La mañana*, 28 de septiembre de 1.995.
  
  - Rojas Gómez, A.: "La historia de una pasión", *Las últimas noticias*, 22 de abril de 1.997.
    - "Santiago Cero, surge un novelista", *Últimas noticias*, 31 de marzo de 1.990.
    - "Una gran novela de Carlos Cerda", *La Segunda*, 17 de noviembre 1.986.

- Sábato, Hilda: "Olvidar la memoria", en *Punto de Vista*, N° 36, 1.989
- Sin Firma: - "Bajo palabra", *Las Últimas Noticias*, 26 de mayo de 1.975.
  - "Del ensayo a la novela de amor", *Las Últimas noticias*, 29 de marzo de 1.997.
  - "Del ensayo a la novela de amor", *Las Últimas Noticias*, 29 de marzo de 1.997.
- Sema, J: - "Para qué sirve leer", *El País*, 5 de enero de 2.002.
- Serrano, M.: "Entrevista a Carlos Franz", *Reportajes*, 23 de noviembre de 1.997.
  - *Nosotras que nos queremos tanto*. Santiago de Chile, Editorial Los Andes, Sexta Edición.
- Silva, A.J.: "Carlos Cerda: "Me han dicho que "Una casa vacía" es una novela entretenida, verdadera y que conmueve"", *La Segunda*, 9 de octubre de 1.996.
- Skármeta, A: *Soñé que la nieve ardía*. Gavá (Barcelona), Plaza y Janés Editores S.A., Edición de Bolsillo: Nuevas Ediciones de Bolsillo, S.L., 1.985.
- Soto Aguirre, T.: "Nosotras que nos queremos tanto", *Aconcagua*, 3 de noviembre de 1.998.
- Sprovera , A.: "Una casa vacía, La Mejor Metáfora del País", *El Expreso Oriente*, 3 de diciembre de 1.998.
- Tichauer, J.: "Las mujeres de verdad estamos muy cansadas", *La Época*, 5 de septiembre de 1.993.
- Torres Caballero, B.: "Cuentos de Chile". *El Nuevo Día*, Puerto Rico, 17 de enero de 1.988.

- Ulibarri, L.: "Largo viaje hacia la noche". *La Época*, 29 de mayo de 1.988.
- VVAA: "La Nueva Narrativa Chilena", *La Época*, 27 de julio de 1.997.
- Valdés, H: *Tejas Verdes. Diario de un Campo de Concentración en Chile*. Santiago, LOM Ediciones-Ediciones CESOC, 1996.
- Valente, I.: "Franz, toda una promesa narrativa", Reseña de *Santiago Cero*, de Carlos Franz, Suplemento Literario de *La Época*, 25 de marzo de 1.990.
- Varas, J.M.: "22 años después", *La Época*, 22 de septiembre de 1.996.
- Vargas Saavedra, L.: "Amor en el otoño de la dictadura", *El Mercurio*, 10 de mayo de 1.997.
- Velis Meza, H.: "La valentía de decirlo todo", *La Nación*, 8 de diciembre de 1.991.
- Warnken, C.: "Los zarpazos de la máscara", Reseña de *Santiago Cero*, de Carlos Franz, *La Época* (suplemento literario), 21 de enero de 1.990.
- Zeran, F.: "La antorcha de Marcela Serrano", *La Época*, 10 de octubre de 1.993.

## **SECUNDARIA**

- Acuña, C. y otros: *Juicio, castigos y memorias. Derechos Humanos\_y justicia en la política argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1.995.
- Aínsa, F.: "Invención literaria y "reconstrucción" histórica en la nueva narrativa latinoamericana", en Kohut. K. (ed): *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, 1.997, Frankfurt.

- Albaladejo, T.: *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus Universitaria, 1.992.
  - *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante. Universidad de Alicante, 1.986.
  
- Alcázar, J. del: "La pregunta de Lord Browne-Wilkinson", en Alcázar, Joan del y Tabanera, Nuria (Coord.): *América Latina: Literatura e Historia entre dos finales de siglo*, Valencia, Ediciones del CEPS, 2.000
  
- Alcázar, J del.; Tabanera, N.; Santacreu. J.M. y Marimon, A.: *Història contemporània d'Amèrica*. Valencia, Universidad de Valencia, 2.000.
  
- Alcides Jofré, M.: *La novela chilena: 1.974-1984*. Santiago de Chile, Ceneqa, 1.985.
  
- Alegría, F.: *La literatura chilena del siglo XX*. Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1.970.
  
- Angell, A.: *Chile de Alessandri a Pinochet : en busca de la utopía*. Santiago de Chile. Editorial Andrés Bello. 1.993.
  
