

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA Y EL TRAUMA POSTDICTATORIAL EN *MILICO* DE JOSÉ MIGUEL VARAS

Tesis de Seminario de grado "Teoría y crítica latinoamericana" [para optar al
grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica mención Literatura]

ALUMNO:

PEDRO SALAS

PROFESORAS GUÍAS: ALICIA SALOMONE NATALIA CISTERNA
[2009]

INTRODUCCIÓN . .	4
CAPITULO I: TRAUMA, CONSENSO Y ARTE . .	5
a) La dictadura y sus huellas . .	5
b) El Discurso de la Transición . .	6
c) Escena crítica y artística . .	9
CAPÍTULO II: POLIFONÍA, IRONÍA Y FRAGMENTACIÓN . .	14
a) Voces . .	14
b) Ironía . .	16
c) La dictadura como puesta en abismo . .	18
d) El testimonio . .	20
CAPÍTULO III: VIOLENCIA, SILENCIOS Y MÍMESIS . .	22
a) Fragmentos y silencios . .	22
b) Realismo mimético . .	25
CONCLUSIÓN . .	27
BIBLIOGRAFÍA . .	28

INTRODUCCIÓN

En este trabajo se analizarán las estrategias narrativas de José Miguel Varas en la novela *Milico* para abordar los vacíos (silencios) de lo irrepresentable, ligados a la problemática de la representación de la violencia y el trauma postdictatoriales. Se pondrá especial énfasis en evidenciar los límites de la escritura cuando se trata de presentar el horror absoluto y lo indecible de la experiencia traumática.

Mi hipótesis en relación a la novela es que la escritura misma es incapaz de establecer un tratamiento cohesionado y totalizante cuando se abarcan los fenómenos violentos propios del trauma postdictatorial, pues hay silencios insalvables, irrepresentables, ligados a una crisis de la narrabilidad de la experiencia que finalmente desembocan en una escritura fragmentaria. El escritor, incapaz de establecer un meta-relato del pasado después de la experiencia límite que significó la dictadura, opta ya sea por un *collage* discursivo (que significa la inserción de géneros paraliterarios, tales como el periodístico o el documento objetivo), ya sea por un realismo mimético o finalmente por un *mutis* ante lo irrepresentable, todas estrategias escriturales que pueden encontrarse en la novela estudiada. *Milico* se aleja de la dimensión alegórica y deja al desnudo el quiebre de una voz realista que ya no puede cumplir su función primordial: *representar*. Lo que queda: los fragmentos, los residuos, y su agrupación en un desesperado intento de dar sentido (de dar cohesión) al vacío dejado por el trauma, al silencio de lo irrepresentable.

En el primer capítulo, se analizarán las condiciones generales de narrabilidad en un contexto postdictatorial, tomando en cuenta la discursividad oficial adoptada por el gobierno de transición chileno y la respuesta de la escena crítica, artística y cultural. El concepto de “trauma” será presentado y se subrayará su gravitación a la hora de hablar (y escribir) sobre narrativas postdictatoriales.

En el segundo capítulo, se analizarán elementos de la novela que inciden en la dificultad de una representación unívoca de la realidad chilena dictatorial. Se trabajará con la categoría de la polifonía (el despliegue de una multiplicidad de voces no jerarquizadas en una idea totalizante); la ironía hacia los meta-relatos que intentan organizar la realidad de modo coherente; la puesta en abismo de la enunciación (la fragmentación) y, finalmente, la categoría genérica propia del testimonio presente en la novela.

En el tercer y último capítulo, teniendo en cuenta los factores antes analizados, daremos cuenta de la estética de la violencia conformada en *Milico*, haciendo énfasis en los silencios de lo irrepresentable, la contaminación de la narrativa por parte de géneros paraliterarios como el periodístico y la representación realista de la violencia en la escena final del texto.

CAPITULO I: TRAUMA, CONSENSO Y ARTE

La novela *Milico* de José Miguel Varas, tanto por su temática como por su ubicación temporal, se enmarca dentro la llamada narrativa postdictatorial, en cuanto es una escritura que responde (a su propio modo, como toda obra artística) a procesos sociales e intelectuales que son productos de la dictadura chilena iniciada en el año 1973. El prefijo “post” denota un “después de” que, no obstante, conserva en su naturaleza gramática la necesidad de una adjunción. Por tanto, la misma palabra “postdictadura” estaría situándonos inmediatamente en el lugar del más allá, del ulterior, conservando a su vez la sombra de su origen, de su principio. Por consiguiente, antes de entrar en el análisis propio de la obra, haremos una revisión del contexto epocal y discursivo que connota una escritura postdictatorial, poniendo énfasis en las (dis)continuidades políticas y sociales que son producto del régimen militar chileno y sus consiguientes efectos en el ámbito intelectual y artístico.

a) La dictadura y sus huellas

El período dictatorial, a nuestro parecer, se distingue por dos condiciones: en primer lugar, por la inserción completa (un abrazo total) respecto del sistema económico neoliberal, que *grosso modo* significó la cada vez menor participación y regulación económica del Estado en privilegio de una política de mercado. En segundo lugar se caracterizó, por el grosero abuso de los derechos humanos fundamentales, expresado en torturas y asesinatos a disidentes del régimen. El discurso salvacionista militar pretendió hacer resurgir las raíces de lo verdaderamente nacional, que supuestamente estaban en peligro por la contaminación de la ideología marxista. Así, mediante una retórica que conectaba lo nacional con lo militar y lo marxista (y, por extensión, cualquier oposición) con el “enemigo”, se justificó aquella “guerra interna” que significó la tortura y la ejecución de miles de personas.

La inserción en el modelo neoliberal durante la década de los ochenta trajo aparejadas una serie de consecuencias sociales, las cuales sintetizaremos brevemente¹: En cuanto a lo estrictamente económico, podemos decir que: 1. Hubo un paulatino crecimiento comparado con los años anteriores y 2. la desocupación laboral descendió. Sin embargo, dicho auge económico no es coherente con las condiciones sociales: como demuestran numerosos estudios, la distribución de ingresos en Chile es una de las más desiguales del mundo. Podríamos decir, entonces, que la liberalización económica ha producido efectivamente un auge económico en el país, pero que la falta de políticas sociales consistentes (un abandono del papel regulador del Estado en pos de un predominio absoluto del mercado) ha derivado

¹ Se seguirán principalmente los postulados de Tomás Moulian en *Chile Actual: Anatomía de un Mito*. Al ser el lenguaje nuestro objeto de estudio principal, las consecuencias sociales (propias de un estudio sociológico) serán, lamentablemente, sintetizadas. Para un estudio completo del Chile de la transición consultar el libro referido.

en desigualdades sociales desorbitantes. Ello ligado, además, al fomento de la inversión extranjera concentrada en desmedro de la pequeña y mediana empresa local, la que debido a una política de impuestos elevados y una competencia descarnada con las empresas multinacionales, se ha visto afectada considerablemente.

