

# “No lloro yo por llorar, sino por hallar sosiego”

Poética de la memoria traumática en *El palacio de la  
risa* del escritor chileno, Germán Marín

Literatura y teoría crítica latinoamericana [Seminario de grado  
para optar al título de licenciada en lengua y literatura hispánica]

Alumna:

**Milena Gallardo Villegas**

Profesoras: Natalia Cisterna Alicia Salomone

**[2008]**



Dedicatoria . .	4
Epígrafe . .	5
Introducción . .	6
<b>CAPÍTULO I. Postdictadura chilena, la hora de los abrazos: pleonasma dictatorial y contra- rumores . .</b>	<b>8</b>
a) Postdictadura chilena: imaginario país y políticas culturales . .	8
b) Narrativas testimoniales postdictatoriales . .	13
<b>CAPÍTULO II. Memoria y trabajo de duelo . .</b>	<b>19</b>
<b>CAPÍTULO III. Engranajes. Conformación de una poética de la memoria traumática en <i>El palacio de la risa</i> . .</b>	<b>26</b>
Conclusiones . .	38
Bibliografía utilizada . .	40

## Dedicatoria

*A mis padres Francisco e Iris, por ser valientes, por apoyarme ante todo y por compartir sus historias con nosotros. A mis hermanos Camilo y Matías por creerme siempre y por no dejarme nunca sola. A mis profesoras Alicia y Natalia por sus conocimientos, su rigurosidad, su paciencia y ternura. A Elías por tu inteligencia, por tantas fecundas conversaciones, por tu alegría, por compartir conmigo el interés y la pasión por saber cómo y qué pasó en este país, por tus revisiones, tu paciencia y tu amor. A Olivia por crecer dentro de mí.*

## Epígrafe

*“Es hora de decirte lo difícil que ha sido no morir...”*

*La hora de la ceniza, Roque Dalton.*

*“Qué cosa no lo sé, aunque quizá poco importe, pero tengo algo que decir que no encuentro, desvanecido en la oscuridad como un hedor, como un recuerdo inatrapable, donde lo único cierto parece ser su búsqueda”*

*Mudo, Germán Marín.*

# Introducción

La presente investigación tiene por objetivo analizar la poética de la memoria traumática desarrollada en *El palacio de la risa* (1995) del escritor chileno Germán Marín. Esto se desprenderá a partir de la observación del proceso de (re)construcción identitaria del sujeto testimonial (sujeto de la enunciación), quien se decide, mediante el interés de resolver un conflicto personal, a elaborar un relato coherente en torno al paradero de su ex amante Mónica y a lo que ha acontecido en su país durante su exilio. Esta reconstrucción ocurre a medida que el narrador relata su experiencia en relación a la legendaria mansión aristocrática de Peñalolén, conocida por nosotros como Villa Grimaldi, que, continuando un curioso itinerario, culmina siendo un museo del horror descomunal del que fue víctima nuestro país en su pasado reciente.

Quien narra es un sujeto del cual no conocemos el nombre, recientemente retornado del exilio en el que estuvo durante diecisiete años, y que se encuentra visitando el espacio que fue el centro de reclusión y torturas conocido como Villa Grimaldi. El lugar, que luego será reconstruido y transformado en un Parque por la Paz, se encuentra en una etapa anterior, en la cual sólo pueden apreciarse restos de lo que fue el campo de concentración, puesto que las construcciones han sido dinamitadas, en buena hora para los responsables de las aberraciones que allí tuvieron lugar. Este personaje se ha visto ligado a este sitio por razones diversas antes de 1973. En primera instancia, realizaba visitas durante los fines de semana, en calidad de amigo del hijo de la familia que habitaba la antigua mansión erigida por la familia Egaña en 1835. Luego, cuando la casona había sido transformada en discoteca durante los años de la Unidad Popular, concurría con su amante Mónica. Retomando las palabras de Michael Lazzara en su libro *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*<sup>1</sup>, cabe señalar que “al recorrer las ruinas, el narrador conserva en su memoria la imagen de una mansión hermosa, rodeada de fuentes, jardines y esculturas donde él jugaba de niño, entrando en conflicto este bello espacio evocado con lo que ahora tiene frente a sus ojos: un sitio erizado en el que se acumulan ‘escombros menores’ y ‘desolación’”<sup>2</sup>. En este sentido ya se vislumbra el profundo quiebre que tiene lugar en el protagonista que, en tanto exiliado, no puede conciliar el pasado y el presente del Chile que percibe.

La trama gira en torno a un enigma que el narrador quiere resolver y frente al cual se desenvuelve como una suerte de historiador-detective (M. Lazzara). Este conflicto dice relación con el paradero de su antigua novia, Mónica, quien, después del golpe, ha desaparecido de la vista de todos quienes la conocían. Sólo cuenta con algunos rumores en torno a su paradero, que decían que se le había perdido el rastro precisamente en la Villa a comienzos de la dictadura y que más tarde se habría transformado en colaboradora de los militares.

A efectos de observar la reconstrucción de la identidad del protagonista, partiré del entendimiento de esta elaboración como un acto fundacional en el cual el sujeto dota de contenido personal un espacio que ha sido, en este caso, invadido y vaciado de su sustancia

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 29.

original, dando paso, de este modo, al trabajo de duelo o de desexilio. En función de este propósito, revisaré y pondré en diálogo perspectivas de diversos autores que trabajan el tema de la memoria, fundamentalmente en Latinoamérica y en relación a las dictaduras del Cono Sur. Sin embargo, también deseo enriquecer esta discusión incorporando reflexiones de autores europeos que piensan los procesos de memoria en torno al Holocausto, tales como Primo Levi y Paul Ricoeur. Por otra parte, busco insertar la novela en su contexto de producción, realizando una revisión de las políticas culturales que han llevado a cabo los gobiernos de la transición a la democracia en nuestro país a partir de 1990 y de los rasgos fundamentales que poseen las narrativas testimoniales postdictatoriales en el Chile de la misma época.

Finalmente, dado que el concepto de memoria que opera en la novela que me ocupa se despliega a partir de la composición técnico estética de la obra, busco poner el texto en relación con otras escrituras de memoria que apuestan a que la pedagogía, la claridad e incluso, algunas veces, la exactitud son los medios urgentes para llegar a la expresión y el conocimiento de lo que tuvo lugar en lo más íntimo de las experiencias traumáticas. Esta línea comparativa en el análisis cruzará la revisión teórica de los mecanismos narrativos en torno a esta temática y también parte del análisis crítico-específico de la novela.

De acuerdo a lo anterior, esta tesis se estructurará en los siguientes apartados: un primer capítulo, que he llamado “Postdictadura chilena, la hora de los abrazos: pleonismo dictatorial y contra rumores” en el cual trabajaré el contexto de los 90 en Chile y las narrativas de la memoria; un segundo capítulo, titulado “Memoria y trabajo de duelo”, dedicado a la delimitación teórica de las categorías que serán utilizadas en el análisis de la novela. Este apartado, además, comprende la puesta en diálogo de diversas perspectivas críticas que abordan los temas de memoria en torno a los hechos traumáticos que han tenido lugar en nuestro continente y también en Europa. Y finalmente, presentaré un tercer capítulo que comprende el análisis de la novela propiamente tal mediante la aplicación de las categorías mencionadas con el afán de determinar la poética de la memoria traumática trabajada por Germán Marín en *El palacio de la risa*.

# CAPÍTULO I. Postdictadura chilena, la hora de los abrazos: pleonasma dictatorial y contra-rumores

Este primer capítulo busca revisar las políticas culturales que han implementado los gobiernos de la transición a la democracia en Chile a partir de 1990 y, a través de éstas, establecer los efectos simbólicos que han traído a la sociedad. Luego, me ocuparé de delimitar la noción de *narrativas testimoniales postdictatoriales*, a partir de la discusión en torno a los límites de la verdad y la ficción en este tipo de literatura.

## a) Postdictadura chilena: imaginario país y políticas culturales

Primeramente, y en función de atender a las preguntas frente a las cuales *El palacio de la risa* se plantea como una respuesta, me interesa situar el relato en su contexto de producción y, a partir de este, delimitar ciertos rasgos que me parecen de suma relevancia en el sentido del tono testimonial del mismo. A continuación abordaré una serie de categorías que nos permitirán profundizar en la visualización del panorama político y cultural del complejo proceso de transición a la democracia en Chile.

Para ello, he decidido revisar la tesis de Tomás Moulian, presentada en su libro *Chile actual: anatomía de un mito*<sup>3</sup>, respecto de los orígenes y el estado del sistema político y económico del Chile postdictatorial y, más específicamente, de la década del '90, momento en que se publica la novela que nos ocupa.

Acogiendo los principales elementos de esta lectura sociopolítica, debemos considerar el texto de Moulian como una genealogía del Chile de la transición, postulando sus orígenes en el quiebre que produce la revolución capitalista sostenida desde y por la dictadura de Augusto Pinochet U. (1973-1990). La llamada “revolución capitalista” estaría determinada por dos fenómenos fácilmente identificables en estos contextos: fusión y fisión. El primero consiste en la forma en que se despliega el poder en las revoluciones; vale decir, en palabras del mismo Moulian, una “uniformación de la pluralidad de poderes bajo la forma cosificada de un poder burocrático que subordina, coarta” (p.20). Mediante este ordenamiento se produce la transmisión de un Proyecto, de las ideas-fuerza, las normativas y valores que nacen en el Estado y se movilizan hacia abajo mediante un proceso de reproducción o multiplicación del conocimiento y, en ningún caso, dando cabida a la diversificación, elemental, demás está recordarlo, en cualquier intento de legitimación de un gobierno democrático.

---

<sup>3</sup> Moulian, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. Edición Lom-Arcis. Santiago de Chile, 1997.



Por otra parte, el fenómeno de la fisión es definido como la “liberación de energía producida por la escisión del núcleo de un átomo a través de su bombardeo con neutrones. En este sentido, la Revolución como acto se puede asimilar a la liberación de calor y radiación de una explosión nuclear; ella destruye para crear una situación de tabla rasa sobre la cual reconstruir: reconstruye sobre el Apocalipsis”<sup>4</sup>. La idea es definir esta especie de Estado-Leviatán que funciona en base a clones que se transmiten de manera vertical siguiendo, claro, una instrucción jerárquica, marcados, cada uno, por la energía exorbitante de la fisión que se reproduce idéntica en todas sus esferas de acción. Moulian, agrega respecto a esta fuerza: “dominación creativa que barre convenciones centenarias que hubiesen demorado años en sucumbir e introduce ilusiones o sueños de racionalidad (modernización)”<sup>5</sup>

Cabe agregar que, mientras se reproduce la ley de fusión, o sea la capacidad del Estado de decidir casi sin contrapesos, los otros-poderes están en la situación del ajedrecista perfecto de Benjamin que, por detrás, es manejado por un enano escondido. En los momentos de la Revolución en que funciona la ley de fusión (es decir, hasta que la dictadura constitucional no supera a la terrorista), ocurre lo contrario. En estos casos, es la máquina-Leviatán la marioneta que maneja los otros-poderes por ostentosos y fundamentales que estos hayan sido en la tradición del país.

Sin embargo, y aquí nos adentramos al punto que me interesa especialmente, se produce una paradoja en estas revoluciones. Lo curioso es que la ley tendencial de la fusión que tienen las revoluciones en los momentos de la toma de poder y de la “dictadura-terrorista-revolucionaria”, no es inercial ni autoreproducida en lo absoluto, sino todo lo contrario. A este respecto, señala el autor que la fusión en estos momentos “requiere de una constante energía y capacidad coactiva del Poder estatal [...] En sociedades secularizadas y heterogéneas, la tendencia estructurante de la trama de poderes es a la diversificación y no a la simple multiplicación clónica”<sup>6</sup>. Sucede esto, especialmente, en sociedades como las nuestras, ejemplos por antonomasia de la experiencia de la diversidad cultural.

Ahora bien, si el Estado-Leviatán debe trabajar arduamente en la creación de una amplísima gama de dispositivos de producción normativa, de aterrizamiento y de legitimación por el saber, entendemos que el aparataje intelectual que lo sostiene no será un bloque inestable y, lo que es fundamental, se caracterizará por ser una de las piedras de tope más entorpecedora a la hora de establecer la verdad histórica que legitimará (y será el único elemento capaz de hacerlo) cualquier intento de un gobierno posterior que busque denominarse democrático. Al hablar de entorpecimiento estoy pensando exclusivamente en el complejo y concienzudo discurso que sostiene la implementación del nuevo sistema social, cultural, político y económico; sistema que busca afanosamente la instalación del olvido en torno a las aberraciones cometidas en la historia reciente de nuestro país.

En este campo de batalla en contra de la tergiversación y deformación de la memoria histórica del país y a favor de la autocrítica y la reflexión intelectual seria y responsable en cuanto a un tema en extremo sensible, es donde me interesa situar la narrativa testimonial postdictatorial que tiene un buen referente en el texto de Marín y que ya describiremos con más detención en el siguiente apartado de este capítulo. Por otra parte, en el ámbito de la política cultural del Chile postdictatorial, estos relatos se inscriben como materiales que reivindican la memoria de nuestro país, ingresando a la sociedad mediante la vía

<sup>4</sup> Ibid. P.p 19-20.

<sup>5</sup> Ibid.p. 20.

<sup>6</sup> Ibid. P. 21.

cultural y postulándose como un intento por constituir parte de un imaginario colectivo que trasciende y transgrede las múltiples y potentes tergiversaciones oficiales de ciertos hechos injustificables que han tenido lugar en la historia reciente de Chile.

La labor de este tipo de documentos es esencial, en tanto apunta a ser pieza real de una deconstrucción del concepto de justicia punitiva que no ha podido asegurar en ningún caso la reivindicación de las profundas violaciones a los derechos humanos en este país, no permitiendo cerrar el duelo de un sector no menor de personas que conforman el país (o al menos otorgarles cierta tranquilidad). En este sentido, es fundamental una redotación de contenido para los conceptos de justicia y verdad, que los saque del estricto marco jurídico y legal que nos impone una cierta percepción y a un tiempo nos limita haciendo que adoptemos una actitud contemplativa y de resignación frente a ciertas soluciones que sencillamente no han llegado.