- Arrinaga, G.: *El sistema político futuro*. Santiago de Chile, Editorial Aconcagua, 1.985.
  
- Arrom, J.J.: *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1.963.
  
- Aylwin, M. ; Bascuñán, C. y otros.: *Chile en el siglo XX*. Santiago de Chile, Planeta, 1.990.
  
- Baroja, P.: "Prólogo casi doctrinal sobre la novela", en Baroja, P.: *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, tomo IV, 1.948.

- 
- Basombrio, C.: *Educación y Ciudadanía. La educación para los Derechos humanos en América Latina*, Santiago de Chile, IDEDDHH-CEAAL, 1.991
  - Batjin, M.: *Teoría y Estética de la Novela*, Madrid, Taurus, 1991.
  - Baumgarten, A.: *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, Buenos Aires, Aguilar, 1.975.
  - Beverley, J. and Zimmerman, M.: *Literature and Politics in the Central American Revolutions*, Austin, University of Texas Press, 1.990.
  - Bianchi, S.: "Nosotras que nos queremos tanto: la exitosa novela de Marcela Serrano", en Cortinez, Verónica (Ed.): *Albricia: La novela chilena de fin de siglo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2.000
  - Blanchot, M.: *L'espace littéraire*. París, Gallimard, 1.955.
  - Bruner, J.: *Realidad Mental y Mundos Posibles, Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Barcelona, Ed. Gedisa., 1.994.
  - Burdiel, I. y Serna, J.: "Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas", Valencia, Ediciones Episteme S.L., volumen 130, 1996.
  - Burke, P., "Introducción" a Burke, P. y Porter R. (eds.): *The Social History of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
  - Cancino, H.: *Chile. La problemática del poder popular en el proceso de la vía chilena al socialismo 1.970-1.973*, Odense (Dinamarca), Aarhus University Press, 1.998.
  - Cánovas, R.: *Novela chilena, nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1.997.

- Cañas Kirby, E.: *Proceso político en Chile. 1.973-1.990*, Santiago de Chile, Edit. Andrés Bello, 1.997.
- Carr, E. H.: *¿Qué es la historia?*, Barcelona, Seix Barral, 1.979.
- Cavarozzi, M. y Garretón, M.A. (Eds): *Muerte y resurrección*. Santiago de Chile, FLACSO, 1.989.
- Chartier, R.: *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 1992.  
- *El mundo como representación*. Barcelona. Gedisa. 1.995.
- Collyer, J.: "La estética del kamikaze". En Olivarez Carlos, Edit: *Nueva Narrativa Chilena*. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1.997.
- Comblin, J.: "La doctrina de la Seguridad Nacional", en *Dos ensayos sobre seguridad nacional*, Santiago de Chile, Arzobispado de Santiago (Vicaría de la Solidaridad), 1.979.
- Comisión Chilena de Derechos Humanos y Centro Ideas: *Nunca más en Chile. Síntesis corregida y actualizada del Informe Rettig*. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1.999.
- Coppola, S.: "Cuatro: *Soñe que la nieve ardía*, tropo que fusiona lenguaje y acción", en *La novela chilena fuera de lugar*, Santiago de Chile, Comala Ediciones, 1.995.
- Critenden, C: "Fictional Characters and Logical Completeness", en Rieser (ed.), 1.982.
- Croce, B.: *La historia como hazaña de la libertad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1.942.
- Dahl, R.: *Regimes and Opposition*, New Haven, Yale Univ. Press, 1.973.
- De Olaso, E.: *Los nombres de Unamuno*. Buenos Aires, Sudamericana,

1.963.

- Díaz Eterovic, R. y Muñoz Valenzuela, D.: *Andar con Cuentos*. Santiago de Chile, Mosquito Editores, 1.992.

- *Contando el cuento. Antología joven narrativa chilena*. Santiago de Chile, Sinfronteras, 1.986.

- Dolezel, L.: "Mimesis y mundos posibles", en *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1.997.

- "Verdad y autenticidad en la narrativa", en *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1.997.

- Dorfman, A.: "Código político y código literario: El género testimonio en Chile hoy", en *Testimonio y literatura*, Eds. René Jara y Hernán Vidal, Edina: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, 1.986.

- Dosse, F.: *Història. Entre la ciència i el relat*, Valencia, Universitat de Valencia, 2.001.

- Drake, P. y Jaksic, I. (comp.): *El modelo chileno. Democracia y Desarrollo en los 90*. Santiago de Chile, Editorial LOM, 1.999.

- Dufrenne, M: *Pour l'homme*, París, Seuil, 1.968.