Por otra parte, el hecho de que el mercado se haya convertido en el eje central de la acumulación económica significó una redefinición de los vínculos sociales, con una serie de consecuencias como las siguientes:

1. Una exacerbación del individualismo y una pérdida del contacto colectivo. Se devaluaron los grandes proyectos comunitarios que involucraban al sujeto con su grupo social para privilegiar la noción de sujeto individual, que (inserto dentro del mercado global) entra necesariamente en competencia feroz con los demás. 2. Fetichización del dinero y el consumo. La democratización de los sistemas crediticios, sumados a la sobreoferta constante de mercancía y una potente proyección mediática de un sujeto en constante placer hedonista, han favorecido el apasionamiento desmedido hacia el mismo valor de cambio: el dinero. El consumo pierde su carácter de necesidad básica para convertirse en un pilar del individuo: mientras más uno tiene (y consume), más valor como sujeto adquiere. Como dice Moulían: “el medio que hace posible la adquisición se transforma en deseo. Al ser el consumo una pasión también lo es el dinero”². 3 Mercantilización de los aparatos comunicacionales. El aparataje mediático está condicionado por una lógica mercantil, generando una constante renovación de la novedad que no deja espacio para el diálogo ni para la reflexión. Bajo la aparente sobreinformación que inunda los medios, no hay historia, no hay pasado: sólo fugacidad y un hoy que se renueva constantemente, no dejando huella alguna. “Una globalización de fin de siglo que se mueve al ritmo fugaz de la mercancía sin tener tiempo ni ganas de preguntarse por lo que cada novedad deja atrás.”³

Dichos cambios sociales (ligados intrínsecamente con la redefinición del modelo socio-económico), más que modificarse con la vuelta de la democracia, se han mantenido y/o profundizado. En lo económico-social, más que una ruptura, se evidencia una línea de continuidad. Si a esto se le suma la incapacidad (o el no-deseo) de afrontar los traumas dictatoriales referidos a la violencia y la represión (tema que profundizaremos más adelante), uno podría llegar a preguntarse si existe realmente un quiebre drástico entre la dictadura y la transición. ¿Cuál fue el discurso, la retórica, que usaron los gobiernos postdictatoriales para camuflar las continuidades, cerrar (o intentar cerrar) el capítulo histórico dictatorial y establecer una separación entre el hoy y el pasado?

b) El Discurso de la Transición

² Moulían, Tomás: *El consumo me consume*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1999, p. 17

³ Richard, Nelly: *Residuos y Metáforas. Ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de la Transición*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2001, p. 15

Consenso, estabilidad: palabras claves para entender el discurso y el (no) accionar de los gobiernos de transición. El caso chileno, como muchos otros a nivel latinoamericano, estuvo marcado fuertemente por la necesidad de proyectar una imagen de normalización, de solidez; un “borrón y cuenta nueva”, un alejamiento (más bien: una sepultura a ciegas) del pasado inmediato con vistas hacia un futuro brillante. Una transición ideada para ser perfecta, en la cual el consenso pretendido por el discurso oficial ahogó cualquier intento de ruptura discursiva que pudiese atentar contra la estabilidad aparentemente lograda. Dicha necesidad de “normalización” estuvo condicionada por un acelerado ingreso del país en el sistema neoliberal, el que exigía un discurso libre de resquebrajaduras, sólido, que diese una impresión positiva del país con miras a su inserción “natural” en el mercado global. Como afirma Rolland Spiller: “Poco espacio había para recuerdos emocionales del pasado, que debía ser silenciado, o mejor aún, olvidado”⁴.

Los gobiernos de transición inmediatos al fin de la dictadura supusieron un cierre del capítulo histórico anterior en cuanto a discursividad oficial. Más que enfrentar y resolver los traumas (sociales o intelectuales) heredados de la dictadura, se estimuló una política del consenso, basada en un olvido forzado: lo que Tomás Moulian ha llamado “el Blanqueo de Chile” y que presupone una tendencia compulsiva al olvido, una estabilidad forzada a partir de un no-procesamiento del pasado: “La estabilidad, se dijo, tiene que ser comprada con el silencio”⁵.

Junto con la estabilidad vino un mutis ideológico o, visto de otro modo, el predominio absoluto de una ideología: la del mercado. La política, tal como se conocía antes del golpe –es decir, un campo en el cual distintos partidos disputaban por imponer un determinado sistema de valores sociales y políticos en el país –, cambió de foco. De este modo, se produce una de-ideologización que ya no provoca una discusión en cuanto a la aplicación de cierto modelo histórico-ideológico, sino que asume para el Estado simplemente el rol de “administración”. La ideología neoliberal no está en disputa; se la asume como natural, como cuestión de “sentido común”. Por lo tanto, la función política queda reducida a moverse dentro de ciertos márgenes delimitados por el sistema, pero nunca cruzando un límite que pudiese poner en cuestión el *status quo* actual. Al respecto, sostiene Moulian que: “(El sistema de partidos actual) no tiene la hechura dramática del sistema polarizado y centrífugo de mediados de la década del sesenta. No tiene tampoco su aura romántica. No se juega el todo o nada en cada elección, solamente se juegan pequeños cambios que no modifican el curso histórico. Una historia enfriada”⁶.

Dicha de-ideologización era parte de las estrategias discursivas orientadas hacia el consenso antes mencionado: buscando la apreciada estabilidad, la inserción dentro del sistema económico global se vio como una cuestión de *lógica*, de transición racional. Cualquier alternativa, por tanto, era polarizada justamente como la antítesis del consenso: ilógica, irracional. Tal como expone Brett Levinson, la ideología subyacente en el discurso oficial de la transición se encargó, en los primeros años, de establecer una fuerte polarización entre el ayer y el hoy a partir de dicotomías fundamentales:

He aquí una arma principal del mercado: la propaganda por el mercado sin casi ninguna necesidad de mercadeo puesto que el punto que éste trata de transmitir es un asunto de sentido común. Es obvio; forma parte de un consenso que no se tiene que negociar. Uno ni siquiera tiene que hablar de o enfatizar la idea: el

⁴ Spiller, Rolland: *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine y sociedad*, Frankfurt, 2004, p. 20

⁵ Moulian, Tomás: *Chile Actual: Anatomía de un mito*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1997, p. 38

⁶ *Ibidem*, p. 78.

mercado neoliberal representa el progreso, si no la libertad por lo menos un paso hacia ella [...] la publicidad del triunfo sobre la censura sirve a los propósitos tanto de mercado como del estado, debido a que produce bipolaridades: la censura/no censura, alternativa/no alternativa, perspectiva múltiple/perspectiva limitada, terror/paz, las cuales crean la posibilidad de elegir, la libertad que se asocia con la elección, y finalmente, el consenso mismo⁷.

Es decir, se enmascararon las continuidades políticas y sociales (la profundización en el mercado neoliberal, cuyo origen estuvo en el seno de la dictadura gracias al experimento de los *Chicago Boys*) bajo un aparente corte discursivo entre pasado y presente. De este modo, se encapsuló el período dictatorial bajo ciertas categorías cerradas para presentar el hoy como una salida luminosa y completamente racional. En este sentido, podría discutirse la idea de Blanqueo de Chile de Moulian como un olvido total pues en los primeros años de transición se necesitó mantener aquella idea de terror subyacente para la mantención del consenso: una alternativa (la neoliberal) como la única alternativa si no se quería volver al horror dictatorial: “La gente debe recordar el terror ya que este recuerdo convierte el terror en un recurso comercializable, una manera de vender el vender mismo, es decir, el mercado”⁸.

La palabra misma “ideología”, por tanto, se estigmatizó bajo ciertos parámetros que retraían a un pasado caótico, irracional, que finalmente había derivado en una dictadura militar de 17 años. Así, la ideología pierde su valor político como alternativa para el gobierno de un país, connotando más bien una peligrosidad que bien nos podía llevar al borde del abismo, al caos económico y social. La ideología neoliberal, entre otras cosas, se encargó de camuflar su propia condición de ideología. Suponer una alternativa ideológica en nuestro presente es, como ya expusimos, un atentado contra la lógica racional, contra el orden natural de las cosas: “Ya no estamos hablando acerca de un sistema ideológico que se sostiene debido a unas visiones históricas particulares, el cual puede ser ‘deconstruido’ en el nombre de otro bien. Estamos hablando de un consenso que es sin razón alguna, ni siquiera por una razón o creencia falsa. El mercado es esencial porque es. Lógica del consenso neoliberal, y fin de la ideología”⁹.