Para efectos de revisar el papel que las narrativas testimoniales, y que esta novela en particular, ocupan en el campo cultural, comentaré la propuesta de Hernán Vidal,<sup>7</sup> presentada en su libro *Política cultural de la memoria histórica*. El autor sostiene que la justicia chilena reclama una tarea intelectual que consiste en el reforzamiento (y, en muchos casos, en la creación) de políticas que sirvan como sostenedoras de la memoria histórica en todo el campo cultural, ámbito que resulta central en la constitución del imaginario colectivo y la visión de mundo de los chilenos. Así, esta propuesta que busca una suerte de posible alternativa al problema de una justicia no ejercida desde los tribunales (ni asumida digna y decididamente por la institucionalidad vigente como una política de Estado), es trabajada desde el área de los “discursos culturales”. Estos discursos se caracterizan, muy a grandes rasgos, por ser una proposición formal para la implementación política de tres conceptos utópicos o ideales: “buena sociedad”, “calidad de vida” y “ser humano ideal”.

En el marco específico de los Derechos Humanos, entenderemos que detrás de toda lógica que busque definir la “sociedad ideal”, que se desprendería a su vez de la conjugación de los conceptos señalados, se encuentran dos derechos esenciales: el derecho a la vida y el derecho a ser reconocido y respetado como persona. De ambos, emanan luego todos los derechos civiles y políticos, sociales, económicos y culturales proclamados por las Naciones Unidas en la Declaración Universal de los Derechos Humanos y sus pactos complementarios. Esto bastará para entender, afirma Vidal, que la desarticulación (resultante al momento en que se retrasan y, lo que es peor, se justifica la demora de los juicios y los procesos punitivos por violaciones a los DDHH) de los términos “verdad” y “justicia”, implica un profundo vicio en la discursividad cultural que ha conducido el proceso de redemocratización en Chile. Esta desarticulación en el reconocimiento de los seres humanos como personas, trajo consigo, en el caso chileno, una serie de efectos simbólicos que deberán ser determinados a la hora de crear estas “políticas culturales de la memoria histórica”<sup>8</sup>.

Por su parte, Manuel Guerrero Antequera, en su trabajo “Control social de la acción colectiva y trabajos de la memoria en el Chile posdictatorial”<sup>9</sup>, aborda la tensión postdictatorial que se genera en el intento por instalar el olvido en el ejercicio mismo de la

---

<sup>7</sup> Vidal, Hernán. *Política cultural de la memoria histórica. Derechos humanos y discursos culturales en Chile*. Editorial Mosquito Comunicaciones. Chile, año 1997.

<sup>8</sup> Ref. Vidal, Hernán. *Política cultural de la memoria...* p. 17.

<sup>9</sup> Guerrero Antequera, Manuel. “Control social de la acción colectiva y trabajos de la memoria en el Chile posdictatorial”, ponencia presentada en JALLA. Santiago de Chile, agosto, 2008. (manuscrito).

memoria. El sociólogo habla de un mecanismo institucional de control social que funciona en base a la idea de una memoria victimal. En este sentido, las personas asesinadas, torturadas, detenidas, etc. son víctimas en tanto luchadores sociales, creadores y gestores de un proyecto de renovación de las estructuras profundas del país que no prosperó; estaríamos hablando entonces de los “perdedores”. De este modo, parte de las políticas de reparación consiste en la adecuación de espacios comunes en los cuales poder confluír para efectos de “reconciliarnos”. Así, tenemos, por ejemplo, una amplia gama de memoriales, pero ningún monumento que recuerde a los ejecutados o desaparecidos.

De igual forma, el Informe Valech<sup>10</sup> es otro documento que propicia la instalación del olvido en el ejercicio mismo de la memoria, en tanto prohíbe hacer públicos los nombres de torturadores, recogidos en el proceso de elaboración del informe, hasta dentro de cincuenta años, momento en el cual tendrá lugar un recambio generacional. Por eso mismo, podemos verlo como una forma de desaparición simbólica de personas en democracia, en tanto se hace aparecer los cuerpos, pero no las vidas ni las historias de los sujetos.

Es este también el caso del Informe Rettig (1991), publicado por la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. Al respecto, señala Hernán Vidal que en él se mostró la voluntad de separar los términos *verdad* y *justicia*. El Artículo Primero del Decreto Supremo N° 355, del 25 de abril de 1990, establece que el informe se hará cargo de esclarecer la situación de los detenidos desaparecidos, ejecutados y torturados con resultado de muerte, siempre que aparezca comprometida la responsabilidad moral del Estado; sin embargo, en el Artículo Segundo se señala que:

***“En caso alguno la Comisión podrá asumir funciones jurisdiccionales propias de los Tribunales de Justicia ni interferir en procesos pendientes ante ellos. No podrá, en consecuencia, pronunciarse sobre la responsabilidad que con arreglo a las leyes pudiera haber a personas individuales por los hechos de que haya tomado conocimiento”***<sup>11</sup>

Lo que supone describir la lógica y los procedimientos represivos de la Dictadura, pero sin nombrar a los responsables.

Se señala permanentemente, observa Vidal, que para separar la verdad de la justicia en este país se ha tendido a una suerte de “realismo político” por parte de los gobiernos de la Concertación. Lo cierto es que el poder de las Fuerzas Armadas no fue desmantelado, hecho que deriva en una transición a la democracia “debilitada”. Muestra clara de ello es la Ley de Amnistía de 1978, que aún sigue siendo usada para sobreeser la mayoría de los juicios contra miembros de las Fuerzas Armadas que violaron derechos de personas en acto de servicio.<sup>12</sup> Dado que la Constitución fue modificada durante el primer gobierno de la Transición para que pudiese coincidir plenamente con el Derecho Internacional de Derechos Humanos, la aplicación del llamado “realismo político” significó una profunda contradicción jurídico-política en la institucionalidad chilena. Pues, según el Derecho Internacional, los crímenes cometidos en contra de la humanidad son inamnistiables e imprescriptibles y, en este sentido, el Estado de Chile estaría obligado a enjuiciar a quienes resulten responsables.

Considerando este escenario, para Vidal, sólo queda la posibilidad de transferencia al plano simbólico del debate acerca de las implicaciones culturales del postergamiento de la

<sup>10</sup> Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura.

<sup>11</sup> *Fragmento extraído de Vidal, Hernán. Política cultural de la memoria... p. 12.*

<sup>12</sup> Ver Ibid. P. 13.

justicia. Aunque, claro está, este desplazamiento y reducción de la responsabilidad legal al plano simbólico sigue siendo inaceptable desde el punto de vista del Derecho Internacional.

En el caso de nuestro país, entonces, el criterio de justicia fue reemplazado en el plano simbólico por el de reparación. Este es definido en el mismo Informe Rettig:

**“reparación como un conjunto de actos que expresan el reconocimiento y la responsabilidad que le caben al Estado en los hechos y las circunstancias que son materia de este informe. La reparación es una tarea en que el Estado ha de intervenir en forma consciente y deliberada [...] Sin perjuicio de ello, la reparación ha de convocar a toda la sociedad chilena. Ha de ser un proceso orientado al reconocimiento de los hechos conforme a la verdad, a la dignificación moral de las víctimas y a la consecución de una mejor calidad de vida para las familias más directamente afectadas.”<sup>13</sup>**

En definitiva, para cerrar este primer punto, vale la pena insistir en que la historia y la memoria no tienen que ver con el hecho de recordar como un fin en sí mismo. Si entendemos que al hacerse cargo el Estado del ejercicio de la memoria, debe también ocuparse de lo que esto trae y plantear las violaciones a los derechos humanos como un problema actual, debe entonces haber reflexión, justicia y reparación en torno al presente.

Otro ámbito en el cual podremos apreciar muy claramente los efectos simbólicos que han resultado de las políticas postdictatoriales, son los medios de comunicación nacionales y, específicamente, la televisión. A propósito del documental del cineasta chileno Patricio Guzmán, *La memoria obstinada*, Nelly Richard señala:

**“La televisión chilena, metamorfoseada por el full-color de un registro de estatización publicitaria que sólo demanda presencias lisas – sin estigmas de deterioro – ha suprimido de sus pantallas, mediante fluidos procedimientos de obliteración visual, los cuerpos y las identidades que no aceptan maquillarse con las cosméticas del bienestar y sus modas de la entretención. El retrato en blanco y negro de los detenidos desaparecidos ya no combina con nada en medio del cromatismo exacerbado de esta festividad de logotipos y estereotipos que los sumerge diariamente en una total anacronicidad de signos. Es como si la tecnicidad pobre de la fotocopia estuviera delatando, frente a la contemporaneidad mediática, el pretérito visual de una vergonzante incompetencia del lenguaje que termina así de inactualizar su drama.”<sup>14</sup>**

En otro de sus artículos<sup>15</sup>, la misma autora hace alusión a dos de los mecanismos de olvido que han sido especialmente efectivos en su propósito de desactivar la memoria histórica de la violencia en el Chile de la postdictadura: el consenso y el mercado. Richard define el mecanismo del consenso como “el formalismo y el formulismo institucionales del acuerdo que han neutralizado los conflictos de significaciones de un pasado que todavía sigue en

<sup>13</sup> P. 823 del informe. Cita extraída de *Política cultural de la memoria...* p.15

<sup>14</sup> Richard, Nelly. “Con motivo del 11 de septiembre. Notas sobre *La memoria obstinada* (1996) de Patricio Guzmán”. En *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión. Elizabeth Jelin y Ana Longoni (comps.). Siglo XXI de España, Siglo XXI de Argentina Editores. Madrid, España, 2005. pp.121-129.*

<sup>15</sup> Richard, Nelly. “Recordar el olvido”. En *Volver a la memoria*. Raquel Olea y Olga Grau (comps.) Ediciones LOM Colección Contraseña. Estudios de Género. Serie Casandra. Santiago de Chile, 2001. pp.15-20.

disputa política, simbólica e interpretativa.”<sup>16</sup>. Por otra parte, al hablar de mercado refiere a “los flujos desatados por el impulso neoliberal que logró disolver los acentos de los político-ideológico en la masa de lo publicitario, de lo tecnomediático”<sup>17</sup>. Por su parte, el mundo constituido por la imagen y el texto mediáticos, se fundamenta en el “triumfo retiniano de *la superficie* [...] que se burla del volumen y de la profundidad temporales de la historia al comprimir su duración en la instantaneidad del *flash* noticioso”<sup>18</sup>.

Atendiendo a la supuesta necesidad de operar desde las pautas del “realismo político” que ya hemos mencionado, Richard señala que la combinación de ambos mecanismos ha sido conjugada bajo el nombre de democratización política y de neoliberalización económica, lo que ha conseguido controlar lo social bajo reglas de uniformidad y conformidad del sentido. Regresamos de este modo a la búsqueda de “reconciliación” por parte de los mecanismos institucionales y podemos afirmar que el consenso es la garantía que nos salvará de caer nuevamente en los “desarreglos de lo social” mediante la forzosa unificación de las conductas y de los discursos oficiales de resignación y moderación. Agrega Nelly Richard que:

***“la mecanización del consenso sometió a lo político (sus indeterminaciones, sus conflictos, sus antagonismos) a una especie de rutina de lo programable basada en simples criterios técnicos de administración del poder, que volvieron lisas y transparentes las definiciones prácticas de lo social, eliminando toda aspereza simbólica de la superficie operativa de sus discursos”***<sup>19</sup>

Se genera, de este modo, la oficialización de un idioma común que fija los términos de lo que la autora llama una suerte de *racionalidad del conflicto* que debe ser compartida por quienes constituyen las partes en cuestión.

## b) Narrativas testimoniales postdictatoriales

A partir de los aspectos comentados antes, podemos referirnos ahora a lo que aquí denominaré las ficciones de los aparatos institucionales relativos a los andamiajes de la dictadura y posteriormente de los gobiernos de la Concertación, integrando en ellos a los medios de comunicación estatales y no estatales enmarcados de todos modos, en su gran mayoría, en los límites de la derecha política y económica del país. La idea es tratar las ficciones narrativas en conjunto con otros discursos propiamente testimoniales y con toda la serie de trabajos por la memoria que se realizan en el ámbito de los discursos culturales en nuestro país. Ello, como un bloque ficcional que no debe buscar validarse en la corroboración de que lo que se dice sucedió al pie de la letra, sino como un conjunto discursivo que, en tanto trabaja con las subjetividades, configura un conjunto articulado de visiones que existen en oposición a las ficciones institucionales.

---

<sup>16</sup> Ibid. P. 15.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Ibid. P. 17.

<sup>19</sup> Ibid. P. 15.