- Durán Luzio, J.: *Lectura histórica de la novela: el recurso del método de Alejo Carpentier*, Heredia, Costa Rica, Editorial de la Universidad Nacional, 1982.

- Eco, U.: *Lector in fabula, La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Editorial Lumen, 1.981, Traducción de Ricardo Pochtar.

- *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen. 1.992.

- *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Editorial Lumen, 1.997.

- *The Role of the Reader*, Bloomington, IN, Indiana University Press, 1.979.

- Elgueta, B.; Hennings, V.; Jaraquemada, C.; Jería, M.; Menéndez, P.; Palma, F. y Weiss, S.: *Cinco años de Gobierno militar en Chile*, Santiago de Chile, copia mecanografiada, 1.979.

- Ellis, K.: *Nicolás Guillén: poesía e ideología*, La Habana, Ediciones Unión, 1.987.

- Epple, J.A.: "Cruzando la cordillera: el relato chileno en el exilio". En José Promis edit: 1.973. *El relato chileno visto desde el exterior*. Valparaíso, Editorial Puntángelos, 1.996.

- Faúndez, J.: *Izquierdas y democracia en Chile, 1.932-1973*. Santiago de Chile, Ediciones BAT, 1.992.

- Fernández Prieto, Celia: *Historia y novela: Poética de la novela histórica*, Barañáin (Navarra), Ediciones de la Universidad de Navarra S.A., 1.998.

- Foucault, M.: *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1.972-1.977*, Ed. Por Colin Gordon. New York: Pantheon Books, 1.977.

- Fuentes, C.: *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1.976.

- Fuguet, A. y Gómez, S.: "Presentación del país McOndo", en *McOndo*, Barcelona, Mondari, 1.996.

- *Cuentos con walkman*. Santiago de Chile, Planeta, 1.993.

- García Berrio, A.: *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1.989.

- *Teoría de la literatura*, Madrid. Cátedra, 1.989. 2ª Edición revisada y aumentada de 1.994.



- 
- García Pinto, M.: "Entrevista" . En *Historias íntimas: Conversaciones con diez escritoras latinoamericanas*. Hanover, Ediciones del Norte, 1.998.
  - Garretón, M. A. y Moulian, T.: *La Unidad Popular y el conflicto político en Chile*. Santiago de Chile. CESOC. 1.993.
  - Garretón, M. A.: *El proceso político chileno*. Santiago de Chile, FLACSO, 1.983.
  - Garretón, M.A.; Chaparro, P.; Cumplido, F.; Varas, A.; Vergara, P.; Martínez, J.; Tirón, E.; Crispi, J.; Gómez, S.; Echeverría, R.; Brunner, J.J.; Muñoz, H.; Valenzuela, A.; Valenzuela, J.S. y Moulián, T.: *Chile 1.973-1.98?*, Santiago de Chile, Revista Mexicana de Sociología FLACSO, 1.98?
  - Garrido Domínguez, A.: "Teorías de la ficción literaria: los paradigmas", en *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1.997.
  - Geertz, Clifford: *Conocimiento local. Ensayos sobre interpretación de las culturas*, Barcelona, Ediciones Piados, 1.994.
  - Genette, G.: *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1.993.
    - *Les chemins actuels de la critique*, París, Union Générale d'Éditions, 1.968.
  - Godoy Gallardo, E.: *La generación del 50 en Chile. Historia de un movimiento literario (Narrativa)*. Santiago de Chile, Editorial La Noria, 1.991.
  - Goic, C.: *Historia de la novela hispanoamericana*. Santiago de Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1.972.
  - Gullón, G.: *La novela como acto imaginativo: Alarcón, Bécquer, Galdós, "Clarín"*. Madrid, Taurus, 1.983.
  - Hagle, J.: "Contando el Cuento o la marca del ogro" (septiembre de 1.986),

en Díaz Eterovic, R. y Muñoz Valenzuela, D.: *Andar con Cuentos*. Santiago de Chile, Mosquito Editores, 1.992.

- Hamburger, K.: *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor. 1.995.

- Harshaw, B. (Hrushovski): "Ficcionalidad y campos de referencia", en *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1.997.

- Hauser, A.: *Introducción a la historia del arte*. Madrid, Guadarrama, 1.961.

- Hopkins, L. J.: *Writing through the proceso: the argentine narrative 1980-1990*, University of Wisconsin-Madison, 1.993. Texto mecanografiado, cortesía de la Universidad de Virginia.

- Housková, H.: "La narrativa chilena de resistencia antifascista". En José Promis edit: 1.973. *El relato chileno visto desde el exterior*. Valparaíso, Editorial Puntángelos, 1.996.