Podría hacerse un paralelo con la antigua dicotomía *civilización/barbarie*, en cuanto “civilización” connotaría la inserción natural del país en el sistema neoliberal y “barbarie” cualquier alternativa que implique una ruptura con el modelo actual, lo que (lógicamente) no nos llevaría más que a la anarquía y desorganización totales. El aparataje discursivo de la transición, condicionado por la necesidad forzosa de proyectar una imagen de normalidad y estabilidad, se encargó así de enterrar (o encapsular) ciertos conceptos y palabras bajo un halo de riesgo e inestabilidad, las que no harían más que volvernos a la Edad Media en cuanto organización política y social.

Cabe destacar la permanencia del discurso salvacionista impuesto por el régimen militar, el que todavía tiene una amplia presencia en un número importante de la población. Dicho discurso favorece las polaridades, re-ideologizando ciertos términos en pos de su conveniencia. Aparte del caso de “ideología” antes mencionado, quizás el más paradigmático sea el de la palabra “comunista”: el comunista deja de ser un representante

⁷ Levinson, Brett: “Pos-transición y poética: el futuro de Chile Actual” en Richard, Nelly y Moreiras, Alberto: *Pensar en/la Postdictadura, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2001, p. 45*

⁸ *Ibidem*, p. 46

⁹ *Ibidem*, p. 46

de una ideología en particular para convertirse “en significante que nombraba cualquier resistencia u oposición al régimen militar¹⁰”. Ahora bien, aunque la dictadura ya ha terminado, la palabra “comunista” no ha perdido su halo subversivo; mantiene en muchos discursos una sombra de algo irracional, de ilógicamente opositorista. Retórica dictatorial que sobrevive en nuestros días.

Ahora bien, el discurso oficial de los gobiernos de transición, mediante esta operación de consenso de-ideologizado, ha permitido el tránsito entre un régimen militar y una democracia “protegida”, camuflando las continuidades políticas entre un sistema y otro. Operación de olvido sistemático, según Moulian; memoria petrificada de una época que no busca la comprensión ni menos algún trabajo de duelo activo. Tal como expone Avelar, la memoria de mercado actúa según una lógica metafórica: busca sustituir y reemplazar lo anterior por lo nuevo, y así sucesivamente, en una continua cadena de cierre de significados: “La memoria del mercado pretende pensar el pasado en una operación sustitutiva sin restos. Es decir, concibe el pasado como tiempo vacío y homogéneo, y el presente como mera transición¹¹”. El predominio del aquí y ahora, la de-historización del presente, nacido por el actuar del sentido común: elementos retóricos dominantes de la ideología neoliberal, la cual asumió el Blanqueo de Chile como política oficial en vías de la obtención de un consenso obligado que permitiese “limpiar” la imagen de país para un mercado global.

c) Escena crítica y artística

Vuelta la democracia, apareció la problemática de cómo nombrar la experiencia catastrófica sufrida durante la dictadura. Como ya vimos, la política oficial se orientó hacia la generación de un discurso volcado hacia un consenso, basado en el olvido; un lenguaje vacío que no hacía más que banalizar y reducir el impacto de los traumas en vistas de una inserción efectiva dentro del mercado globalizado. Sin embargo, la escena crítica y artística se enfrentaron con la problemática del cómo referir, del cómo decir sin vaciar de significado a la palabra misma. El llamado “golpe al lenguaje” suponía el dilema de encontrar un discurso adecuado que hiciese revalidar los sucesos y el horror sufridos sin caer en una escritura fría, indiferente, que no hiciese “justicia” a lo ocurrido. Como dice el mismo Moulian, al principio de su *Chile Actual*: “¿Cómo describir esos infiernos, transmitiendo emociones que permitan la ‘comprensión’, con el lenguaje circunspecto, congelado, grave, falsamente objetivo de las ‘ciencias humanas’?¹²”

Los límites de representación del lenguaje se hicieron patentes al intentar hablar del dolor, de la pérdida. El sujeto traumatado no se siente identificado mediante los discursos que lo rodean; ninguno es capaz de asumir la significación y el impacto del golpe. La dictadura chilena significó un quiebre en la historia como fuente fiable; una pérdida del lenguaje en relación a su función representativa. Famosa es la sentencia de Adorno en la cual se

¹⁰ Casanova, Carlos: “Hay que hablar. Testimonio de un olvido y política de la desaparición” en Richard, Nelly y Moreiras, Alberto: *Pensar en/la Postdictadura* Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 157

¹¹ Avelar, Idelver: *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000, p. 14

¹² Moulian, Tomás: *Chile Actual: Anatomía de un mito*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1997, p. 17

pregunta si se puede volver a escribir poesía después de Auschwitz; pues bien: el mismo conflicto podría aplicarse al período postdictatorial chileno.

La naturaleza del lenguaje, según Saussure, es arbitraria, por no decir violenta: se une el signo lingüístico con su referente mediante una decisión intencionada. El mundo, así, se nos encuadra bajo un marco lingüístico, ordenando bajo conceptos psíquicos el mundo-caos que nos rodea. No obstante, cuando hablamos de la vivencia de experiencias límites (tales como el terror y la violencia absolutas) la palabra no da abasto; el discurso no cumple con su función de *representación* y finalmente desemboca en el silencio. No obstante, y como profundizaremos más adelante, dicho silencio es *elocuente*. El arte supone un trabajo con el lenguaje que lo desmarca de su función estrictamente referencial para elevarlo a una polisemia significativa al mismo tiempo que desnuda sus vacíos.

Ahora bien, dicha dificultad del lenguaje se expresó, en la escena crítica y cultural contemporánea, bajo los conceptos freudianos de duelo, trauma y melancolía, todas categorías que giran en torno a la *pérdida* y su reacción frente a aquella. El duelo supone una reincorporación sana del sujeto perdido en la que este último encuentra una representación, una rememoración adecuada en el presente, lo que permite una asimilación saludable en el individuo que ha sufrido la pérdida. Se conserva la memoria del difunto, de manera que el vivo puede restablecer nuevas y vitales relaciones. Se deja el pasado en el pasado: no olvidándolo, sino rememorándolo de forma sana y “medida”. Al contrario, la melancolía se produce cuando la representación del muerto (o de lo perdido) no llega a ser satisfactoria; la pérdida del sujeto no se asimila y reaparece sin forma concreta, de manera fantasmagórica. “El objeto muerto toma la forma del horror porque sale a la superficie como el muerto-viviente que rehúsa escabullirse, o llegar a ser historia; el ser amado mantiene su presencia en un presente al que ya no pertenece¹³”. De la melancolía, se desprende, entonces, el trauma. En palabras de Nelly Richard:

Trauma, duelo y melancolía (el golpe como trauma, el duelo como pérdida de objeto y la melancolía como suspensión irresuelta del duelo) son las figuras que le prestaron su tonalidad afectiva a la expresión de lo postdictatorial, una expresión marcada por la problematicidad de una tensión entre pérdida del saber (de la confianza en el saber como fundamento seguro) y saber de la pérdida (la reivindicación crítica del desecho, del resto, como condición de un pensamiento del “después” ya irreconciliable con los anteriores modelos de finitud y totalización de la verdad¹⁴.