Ricardo Piglia<sup>20</sup> se refiere a este tema a partir de un relato del escritor argentino Rodolfo Walsh, y advierte por parte de este una necesidad por descubrir una verdad borrada y escondida por el Estado, identificando su gesto como un signo de las relaciones entre política y literatura. Señala que, a diferencia de lo que suele pensarse, la relación entre la literatura y el Estado es una relación de tensión entre dos tipos de narraciones, pues, afirma, también el Estado narra, construye ficciones y manipula ciertas historias. Por su parte, la literatura tiene la posibilidad de construir relatos alternativos que pueden ser pensados y puestos en tensión con ese relato estatal. En el mismo texto, Piglia también hace referencia a una cita de Paul Valéry que me gustaría agregar por ser precisa en estas cuestiones:

**“Una sociedad asciende desde la brutalidad hasta el orden. Como la barbarie es la era del hecho, es necesario que la era del orden sea el imperio de las ficciones pues no hay poder capaz de fundar el orden por la sola represión de los cuerpos por los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias”<sup>21</sup>**

Dado que el Estado no puede funcionar sólo por fuerza exclusiva de la coerción, necesita también de lo que Valéry llama “fuerzas ficticias”, con el objeto de crear consenso y construir ciertos imaginarios en relación a ciertos hechos. Así, señala Piglia que la literatura es un campo mediante el cual podemos entender el funcionamiento, en cuanto al contenido pero también a la forma de construcción, de esas ficciones provenientes del Estado, pues nos permitiría desmontar “no sólo la historia de la violencia sobre los cuerpos, sino también la historia de las historias que se cuentan para ocultar esa violencia sobre los cuerpos”<sup>22</sup>. Hablamos entonces de un mecanismo formal de construcción de historias sostenedoras de la legitimidad de los gobiernos. Para Piglia, la forma en que se articulan las ficciones del Estado consiste siempre en la encarnación de una figura personalizada que condensa la trama social; describe al respecto una especie de movimiento que va de *ellos* (los extremistas, “el tumor”<sup>23</sup>) a *nosotros* (el cuerpo social) y a un *yo* que enuncia la cura. El relato estatal elabora así una interpretación de la situación que formalmente consiste en un sistema de motivación y de causalidad simple, “una forma cerrada de explicar una red social compleja y contradictoria”<sup>24</sup>

Lo que especialmente nos interesa aquí es, sin embargo, el contra relato que se produce y circula en y desde la sociedad. Piglia habla de un contra-rumor de pequeñas historias, ficciones anónimas, micro-relatos, testimonios que se intercambian y circulan. Refiriéndose a los mismos, reflexiona:

**“A menudo he pensado que esos relatos sociales son el contexto mayor de la literatura. La novela fija esas pequeñas tramas, las reproduce y las transforma. La literatura trabaja lo social como algo ya narrado. El escritor es el que sabe oír, el que está atento a esa narración social y también el que las imagina y las escribe”<sup>25</sup>.**

<sup>20</sup> Piglia, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Ed. Fondo de Cultura Económica. Bs As, Argentina, 2001.

<sup>21</sup> Valéry, Paul. En *Ibid.* p. 22.

<sup>22</sup> *Ibid.* P.23

<sup>23</sup> Piglia toma esta idea del vocabulario metafórico utilizado por los militares argentinos (y pronunciado exactamente del mismo modo también por los chilenos), quienes constituyen una especie de relato *quirúrgico*, que trabaja sobre los cuerpos sometidos.

<sup>24</sup> *Ibid.* P. 25

<sup>25</sup> *Íbid.*

Entonces, el campo simbólico en disputa debe entenderse desde la perspectiva de diversas batallas por la memoria que se establecen en torno a las igualmente diferentes experiencias vividas.

En el ámbito particular de la literatura chilena, debemos partir considerando el profundo quiebre que la dictadura significa en lo más íntimo de la vida cotidiana, tanto pública como privada. Esta ruptura tuvo efectos profundos en diversos planos del funcionamiento de los “géneros discursivos”, tanto literarios ficcionales como no literarios referenciales. Estos últimos son los discursos que remiten a un contexto extratextual, vale decir, al mundo real. En el caso de los discursos ficcionales, la dictadura aceleró ciertos procesos que venían dándose a nivel del sujeto, en relación específica con su identidad, y a nivel del discurso, en el abandono y fragmentación de su linealidad. En el caso de los discursos referenciales, la modificación se dio en torno a la posición que estos ocupaban en el marco de los discursos, pues, producto de la despiadada represión, la denuncia se vuelve una necesidad básica. En este contexto, las circunstancias estaban dadas para que los discursos referenciales, tales como reportajes, entrevistas, crónicas, autobiografías, memorias, diarios íntimos y cartas, adquiriesen relevancia y visibilidad. Estos géneros, como nos recuerda el profesor

Leonidas Morales en su libro *Cartas de petición 1973-1989*<sup>26</sup>, se caracterizan por mostrar un autor que no sólo es el sujeto de la enunciación, sino que también es el sujeto del enunciado, como es el caso de la autobiografía, el diario íntimo, la carta, entre otros. Por eso mismo, tienen en su estructura todas las posibilidades para contener al relato testimonial, el que permite evidenciar los quiebres y traumas provocados por la represión militar en todos los ámbitos de desenvolvimiento de las personas (físico, psíquico y ético). Las primeras publicaciones de este tipo de relatos se fueron dando a conocer por los exiliados que poseían, en ese sentido, la libertad necesaria. Sin embargo, quiero establecer muy claramente que para efectos del análisis no estoy considerando *El palacio de la risa* como un relato testimonial, sino como una novela que se inserta en el campo de la ficción. Lo que sí relativizaré serán los límites que distinguen a uno y otro tipo de escritura.

En este mismo sentido, un aspecto interesante del texto que aquí me ocupa es que precisamente puede leerse como una conjugación de ambos discursos sin casarse con ninguno, reflejando al mismo tiempo en qué consiste el tipo de ficciones que he denominado *narrativas testimoniales postdictatoriales*. En tanto discurso ficcional, *El palacio de la risa*, evidencia la fragmentación de la linealidad y configura un sujeto herido que debe trabajar para (re)construir su identidad. En tanto discurso referencial, podré atender sobre todo al duelo iniciado por un autor exiliado, que puede o no coincidir más tarde con el autor de *El palacio de la risa*. Este hecho no tendrá mayor relevancia en un análisis que pretende ocuparse del sujeto de la enunciación o narrador-criatura, antes que del autor-creador<sup>27</sup>.

En este sentido, considerando los dos planos ofrecidos por el discurso de estos relatos, ofreceré una lectura que parte de la base de que existe un autor real, que es escritor, que fue exiliado, y que articula una narración en la cual existe ahora un sujeto de enunciación que entrega un testimonio que no tiene porqué ser necesariamente el del autor para leerse como relato testimonial. Resolveremos esto en un momento al referirnos a la idea de “pacto de lectura”, propuesta por Nora Strejilevich. El tratamiento del narrador, por lo tanto, estará mediado por un punto de vista particular, que lo sitúa en un espacio intermedio. La idea

<sup>26</sup> Morales, Leonidas. *Cartas de petición 1973-1989*. Editorial Cuarto Propio. Santiago de Chile, Octubre, 2006.

<sup>27</sup> La idea de narrador-criatura y de autor-creador buscan recalcar (reiterando mediante una especie de sinónimo de lo que se entiende comúnmente por “narrador” y por “autor”) el papel que prima en cada uno cuando se insertan en un plano en el cual autor puede ser tan narrador como autor y el narrador, por su parte, puede ser tan autor como narrador.

estará apoyada en las reflexiones de Primo Levi<sup>28</sup>, en torno a que el sujeto que testimonia no se escoge a sí mismo, sino que ha sido elegido por circunstancias extratextuales y, entonces, habla porque otros han muerto, y en su lugar. Así, miraré al narrador como un testigo que, si bien no sufrió la tortura ni estuvo preso en Villa Grimaldi, puede hablar por los que no están en tanto lleva en sí la “materia prima” (o parte de ella) que es el dolor, la invasión y la represión que deberían haber portado los sujetos que están ausentes y que serían la primera persona de cualquier relato testimonial. Desde esta perspectiva, no estaría el sujeto narrador (ahora testigo) reconstruyendo su propia identidad solamente, sino que además estaría operando en una dimensión de construcción colectiva que se desprende de lo que su testimonio ficcionalizado transmite.

Ahora bien, para no entramparme en la extensa discusión acerca de los límites entre la verdad y la ficción en los relatos situados en la frontera de lo fictivo y lo documental, y mucho menos en la polémica acerca del valor estético que poseen los mismos, recurriré a la base conceptual que plantea la argentina Nora Strejilevich en *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*<sup>29</sup>. La autora resolverá este asunto desde la visión de Philippe Lejeune, quien define el género testimonial en base a un pacto de verdad compartido entre autor y lector, hecho que genera una base sólida y simple en una primera instancia. Este hecho, sencillo en apariencia, también acarreará ciertas complicaciones en la medida en que el testigo puede ser acusado de falta de ética si se encuentra alguna inexactitud en su relato. Sin embargo, para el caso de la novela que aquí tratamos, y también de las demás novelas que comparten con ella la misma categoría definida como *narrativas testimoniales postdictatoriales*, este asunto queda saldado al dar por hecho una base compartida entre datos reales y fictivos.

En el primer capítulo de su libro, “La verdad como testimonio”, la autora señala que “se espera del testimonio, como de cualquier producto de nuestra cultura, que tenga un uso práctico. La sociedad quiere que sirva de evidencia y se siente autorizada a condenar aquellos que no coinciden con ciertas pruebas logradas por otras vías”<sup>30</sup>. Es este el sentido en el cual se enmarcan buena parte de las producciones testimoniales de los ‘80 chilenos, que buscaban, ante todo, la denuncia y la socialización de lo que estaba ocurriendo soterradamente en el país a manos de los militares. Sin embargo, debemos reconocer que esta perspectiva ha variado en los años posteriores y este hecho ha traído como consecuencia (o tal vez ha sido su causa) una cada vez más prolífica producción de novelas, poemarios y cuentos que tratan la temática de la tortura, la desaparición y represión ejercida por los militares chilenos durante la dictadura. Lo interesante es que estos relatos no buscan legitimarse como “verdades documentales”, sino que intentan transmitir subjetividades profundas e íntimas de los seres humanos. Al respecto, Strejilevich señala que “el testimonio no es un medio destinado a proveer información y conocimiento basado en hechos, aunque pueda hacerlo en ciertas circunstancias; su papel, más bien, es “documentar ciertos aspectos de la mente humana (Levi, 1961) [...] Las memorias del horror no son exactas y los testigos que deben declarar frente a un juzgado tienen que remodelar sus recuerdos para acomodarlos a las exigencias de la ley o de la historia, que exige

---

<sup>28</sup> Levi, Primo. *Trilogía de Auschwitz*. El Aleph Editores. Traducción de Pilar Gómez Bedate. Otras de sus reflexiones por ahora han sido tomadas también del texto de Nora Strejilevich y de *Tiempo Pasado* de Beatriz Sarlo.

<sup>29</sup> Strejilevich, Nora. *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Editorial Catálogos. Buenos Aires, Argentina. 2006.

<sup>30</sup> Ibid. P.13



precisión<sup>31</sup>. Es claro que, según esta perspectiva, sería la voz poética la más apropiada para transmitir el contenido subjetivo de las experiencias vistas, vividas o escuchadas.

Ahora bien, existen otros relatos de memoria (tal vez más despojados de la llamada voz poética) que postulan que la claridad y la pedagogía en estos temas son también una vía para abarcar y transmitir las experiencias traumáticas. Es el caso de Primo Levi, quien busca ante todo una interacción con el otro, razón por la cual utiliza un lenguaje simple y accesible incluso para un desconocedor del tema. Además, este lenguaje se caracteriza por insertarse en una temporalidad de tipo cronológica, ordenada y secuencial, que permite tener una perspectiva más clara del relato. Por otro lado, intenta una correspondencia con el receptor que apunta a un entendimiento mutuo. A partir de estas motivaciones, podemos deducir de su escritura un concepto de literatura de memoria que se define como un archivo de la memoria individual que se vuelve colectiva. Este archivo funciona conteniendo los hechos y el escritor los narra para prevenir su repetición en el futuro y también para ejercer, mediante la declaración de la verdad, un tipo de justicia.

Esto se despliega en la escritura de Levi de diversas maneras<sup>32</sup>. En primera instancia, la proximidad con el lector, que se evidencia en el lenguaje sencillo y el tono anecdótico (desprovisto de enrevesados comentarios eruditos o académicos) del relato, lo que se constituye en un rasgo esencial en la poética del autor. Esto, pues la idea que tiene de la literatura es, por una parte, la de un medio que servirá de vínculo comunicativo de las atrocidades que se han cometido y del mensaje acerca de la inmensa importancia que tiene el cuidarnos de que esto no se vuelva a repetir. Por otra parte, la de que la escritura es un contenedor de recuerdos que en cualquier momento pueden olvidársenos, ya sea porque así lo decidimos, como en el caso que el mismo Levi menciona, o porque la censura u otros mecanismos autorepresivos nos han privado de dicho conocimiento.

Asimismo, la posibilidad de depositar la experiencia íntima, subjetiva e individual en un medio colectivo es no sólo una riquísima terapia de desahogo para quienes han sido víctimas del horror, sino también una forma de transmitir un discurso que servirá para hacer justicia en el plano simbólico. Cabe señalar la relevancia que este hecho tiene en países que no han podido ejercer una efectiva justicia punitiva por medio de los tribunales. En estos casos, y aún más cuando pasan los años y aquélla posibilidad se hace cada vez más lejana, una opción es el desplazamiento de la justicia al plano simbólico en donde ingresa por medio de los discursos culturales al imaginario y a la conciencia de los sujetos.

En lo que respecta al afán de Levi de generar una correspondencia con el receptor que culmine en un entendimiento mutuo se abren, a mi entender, dos niveles de sentido: en primera instancia, tenemos la idea acerca de que mediante la literatura se podrá llegar a una transmisión tal de la experiencia subjetiva que se conseguirá no sólo la conmoción del receptor sino, además, y en la medida en que éste se pone en el lugar del autor, su compromiso en función de que los acontecimientos de los que se está haciendo parte no vuelvan a ocurrir. En un segundo nivel, que también es muy interesante para el análisis de la novela que aquí estamos considerando, el autor busca instalar la idea de lo que denomina la “zona gris”: un espacio ambiguo, característico de Auschwitz y parte de la estrategia de debilitamiento y quebrantamiento de los prisioneros, en el cual tanto los carceleros como los apresados pueden intercambiar roles en cualquier momento. La idea central es, ante todo, la de que una vez dentro del Lager, los límites de lo conocido, de lo descifrado, clasificable,

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Pienso ante todo en la narración de *Los hundidos y los salvados*. Muchnik editores. Barcelona, España, 2000.

se diluyen y cada quien llega al punto de desconocerse incluso a sí mismo. Levi se refiere de la siguiente forma a esta situación:

***“El mundo en el que uno se veía precipitado era efectivamente terrible pero además, indescifrable: no se ajustaba a ningún modelo, el enemigo estaba alrededor, pero dentro también, el ‘nosotros’ perdía sus límites, los contendientes no eran dos, no se distinguía una frontera sino muchas y confusas, tal vez innumerables, una entre cada uno y el otro. Se ingresaba creyendo, por lo menos, en la solidaridad de los compañeros en desventura, pero estos, a quienes se consideraba aliados, salvo en casos excepcionales, no eran solidarios: se encontraba uno con incontables mónadas selladas, y entre ellas una lucha desesperada, oculta y continua.”***<sup>33</sup>

El efecto de instalar esta idea se logra mediante la estrategia discursiva de búsqueda de entendimiento del otro, un intento, a mi juicio, bien logrado, por hacer partícipe al receptor de la propia experiencia, a tal punto que se consigue transmitirle la conciencia de que también él podría estar contando esta historia, o incluso de que él, antes o después, podría encontrarse en el lugar de quien es responsable de las horribles violaciones a los derechos humanos.