- Hutcheon, L. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ont., Wilfrid L., 1.980.

- *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York, Routledge, 1989.

- Iser. W.: "La ficcionalización: Dimensión Antropológica de las ficciones literarias", en *Teorías de la Ficción Literaria*, Madrid, Arco Libros, 1.997.

- Jakobson, R.: *Essais de linguistique générale*, París, Minuit, 1.958.

- *Essais de linguistique générale*. París, Minuit, 1.968.

- James, H.: *Theory of fiction*, Lincoln, Nebr., ed. James E. Miller, Jr., 1.972.

- Jofré, M.: *Literatura chilena actual: Cinco estudios*, Santiago de Chile, Edic. Universidad Católica Blas Cañas, 1.995.

- Lafourcade, E.: *Antología del nuevo cuento en Chile*. Santiago de Chile,

1.954.

- Lanson, G.: *De la méthode dans les sciences*. París, Alcan, 1.919.
- Le Goff, J.: "La nueva historia", en Le Goff, J.; Revel, J.; Chartier, R. (codir.): *La nueva historia*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1.988.
- Lewis, T. E.: "The Referential Act", en Whiteside, A. and Issacharoff, M., eds.: *On Referring in Literature*, Bloomington: Indiana University Press, 1.987.
- Linz, J.J.: *La quiebra de las democracias*. Madrid, Alianza Editorial, 1.987.
- Macías, S.: "Reflexiones sobre la vida y obra de José Donoso", en *Homenaje a José Donoso*, Obra Cultural Caja Murcia, Murcia 1.998.
- Magny, C.E.: *L'âge du roman américain*. París, Seuil, 1.948.
- Martínez Bonati, F.: "El acto de escribir ficciones", en *Teorías de la Ficción Literaria*, Madrid, Arco Libros, 1.997.
  - "La estructura lógica de la literatura", en *La ficción narrativa*, Murcia, Universidad, 1.993.
- Martini, J. C.: "Especificidad, alusiones y saber de una escritura". En Solari Irigoyen, H. y otros: *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires, EUDEBA, 1.998.
- Meller, P.: *Un siglo de economía chilena 1.890-1.990*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1.996.
- Menéndez Carrión, A. y Joignant, A.: *La caja de Pandora. El retorno de la Transición chilena*. Santiago de Chile, Planeta-Ariel, 1.999.
- Menéndez y Pelayo, M.: *Orígenes de la novela*. Buenos Aires, Emecé, 1.945, tomo I.

- Menton, S.: *Latin American's New Historical Novel*, Austin, Texas, 1.993.
- Montero, R.: *Amantes y enemigos*. Barcelona, Suma de Letras S.L., 2000.
- Moulián, T.: *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago de Chile, LOM ediciones, 1.997.
  - *Democracia, socialismo y proyecto nacional*, Santiago de Chile, CISEC, 1.977.
- Mumford, L.: *La cultura de las ciudades*. Buenos Aires, Emecé, 1.945, tomo III.
- Nye, R. B.: "History and Literature: Branches of the same tree", en *Essays on History and Literature*, Daniel Aaron y otros, editado por Robert. H. Bremmer, Ohio State University Press, 1.966.
- Olivarez, C.: *Los veteranos del 70, Antología*. Santiago de Chile, Ediciones Melquiádes, 1.988.
- Orellana, P.: *Violaciones a los Derechos Humanos e información: la Experiencia Chilena*. Santiago de Chile, Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas (FASIC), 1.989.
- Parsons, T.: *Nonexistent objects*, New Haven, Yale University Press, 1.980.
- Pavel, T. G.: "Incomplete Worlds, Ritual Emotions", *Philosophy and Literature*.
  - "Las fronteras de la ficción", en *Teorías de la Ficción Literaria*, Madrid, Arco Libros, 1.997.
- Pinochet, A.: *El día decisivo: 11 de septiembre de 1.973*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1.979.
- Piña, J. A.: *Conversaciones con la narrativa chilena*, Santiago, Editorial Los

Andes, 1.991.

- Pons, M.C.: *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*, 1.996, México.

- Portuondo, J.A.: "El rasgo predominante la Novela Hispanoamericana", en A. Torres- Rioseco (ed.): *La Novela Iberoamericana*, Albuquerque (New México), 1.952.

- Press Rorty, A.: "A Literary Postscript: Characters, Persons, Selves, Individuals", en A.O. Rorty (comp.), *The Identities of persons*, Berkeley, University of California, 1.976.

- Promis, J.: *La novela chilena del último siglo*. Santiago de Chile, Editorial La Noria, 1.993.