El predominio melancólico y la incapacidad de asumir el duelo a partir de una representación significativa habrían marcado los primeros años de transición en la intelectualidad cultural. Aunque, si bien “la ‘escena de la crítica cultural’ chilena de los años noventa luce profundos anhelos hacia un nuevo discurso crítico de un perfil propio¹⁵”, la búsqueda de aquel topó con la incapacidad de asumir un discurso representativo fiel a la significación y trauma legados por la dictadura, y muchas veces se optó por una retórica hueca, desajustada, que no lograba alcanzar el impacto deseado. Como dice Richard:

¹³ Levinson, Brett, ob. Cit, p. 48

¹⁴ Richard, Nelly: “Las marcas del destrozo y su reconjugación en plural” en Richard, Nelly y Moreiras, Alberto: *Pensar en/la Postdictadura de Santiago de Chile*, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 104

¹⁵ Herlinghaus, Hermann: “Sobre la ‘insubordinación’ de la memoria y sus narraciones críticas” en Richard, Nelly y Moreiras, Alberto: *Pensar en/la Postdictadura de Santiago de Chile*, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 60

Las narrativas ideológicas de la izquierda militante trataron desesperadamente de re-integrar lo desintegrado (los símbolos rotos de lo histórico-nacional y lo popular) a totalidades nuevamente orgánicas que reflejaran una visión global de mundo, como si esto fuese aún posible en medio de todas las desestructuraciones y reestructuraciones de mercado con las que el neoliberalismo actúa segmentariamente. Por otro lado, las ciencias sociales tendieron a ocultar o disfrazar toda marca de desarme de pensamiento para reconstruir, como si nada, discursos ejecutivos: discursos capaces de poner en orden los desórdenes de lo social gracias a la tecnicidad de ciertos instrumentos expertos en procesar el dato de la violencia mediante eficientes coordenadas de análisis, sin dejar que malestares de consciencia o desajustes de sentido perturbaran la calidad de su manejo instrumental¹⁶.

Frente a este desajuste general de discursos sociales y críticos en cuanto reconstrucción de un lenguaje capaz de dar cuenta de lo sucedido, dos alternativas se esbozaron. La primera, referente a la escena crítica cultural, supone un replanteamiento de ésta en función de la búsqueda de lo *residual* en la memoria fugaz de mercado y de cómo ésta es capaz de poner en jaque el discurso oficial, rompiendo y desestabilizando una retórica falsamente consensual. La segunda, que es la que más nos interesa aquí, por ser nuestro objeto de estudio (y en la cual se profundizará en los capítulos posteriores), es la aparición de “poéticas críticas”, capaces de crear imágenes de duelo trascendentes al no ocultar el resquebrajamiento del lenguaje y exponerlo desprovisto de ornamentos; “solidarias de la descomposición e interesadas en reestilizar los fragmentos de totalidades fisuradas para expresar los cortes y sobresaltos de la discontinuidad histórica”¹⁷.

La escena crítica que se sitúa dentro de los márgenes, que rescata los residuos, es aquella que tiene como principal referente a Nelly Richard. Se intenta un rescate de los residuos “culturales” dejados de lado por el discurso oficial, para intentar una resignificación de los discursos actuales a partir de sus márgenes, de una crítica al núcleo a partir de su periferia, de una desestabilización de lo establecido a partir de sus bordes: “Lo ‘residual’ connota el modo en que lo secundario y lo no—integrado son capaces de desplazar la fuerza de la significación hacia los bordes más desfavorecidos en la escala de valores sociales y culturales, para cuestionar sus jerarquías discursivas desde posiciones laterales y descentramientos híbridos”¹⁸. La memoria “residual” que el mercado va desechando sirve como punto de posicionamiento para el cuestionamiento del discurso de los saberes oficiales, de los discursos establecidos, a la vez que rescata lo que la fugacidad del mercado trata de borrar: las huellas de lo pasado, las marcas de la dictadura. Un intento significativo por nombrar la catástrofe bajo nuevos lenguajes que no “traicionen” lo perdido y lo dañado.

En cuanto a la escena artística-literaria, esta se vio en la problemática (al igual que los discursos sociales y críticos) del cómo referir la experiencia límite que significó la dictadura. Frente a la pérdida de los grandes ideales colectivos, el despliegue máximo del capitalismo globalizado y la desaparición de los meta-relatos, ¿cómo procesar el pasado? ¿Cómo representar el horror?

¹⁶ Richard, Nelly: *Ob. Cit.*, p. 105

¹⁷ *Ibidem*, p. 105

¹⁸ Richard, Nelly: *Residuos y Metáforas. Ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de la Transición*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto propio, 2001, p. 11

Es posible dividir el trabajo del pasado en dos grandes grupos: aquellas obras artísticas que se volcaron a un realismo mimético y aquéllas que alcanzaron una escritura de carácter alegórico. Sea cual sea el caso, ambas alternativas tienen que afrontar el trauma y la capacidad del discurso de hablar sobre él. Como explica Patrick Dove: “En la medida que el pasado traumático presenta un resto ‘indigesto’ para los procesos cognitivos y mnemónicos, la literatura debe enfrentar los límites de la representación en sí misma. Su contribución a la memoria consiste en lo que dice entre líneas –y en lo que *no* está dicho dentro de cada afirmación- tanto como en lo que dice en palabras¹⁹”.

Críticos como Nelly Richard o Avelar hacen notar su preferencia por lo alegórico sobre lo mimético, en cuanto lo primero escaparía un discurso totalitario, representando simbólicamente lo fragmentado, lo residual, los quiebres propios del trauma sin por ello traicionar sus vacíos, sus silencios insalvables de ser rescatados por la palabra. Sea como sea, la producción artística presupone una salida hacia un duelo “sano”, como optimistamente rescata Nelly Richard desde la lectura de Julia Kristeva:

[Kristeva] nos dice que al salir del duelo implica en poner en acción mecanismos de sustitución, gracias a los cuales lo perdido es cambiado por la representación de la pérdida, y también mecanismos de transposición que desplacen la experiencia a registros de figuración y expresión donde se redibuje tal experiencia mediante artificios metafóricos. La lectura de Kristeva realiza una apuesta a la creación artística y literaria como el registro privilegiado de una reconfiguración expresiva del valor traumático de las experiencias límite. Esta apuesta se hace confiando en las redes de polivalencia semántica que la metáfora genera en torno a lo suprimido, al rodear imaginariamente lo ausente con una multiplicidad expresiva de connotaciones de sentido que desbordan la carencia inicial hacia una posterior abundancia de imágenes a la vez plurales y singularizadoras²⁰.

Se confía en la capacidad plurisemántica del lenguaje en cuanto una representación efectiva de lo perdido, y por tanto una vía (finalmente) hacia un duelo sano. La literatura (y el arte en general) devienen pilares fundamentales para la reconstrucción de un discurso que efectivamente promueva en un duelo consciente, un trabajo de rememoración activa de nuestro pasado. El arte expresa (ya sea con palabras o a través de sus *silencios*) símbolos y representaciones que ninguna otra disciplina puede alcanzar. Si bien nunca, a nuestro juicio, se logrará una cicatrización de los discursos oficiales -insuficientes (o indiferentes) frente al trauma-, si bien nunca se podrá traspasar los límites de representación del lenguaje en cuanto representación fiel de lo sucedido, creemos que una puesta en escena estética de los fragmentos, de los residuos de la memoria, significa una forma de rememoración, un intento de representación constante que retrae y activa un trabajo del recuerdo, que nos salva de la de-historización y fugacidad actual y nos sitúa como sujetos dentro de un marco histórico definido. La obra artística postdictatorial, a través de su trabajo con el lenguaje, encuentra su voz dentro de los discursos oficiales, recordando incesantemente los traumas reprimidos y las heridas no cerradas, impidiendo un olvido que opta por enterrar sus fantasmas antes de enfrentarlos. Concluyo este primer capítulo con una cita de Elizabeth Jelin y Ana Longoni:

¹⁹ 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* de Jelin, Elizabeth y Longoni, Ana, Madrid, SXXI, 2005, p. 133

²⁰ Richard, Nelly: “Las marcas del destrozo y su reconjugación en plural” en Richard, Nelly y Moreiras, Alberto: *Pensar en/la Postdictadura de Santiago de Chile*, Editorial Cuarto Propio, 2001, pp. 105-106.

Lo incomunicable e irrepresentable escapa, por su propia naturaleza, del campo de la acción o del discurso humano. Sólo podemos captar las huellas que logran transponer los límites de la incomunicación o la imposibilidad de la expresión –que se diga o que se exprese, aunque sea de manera confusa o incoherente, incompleta o fragmentada, es en el fondo una manifestación del triunfo de la palabra por sobre la ausencia²¹.