---

<sup>33</sup> Levi, Primo. *Los hundidos y los salvados...* p. 33.

# CAPÍTULO II. Memoria y trabajo de duelo

En el presente capítulo me ocuparé de delimitar teóricamente las categorías de *memoria* y *trabajo de duelo* que operarán posteriormente en el análisis de *El palacio de la risa* como poética de la memoria traumática. Al respecto, cito a Strejilevich:

**“El horror pretende borrar las huellas del enemigo para que la historia pueda asegurar que ese otro jamás existió; el testimonio, en cambio, expone las marcas, desafiando la aniquilación y admitiendo sus efectos. Aunque se sienta derrotado en su empresa, la suya es la única forma viable de hacerse cargo de la pérdida: ‘Las pérdidas históricas pueden ser evitadas pero, cuando ocurren, pueden al menos ser compensadas, en parte, elaboradas, y hasta cierto punto superadas (LaCapra, 2001)’”<sup>34</sup>**

En el caso de la novela que me ocupa, el narrador, del cual no sabemos el nombre, pero sí que es un exiliado que retorna a Chile en el contexto de la postdictadura es quien, por medio de un relato fragmentario y difícil de seguir a ratos, va exponiendo íntimas marcas de la aniquilación que ha tenido lugar tanto en el espacio físico de Villa Grimaldi como en el ámbito más personal de la vida del personaje protagonista y también de los demás aludidos por él.

Por su parte, Strejilevich plantea que la necesidad de testimoniar surge de un afán de sobrevivencia que apunta a la búsqueda de un sentido no para el pasado, sino para el presente. Sería en esta confrontación del horror, en donde el sujeto exploraría su reserva de dignidad. En este mismo sentido, señala la autora, “como el genocidio no es un rasgo constitutivo de la existencia, sino un hecho histórico evitable, el testimonio no es sólo el medio para nombrar y asumir la pérdida y la derrota, sino también para resistir social y culturalmente, un deber para la recuperación ética de la comunidad”<sup>35</sup> Y, volviendo a las pretensiones originales de esta investigación, una necesidad para la reanimación de los lazos afectivos que constituyen a la sociedad.

Sólo mediante el esfuerzo realizado por los testimoniados, continúa Strejilevich,) pueden estos “reubicarse en el tiempo y en el espacio de la sociedad, logrando que el pasado quede como pasado en lugar de permanecer como un presente persecutorio. Esta labor, si bien se plantea como requisito para recuperar la propia identidad, sirve de hecho para impulsar el acto de contar”<sup>36</sup>. En esta observación encontramos el énfasis puesto en el punto de trabajo esencial de esta investigación: el fundamental valor que posee el relato testimonial en su función (re)creadora de los sujetos y con ellos de sus vínculos sociales, en tanto sólo mediante la recuperación del control de sus vidas y cuerpos, las víctimas logran sobreponerse a la muerte de las funciones subjetivas que impone la tortura. Pensando en el caso de *El palacio de la risa*, tomaré la sensación de invasión de un lugar que el sujeto ha marcado como propio como el equivalente, guardando las distancias, a la tortura que se lanza derechamente sobre el cuerpo de la víctima.

<sup>34</sup> *Op.cit. Strejilevich, Nora. P. 17*

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*

En esta reconstitución de escena que el sujeto realiza respecto de la situación que le ha tocado vivenciar, se hace patente un acto fundacional que busca decir lo que nadie ha enunciado antes y, lo que es más, muy difícilmente podría ser enunciado por alguien que no haya sido testigo. Para especificar más esta idea, cito a Strojilovich: “el escrito, la página en blanco es, textualmente, el espacio donde el evento se inscribe por vez primera y la memoria actúa creando un texto donde elabora su horizonte desde la subjetividad, o donde el narrador la reescribe para que esta recupere su estatuto”<sup>37</sup>. Es este gesto fundacional, creativo, vivificador, el que pretendo rastrear en el afán del narrador por reconstituir el espacio de Villa Grimaldi.

El acto fundacional estará marcado por la actualización, o reapropiación del espacio de Villa Grimaldi, que realiza el protagonista en el momento en que regresa del exilio y se dirige hacia ese lugar. En esta ocasión, es necesario que el narrador redote de contenido íntimo un lugar (privado) que ha sido invadido y, en cierta forma, le ha sido arrebatado. Para efectos de comprensión de este acto fundacional, quiero comentar una idea que Humberto

Giannini expone en su libro *La reflexión cotidiana*<sup>38</sup>. Para el autor, “el primer momento de esta aventura (fundacional), de esta arremetida de la subjetividad corresponde, pues, a la ambigua odisea de Colón, en el siglo XV; al también ambiguo des-cubrimiento de un mundo que el conquistador sólo anhela llenar de sí-fundar-en un proyecto que aún no formula teóricamente: que sólo sueña en un sueño infinito de autoafirmación. Más que un descubrimiento, entonces, una invención de sí”<sup>39</sup>

Para presentar las categorías de memoria, me apoyaré en las reflexiones de Elizabeth Jelin, presentadas en su libro *Los trabajos de la memoria*<sup>40</sup>, las cuales además estarán enriquecidas con otras ideas expuestas por Ricardo Piglia en el texto ya mencionado y por otras definiciones hechas por Patrick Dove en “Narrativas de justicia y duelo: testimonio y

literatura del terrorismo de Estado en el Cono Sur”<sup>41</sup>. Partiré reconsiderando la urgencia y necesidad de justicia y reflexión que surgen en tiempos de postdictadura en Chile, al establecer que la publicación de este tipo de recuerdos funciona, ante todo, como “vehículo de la memoria” (Jelin, 2002) y al mismo tiempo como memoria personal. Al respecto, Dice Patrick Dove que “los textos encuentran en la memoria la esperanza de justicia, pero también invitan a considerar los límites que se imponen en el deseo de representar el pasado”<sup>42</sup>. De este modo, retornamos también al terreno de las batallas de la memoria, presentado en el aparte anterior, y que hemos vislumbrado como un concepto que en el análisis operará primordialmente como un trabajo de reelaboración del sujeto herido, de reordenación y redotación de contenido de los espacios mediante la labor de una memoria fragmentaria, no lineal, dinámica y subjetiva que va constituyendo una suerte de mosaico. Acerca de que la memoria es una instancia de reelaboración de sujetos heridos, Jelin señala que las múltiples memorias e interpretaciones que surgen del imaginario social

<sup>37</sup> Ibid. P.19

<sup>38</sup> Giannini, Humberto. *La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 1995.

<sup>39</sup> Ibid. P. 59.

<sup>40</sup> Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España Editores. Madrid, 2002.

<sup>41</sup> Dove, Patrick. “Narrativas de justicia y duelo: testimonio y literatura del terrorismo de Estado en el Cono Sur” En *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Elizabeth Jelin y Ana Longoni (comps.). Ed. Siglo XXI. Madrid, España. 2003.

<sup>42</sup> Ibid. P. 133

“son elementos claves en los procesos de (re)construcción de identidades individuales y colectivas en sociedades que emergen de períodos de violencia y trauma.”<sup>43</sup> Por otro lado, hemos dicho que la memoria es fragmentaria y dinámica, asunto que refiere a que las experiencias se superponen y se tocan impregnándose unas con otras. Es así que “abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas”<sup>44</sup>. Asimismo, insistiendo en la superposición de experiencias, “el recuerdo del pasado está incorporado, pero de manera dinámica, ya que las experiencias incorporadas en un momento dado pueden modificarse en períodos posteriores”<sup>45</sup>. Por lo demás, y esto es fundamental para el caso de *El palacio de la risa* y para un buen número de obras que conforman las narrativas testimoniales de postdictadura, “la experiencia humana incorpora vivencias propias, pero también las de otros que le han sido transmitidas. El pasado, entonces, puede condensarse o expandirse, según cómo esas experiencias pasadas sean incorporadas”<sup>46</sup>. A esto debemos agregar el hecho de que nuevos escenarios políticos, históricos, sociales, culturales y económicos no pueden dejar de producir importantes transformaciones en la apropiación e interpretación de las experiencias.

Pese a los rasgos más específicos que estamos mencionando, debo recalcar que el principal distintivo de la memoria en términos de Jelin es que esta se constituye como un trabajo. Me interesa especialmente esta idea pues el protagonista de la novela que aquí analizaré realiza una labor de reelaboración y de incorporación y desapego de memorias y recuerdos que es la que finalmente le permite constituir su identidad de exiliado/retornado y situarse en el presente, en vez de culminar en un caso traumático de fijación o de permanente retorno. Opera aquí lo que conocemos como trabajo de duelo, labor que

***“implica poder olvidar y transformar los afectos y sentimientos, quebrando la fijación en el otro y en el dolor, aceptando la satisfacción que comporta el permanecer con vida [...] es un ejercicio liberador en la medida en que consiste en un trabajo de recuerdos”***<sup>47</sup>

Jelin acude al concepto de *trabajo* aquí pues lo entiende como un “rasgo distintivo de la condición humana [que] pone a la persona y a la sociedad en un lugar activo y productivo. Uno es agente de transformación, y en el proceso se transforma a sí mismo y al mundo”<sup>48</sup>, que es precisamente lo que ocurre en el caso de nuestra novela. Es interesantísimo también considerar una ventaja más del trabajo elaborativo, señalada por Jelin, quien, a su vez, hace alusión a LaCapra y señala: “la persona trata de ganar una distancia crítica sobre un problema y distinguir entre pasado, presente y futuro [...] Puede haber otras posibilidades, pero es a través de la elaboración que se adquiere la posibilidad de ser un agente ético y político (LaCapra, 2001)”<sup>49</sup>.

De esta misma posibilidad, podemos desprender la importancia que adquiere lo social en los procesos de memoria. Jelin rescata de Maurice Halbwachs (1994), la noción de

<sup>43</sup> Op.cit. Jelin, Elizabeth. *Los trabajos...* p. 5

<sup>44</sup> Ibid. P. 17

<sup>45</sup> Ibid. p. 13

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> ***Ibid. P. 15***

<sup>48</sup> Ibid. P. 14

<sup>49</sup> Ibid. P. 15

marco o cuadro social y señala que las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente, siendo, dichos marcos, los portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores<sup>50</sup>. Además, el autor citado señala (1992) que el mismo olvido se explica por la desaparición de estos marcos o de parte de ellos. Se trata aquí el tema de la permanente presencia social, incluso en ocasiones de tipo íntimo, pues, Jelin que “uno no recuerda solo sino con la ayuda de los recuerdos de otros y con los códigos culturales compartidos, aún cuando las memorias personales son únicas y singulares”<sup>51</sup>. Así, entendiendo el concepto de marco social como marco histórico y, por tanto, cambiante, Jelin nos invita a deducir que finalmente toda memoria es una reconstrucción más que un recuerdo. En este sentido, son ellos los que dan sentido a cualquier tipo de rememoración individual. En términos más puntuales, el asunto funciona más o menos así: el sujeto seleccionará ciertos hitos o memorias que lo pondrán en relación con “otros” para fijar ciertos parámetros de identidad. Son estos parámetros los que se convierten en marcos sociales para encuadrar las memorias.

Entonces, tenemos que otro rasgo definitivo del concepto de memoria que utilizaré para el análisis de *El palacio de la risa* es que la memoria tiene invariablemente una dimensión colectiva que está por sobre la dimensión individual. Ahora bien, surge un nuevo conflicto a la hora en que se entiendan estas memorias como entidades independientes de los individuos. Sin embargo, Jelin resuelve este conflicto interpretándolas como “memorias compartidas, superpuestas, producto de interacciones múltiples, encuadradas en marcos sociales y en relaciones de poder”<sup>52</sup>. Agrega que lo colectivo de las memorias es precisamente el entretejido de tradiciones y memorias individuales, dialogantes y en estado de flujo constante con cualquier tipo de estructura social surgida de códigos culturales compartidos.

Por otra parte, y en cierta forma también en relación a la idea de colectividad, observaré cómo opera la idea de Primo Levi<sup>53</sup> acerca de la “zona gris”, que separa un destino que no fue pero que pudo perfectamente haber sido el propio. La “zona gris”, en estos términos, es el ambiguo espacio que nos habla de la imposibilidad de clasificar o reducir el grupo humano presente en los campos de concentración. Señala Levi al respecto: “El mundo en el que uno se veía precipitado era efectivamente terrible pero además, indescifrable: no se ajustaba a ningún modelo, el enemigo estaba alrededor, pero dentro también, el ‘nosotros’ perdía sus límites, los contendientes no eran dos, no se distinguía una frontera sino muchas y confusas”<sup>54</sup>. Hablamos entonces de un espacio complejo en el cual el territorio que separa a víctimas de verdugos no está vacío sino, muy por el contrario, “está constelado de figuras torpes o patéticas (a veces poseen al mismo tiempo las dos cualidades) que es indispensable tener presente si queremos conocer a la especie humana”<sup>55</sup>.