- Rama, C.: *La historia y la novela y otros ensayos historiográficos*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1.970.

- Reisz de Rivarola, S: *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, 1.989

- Ricoeur, P.: *Temps et récit I*, París, Seuil, 1.983.

- Riffaterre, M.: "Kriterien für die Stilanalyse", en R. Warning (ed.): *Rezeptionsästhetic*, Munich, fink, 1.975, (Traducción de *Criteria for Style Analysis*, 1.960).

- Riquelme, A.: "Historia y actualidad de los Derechos Humanos en América Latina. Una mirada desde Chile", en *Historia y presente en América Latina*, Valencia, Fundación Bancaja. 1.986

- "¿Quiénes y por qué no están ahí?. Marginación y/o automarginación en la democracia transicional. Chile, 1.988-1.997". En Drake, P. y Jaksic, I. (comp.): *El modelo chileno. Democracia y Desarrollo en los 90*. Santiago de Chile, Editorial LOM, 1.999.

- Rodríguez Pequeño, F.J.: *Ficción y géneros literarios (Los géneros literarios y los fundamentos referenciales de la obra)*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1.995.
- Rojas, M. A.: *La represión política en Chile: los hechos*, Madrid, IEPALA, 1.988.
- Ronen, R.: "Completing the Incompleteness of Fictional Entities", *Poetics Today* 9,3. en *Teorías de la Ficción Literaria*, Madrid, Arco Libros, 1.997.
- Ryan, M.L.: "Mundos posibles y relaciones de accesibilidad", en *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1.997.
- Salvador, V.: "Prefaci per a escèptics", prólogo de la obra de Guzmán, J.R: *Les teories de la recepció literaria*, Valencia, Secretariat de Publicacions de la Universitat d'Alacant, Publicacions de la Universitat Jaume I, Universitat de Valencia, , 1.995.
- Sartori, G.: *Partidos y sistemas de partido*, Vol. 1. Madrid, Alianza Editorial, 1.980.
- Schmidt, S.J.: "La auténtica ficción es que la realidad existe", en *Teorías de la Ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1.997.
- Shaw, D.L.: "Antonio Skármeta", *Modern Latin-American Fiction Wtitors, Second Series*, Edited by William Luis, Vanderbilt University, and Ann González, University of North Carolina, Gale Research Inc., Detroit, 1.994.
- Skármeta, A.: "Narrativa chilena después del golpe". En José Promis edit: 1.973. *El relato chileno visto desde el exterior*. Valparaíso, Editorial Puntángeles, 1.996.
- Tabanera, N.; Alcázar, J del.; Cáceres, G.: *Las primeras democratizaciones en América Latina: Argentina y Chile, 1880-1930*, Valencia, Universitat de

Valencia-Tirant lo Blanch, 1.997.

- Tacca, O.: *Las voces de la novela*, Madrid, Editorial Gredos, 1.973.

- Thibaudet, A.: *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1.938.

- Tirado Mejía, A.: *Sobre historia y literatura*. Santa Fé de Bogotá, Fundación Simón y Lola Guberek, 1.991.

- Tironi, E.: *El modelo neoliberal chileno y su implantación*. Santiago de Chile, Centro de Estudios del Desarrollo (CED), 1.982.

- Toynbee, A. J.: *Un estudio de la historia*. Buenos Aires, Emecé, 1.951, tomo I.

- Trevelyan, M.: *History and the Reader*, London, National Book League, 1.945.

- Trilling A.: *A Gathering of Fugitives*, Boston, Beacon Press, 1.956.

- Valdés, J.G.: *La Escuela de Chicago: operación Chile*. Buenos Aires, Grupo Editorial Zeta S.A., 1.989.

- Valle, J. E.: "Literatura e Historia: el Chile reciente", en *Historia del tiempo presente, Teoría y Metodología*, Salamanca, I.C.E. Universidad de Extremadura, 1.998.

- Vargas Llosa, M.: *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre la novela moderna*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1990.

- Vergero, A. y Reati, F.(comp.): *Memoria colectiva y políticas de olvido*, Argentina y Uruguay, 1.970-1.990. 1.997.

- Villanueva, Darío: "Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo", en *El polen de ideas*, Barcelona, PPU, 1.989.

- White, H.: *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, Paidós, 1992.
  - *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The John Hopkins University Press, 1.973.
- Woods, J. H.: *The logic of fiction. A Philosophical Sounding of Deviant Logic*, The Hague, Paris, Mouton, 1.974.
- Wright, A.: *Fictional discourse and historical space*, Basingstoke, Macmillan, 1.987.
- Zurita, R.: *Literatura, lenguaje y sociedad (1.973-1.983)*. Santiago de Chile, Ceneqa, 1.983.