²¹ *Jelin, Elizabeth y Longoni, Ana: Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión, Madrid, SXXI, 2005, p. XVIII*

CAPÍTULO II: POLIFONÍA, IRONÍA Y FRAGMENTACIÓN

En el capítulo anterior vimos cómo el trauma se instaló en las producciones artísticas e intelectuales bajo la forma de una problemática referida al cómo decir, al cómo referir sin vaciar de sentido. La figura de un duelo irresuelto, derivado en la consiguiente melancolía generalizada, se hizo término recurrente cuando se habló (y se habla) de las creaciones propias a la post-dictadura. Según nuestro juicio, es en esta corriente escritural en donde se inserta la novela *Milico* de José Miguel Varas; y si bien podría pensarse de que su escritura realista presupone un mostrar mimético, una representación cohesionada y coherente, pretendemos demostrar que el trauma –expresado en la imposibilidad de referirse a lo propiamente traumático- se manifiesta tanto en el nivel de habla de los personajes como al nivel de la enunciación total de la novela. Es por ello que, en capítulo y en el que sigue desarrollaremos un análisis textual donde analizaremos la fragmentación de la escritura, la presencia-ausente propia del trauma y las estrategias discursivas usadas por el autor para combatir aquel silencio de lo irrepresentable.

a) Voces

La novela *Milico* se nos presenta como una recolección de distintas voces que van refiriendo la realidad chilena posterior al golpe de Estado. Si bien hay una preponderancia de un narrador heterodiegético focalizado en Jaime (el protagonista de la novela), muchas veces el relato se ve contaminado por voces ajenas, homodiegéticas, que exponen directamente (sin mediación del narrador omnisciente) sus vivencias y pensamientos frente al lector. Se conforma, así, una polifonía de voces que va desplegando una heterogeneidad de discursos que intenta aprehender la realidad dictatorial.

La noción de “polifonía” proviene de Mijail Bajtín, quien la utiliza para proponer una estética inherente a las novelas de Dostoievski. Según Bajtín, en la obra del escritor ruso se desarrolla una dialéctica de ideas, un campo de “batalla” entre distintas perspectivas que no son sintetizadas bajo una voz monológica e omnipotente: es el mostrar un escenario en el donde la voz de los distintos personajes adquiere autonomía y no está subordinada a una conciencia unitaria controlada por el autor. Las voces, capturadas en un momento temporal específico, entran en conflicto y no se resuelven positivamente pues no están *jerarquizadas* en función de una idea predominante, sino *desplegadas* en un campo discursivo que las pone al mismo nivel. La polifonía, a fin de cuentas, conlleva una autonomía de las voces presentadas que establece una relación dialógica entre las mismas, sin condensarlas en vistas de la presentación de una idea única y totalizante. En palabras de Bajtín:

“La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía. Si se quiere hablar de la voluntad individual, en la polifonía tiene lugar precisamente la combinación de varias voluntades

individuales, se efectúa una salida fundamental fuera de las fronteras de ésta. Se podría decir de este modo: la voluntad artística de la polifonía es voluntad por combinar muchas voluntades, es voluntad del acontecimiento²².

Dicha polifonía pone de manifiesto (paradójicamente) la ausencia de un narrador único y estable, el que podría habernos entregado una sola perspectiva sobre los mundos narrados: por el contrario, las distintas voces (y retóricas, por consecuencia) van desplegando sus paradigmas propios sobre lo ocurrido, los que muchas veces entran en conflicto. Así, en la novela *Milico* podemos distinguir las siguientes voces: 1. Jaime, protagonista de la novela y militante comunista; 2. Elena, madre de Jaime, viuda de un coronel y presumiblemente perteneciente a la clase media; 3. Rosa, peluquera y pareja de Jaime; 4. Margarita, hermana de Rosa; 5. Alicia, ex esposa de Jaime, militante comunista retirada y desencantada; 6. El Roto Reilly, dueño de la radio en la cual trabajaba Jaime; y 7. La “Chita”, hermana de Jaime, casada con un hombre de negocios argentino. Sumado a esto, muchas veces se interpela el pensamiento de otros personajes mediante el estilo indirecto libre, como es el caso del General Trizano Vial en el capítulo final o el padre de Jaime mediante los recuerdos de este último.

Estas voces dejan entrever distintas perspectivas sobre la realidad dictatorial: por un lado, el discurso de Jaime representa una perspectiva ideológica de izquierda; es un personaje que entiende de procesos políticos y cree (aunque, como veremos más adelante, dicha fe está cargada de escepticismo) en el comunismo y en su proyecto social. Por el otro lado, están aquellos personajes que carecen de una reflexión mayor sobre lo que sucede y que sólo son capaces de transmitir el dolor y la pérdida que han sufrido por la represión del régimen; son aquellos personajes pertenecientes a las clases más bajas, tales como Rosa y Margarita. A los anteriores se le suman las voces críticas frente al proyecto marxista, expresadas en el desencanto de Alicia y la decepción, proyectada en el padre de Jaime. Propio de la retórica de los partidarios al régimen es el discurso salvacionista militar, el cual tiene su máximo representante en el General Vial. Finalmente, están aquellos personajes que se dejan llevar por la conveniencia, tales como el Roto Reilly, el esposo de Chita y, en cierto modo, Chita misma. Estos últimos, si bien son conscientes de la represión brutal del régimen, prefieren hacer oídos sordos y seguir sus vidas como si nada sucediese, priorizando la ganancia de dinero en los primeros dos²³.

De este modo, *Milico* se nos presenta como un mosaico de citas, un *collage* de escrituras que intenta (re)construir una realidad (la del Chile dictatorial) mediante la presentación de distintas voces, muchas veces paradójicas y nunca resolutivas. La novela da cuenta de la caída de los grandes meta-relatos en cuanto explicación de lo inexplicable (el horror que conlleva una dictadura) y la resistencia de la historia chilena a un cierre sintético y resolutivo en cuanto lo sucedido. Da cuenta, en definitiva, de la imposibilidad de una representación unívoca del trauma a partir de una muestra fragmentada de distintas voces, las que se entrecruzan y dejan entrever, a partir de su retórica específica, distintas perspectivas sobre lo ocurrido. Se comprende que la representación de las distintas miradas no puede estar guiada bajo la escritura de un narrador uniforme e imparcial. La polifonía

²² Bajtín, Mijail: “La Novela Polifónica de Dostoievski y su presentación en la crítica”, en *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 38.

²³ Debemos destacar, no obstante, que el personaje de Chita termina por ayudar activamente a Jaime ya hacia el final de la novela. Si bien durante la mayor parte de ésta se nos presenta como una mujer consciente de la atrocidad pero sin deseos de combatirla –presumiblemente por comodidad económica–, los lazos familiares y una progresiva concientización acabarán por hacerla aportar “su granito de arena” en la lucha contra la dictadura.

de voces conlleva una heterogeneidad en la representación misma que evita la victoria de una enunciación sobre la otra: permite un despliegue discursivo que evita el cierre y que privilegia la apertura. En definitiva, como dice Bajtín: “Son varias voces que cantan diferente un mismo tema. Es precisamente la polifonía que descubre el carácter polifacético de la vida y la complejidad de las vivencias humanas. *‘Todo en la vida es contrapunto, es decir, contraposición’*.”²⁴

b) Ironía

Sumada a la polifonía de voces, que hace dificultosa (por no decir, imposible) una concepción unívoca de la realidad chilena, se nos presenta la ironía como herramienta de deslegitimación de todos los discursos que, dentro de la obra artística, intentan organizar el mundo bajo una perspectiva coherente y racional. La ironía, al mismo tiempo que provoca una distancia contemplativa (y humorística) entre discurso y realidad, connota una constante interrogación por la comprensión del mundo y el consiguiente desamparo del sujeto frente al fracaso de los meta-relatos. A la vez que se ironiza y se desacralizan estos últimos, queda manifiesto el vacío del individuo que ya no tiene asidero en ningún gran proyecto que organice la realidad de forma lógica y estable: lo que queda es la pregunta y las ansias por la comprensión.