Levi hace un esbozo muy breve de este panorama haciendo alusión, por ejemplo, a varios tipos de colaboradores, pero consideraremos aquí especialmente a los que proceden del bando de los perseguidos por ser un aporte al análisis que a continuación desarrollaré.

<sup>50</sup> Ref, Ibid. P. 20

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> Ibid. P. 22

<sup>53</sup> Levi, Primo. *Los salvados y los hundidos*. Personalia Muchnik Editores. Traducción de Pilar Gómez Bedate. Barcelona, España, 1989. pp. 32- 60.

<sup>54</sup> Ibid. P. 33.

<sup>55</sup> Ibid. P. 35.

Para Levi, estos sujetos son “desleales por definición: han traicionado una vez y pueden traicionar otra. No basta con relegarlos a las tareas marginales; la mejor manera de atarlos es cargarlos de culpabilidad, ensangrentarlos, comprometerlos lo más posible; así habrán contraído con sus jefes el vínculo de la complicidad y no podrán volverse nunca atrás.”<sup>56</sup> En el caso de la novela, la obsesión del protagonista por resolver el enigma en torno al destino de Mónica se transforma en una búsqueda por entender qué pasó y qué pudo haber pasado, de ser otras las circunstancias, consigo mismo.

Finalmente, existe una estrecha relación entre memoria e identidad que en este caso nos interesa notablemente. Para abordar este punto, Jelin parte de la base de que

**“el núcleo de cualquier identidad, individual o grupal, está ligado a un sentido de permanencia (de ser uno mismo, de mismidad) a lo largo del tiempo y del espacio [...] La relación [entre memoria e identidad] es de mutua constitución en la subjetividad, ya que ni las memorias ni la identidad son ‘cosas’ u objetos materiales que se encuentran o pierden. ‘Las identidades y las memorias no son cosas sobre las que pensamos, sino cosas con las que pensamos. Como tales, no tienen existencia fuera de nuestra política, nuestras relaciones sociales y nuestras historias’ (Gillis, 1994)”<sup>57</sup>**

Luego, la autora establece una diferencia entre un tipo de memoria que es habitual y otra memoria que es narrativa. En ambos casos, la relación con la constitución del sujeto es definitoria; sin embargo, tomaré algunos comentarios en torno al segundo tipo de memoria por ser la que se ajusta al análisis. Señala Jelin, respecto de la memoria narrativa, que

**“el acontecimiento rememorado o ‘memorable’ será expresado en una forma narrativa, convirtiéndose en la manera en que el sujeto construye un sentido del pasado, una memoria que se expresa en un relato comunicable, con un mínimo de coherencia [...] Lo que el pasado deja son huellas [...] pero, esas huellas en sí mismas, no constituyen ‘memoria’ a menos que sean evocadas y ubicadas en un marco que les dé sentido”<sup>58</sup>**

Cabe señalar brevemente una problemática que surge en este punto en torno al olvido y que se relaciona directamente con la labor del escritor en postdictadura; ¿cómo superar las dificultades y acceder a las huellas mencionadas? En este sentido, Jelin establece que

**“la dificultad no radica en que hayan quedado pocas huellas, o que el pasado haya sufrido su destrucción, sino en los impedimentos para acceder a sus huellas, ocasionados por los mecanismos de la represión, en los distintos sentidos de la palabra – “expulsar de la conciencia ideas o deseos rechazables”, “detener, impedir, paralizar, sujetar, cohibir”- y del desplazamiento (que provoca distorsiones y transformaciones en distintas direcciones y de diverso tipo)”<sup>59</sup>**

Es por esto que afirmo la posición de Ricardo Piglia cuando menciona que la labor del escritor se encuentra precisamente en intentar develar los mecanismos estatales ficcionales que luchan por imponer su versión de los hechos, al tiempo que también se elabora seria y reflexivamente una versión de los mismos que denuncie y se aproxime de manera más

<sup>56</sup> Ibid. P. 38.

<sup>57</sup> Op.cit. Jelin, Elizabeth. . P. 25.

<sup>58</sup> Ibid. P. 30

<sup>59</sup> Ibid.

certera y delicada a la realidad de las experiencias subjetivas. E insisto con la idea de que esta es la forma en que mejor se puede representar el trabajo de las narrativas testimoniales postdictatoriales que valoran la subjetividad de las experiencias, considerando que:

**(Cito a Piglia por la precisión que encuentro en sus palabras) “la verdad está en el relato y ese relato es parcial, modifica, transforma, altera, a veces deforma los hechos. [Razón por la cual] hay que construir una red de historias alternativa para reconstruir la trama perdida [...] Esta verdad social es algo que se tematiza y se busca, que se ha perdido, por lo cual se lucha, que se construye y se registra. La verdad es un relato que otro cuenta. Un relato parcial, fragmentario, incierto, falso también, que debe ser ajustado con otras versiones y otras historias”<sup>60</sup>.**

Y es esta temática la que pienso que intentan presentar y complejizar este tipo de novelas en el Chile postdictatorial.

Para finalizar este capítulo teórico expondré unos últimos alcances, más específicos, en torno al trabajo de duelo, que más tarde serán aplicados a la lectura de la novela. Partiré considerando primeramente que los extremos de violencia y crueldad que han tenido lugar en la historia reciente de los países de nuestro Cono Sur, hacen dudar de la posibilidad de *nombrar*, posibilidad que siempre ha sido la principal labor de la literatura. Por otra parte, volviendo al artículo de Patrick Dove y a las ideas expuestas en la primera parte de este capítulo, hay que decir que la destrucción de los lazos personales, sociales y comunitarios da a la producción simbólica más importancia que nunca. Señala Dove que “si la literatura va a intervenir en este estado colectivo de *schok*, tendría que ser capaz de nombrar la pérdida – o sea, convertir la pérdida en algo concreto y pasible de ser recordado – como paso necesario para renovar los vínculos afectivos de la vida personal y comunitaria”<sup>61</sup>. Surge de este modo lo que el mismo autor ha denominado *duelo literario*, idea que dice relación con la famosa declaración de Adorno acerca de que escribir poesía después de Auschwitz es una barbaridad. Sin embargo, se nos presenta en esta ocasión como la única posibilidad de reengendrar el sentido del mundo civilizado y de la especie humana. A mi ver, en el caso de nuestra novela, el narrador protagonista opta por representar el duelo mediante la ruptura de cierto concepto de la historia, resultando esta en una dispersión de múltiples historias parciales e íntimas y jamás en la recuperación de su unidad.

Por otra parte, la fragmentación misma del relato de evocación del pasado presentada por el narrador durante el transcurso de la novela, habla también de una suerte de no presencia que no es silencio o desaparición, sino la presencia misma de algo que estaba y que ya no está: una suerte de espectro que reclama su lugar en la tierra. Elizabeth Jelin, por su parte, también hace alusión a estos huecos y precisa la idea del trauma presente en el sujeto narrador, si pensamos en este caso puntual. Señala la autora que:

**“los acontecimientos traumáticos conllevan grietas en la capacidad narrativa, huecos en la memoria [...] es la imposibilidad de incorporarlo narrativamente, coexistiendo con su presencia persistente y su manifestación en síntomas, lo que indica la presencia de lo traumático. En este nivel, el olvido no es ausencia o vacío. Es la presencia de esa ausencia”<sup>62</sup>.**

---

<sup>60</sup> Op. Cit. Piglia, Ricardo. *Tres propuestas...* p.p. 29-30.

<sup>61</sup> Op. Cit. Dove, Patrick. *Narrativas de justicia y duelo...* p. 146.

<sup>62</sup> Op. Cit. Jelin, Elizabeth. *Los trabajos...* p. 28.



Por último, me gustaría agregar que esta descripción del trauma como la imposibilidad de narrar, como un hueco en la memoria, puede llevarse perfectamente al caso de un tipo de exiliado retornado que no puede encontrar ni los espacios ni los amigos ni el país que ansiaba hallar y que se siente imposibilitado de moverse, encontrarse y rehacer su vida en este “nuevo” lugar. Es este el trauma del sujeto exiliado y es también el inicio del desexilio y del trabajo de duelo. Precisamente tenemos aquí una primera caracterización del narrador de la novela que a continuación analizaré.

## CAPÍTULO III. Engranajes. Conformación de una poética de la memoria traumática en *El palacio de la risa*

En este capítulo analizaré los aspectos de la novela que ya hemos señalado, con el afán de determinar la poética de la memoria traumática que trabaja Germán Marín en *El palacio de la risa*. Debemos considerar que las distintas poéticas de la memoria traumática que se insertan en el contexto postdictatorial chileno han circundando la pregunta acerca de cómo se articula la narración de lo indecible, de cuáles son las formas apropiadas para narrar estas experiencias. Esta pregunta, tantas veces formulada, es el desafío que enfrenta cada sobreviviente y cada artista que se dispone a “decir” después del trauma.

El análisis referirá a las problemáticas enunciadas en el capítulo anterior. Sin embargo, aquí las presentaré en el orden respectivo en el cual serán abordadas para efectos de una mayor claridad, aún cuando cada elemento estará entrelazado inevitablemente con otros y en el mismo análisis se irán combinando y superponiendo.

El primer problema a tratar es el de la inenarrabilidad, que es puesto en relación con otras opciones de relatos de memoria que postulan que la claridad y la pedagogía en estos temas son una vía posible de llegar a establecer lo que realmente pasó en lo más íntimo de las experiencias traumáticas. En este plano, observaremos cómo se va constituyendo un relato fragmentario que denota el trabajo de un tipo de memoria que se presenta como no lineal, dinámica y subjetiva. En este caso, vemos que el relato del narrador de la novela se forma a partir de una serie de huellas que el pasado ha dejado y que se presentan como datos de difícil acceso, ya sea por mecanismos estrictos de represión que buscan ocultarlas o por otros sistemas autorepresivos que pertenecen a la forma que adquiere la experiencia traumática en el sujeto que narra. Por otra parte, veremos cómo esta misma memoria se constituye a partir de una suma de recuerdos o fragmentos de memorias que no le pertenecen sólo al narrador sino también a otras personas. Debemos recordar aquí la afirmación de Elizabeth Jelin, acerca de que toda memoria es una reconstrucción más que un recuerdo<sup>63</sup>. En este caso, la memoria, y luego veremos que también la identidad del protagonista, se va conformando a partir de los recuerdos de muchos otros personajes que aportan sus memorias personales.

También pondremos atención, en este nivel del análisis, a otro problema abordado por la novela: la relativización del discurso del sobreviviente que, en este caso, opera tanto desde el mismo protagonista, quien no es capaz de recordar su propio pasado puesto que este se le muestra segmentado y velado, como también desde un personaje secundario: la colaboradora María del Carmen Posada. Ella es quien da la clave para la resolución final del enigma pero, sin embargo, es presentada como una mujer alcohólica, deprimida y con un sentimiento de culpa que no le permite alcanzar un estado de sanidad mental que la avale para fiarnos de su relato.

---

<sup>63</sup> Op.cit. Jelin, Elizabeth. *Los trabajos...* p. 20.

De esta forma, avanzamos en la constitución de una memoria que tiene invariablemente una dimensión colectiva que está por sobre la dimensión individual y en la cual, como ya vimos, lo colectivo de las memorias que aquí confluyen es el entretendido de tradiciones y recuerdos individuales, dialogantes y en estado de flujo constante con cualquier tipo de estructura social surgida de códigos culturales compartidos. Asimismo, otro nivel en el cual se despliega la dimensión colectiva del concepto de memoria que funciona en la novela es en la relación que se establece entre la (re)construcción identitaria del protagonista y la proyección de este restablecimiento hacia la colectividad. Esta dimensión colectiva de la reconstrucción identitaria se manifestará en la reanimación de los lazos afectivos personales y comunitarios.

Ahora bien, dentro de la problemática de la inenarrabilidad, hemos dicho que se hace presente un fenómeno que Patrick Dove ha denominado *duelo literario* y que ya hemos descrito con anterioridad. El asunto dice relación con la urgencia de narrar la pérdida, que se combina al mismo tiempo con la imposibilidad de encontrar las palabras adecuadas para abordar el recuerdo. Debemos poner atención al hecho de que la narración que aquí se nos presenta se inicia como una suerte de recuento o rememoración pero que ya ha culminado y que no se constituye en el momento preciso en que el personaje comienza a relatar. En este sentido, el relato es el resultado, narrado en clave policial (entonces, la sumatoria sucesiva de las partes), de la investigación realizada por el protagonista. Siguiendo esta idea, la fragmentariedad del relato quedará plasmada, entonces, en la forma en que este se constituye y no en la narración propiamente tal que, como veremos, se articulará como un discurso coherente que posibilita encontrar el sentido del pasado en el presente. Por lo tanto, dado que el modo en que se constituye el relato es en base a testimonios e información recopilada de diversas fuentes, el duelo literario adquirirá una forma distinta y el narrador protagonista lo estará representando mediante la ruptura de cierto concepto de la historia, resultando ésta en una dispersión de múltiples historias parciales e íntimas que no comportan una unidad. Es esta precisamente otra problemática que busca abordar el análisis: me refiero a la imposibilidad de cerrar la “historia” y establecer certezas en base a los hechos acaecidos y los efectos que ellos puedan tener en la sociedad. En este caso, busco destacar sobre todo el escepticismo que la novela inyecta sobre el lector acerca de la comprensión cabal y definitiva que pueda tenerse de los trágicos acontecimientos narrados.

Otro aspecto fundamental del análisis, es la relación existente entre la memoria que va constituyéndose y la identidad que al mismo tiempo va tomando forma en el sujeto narrador. Para Nora Strejilevich, como ya vimos, esta conformación de la memoria mediante el relato testimonial surge de un afán de sobrevivencia que apunta a encontrar el sentido que el pasado tiene en el presente de los sujetos que recuerdan. De este modo, respaldo la afirmación de la autora acerca de que sólo mediante el esfuerzo de los testimoniantes, pueden estos “reubicarse en el tiempo y en el espacio de la sociedad, logrando que el pasado quede como pasado en lugar de permanecer como un presente persecutorio”<sup>64</sup>. En lo que va del análisis en este punto, tenemos entonces que la memoria de la que hablamos se perfila como un trabajo que, en el caso de nuestro protagonista, se caracteriza por la reelaboración, incorporación y desapego de memorias y recuerdos que finalmente le permitirán construir una identidad como exiliado retornado y situarse en el presente, en lugar de culminar en un caso traumático de fijación o de permanente retorno.