#### **ARTÍCULOS DE REVISTAS ESPECÍFICAS**

- Acevedo, Ramón Luis: "La nueva novela histórica en Guatemala y Honduras", en *Letras de Guatemala*, Revista semestral, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1.998.
- Aggio, A. y Cáceres, G.: "A transição à democracia no Chile: processos políticos, interpretações divergentes e controversias intelectuais". En: <http://www.uv.es/~jalcazar/>
- Ainsa, F: "La nueva novela histórica latinoamericana", *Plural*, nº 240, septiembre 1991, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Alcázar, J del.: "Història, oblit, memoria, justícia. El cas Pinochet i els crims contra la humanitat". Revista *L'Espill*, Nº4, primavera del 2.000.
- Amar Sánchez, A.M.: "La ficción del testimonio", *Revista Iberoamericana*, Abril-Junio 1.990.



- 
- Avaria, A.: "Los años sin excusa, Santiago Cero", *Mensaje* nº 388, mayo 1.990.
    - "Nunca en punto muerto". *Mensaje*, Nº 425, diciembre de 1.993.
  - Benavente, A.: "Panorama de la izquierda chilena: 1.973-1.984", *CEP* Nº 38, 1.984.
  - Bravo, M.: "Historia de un amor trágico", *Actividad cultural*, marzo de 1.997.
  - Burdiel, I. y Romeo, M<sup>a</sup>.C.: "Historia y lenguaje: la vuelta al relato dos décadas después", *Hispania*, LVIII, Nº 192, 1996.
  - Cáceres Anaya, N.: "Tejas Verdes", *Rayentum*, Nº 13, octubre 1.998.
  - Cáceres, G.: "El claroscuro de la memoria colectiva en el Chile de los noventa: de la inducción al olvido a la primavera de los recuerdos", 1.999, en <http://www.uv.es/~jalcazar/>.
  - Cáceres, G y Alcázar, J del.: "Allende y la Unidad Popular. Cap a una deconstrucció dels mites polítics xilens", *El contemporani*, nº 15, mayo-agosto 1.998.
  - Campo, E. del: "Unas notas sobre el sistema de partidos en Chile y Argentina en tiempos de crisis", *Revista de Estudios Políticos*, Madrid, Nº 74, 1.992.
  - Cánovas, R.: "Lectura de la novela *Santiago Cero*, de Carlos Franz", *Literatura y Lingüística* nº 7, 1.994.
    - "Siete ciudades, siete destinos: Apuntes sobre la novela chilena actual", en *Acta Literaria*, nº 19, 1.994.
  - Collyer, J.: "Casus Belli: todo el poder para nosotros". *Apsi*, Nº 415, 24 de febrero-8 de marzo de 1.992.

- Cortínez, V.: "Polifonía: Isabel Allende y Antonio Skármeta", *Plaza* n° 14-15, Cambridge, Massachussets, Primavera-Otoño 1.988.
- Costa, M.: "Entrevista a Ricardo Piglia". *Hispanoamérica: Revista de Literatura*. N° 44, agosto 1.986.
- Cuadros, Ricardo: "Ficción y referente histórico (La narrativa de Hernán Valdés)", en [http:// www.maw.cl/critica/valdes.htm](http://www.maw.cl/critica/valdes.htm)
- De la Parra, M.A.: "Santiago Cero o la generación de los 30", *Caras* n° 47, 31 de enero de 1.990.
- De los Ríos, V.: "Viaje de ida y vuelta", *Revista Hoy* n° 1.027, marzo-abril de 1.997.
- Díaz Eterivic, R.: "La huella en la oscuridad". *Pluma y Pincel*, agosto 1.990.
- Dijk Van, T. A.: "Action, action, description and narrative", *New Literary History*, 1974.
- Donoso, C.: "Entrevista a Marcela Serrano", *Caras* n° 94, 18 de noviembre de 1.991.
  - "Nosotras que nos queremos tanto", *Caras* n° 94, 18 de noviembre de 1.991.
- Edwards Renard, J.: "Experiencia personal y creación literaria". *Atenea*, 1.958.
- Eltit, D.: "Los estigmas del Cuerpo", en *Encuentro XXI* n° 13, primavera de 1.998.
- Epple, J.A.: "La narrativa chilena: historia y reformulación estética", en *Literatura chilena creación y crítica*. N° 32, abril-junio 1.985.
- Flores, N.: "Dos voces en pugna: la historia oficial como narrativa de

legitimación y el relato testimonial chileno 1.973-1989. Rasgos caracterizadores del discurso histórico", en <http://www.uchile.cl/facultades/filosof.....caciones/cyber/cyber14/tx15nflores.html>

- Franz, C.: "¿Artista o profesional? El caso de José Donoso (Apuntes para una poética donosiana)", *Estudios Públicos*, 80, primavera 2.000.  
- "Escritores", *Qué pasa* 1.458, 20 de marzo de 1.999.