La ironía, según la RAE, se define de la siguiente manera: “Burla fina y disimulada”. El disimulo, a su vez, pasaría a ser “el arte con que se oculta lo que se siente, *se sospecha, se sabe o se hace*”²⁵. A la vez que se ironiza con el objeto se sospecha de él. Es el escepticismo propio de una distancia contemplativa que permite una pregunta implícita por la comprensión, por una capacidad efectiva de establecer una verdad. Etimológicamente, la palabra ironía proviene del griego *εἰρωνεία*, que significaba “disimulo”, que a su vez derivaba de *ἔρωμαι*, “yo pregunto”²⁶. Por tanto, detrás de la burla superficial propia de la ironía lo que encontramos es una interrogación, una constante pregunta por el significado, unas ansias de comprensión que cuestiona al discurso a la vez que lo reproduce.

Ahora bien, en la novela podemos encontrar la contraposición de dos grandes meta-relatos que intentan cohesionar el mundo bajo categorías estables y sólidas: el discurso salvacionista militar y la retórica marxista de los partidos de izquierda. Bajo su tratamiento irónico, queda implícita la pregunta por su validez y su capacidad para producir una interpretación asertiva de la realidad.

Un ejemplo de la ironía de la retórica marxista es aquella escena en que Jaime recuerda su primera reunión con militantes del partido comunista. El hombre que lo recibe profiere el siguiente discurso:

“El hombrón emitió una carraspera cavernosa. Miró a todos los presentes uno por uno abriendo mucho los ojos y después de un largo silencio declaró: Siempre es bueno dar la bienvenida a un nuevo militante del (pausa y con mayúsculas) PAR-TI-DO. Acompañaba cada palabra de un gesto y una pausa. En

²⁴ Bajtín, Mijail: Ob. Cit., p. 68. Cita de M.I. Glinka.

²⁵ Diccionario de la Real Academia, recurso web: www.rae.es, la cursiva es nuestra.

²⁶ Cerda, Martín: *La palabra quebrada. Ensayo sobre el Ensayo*, Valparaíso, 1982, Ediciones Universitarias de Valparaíso, p. 65

sus filas, él va a encontrar una nueva familia, diez o mil veces más importantes que la propia, donde será acogido con cariño y respeto. El (pausa) PAR-TI-DO le dará fuerzas para enfrentarse a todas las pruebas, la persecución, la cárcel, la tortura y LA MUERTE porque por encima y más allá de todo interés personal, está la causa del futuro luminoso de nuestra Patria y toda la Humanidad. Así que le damos la bienvenida a nuestro nuevo camarada Tucapel, que ingresa a nuestras filas en un período de clandestinidad, porque el régimen burgués y proimperialista nos mantiene al margen de su asquerosa legalidad. La lucha nos promete duras pruebas, pero sepa de una vez por todas el compañero que hoy se une a nosotros, que del PAR-TI-DO sólo se sale (gesto de asco) expulsado (gran pausa y especie de contorsión en todo el rostro) o MUER-TO. Miró al Pepe: ¿era en serio ese discurso? Al parecer le habían cambiado el nombre por Tucapel. ¿Para qué? No estaba seguro que le gustara²⁷

La excesiva teatralidad del discurso del comunista es contrastada de manera chocante con el ambiente casi caricaturesco de la reunión, en la cual todos adoptan un semblante excesivamente grave a pesar de que los alcances reales de sus acciones son tremendamente limitados: “Se habló de las tareas. Jaime esperaba que se propusieran ‘acciones audaces’, como había dicho al pasar el informante. Pero el Elefante, con su desmesurado énfasis habitual, declaró que lo más revolucionario era asegurar el fortalecimiento del Partido a través de la campaña de finanzas y la tarea de célula, en este frente, consiste en vender números para la rifa de una cabeza de choncho, preparada por la compañera Guacolda²⁸”.

Sólo es un ejemplo, entre otros, donde la retórica marxista queda desprovista de validez frente a una realidad que la contradice, que la desestabiliza. La ironía despoja al lenguaje ideológico de toda eficacia interpretativa y subraya su carácter de *relato*, de discurso.

La ironía hacia el discurso militar es menos humorística y más brutal. Por ejemplo, podemos ver la escena en que el General Trizano Vial responde a la acusación de tortura, después que Jaime ha sido ferozmente apaleado y electrocutado:

“El ejército no tortura, you dirty communist liar! Lo que hacemos es buscar información. Los métodos pueden ser rough, este... duros. Pero no hay tortura. Lo desmiento terminantemente. Eso de la tortura es una de las mentiras de la Radio Moscú y de algunos curas marxistas. Es la conjura internacional contra Chile”.²⁹

Queda de manifiesto la inmensa contradicción del discurso militar al establecer la vieja dicotomía civilización/barbarie entre su proyecto y el de los comunistas, cuestión que (nuevamente) queda tambaleante cuando vemos la realidad desplegada por la novela. Paradójicamente, los asesinatos y la tortura de miles son el camino para una sociedad civilizada, capitalista, que tiene como modelo a los Estados Unidos:

“Es la civilización, the real thing, man. Es otra cultura. ¡Cómo vas a comparar con esos bárbaros, those dirty, smelling, bearded Russians! [...] Esa maravilla de

²⁷ Varas, José Miguel: *Milico*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2007, p. 98

²⁸ *Ibidem*, p. 100

²⁹ *Ibidem*, p. 359

técnica, refrigeradores, bicicletas, motos, scooters, lo que quisieras al alcance de los soldados. A precios increíbles, te digo³⁰”.

Se postula que el proyecto comunista es antipatriota al querer convertir a Chile en un “país satélite” de la Unión Soviética; sin embargo, a partir de la retórica misma (con el uso desmedido de préstamos lingüísticos extranjeros) podemos ver la subordinación implícita que se tiene hacia los Estados Unidos. A su vez, la retórica salvacionista dictatorial se centra en la valoración e instalación de una sociedad de mercado, dejando con ello de lado todo proyecto social integrador por el privilegio del valor de cambio, el dinero.

En definitiva, estas contradicciones denotan una deslegitimación del discurso militar como válido; lo desacralizan y, al igual que lo que sucede con la retórica marxista, nos develan su carácter de construcción discursiva artificial, cuestionándolas como herramientas útiles para una interpretación efectiva de la realidad. Frente al discurso refundacional de los militares, frente a las perspectivas de la construcción de una sociedad nueva (civilizada), se contraponen los brutales métodos del régimen y la falta de libertades mínimas en el país.

En conclusión, podríamos decir que la ironía es transversal a todos los discursos que, dentro del flujo escritural de la novela, intentan dar una concepción coherente y lógica a la realidad que los despliega. En este sentido, no hay una gran *respuesta* que explique coherentemente lo que sucede en el Chile dictatorial. La misma distancia contemplativa con que ironiza la proyección de los grandes metarelatos demuestra implícitamente la falta de una ideología estable y un desencanto por aquellos grandes discursos que intentan organizar la realidad de forma coherente mediante una retórica vacía. Quedan, sin embargo, en el protagonista las ansias de la comprensión, los tremendos deseos de estructurar lo que sucede bajo un lenguaje representativo, bajo una escritura racional que de cuenta de las atrocidades de las cuales se va enterando:

“Hacía mucho tiempo que no miraba el calendario. Los días pasaban muy semejantes entre sí, y la angustia de los primeros tiempos por las noticias de tanta atrocidad y tantos muertos y muertas, algunos compañeros y amigos cercanos y hasta niños, se disolvía en la ansiedad permanente por abarcar y entender lo que estaba pasando y por la ansiedad de ponerlo por escrito lo más pronto posible para que se supiera³¹”.