---

<sup>64</sup> Op. Cit. Strejilevich, Nora. P. 17.

A este último respecto, Paul Ricoeur, en *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*<sup>65</sup>, plantea una oposición entre el duelo y la melancolía, y señala que la única vía posible de una reparación sana, constructiva y eficaz es la que resulta del trabajo de duelo, entendido como la aceptación de algunos recuerdos y la marginación de otros que pueden ser nocivos. Frente al duelo opone la melancolía precisamente como lo contrario, es decir, como un pasado traumático que permanece persecutorio y con rasgos obsesivos. Me gustaría cuestionar esta oposición considerando que la gran mayoría de las perspectivas desde las cuales se ha enfrentado el pasado del horror en Chile coinciden con una perspectiva melancólica, que postula la reiteración de la angustia y de los abusos como una forma de combatir las mecánicas de olvido impuesto. En este sentido, la melancolía presente en la literatura chilena actúa como una protesta frente a lo que se quiere dejar pasar sin sanciones de tipo judicial ni moral; una rebeldía que mientras es tal también sirve de medio de purgación nacional si entendemos que las penas por los horrores que se cometieron son responsabilidad tanto de quienes las cometieron como de quienes las permitieron, las avalaron o sencillamente las callaron.

Este nivel de el “pasado que no pasa” en el sujeto protagonista se grafica de excelente manera en uno de los párrafos que abre la novela: “Yo no venía del extranjero, sino del pasado, el que al parecer nadie quería, pues, de acuerdo a lo que había captado, aquel tiempo ya no representaba nada en la vida actual de los chilenos”<sup>66</sup>. Luego, el narrador atribuye esta actitud a un curioso fenómeno nacional que nuevamente nos lleva a afirmar que el caso de Chile es más el de un trauma inconcluso que otra cosa: “la casa de Peñalolén merecía otra suerte, pero en Chile, como es sabido, existe un horror al pasado, lo que no se destruye se falsifica, devorado por la devastación que significa el presente. Como dice Lévi-Strauss en *Tristes Trópicos*, a los primitivos no les gusta la historia”<sup>67</sup>.

Ahora, volviendo a la dimensión en la cual el protagonista intenta romper con esta dinámica y reconstruir su identidad a partir de la aceptación de las condiciones actuales, estamos poniendo el acento sobre uno de los aspectos centrales de esta investigación: el valor fundamental que posee el relato testimonial en su función (re)creadora de los sujetos y con ellos de sus vínculos sociales, en tanto sólo mediante la recuperación del control de sus vidas y cuerpos las víctimas logran sobreponerse a la muerte de las funciones subjetivas que impone la tortura. Pensando en la novela, hemos dicho que tomaremos la sensación de invasión de un lugar que el sujeto por diversas razones y circunstancias ha marcado como propio, como el equivalente, guardando las distancias, de la tortura que se ejecuta directamente sobre el cuerpo de la víctima. Además de poseer un fin reparador y en definitiva liberador, por lo tanto el afán del protagonista por entender qué pasó con Mónica en Villa Grimaldi puede traducirse, como observa Michael Lazzara<sup>68</sup>, en una búsqueda del narrador por entender un destino que perfectamente, bajo otras circunstancias, pudo haber sido el suyo (hablemos ya de la tortura, la desaparición o la colaboración). Algo que, en el caso puntual del destino que tuvo Mónica, debemos observar en relación a la idea de Primo Levi acerca de la “zona gris”, ya desarrollada en los capítulos anteriores.

Cerrando esta problemática identitaria, podemos decir que, en este nivel, el concepto de memoria que aquí está operando ha llegado a constituirse como lo que Jelin ha

---

<sup>65</sup> Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Ediciones Universidad Autónoma de Madrid. España, 1999.

<sup>66</sup> Op. Cit. Marín, German. *El palacio...* p. 97.

<sup>67</sup> Ibid. Pp. 132-133.

<sup>68</sup> Op.cit. Lazzara, Michael. *Prismas de la memoria...* pp. 228-235

denominado una “memoria narrativa”, puesto que se ha convertido en el cómo, la forma, mediante la cual el sujeto construye un sentido del pasado; hecho que se manifiesta en la comunicabilidad y la coherencia que la memoria misma ha adquirido en el transcurrir de la novela. Entonces, debemos poner atención al hecho de que, en lo que respecta a la novela como despliegue de una poética de la memoria traumática, Germán Marín opta por trabajar en un relato que, en su misma composición, busca revelar los límites de representación del trauma.

En una lectura que busque observar los engranajes compositivos del texto, destacan inmediatamente los espacios vacíos en torno a los cuales se establece el relato. Podemos decir que, en primera instancia, constituyen una suerte de gatillos que activan los recuerdos del narrador, quien hace esfuerzos increíbles por recordar un pasado que le es a la vez tan personal como ajeno. La incredulidad con la cual enfrenta la información que obtiene respecto de Mónica igualmente se relaciona con una serie de vacíos que lo dejan en un plano en el cual sencillamente no es capaz de entender qué sucedió. Su obsesión personal con el paradero de la mujer puede, entonces, llevarse a la ansiedad del sujeto exiliado que se desespera por comprender qué y cómo se ha llegado a la situación actual. Cito un pasaje de la novela: “la realidad proseguía imperturbable frente a mí, depositaria en su seno de la verdad acerca de Mónica que no podía descubrir. En cualquier caso, ninguno de los indicios, aunque se entrecruzaran, me señalaba como pistas dónde permanecía ella en ese minuto. ¿Es que desaparecida no estaba en consecuencia en ningún lugar?”<sup>69</sup>. Fácilmente podemos evocar la insistente búsqueda de los retornados, transmitida por medio de numerosos documentales, testimonios, novelas, etc., por encontrar debajo de los nuevos cementos y discursos, el país disconforme, crítico y colorido que dejaron al partir.

Ahora bien, en el caso del protagonista, la posibilidad de narrar se ve debilitada a partir de la difícil relación que este puede llegar a establecer con un espacio que ha sido dinamitado y del cual sólo quedan ruinas. Este conflicto también se abre en otras dimensiones cuando consideramos que el narrador es un sujeto que regresa del exilio a un lugar que le resulta de compleja asimilación pues no se parece en absoluto al país que conoce y, por otra parte, un hombre que intenta comprender una realidad (la de la tortura y la represión a los cuerpos) que no vivió en carne propia. De acuerdo a esta situación, podemos recordar la idea de la existencia de una no presencia que no es silencio o desaparición, sino la presencia de algo que estaba y que ya no está. En esta noción caben con facilidad el Chile de los '70 y la casona aristocrática que el protagonista conociera antes de que la misma fueratransformada en un centro de detención y torturas. Sin embargo, también se puede hacer una rápida aproximación a la situación de los detenidos desaparecidos, tanto de Villa Grimaldi como del resto del país; lo que, si duda, se relaciona con la capacidad narrativa que parte del acceso a la memoria. En este caso, tal y como señala Elizabeth Jelin, nos encontramos con una suerte de huecos en la memoria que conllevan grietas en la capacidad relatora. En este plano, el “olvido” que el protagonista busca enfrentar al instalarse en este lugar en ruinas a hilar sus recuerdos no es en ningún caso una evasión o un vacío, sino precisamente la presencia de una ausencia que se abre en diferentes niveles. Estamos entonces ante un sujeto que, por sobre todo, es un tipo de exiliado retornado que no encuentra en Chile el país que ansiaba hallar; de este modo, devela el trauma del sujeto exiliado que decide dar inicio al desexilio o al trabajo de duelo con el objeto de (re)encontrarse y poder rehacer su vida en este lugar.

Por otra parte, si extendemos la lectura fuera del marco de la novela propiamente tal, podemos señalar otra problemática que surge en torno al olvido y el problema de

---

<sup>69</sup> Op.cit. Marín, Germán. *El palacio...* p. 159.

la inenarrabilidad, y que tiene relación directa con la labor del escritor en postdictadura. Después de la brutal represión que tuvo lugar en Chile, entendemos que buena parte de la dificultad de poder rearmar el pasado no radica en la destrucción absoluta que se haya hecho de este y de sus vestigios, sino que, considerando entre otras cosas las políticas de olvido y reconciliación que ya comentábamos, la complejidad del relato tiene que ver con los impedimentos existentes para quienes buscan acceder a las huellas. Estos obstáculos se abren igualmente en una gama amplia de significados en tanto van desde los mecanismos formales y estrictos de represión (como en este caso es la dinamitación de lo que fue el centro de torturas), el ocultamiento de información por parte de la oficialidad, hasta la expulsión de la conciencia de ideas desagradables o la evasión de los mismos recuerdos, derivándolos y distorsionándolos en diferentes formas y direcciones.

El narrador no enfatiza en torno a su condición de intelectual, sin embargo, en la siguiente cita podemos notar que deja entrever al menos que formaba parte del mundo de la cultura en los '70:

***“La había conocido [a Mónica] a través de Cristián Huneeus, en la puerta de la librería Universitaria [...] Los sábados, a las doce, la librería de la Alameda se transformaba en el lugar de encuentro de diversos escritores amigos, al que asistían Enrique Lihn, Pedrito Lastra, Martín Cerda, Lucho Domínguez, Mauricio Wacquez, hoy algunos afuera, otros ya muertos, quienes habitualmente prolongaban la reunión, llevados por los últimos chismes literarios, en cualquiera de los bares cercanos en torno a una botella de vino.”***<sup>70</sup>

Asimismo, resulta interesante ver un nivel en el cual opera el concepto de “zona gris”, pues no debemos olvidar que también Mónica pertenece a este ámbito:

***“Acababa de titularse de profesora de inglés y ambicionaba obtener una beca para ir a perfeccionarse a Inglaterra, donde quería, aparte de lograr un mayor dominio del idioma, estudiar la obra de Joseph Conrad. Era una buena lectora de literatura, especialmente de novela, debido a su espíritu imaginativo y, aunque se inclinaba por temperamento a los libros enigmáticos del siglo pasado, admiraba el Ulises, sobre el cual tenía en preparación un estudio acerca de la naturaleza femenina en Molly Bloom.”***<sup>71</sup>

Otra relación que vale la pena destacar acá es la existente entre esta posición del intelectual y la del prisionero del Lager, comentada por Levi en *Los salvados y los hundidos*. Al respecto, Levi propone la visión de la literatura como un archivo de la memoria. Si bien, en una primera instancia, este archivo funciona como un colector de las experiencias que serán narradas, también existe otra dimensión de la idea de archivo que el autor esboza en su obra. Al hacer referencia a la “utilidad” que podía tener la cultura y el conocimiento de la literatura al interior de Auschwitz, Levi afirma que, a pesar de varias virtudes que van desde el embellecimiento de algún momento, el fortalecimiento de lazos, la delicadeza en la percepción de determinadas circunstancias, etc., la cultura no servía para orientarse ni para entender qué era lo que estaba ocurriendo ni para dilucidar el porqué lógico de la situación que les tocaba vivir. En este sentido, señala que lo más saludable era olvidarse de la cultura y también de otros recuerdos que les impedían sobrevivir el día a día como, por ejemplo, la permanencia del recuerdo de la familia. Toda esta información era relegada a lo

---

<sup>70</sup> *Ibid.* P. 133.

<sup>71</sup> *Ibid.* Pp. 133-134.

que él llama el “desván de la memoria”, un contenedor que albergaba todos los recuerdos-estorbos que no servían para la vida diaria.

Quise mencionar esta segunda dimensión que se abre a partir de la idea de archivo de la memoria, pues me parece muy interesante contraponer la idea de un desván de la memoria que existe en la mente del escritor con la de la misma literatura entendida como un archivo contenedor de memorias que ahora, fuera de Auschwitz, sí tendrán utilidad y razón de ser. Ahora bien, en el caso del narrador de *El palacio de la risa*, el nivel cultural que posee es probablemente un factor que posibilita y enriquece la comprensión que de los hechos va adquiriendo. La lucidez otorgada por el conocimiento y acumulación de diversas informaciones es la que propicia la articulación de un relato que surge a partir del desentrañamiento de antecedentes. Por otra parte, es interesante ver cómo esta narración es precisamente un libro de circulación pública que busca participar del debate en torno a la memoria y las violaciones a los derechos humanos en Chile.

Continuando con el análisis, vemos cómo el protagonista consigue articular el relato del pasado mediante un trabajo de rememoración que parte de sus propios recuerdos pero que, a medida que avanza, debe ir recurriendo a las memorias de otros sujetos que sí se quedaron en el país, que naturalmente vivieron otras experiencias e incluso a la memoria de la prensa que es proporcionada por revistas, artículos y otras informaciones que consigue recopilar en diversos momentos de su búsqueda (iniciada, por cierto, durante el exilio mismo y no en el momento de su retorno a Chile). En este sentido, como ya vimos, podemos decir que más que recordar, el narrador construye nuevamente su historia a partir de una serie de fragmentos que actúan como una suerte de mosaico en la composición del argumento.