- Giacomi, C.: "Una experiencia literaria". *Atenea*, 1.958.

- Gómez, M.S. y Mallea, A.M.: "Gremios y asociaciones en el periodo 1.973-1.983", en *CED*, N°55, 1.984.

- González, M.: "Chile 1.973. La lección del pasado", *Socialismo Internacional*, N° 32, septiembre de 1.998

- Grinberg, V.: "La novela histórica de finales del siglo XX y las nuevas corrientes historiográficas", Quinto Congreso Centroamericano de Historia, en <http://www.wooster.edu/itsmo/articulos/realidad.html>.

- Hunneus, C.: "Elecciones no-competitivas en las dictaduras burocrático-autoritarias en América Latina". En *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, Madrid, N° 13, 1.981.

- Hunsaker, S.V.: "The problematics of the representative self: The case of *Tejas Verdes*", en *Hispanic Journal*, Indiana University of Pennsylvania, Fall 1992.

- Hutcheon, L.: "The Pastime of Past Time: Ficción, History, Historiographic Metafiction", en *Genre XX*, Fall-Winter, 1987.

- Jauss, H.R.: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1.970. Texto parcialmente traducido por Murgades, J.: "La historia de la literatura como provocación en la teoría literaria", *Els Marges*, 7, 1.976.

- Johanson, M.T y López, M.J.: "Conversaciones con Carlos Cerda, Narrativa chilena y memoria", en *Mensaje* n° 483, Octubre 1.999.
- Larraín, A.M.: "*Santiago Cero: La ciudad imposible*", *Qué pasa* n° 984, 15 diciembre de 1.990.
- Mackenbach, W.: "Realidad y ficción en el testimonio centroamericano", en [http:// www.wooster.edu/itsmo/articulos/realidad/html](http://www.wooster.edu/itsmo/articulos/realidad/html)
  - "La nueva novela histórica en Nicaragua y Centroamérica", en <http://www.wooster.edu/itsmo/v1n1/articulos/novela.html>
- Madrid, Alberto: "La escena de la memoria", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 482-483, agosto-septiembre 1.990.
- Mainer, José Carlos: "Reconstruir la España contemporánea (entre la literatura y la historia)", en Saz, Ismael (ed.): *España: La mirada del otro*, Ayer 31, 1.998.
- Martínez Hoffmann, J.C.: "Ernesto Cardenal y el uso de la historia en su poesía", en <http://www.wooster.edu/istmo/articulos>
- Maturana, M.: "Carlos Franz: La novela de la ciudad inmóvil. Los años envenenados", *Reseña*, año 3 n° 6, enero de 1.990.
  - "La verdadera vida", *Hoy* n° 647, diciembre 1.989.
- Millares, S. y Madrid, A.: "Última narrativa chilena: la escritura del desencanto". *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 482-483, agosto-septiembre de 1.990.
- Morlino, Leonardo: "Consolidamento Democratico: Definizione e Modelli", *Rivista Italiana di Scienza Política*, N° 2, 1.986.
- Moulián, T. y Torres, I.: "La derecha en Chile. Evolución histórica y proyecciones a futuro". *Estudios Sociales* N° 47, 1.986.

- 
- Moulian, T. y Vergara, P.: "Estado, ideología y políticas económicas en Chile 1.973-1.978", *CIEPLAN* N°3, junio 1.980.
  - Navarro, F.: "La escritura sin límites", *Crisis* n° 59, Buenos Aires, abril de 1.988.
  - Ocampo, O.: "Interpretando el pasado histórico: El acto referencial en *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*", en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 40, noviembre 1.992
  - Poblete Varas, H.: "Novelistas de hoy". *Atenea*, 1.960.
  - Promis, J.: "Confesiones de Vladimir", *Revista Hoy* n° 1.027, marzo-abril 1.997.
  - Riquelme, A.: "Los márgenes de la transición y la democracia desencantada", en: <http://www.uv.es/~jalcazar/>.
  - Rivas, R.: "Comentario en torno a "Contando el Cuento"", *El Gato sin Botas*, N° 2, otoño 1.987.
  - Rodríguez, M.: "El lugar de la culpa", *Mensaje* n° 455, diciembre 1.996.
  - Rojas, Alejandra: "La palabra hueca", *Revista Hoy*, N° 982, del 20 al 26 de mayo 1.996.
  - Román Lagunas, J.: "Memoria, testimonio y denuncia en la literatura chilena", en *Literatura chilena, creación y crítica*, N° 41-42, verano-otoño 1.987, Madrid-Los Ángeles (USA).
  - Ruiz, C.: "Las tendencias dominantes de la ideología política de la derecha chilena y la democracia: 1.970-1.980", *Opciones*, agosto de 1.984.