En definitiva, la ironía, más que ser sólo una “burla fina y disimulada”, conlleva en sí una interrogante por la aprehensión de la realidad por medio del discurso, la sospecha frente a los metarelatos que la reducen. En palabras de Paul de Man: “ lo que está en juego tocante a la ironía es la posibilidad de la comprensión, la posibilidad de la lectura, la legibilidad de los textos, la posibilidad de decidir sobre un significado, sobre un conjunto múltiple de significados, o sobre una polisemia controlada de significados³²”.

c) La dictadura como puesta en abismo

³⁰ *Ibidem*, p. 361

³¹ *Ibidem*. La cursiva es nuestra.

³² De Man, Paul: “El concepto de ironía” en: *La ideología estética*. Madrid, Cátedra, 1998. pp. 231 – 260.

La dictadura, sobre todo durante la estadía del protagonista en Chile, se nos presenta como un relato dentro de un relato. Jaime, recluido en su habitación y evitando con la mayor prudencia posible cualquier “incursión” en los espacios sociales públicos, construye una concepción del régimen militar a partir de los discursos y escritos de otros personajes que llegan a sus manos. Así, mediante telegramas, testimonios orales de otras personas y pequeños informes periodísticos, se nos abre el Chile dictatorial desde la soledad del protagonista, el quien (hasta el momento) no presencia *directamente* los horrores de la represión. Dicho proceso de reconstrucción discursiva, a su vez, es análoga con aquella que el lector debe realizar para llevar a cabo el mismo ejercicio: a partir de una muestra fragmentada de voces y documentos, el Chile dictatorial de la época se recrea virtualmente en la lectura.

Marchese y Forradellas definen la noción de “puesta en abismo” de la siguiente manera: “Tomando el término de la heráldica, donde la expresión designa una pieza situada en el centro del escudo que reproduce en escala reducida los contornos del propio escudo, André Gide lo utilizó para indicar una peculiar forma de visión en profundidad, como sucede en las cajas chinas, en las muñecas rusas o en las etiquetas que reproducen en su interior el producto con la misma etiqueta”³³. A partir de esta idea, postulamos que la forma de presentación de la realidad chilena de la época (mediante muestras fragmentadas) se reproduce al *interior* de la novela misma. Si bien, en un principio, nosotros (como lectores) debemos (re)construir el mundo desplegado a partir de un *collage* de testimonios y fragmentos informativos, el mismo proceso se repite en el protagonista, quien, como ya mencionamos, debe hacer un proceso análogo desde la soledad de su habitación. De este modo, a partir de la colección de una serie de fragmentos discursivos, la dictadura misma se nos presenta como una puesta en abismo al ser una construcción discursiva dentro de otra, una escritura inserta dentro de una escritura. Dentro de las categorizaciones de Lucien Dällenbach, podría considerarse una puesta en abismo de la enunciación misma, en cuanto cumple con la “puesta en evidencia de la producción o recepción como tales”³⁴.

Los fragmentos discursivos, tanto orales como escritos, detallan en su mayoría las atrocidades de la represión militar. En este marco, la *metonimia* es fundamental pues estos textos, si bien remiten a los procesos de asesinato y tortura políticas, no son experimentados por el mismo personaje. La realidad dentro de la pequeña habitación de Jaime, por tanto, deviene *texto*. Todo lo que él sabe, ya sea por telegramas, pequeños informes, testimonios orales o la escucha de una radio, no es más que una construcción discursiva; no es más que *lenguaje*. El mismo protagonista lo dice claramente en una conversación con otro militante:

“-Tengo la sensación, es decir, sensación no. Es algo que sé. Todo lo que sucede lo recibo de segunda mano, ¿me entiende? Me paso leyendo papeles, oyendo contar cosas, tratando de imaginarme lo que sucede realmente, lo que le pasa a los presos, lo que piensan los milicos. Pero no veo nunca las cosas con mis propios ojos, directamente, no las vivo.”³⁵

Lo que hay aquí es una conciencia del *carácter textual* que tiene la violencia, lo que nos pone al mismo nivel del protagonista, Jaime, en cuanto somos simplemente *lectores* de lo que sucede. La realidad deviene, entonces en un campo de batalla discursivo en cuanto supone un contraste ideológico entre los fragmentos que recibe Jaime frente a la retórica del discurso oficial. Los testimonios e informes que develan lo más tortuoso y violento de

³³ Angelo Marchese y Joaquín Forradellas: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona. Ariel, 2000. p. 269.

³⁴ Dällenbach, Lucien: *El Relato Especular*, Madrid, Visor Distribuciones, 1991, p. 95.

³⁵ **Varas, José Miguel: *Milico. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2007, p. 238***

la dictadura se enfrentan al discurso público que intenta disimular lo escabroso y proyectar una imagen de normalidad. La realidad misma, por tanto, deviene moldeable, dependiendo de la escritura desde la cual se la aborde; es susceptible de ser leída, interpretada y deconstruida como lo puede ser cualquier lenguaje. La realidad dictatorial, dentro de la pequeña habitación de Jaime, a fin de cuentas, se transforma en un *discurso autónomo* dentro del flujo narrativo propio de la novela.

Ahora bien, debemos destacar que dichos fragmentos discursivos que Jaime recibe son fundamentales para la gestación de una estética de la violencia, en cuanto suponen una primera aproximación a los horrores de la dictadura³⁶.

d) El testimonio

Otra categoría de suma importancia en cuanto la representación de la época dictatorial es el testimonio. En la novela, podría considerarse que cada personaje es un testigo en la medida en que cada uno relata su experiencia, su “verdad”³⁷.

El testimonio literario, por definición, establece un pacto de lectura que lo aleja de la ficción en tanto pretende pasar por algo *verídico*. Se produce, así, un entrecruce entre ética y estética que genera un pacto de lectura ambiguo, donde las relaciones entre escritura y realidad se hacen híbridas. A diferencia del testimonio judicial, que intenta establecer hechos y vivencias comprobables (verdaderas), el testimonio literario es un acercamiento a lo subjetivo, sin forma ni estructura determinadas, cuyo énfasis está en el intento de la memoria de no reducir la experiencia a un molde restrictivo. Por eso mismo, como sostiene Nora Strejilevich, “para que un recuento de ese tipo pueda manifestar su verdad tiene que darle su lugar a memorias que irrumpen en desorden con discontinuidades, blancos y silencios. Las imágenes pueden ser de olores y de sonidos, las escenas pueden aparecer y desaparecer como en un sueño, las conexiones con la vida cotidiana pueden faltar”³⁸.

El testimonio marcado por el trauma se caracteriza por no ser necesariamente coherente ni cohesionado. El testimonio (o el acto mismo de hablar) hace patente la dificultad de distinguir entre *recordar* y *revivir*. La experiencia traumática, como dijimos en el primer capítulo, supone un golpe al lenguaje en cuanto capacidad de representación efectiva de la realidad. Por ello, lo que queda es un vacío en la discursividad propia y una pérdida de fe en el lenguaje, que derivan en la imposibilidad de expresar lo propiamente traumático en palabras. Es por esto que el testimonio se vuelve incapaz de reducir la experiencia a un lenguaje racional, a un discurso inteligible, que no haría más que “traicionar” y, en cierto modo, eludir el trauma en pos de una inserción efectiva de la palabra testimonial dentro de una discursividad oficial.

El testimonio literario surge como un intento de establecer un duelo sano. Tal como establecimos anteriormente, el trauma necesita una elaboración significativa del duelo; de lo contrario se corre el riesgo de caer en una eterna melancolía. No obstante, la paradoja del duelo irresuelto es la incapacidad del lenguaje para construir representaciones “fieles” a la

³⁶ No obstante, dicho asunto se analizará más profundamente en el próximo capítulo.