Paso a paso, el protagonista consigue dar con el paradero de una mujer de nombre María del Carmen Posada quien, al igual que Mónica fue colaboradora del régimen y ahora se encuentra arrepentida, depresiva y alcohólica. Luego de purgar parte de sus culpas utilizando la receptiva disposición de este oyente casual, María del Carmen entrega cierta información acerca de Mónica, afirmando que

***“Mónica se había trocado en una colaboradora gracias a cierto capitán del ejército de apellido Salazar, quien después de liberarla de ciertos cargos, en una historia que no dejaba de ser una más en aquel ambiente, se había ido a vivir con ella luego de abandonar a su mujer. Una historia vulgar, me soltó concisa María del Carmen [...] Sabía, a pesar de la compartimentación de las tareas, que trabajaba como analista de la oficina dedicada en el segundo piso a asuntos internacionales... Según rumores la pareja vivía ahora en Buenos Aires, retirada aparentemente de los caminos secretos del tirano, después de que Mónica tuviera un hijo [...] fuera de esto último no disponía de más antecedentes y, al terminar su cuento suspiró, Dios es injusto, acercándome la botella de whisky. Me dijo, mejor bebamos, mi negro.”***<sup>72</sup>

Tenemos que la resolución del enigma que moviliza la trama de la novela se resuelve en base a un testimonio incompleto, inconsistente y emitido por una frágil mujer. Por ello, podemos ver aquí una relativización del discurso del sobreviviente, en donde se sugiere que incluso éste puede ser puesto bajo análisis y concluir que no se basa más que en emocionalidades o, como en este caso, en algunos simples “rumores”.

Por otra parte, la necesidad vuelta en una suerte de obsesión por parte del protagonista por entender qué pasó con Mónica en Villa Grimaldi puede traducirse ahora en un sentido

---

<sup>72</sup> *Ibid.* Pp. 189-190.

distinto al mencionado, vale decir, como una búsqueda del narrador por entender un destino que perfectamente, bajo otras circunstancias, pudo haber sido el suyo. Pues, como dice Primo Levi, en la colaboración tenemos la presencia de una “disposición [que] está teñida de infinitos matices y motivaciones: terror, seducción ideológica, imitación servil del vencedor, miope deseo de poder [...] vileza e, incluso, un cálculo lúcido dirigido a esquivar las órdenes y las reglas establecidas”<sup>73</sup>. En la novela claramente esta multiplicidad de motivaciones se ve diluida en el misterio que circunda todo lo que tenga que ver con Mónica; pero nos habla perfectamente de un terreno en el que caben afanes de prestigio o de poder tanto como el terror y la fragilidad.

Esta dimensión se abre en otro sentido si rastreamos un poco quién era Mónica antes del golpe de estado. Es ella misma quien anuncia que desea dedicarse a estudiar con afán la obra de Joseph Conrad y con este mensaje previene, sin saberlo, a su amante de lo que se avecina. *El corazón de las tinieblas*, la más célebre obra del polaco nacionalizado en Inglaterra, Joseph Conrad, aborda precisamente la temática de esa zona nebulosa que comprende las tinieblas del interior humano. Novela autobiográfica, se centra en el personaje de Kurtz, quien es buscado en las profundidades del África por Marlow. Este último sólo posee del primero una imagen contradictoria y mitificada que ha ido tomando forma a partir de las descripciones que los demás le han dado de él: voz profunda y potentísima, elevada estatura, ojos fulminantes, mente lúcida y voluntad indomable que le permite recolectar más marfil que nadie. Finalmente, lo encontrará enfermo, en una choza cercada de cabezas humanas empaladas, adorado por tribus indígenas a las que subyuga con el terror. El extraordinario personaje que ha ido modelando la imaginación de Marlow se erige ahora en símbolo de la corrupción y la entrega a la barbarie ancestral, impulsado por un ansia ilimitada de poder y riqueza, enfrentado consigo mismo en la soledad y vencido por la influencia de lo salvaje:

***“La selva había logrado poseerlo pronto y se había vengado en él de la fantástica invasión de que había sido objeto. Me imagino que le había susurrado cosas sobre él mismo que él no conocía, cosas de las que no tenía idea. Al quedarse solo en la selva había mirado a su interior y había enloquecido. El denso y mudo hechizo de la selva parecía atraerle hacia su seno despiadado despertando en él olvidados y brutales instintos, recuerdos de pasiones monstruosas”***.<sup>74</sup>

Kurtz ha rendido su humanidad y se ha convertido en un depredador que somete a castigos brutales a los nativos rebeldes y su mundo ahora sólo conoce el horror. El universo que rodea a Kurtz es igualmente terrible y absurdo: indígenas y colonizadores pertenecen al caos, a una máquina desquiciada por la degradación:

***“Veía la estación y aquellos hombres que caminaban sin objeto por el patio bajo los rayos del sol. Caminaban de un lado para otro con sus absurdos palos en la mano, como peregrinos embrujados en el interior de una cerca podrida. La palabra marfil permanecía en el aire, en los murmullos, en los suspiros. Un tinte de imbécil rapacidad coloreaba todo aquello, como si fuera la emanación de un cadáver”***.<sup>75</sup>

<sup>73</sup> Op.cit. Levi, Primo. *Los salvados...* p. 38.

<sup>74</sup> Conrad, Joseph. *El corazón de las tinieblas*. Ediciones del Sur. Córdoba, Argentina, 2004. (todas las citas y referencias al texto provienen de aquí).

<sup>75</sup> *Íbid.*



La novela puede leerse como una protesta contra la colonización del Congo, pero su reflexión va más allá de esta situación histórica concreta. Kurtz llega a África impulsado por los ideales del progreso, redacta una guía para orientar el diseño del comercio y la tarea civilizadora: “Cada estación de la compañía debería ser como un faro en medio del camino, que iluminara la senda hacia cosas mejores”<sup>76</sup>. Sin embargo, sus intenciones sucumben y el hombre “civilizado” oculta bajo una frágil superficie, bestiales instintos que salen a flote en contacto con ese mundo fuera del tiempo, sumergido en la penumbra de la floresta primitiva. El viaje de Kurtz puede verse a partir del tópico del descenso a los infiernos a través del río del olvido:

***“Remontar aquel río era como volver a los inicios de la creación cuando la vegetación estalló sobre la faz de la tierra. Una corriente vacía, un gran silencio, una selva impenetrable. El aire era caliente, denso, embriagador. No había ninguna alegría en el resplandor del sol. Aquel camino de agua corría desierto en la penumbra de las grandes extensiones. Uno llegaba a tener la sensación de estar embrujado, lejos de todas las cosas una vez conocidas. Penetramos más y más espesamente en el corazón de las tinieblas. A veces, por la noche, un redoble de tambores, detrás de la cortina vegetal, corría por el río. Tuve la sensación de haber puesto el pie en algún tenebroso círculo del infierno”.***<sup>77</sup>

A partir de este desarrollo, vemos que el mal se encuentra “escondido en las profundas tinieblas del corazón humano” y podemos relacionar con suma facilidad a los personajes (Kurtz y Mónica) de ambas novelas. Resulta muy interesante observar cómo la intuición que el protagonista del *Palacio de la risa* tiene respecto a Mónica, una vez que retorna del exilio, proviene probablemente de las claves que su misma amante le dio sin siquiera saber que lo hacía. Vemos el desarrollo de un argumento que se sustenta en la determinación del personaje de Mónica que nos llevaría a pensar que su destino no pudo haber sido otro que el que fue pues era poseedora de una materia potencial que nada más estaba esperando encontrar asidero para tomar una forma. Del mismo modo, nos enfrentaríamos a la percepción de que lo ocurrido en Chile fue un acontecimiento inevitable y la Unidad Popular una empresa abortada desde sus mismos orígenes. Sin embargo, no podemos afirmar esto con tanta seguridad pues, por otra parte, se habla de un contexto similar para el personaje protagonista y para Mónica y, según esto, ambos podrían haber terminado intercambiando roles o corriendo la misma suerte. En este marco, la libertad en la decisión que cada cual toma resulta crucial y es también lo que explica el trabajo de memoria realizado por el narrador con el objeto de re(constituirse) como sujeto.

A partir de esta misma situación, podemos abordar el tema del escepticismo trabajado por el autor en torno a la posibilidad de establecer certezas o cierres en la comprensión de la historia reciente del país y los sentidos que poseen las interpretaciones y recorridos mnémicos que finalmente realicemos. La tensión existente en lo que hemos denominado *duelo literario*, presente por cierto en buena parte de los textos escritos durante la postdictadura chilena, habla precisamente de la imposibilidad de limitarnos a una arista de la situación y dar el caso por cerrado.

Si bien nuestro protagonista resuelve, aunque medianamente, el enigma que lo inquieta y decide que “luego de haber pasado la mañana en aquel erial”<sup>78</sup> con el sol ardiéndole en la

<sup>76</sup> *Íbid.*

<sup>77</sup> *Íbid.*

<sup>78</sup> Op. Cit. Marín, Germán. P. 192

cabeza, sólo le resta “dar todo por aceptado y marcharse”<sup>79</sup>, no opta por culminar en esta etapa su proceso y resignarse a olvidar a Mónica y con ella todo lo que implica, sino que asume que el pasado que ha conseguido recapitular en su mente es parte constitutiva y esencial de lo que él es y del lugar que ocupa en este nuevo panorama al que ha venido a dar. De esta forma, en la medida en que recorre el espacio y lentamente consigue articular un relato que, si bien es ambiguo, es la narración de sí mismo y la única “casi-certeza” con la que cuenta, consigue conectar su pasado con su presente fracturado y, al mismo tiempo, hallar un sentido para la desazón que le produce el enfrentarse a un panorama que fácilmente podría responder a una equivocación en los boletos del avión que lo trajo a Chile, en tanto se encuentra en un país totalmente diferente al que esperaba encontrar.

Por lo demás, el hecho de que la articulación del relato que elabora tenga lugar precisamente en las inmediaciones de lo que fue la Villa Grimaldi, no es un suceso aislado. Se produce en este momento un fenómeno que hemos denominado acto fundacional, en tanto el sujeto dota de contenido propio un espacio que le había sido arrebatado (expropiado, si entendemos que en este lugar han tenido lugar una serie de experiencias esenciales de su historia personal que lo han llevado a marcar el espacio como propio). De tal forma, podríamos hablar de una suerte de purgación o reparación que se extiende desde el sujeto que lleva a cabo un trabajo de duelo hacia el espacio que, por su parte, también evidencia muestras de un trauma reciente y profundo al encontrarse completamente devastado y despojado de la belleza y el esplendor que antes poseía. De este modo, el protagonista logra transformar los sentimientos de desconcierto, frustración y dolor en una suerte de satisfacción por permanecer con vida y, a final de cuentas, (por) estar de regreso en el país que muchos otros no podrán volver a ver. Esto forma parte de un ejercicio liberador que sólo es resultado de un trabajo de recuerdos que ha culminado exitosamente en la posibilidad de articular un testimonio coherente.

Otro aspecto que me gustaría comentar es que el concepto de memoria fragmentaria que se articula a partir de la misma composición técnico-estética de la novela, funciona mediante un interesantísimo juego de superposición de tiempos y espacios narrativos que van delimitando la intensidad del relato en diferentes momentos. Al respecto, podemos identificar al menos seis tiempos que se superponen y combinan en el relato: en orden cronológico, tenemos el tiempo de la infancia del protagonista transcurrido en la casona aristocrática donde vivía su amigo Antonio; luego está el tiempo de Mónica que se sitúa en la época de la Unidad Popular; a continuación vendría el tiempo del exilio que tendría lugar en Barcelona; de forma paralela transcurriría el tiempo de la tortura en Villa Grimaldi; después nos encontraríamos con el tiempo del retorno a Chile (posterior a 1990), que es el momento en el cual tiene lugar la recapitulación de recuerdos en las ruinas del ex centro de torturas; y, finalmente, tenemos el tiempo del presente de la narración, desde el cual es posible ya la realización de una especie de segundo recuento que podremos recibir de forma ordenada y coherente. El siguiente fragmento podría sintetizar esta conjunción:

***“En diversos instantes del exilio, bajo una oscura confusión llena de imágenes, había pensado en el momento de ese reencuentro, en que la nostalgia que a veces me sobrevénía, al recordar las visitas cuando niño al lugar, era barrida por el espanto de tener conciencia de lo que allí había sucedido. Desde luego, al imaginar aquel día lejano, que ahora era el presente que fluía, se me aparecía también Mónica”***<sup>80</sup>

<sup>79</sup> Ibid.

<sup>80</sup> Ibid.p. 98.

Es fundamental aquí trabajar con las dos últimas instancias temporales para graficar los desplazamientos principales que determinan la intensidad emotiva de la narración y que constituyen la forma compositiva de la memoria que revisamos. En este sentido, vemos cómo priman dos temporalidades: esa mañana de diciembre en la cual el protagonista toma un taxi y se dirige a la Villa Grimaldi dinamitada, consigue entrar y recorre el lugar haciendo un intento por ordenar sus pensamientos y por entender qué pasó con Mónica, y el tiempo del presente de la narración en el cual por vez primera consigue elaborar un relato coherente donde recapitula y se refiere a sus experiencias, canalizadas a partir precisamente de esa mañana de verano en diciembre.

El movimiento que va desde un momento a otro es notable: podemos observar, a partir de lo que él mismo señala, que el día en que el narrador se encuentra en la Villa, la ordenación de los sucesos es confusa, espontánea, advenediza y de vez en cuando se desvía, completando el recuerdo con desvaríos de distinta índole. Las sensaciones del narrador en este momento son de difícil clasificación: una mezcla de nostalgia, horror, temor, angustia y culpabilidad.

***“Qué cantidades de errores justos provoca la nostalgia. Jamás pude imaginar en el extranjero que algún día regresaría al lugar donde antes se levantaba el parque y que, en su reemplazo, encontraría el vacío de un terreno desolado cubierto de cardos. Al observar las malezas que brotaban entre los escombros, comprendí esa mañana de pleno verano que había ocurrido una profunda desgracia entre esos murallones de adobe, intactos aún, como si quisieran ocultar, llenos de vergüenza, el secreto de lo sucedido en el interior. De mi parte, debo admitir, me sentía un poco culpable de estar vivo [...] Me asediaba en la casa, embriagado por mis invenciones, la sombra de la presencia de Mónica, pues en los sueños todas las edades se convierten en una, como dice James Joyce [...] Me pregunté mientras recorría aquello con la mirada a qué país había llegado hacía tres meses, pues, aunque lo deseara, éste ya no parecía ser el mío luego de pasar por la verdad de esa mañana”<sup>81</sup>***

Luego, el presente de la narración posibilita la articulación del texto que tenemos, ciertamente ordenado, argumentativo, secuencial; y, si bien también encontramos cierta tendencia a querer desviarse del tema y ahondar en otros, es el mismo narrador quien señala que “no desordenemos el relato y vayamos con alguna calma”<sup>82</sup> y que continuará con el objetivo del relato. De esta forma, tenemos que la narración de la memoria no podrá ser concebida nunca como una memoria cerrada, completa, articulada, sin derecho a reformulación.