- Saramago, J.: "José Donoso y el inventario del mundo", *Estudios Públicos*, 80, primavera 2.000.
- Saz, Ismael: "Introducción", en en Saz, Ismael (ed.): *España: La mirada del otro*, Ayer 31, 1.998.
- Schopf, F.: "El lugar de la desesperanza", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 472, Madrid, octubre 1.989.
- Sema, J.: "Frankenstein en la academia. Literatura e historia cultural", *Claves de Razón Práctica*, nº 66, 1996.
  - "Instrucciones confusas. Historia, ficción y relato en "Noticia de un secuestro", *Claves de Razón Práctica* nº 77, 11/1997.
  - "El problema de los mundos posibles", *Lateral* nº 79-80, Julio 2.001. En <http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/79justo.html>.
- Share, D. y Mainwaring, S.: "Transición vía transacción: la democratización en Brasil y España", *Revista de Estudios Políticos Nueva Época*, Nº 49, Madrid 1.987.
- Silva Monge, M.: "Marcela Serrano un bólido superventas", *Página Abierta* nº 68, Santiago, junio de 1.992.
- Sin Firma.: "Han triunfado", *Vanidades Continental*, año 38, nº 2, Santiago 14 de enero de 1.998.
  - "La historia manda", *Capital* nº 12, junio 1.997
  - "Una obra estremecedora. La desesperanza, de José Donoso", *Panorama Bits* nº 102, diciembre 1.986.
  - "¿Fin del estado de sitio?", *Ercilla* Nº 2.195, 24-30 de agosto 1.977.
  - "DINA clave en la seguridad", *Ercilla* Nº 2.030, 26 de junio al 2 de julio 1.974.
  - "DINA. Organismo con deuda de arrastre", *Ercilla* Nº 2.226, 29 de marzo al 4 de abril 1.978.
  - "Fin de un período", *Ercilla* Nº 2.194, 17-23 de agosto 1.977

- "La pasión de ñaki", *Qué pasa* 1.360, 3 de mayo de 1.997.

-

Skármeta, A.: <http://www.culbcultura.com/clublit.../clubescritores/skarmeta/citas.htm> (página personal)

- Soto, H.: "Verdades de mujer, mujeres de verdad", *Foro 2000* n° 4, Enero-febrero 1.992.

- Soto, M.: "El lugar sin límites", *Qué pasa*, septiembre de 1.996.

- Spiegel, G. M.: "History, Historicism and the Social Logic of the Text", *Speculum*, N° 65, 1990.

- Stone, L.: "History and Post-Modernism", *Past and Present*, N° 131.

- "El renacer de la narrativa: reflexiones sobre una nueva vieja historia". *Past and Present*. N°85, noviembre 1.979 (traducción de Germán Colomares).

- Sydney, Sir P.: "Defensa de la poesía", *Camp de l'Arpa*, 10, 1.974.

- V.V.A.A.: *La Bicicleta*, N° 5.

- Valdés, H.: "Escritores en el exilio y el exilio de la escritura", *Quimera*, n° 25, Barcelona, noviembre de 1.982.

- Valdivieso, A.M.: "La pasión de ñaki", *Ercilla* n° 3.057, 21 de abril de 1.997.

- Valenzuela, A.: "Orígenes y características del sistema de partidos en Chile" *Estudios Públicos* N° 18, Santiago de Chile 1.985.

- Valenzuela, L.: "Pequeño manifiesto". *Hispanoamérica: revista de literatura*, N° 45, diciembre 1986.

- Varas, J.M.: "El cuento chileno, como siempre". *Araucaria*, N° 89, 1.987.
- Vega, J.E.: "¿Existe una derecha democrática?", *Nexos*, Ciudad de México, N°253, enero 1.999.
- Walton, K.L.: "How remote are fictional worlds from the real world?", en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37, 1.978.
- Zeran, F.: "La reconciliación de Iñaki", *Ideas*, mayo de 1.997.
- Zgorzelski, A: "On differentiating Fantastic Fiction: Some Supragenological Distinctions in Literature", en *Poetics Today*, 5, 2, 1984.