Es curioso cómo este último tiempo narrativo va señalando los puntos de intensidad en la historia. Se inicia con una suerte introducción en la cual el narrador anuncia que es un exiliado retornado, que un día de diciembre se encaminó hacia Villa Grimaldi, que tuvo un amigo en la infancia que vivió allí antes, hace mención a Mónica por primera vez, etc. Luego tendemos un detallado y ordenadísimo transitar por la historia del lugar; en este momento el narrador nos ofrece información documental<sup>83</sup>, fechas, nombres y una redacción ordenada y lineal. Sin embargo, a medida que nos aproximamos al momento en el cual María del Carmen le revela la información que posee acerca del paradero de Mónica

<sup>81</sup> *Ibid.* Pp. 129-130.

<sup>82</sup> *Ibid.* P. 137.

<sup>83</sup> La gran mayoría de estos antecedentes son efectivamente reales.

y de sus ocupaciones durante la dictadura, la atmósfera narrativa se va distorsionando y las imágenes que se nos ofrecen ya no se presentan con tanta claridad. El momento culminante de esto es el entorno en el cual se produce la revelación que, por cierto, es nada más que una constatación de lo que el protagonista siempre supo o intuyó, de alguna u otra forma. Se encuentran ambos en la casa de María del Carmen, ella como siempre está vestida como si fuera la Virgen del Carmen, están bebiendo, es una noche tormentosa y el ánimo del narrador ya está agotado de tanta espera y decepción. La distorsión, oscuridad, nebulosidad de esta atmósfera se contraponen a la claridad del relato de corte policial (suma de antecedentes y respuestas) que hasta el momento se ha venido proponiendo. De esta forma, podemos hablar de una suerte de rodeo o circunvalación que busca concluir en una sencilla, ambigua y fugaz constatación. El clímax de la novela, la resolución del enigma, la tranquilidad del protagonista, no son más que una débil respuesta que puede ser tan verídica como inventada. Este es precisamente el argumento con el cual Marín defiende la tesis de que las historias de las memorias en Chile no se han cerrado y no tienen por qué hacerlo si es que acaso pretende llevarse a cabo un trabajo de duelo que apunte a sanar las profundas heridas.

En cuanto a que este momento no resulta ser más que una comprobación de algo que el narrador aparentemente ya intuía y no se decidía a aceptar, es interesante destacar que ese mismo presentimiento se repite en su interior en lo que respecta al destino que pudo tener la casa que en otro momento fue un refugio para él:

***“Sabía a través de las informaciones leídas en Barcelona que la llamada Villa Grimaldi se había transformado después de 1973 en el principal centro de torturas de la dictadura, pero en el refugio del sueño, donde el ocaso de la voluntad parecía no menos verídico, la casa había proseguido impoluta para mí, libre de terrores, aunque al recapacitar hoy acerca de esto no puedo negar que el corazón del sueño me acosaba sin expresarse, velada por diversos subterfugios oníricos, cierta inquietud lindante con la angustia.”<sup>84</sup>***

Es interesante revisar en este punto una suerte de paralelo existente entre los personajes (Mónica y el narrador protagonista) y la casona de Peñalolén. Del mismo modo que la casa transita desde un origen aristocrático en donde se caracteriza por ser un foco de irradiación de la cultura de la época, hacia una degradación que pasa por su conversión en discoteca durante los '70, a centro de torturas más avanzada la década, para terminar siendo un terreno erizado poblado de ruinas en la época posterior a la dictadura, los personajes avanzan desde un momento de “inocencia” hacia otro que destaca por el brutal enfrentamiento con la realidad. Mónica, quien tenía planes de estudiar en el extranjero y perfeccionar su nivel cultural, termina convertida en una suerte de monstruo. El narrador protagonista, por su parte, era un convencido de que el proyecto de la Unidad Popular traería buenos frutos y debe luego enfrentarse al contexto del exilio durante los diecisiete años que dura el mandato de Pinochet, para más tarde regresar completamente consternado a un país que no lo recibe amablemente y en el cual no encuentra lo que esperaba.

Las distintas suertes corridas por los sujetos y por el espacio de Villa Grimaldi (que, como vimos, también evidencia los signos de la violación y el abuso que se ejecuta en su contra) encuentran un nuevo punto de vinculación cuando pensamos que, de la misma forma en que Mónica entregaba sin saberlo las claves de su futuro, la casona que recibe

---

<sup>84</sup> *Ibid.* P. 130.

el nombre de *Paraíso* en los tiempos en que era una discoteca, termina convertida en el mismo infierno.

Tenemos entonces que más que una determinación, como quise llamar anteriormente a este conjunto de elementos coincidentes, el trazado que conduce las suertes de los protagonistas y de la Villa Grimaldi se afirma en una serie de premoniciones que corroboran el argumento de Marín respecto de una percepción que hemos definido como escéptica, pero que mejor podrá denominarse desilusionada, en tanto el parangón existente entre la percepción de que Mónica pueda haber estado en parte predestinada a continuar el camino que siguió pues portaba esa tendencia de manera potencial, se relaciona con cierta perspectiva que afirma que el proceso de la Unidad Popular estaba abortado desde un comienzo y que, por ende, no podía tener otro fin que el ya conocido. Esto se sustenta ante todo en el sencillo hecho de que un programa revolucionario de las magnitudes que tuvo el pensado por Allende, no tenía cabida en una constitución burguesa ni en un país de profunda tradición terrateniente y oligárquica como el nuestro. Un argumento que se refuerza en el cuento corto que abre la compilación de tres textos que conforman el libro titulado *El palacio de la risa*; el que tiene por nombre “Carne de perro” y trata sobre el asesinato del demócratacristiano Edmundo Pérez Zujovic a manos de miembros del VOP (Vanguardia Organizada del Pueblo), grupo de ultraizquierda que realiza el atentado en 1971, en pleno gobierno de Salvador Allende. Lo interesante es el tratamiento de un tema delicado, pues involucra el asunto de la tortura y la persecución anteriores a la dictadura, y ordenadas por el mismo Presidente Allende para no buscarse conflictos mayores con la Democracia Cristiana en momentos en los cuales requería de su apoyo.

Sin embargo, este argumento de la “premonición” tiende a ser permanentemente relativizado, como hemos visto, por el despliegue de la llamada “zona gris” es las diversas dimensiones que adquiere en esta historia. Como resultado de esto nada más podemos concluir que el autor no apuesta por cerrar la historia del pasado y dejarse llevar por una visión sesgada del complejo tema. Al final de la novela y después de haber sido asaltado por unos muchachos fuera de Villa Grimaldi, el mismo protagonista señala: “El dios solitario del yo me hacía dar cuenta que, viejo como me sentía para recibir estos imprevistos, tampoco estaba en condiciones de asimilar el pasado o, al menos, de cerrarlo. Era un ayer trabado por mi propia mano”<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Ibid. P. 197.

## Conclusiones

Mediante el análisis crítico realizado en torno a la novela *El palacio de la risa*, podemos concluir que, en primer lugar, existe en ella un narrador protagonista quien, por medio de la elaboración de un relato que resulta coherente, consigue (re)constituir su identidad quebrada por la situación de exilio forzado que le ha tocado vivir. Dicha (re)construcción se realiza gracias al trabajo de memoria o de duelo que dicho sujeto lleva a cabo, labor que consiste específicamente en la recopilación y ordenamiento de antecedentes, datos, testimonios, versiones, acerca de lo que ha ocurrido en Chile durante su ausencia y, específicamente, en torno al paradero actual de su ex amante, Mónica. Esta suma de informaciones es comprendida como “huellas” o fragmentos de lo que se encuentra en ausencia y se busca reconstruir. Resulta fundamental destacar, a la hora de describir los mecanismos mediante los cuales se desarrolla este trabajo de duelo, el acto fundacional que el protagonista realiza en el espacio que fue Villa Grimaldi, consistente en la redotación de contenido propio en un lugar que ha sido arrebatado de su sustancia original.

Por otra parte, es posible realizar una extrapolación desde la reparación individual que tiene lugar en el sujeto testimoniante, hacia la comunidad o colectividad que vendría a ser el país. Semejante proyección tiene cabida cuando consideramos que el sujeto retornado del exilio no sólo no encuentra a Mónica, sino que además se enfrenta a una realidad país que no es la que esperaba. En este sentido, el país que dejó y que ansiaba reencontrar igualmente se haya desaparecido.

Otro aspecto esencial que es necesario enfatizar aquí es que existe en la novela una superposición de tiempos y espacios que van combinándose y representando lo que vendría a ser la memoria del protagonista. Entre las temporalidades presentes, es fundamental el momento en que el narrador articula el relato mental que posteriormente, en una segunda temporalidad, convertirá en una narración coherente (la novela propiamente tal). Este juego de tiempos y espacios forma parte de las técnicas compositivas utilizadas por el autor para configurar la poética de la memoria traumática que estamos postulando.

A partir del concepto de memoria que opera en la novela, podemos también desprender un juicio histórico que corresponde al argumento mediante el cual el autor busca participar del debate intelectual en torno a los temas de derechos humanos, historia reciente de Chile y memorias de estos acontecimientos. Dicho juicio se desprende primordialmente de cierto conjunto de coincidencias, que en el análisis hemos llamado “premoniciones”, presentes en la historia del protagonista, de Mónica y de la casona de Peñalolén. El principal resultado de estos elementos pertenecientes a la ficción de la novela es la opinión de que lo ocurrido era difícilmente evitable y, por tanto, que el mismo proceso revolucionario propuesto por el gobierno de Allende era una empresa abortada desde sus inicios. Este juicio histórico sería relativizado por el despliegue, en diversos niveles de los personajes, de la categoría de “zona gris” que vendría a cuestionar la determinación y predestinación de los sujetos. Si reunimos ambos elementos (premoniciones y “zona gris”) tendremos que lo esencial del argumento planteado por Marín es la imposibilidad de sentar certezas y cerrar la historia de las violaciones a los derechos humanos en Chile.

De este modo, tenemos que se despliega en la novela una poética de la memoria traumática de un sujeto exiliado/retornado, que surge a partir de la forma en que se

articula el concepto de memoria que está operando en el texto. El relato o narración que el protagonista realiza es el resultado, entonces, de la suma de fragmentos recogidos de diversas fuentes y la memoria que de este trabajo se desprende será igualmente dispersa, no lineal y subjetiva. A partir de esto y considerando la superposición de tiempos presentes en la narración, podemos afirmar que el autor consigue la conformación de una poética de la memoria traumática que nace de la composición técnico estética de la obra que presenta.

## Bibliografía utilizada

- Conrad, Joseph. *El corazón de las tinieblas*. Ediciones del Sur. Córdoba, Argentina, 2004.
- Dove, Patrick. “Narrativas de justicia y duelo: testimonio y literatura del terrorismo de Estado en el Cono Sur”. En *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Elizabeth Jelin y Ana Longoni (comps.). Ed. Siglo XXI. Madrid, España. 2003.
- Guerrero Antequera, Manuel. “Control social de la acción colectiva y trabajos de la memoria en el Chile posdictatorial”, ponencia presentada en JALLA. Santiago de Chile, agosto, 2008. (manuscrito).
- Giannini, Humberto. *La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 1995.
- Informe Valech. Por **Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. Santiago de Chile, 28 de noviembre del 2004.**
- Informe Rettig. Por Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (1990), presidida por Raúl Rettig Guissen. Santiago de Chile, 9 de febrero de 1991.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España Editores. Madrid, 2002.
- Lazzara, Michael. *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Editorial Cuarto Propio. Traducción de Pola Iriarte y Marisol Vera. Santiago de Chile, octubre de 2007.
- Levi, Primo. *Los salvados y los hundidos*. Personalía Muchnik Editores. Traducción de Pilar Gómez Bedate. Barcelona, España, 1989.
- Levi, Primo. *Trilogía de Auschwitz*. El Aleph Editores. Traducción de Pilar Gómez Bedate. [19--]
- Marín, Germán. *El palacio de la risa*. Editorial Planeta. Santiago de Chile, 1995.
- Morales, Leonidas. *Cartas de petición 1973-1989*. Editorial Cuarto Propio. Santiago de Chile, Octubre, 2006.
- Moulian, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. Edición Lom-Arcis. Santiago de Chile, 1997.
- Piglia, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Ed. Fondo de Cultura Económica. Bs As, Argentina, 2001.
- Richard, Nelly. “Recordar el olvido”. En *Volver a la memoria*. Raquel Olea y Olga Grau (comps.) Ediciones LOM Colección Contraseña. Estudios de Género. Serie Casandra. Santiago de Chile, 2001.
- Richard, Nelly. “Con motivo del 11 de septiembre. Notas sobre *La memoria obstinada* (1996) de Patricio Guzmán”. En *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*.



Elizabeth Jelin y Ana Longoni (comps.). Siglo XXI de España, Siglo XXI de Argentina Editores. Madrid, España, 2005.

Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Ediciones Universidad Autónoma de Madrid. España, 1999.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. Siglo XXI editores. Bs As, Argentina. 2007.

Strejilevich, Nora. *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Editorial Catálogos. Buenos Aires, Argentina. 2006.

Vidal, Hernán. *Política cultural de la memoria histórica. Derechos humanos y discursos culturales en Chile*. Editorial Mosquito Comunicaciones. Chile, año 1997.