³⁷ Sin embargo, para este análisis nos centraremos principalmente en el testimonio de Galvarino, un ex miembro de los Boinas Negras, siendo éste la principal figura testimonial que destaca por el intento de hablar sobre su marcada experiencia traumática.

³⁸ Strejilevich, Nora: *El Arte de no Olvidar*. Recurso web: <http://norastrejilevich.com/Elartedenoolvidar.pfd>

experiencia. Frente al fracaso de la palabra, o más bien, al deseo de no reducir el trauma a una retórica que no le pertenece, se hacen patentes los límites de representabilidad del lenguaje, lo que se expresa textualmente mediante la fragmentación del discurso y la proliferación de silencios. Así, como dice Dove: “El testimonio [...] trata [...] de la palabra y la voz expresadas en conflictos personales y colectivos. El testimonio está marcado por el conflicto entre la urgencia de hacer escuchar y la responsabilidad de respetar la dignidad del otro, lo que frecuentemente *requiere límites al deseo de revelar*”³⁹.

Los silencios en el testimonio de Galvarino devienen, por tanto, significativos. En las escenas en que relata su experiencia, muchas veces su relato se ve cortado por la carga emocional que conlleva, derivando en llanto o simplemente en silencio. Es el silencio propio de la experiencia traumática, que evita banalizar cualquier palabra, cortando cualquier representación en cuanto se intenta abordarla:

“-Lo importante era obedecer y ganar puntos. -¿Y cuándo vino a recapacitar? -Reca- ¿qué? -Recapacitar. O sea, pensar, darse cuenta. ¿Cuándo se le abrieron los ojos de lo que significaba todo eso? El soldado abrió la boca, la cerró. La abrió de nuevo y la cerró. Pescado fuera del agua. Jaime vio que palidecía. -¿Se siente mal? ¿Quiere un vaso de agua? Bebió ansiosamente, se atragantaba, el agua le corría por las comisuras de los labios, por la barbilla. Al final suspiró. - ¿Quiere más agua? -Sí. Volvió a beber con ansias. Después colocó el vaso con todo cuidado en una mesita. Cerró los ojos y echó la cabeza hacia atrás. Así permaneció un largo rato. ¿Se irá a quedar dormido?”⁴⁰

La imperiosa necesidad de relatar la experiencia por parte del personaje entra en constante conflicto con la incapacidad del lenguaje para articular aquel resto indigesto de lo vivido: el sujeto se ve en la incapacidad de expresarse con palabras y simplemente pierde la fe en el discurso. El golpe del trauma es, sobre todo, un golpe al lenguaje mismo, en cuanto cada representación implica necesariamente una rearticulación lógica y coherente frente a una experiencia ilógica e incoherente. La palabra falla y deviene silencio.

Ahora bien, el testimonio oral de Galvarino, junto con los fragmentos periodísticos que recibe Jaime, son primordiales a la hora de intentar establecer una estética propia de la violencia. La relación sintagmática que se produce entre ambos discursos y su implicancia a la hora de lograr una representación del horror es lo que profundizaremos en el próximo capítulo. Por ahora, sólo nos queda reiterar el punto común entre estos cuatros apartados: la imposibilidad de un retrato de una época chilena de manera unívoca. Ya sea a por medio de la polifonía, que evita el predominio de una conciencia unitaria; ya sea a través la ironía, que deslegitima los grandes meta-relatos; ya sea por medio de una representación metonímica de la realidad evidenciada por medio de fragmentos discursivos o ya sea mediante la manifestación del silencio en la palabra del testigo. Todos estos elementos develan una tensión propia del lenguaje a la hora de tratar sobre un periodo histórico traumático para la sociedad chilena de hoy en día, los que nos muestran cómo aún no es posible el cierre, la síntesis y cómo la representación de esta época específica se hace particularmente problemática para el lenguaje mismo.

³⁹ Dove, Patrick: Ob. Cit. La cursiva es nuestra, p. 139

⁴⁰ Varas, José Miguel: *Milico. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2007, p. 181*

CAPÍTULO III: VIOLENCIA, SILENCIOS Y MÍMESIS

En este capítulo se abordará específicamente la problemática de una estética de lo violento en la novela *Milico*, tratando de vincularla con las categorías propias del trauma y haciendo especial hincapié en la crisis de la narrabilidad de la experiencia. Trataremos de esbozar cómo el autor, durante la mayor parte de su obra, opta por un proceso metonímico como modo de referencia al horror, deviniendo la violencia misma en *textualidad* en la medida en que no se nos muestra directamente. La mencionada textualidad dialoga con el silencio de lo inenarrable, en cuanto la conjunción de ambas esferas (los fragmentos narrativos y la mudez propia del testimonio) conforman un sintagma que elabora una representación abierta -no identitaria- del horror.

Usamos el término “identitario” en el sentido de que un término equivale a otro, “que es lo mismo que otra cosa que se compara⁴¹”, proceso que justamente creemos que no es propio de esta novela. Según nuestro juicio, la representación, durante la mayor parte de la obra⁴², admite una dimensión del trauma ligado a lo violento que asume la imposibilidad de una transposición total de la experiencia. Por tanto, la escritura misma, al no ocultar sus vacíos y silencios, no estaría clausurando los sentidos de la experiencia por medio de un discurso realista, sino justamente lo contrario: la estética de lo violento en *Milico*, al dejar patente aquel *hueco* entre realidad y escritura, denota el quiebre de un lenguaje que intenta enmarcar el trauma en códigos que no le pertenecen.

a) Fragmentos y silencios

Tal como vimos en el segundo capítulo, Jaime va re-construyendo la realidad dictatorial por medio de fragmentos periodísticos y testimonios orales que va leyendo/oyendo en su encierro. En cuanto a los fragmentos escritos, estos tratan (en su mayoría) sobre los abusos represivos del régimen militar, y en su estilo de escritura prima lo propiamente *informativo* por sobre lo *estético* (como procederemos a detallar). Son representaciones discursivas abismadas dentro de una representación mayor (la novela misma), en cuanto se nos presentan de forma directa, sin mediaciones de por medio: usando la terminología de Genette, son narraciones propias del nivel *intradiegético*: relativas a cualquier narración de segundo grado y desmarcadas del acto narrativo básico (aquel que abre el relato primero)⁴³.

Es así como se nos presentan varios tipos de discursos (desmarcados del narrativo básico y propios de la diégesis misma), justamente para la (re)presentación de los hechos

⁴¹ Definición de “idéntico” de la Real Academia Española. Recurso web: www.rae.es

⁴² Debemos señalar que el análisis siguiente se aplica a toda la novela a excepción de sus dos capítulos finales, en el cual la manera de representación de la violencia varía significativamente. Es por ello que dichas secciones de la novela serán analizadas de forma separada al final de este mismo capítulo.

⁴³ Genette, Gérard: “Discurso del relato”, en *Figuras III*, Barcelona: Lumen, 1989.

más violentos de la novela. Ellos toman la forma de: 1. pequeñas notas periodísticas que exponen sintéticamente los hechos acaecidos en la realidad dictatorial; 2. informes periodísticos sobre testimonios orales, y 3. transcripción completa de los apuntes de un curso de tortura: narraciones que no son vivenciadas por el protagonista, sino que, al igual que nosotros, son leídas e interpretadas en su calidad de escritura.

Cabe destacar, entonces, que en la mayor parte de la novela la representación de la violencia se nos ofrece bajo géneros discursivos que no son propiamente literarios, como la nota periodística o el informe. Ello hace patente la dificultad de establecer una *estética* de lo violento y, frente a la poetización, se opta por el *documento*, que pareciese contaminar la obra mediante su reiterada presentación: se altera la forma tradicional de la narración mediante la constante presencia de un género paraliterario como lo es el periodístico.

La dificultad de hablar (de narrar) sobre lo violento se hace evidente en reiteradas ocasiones. En las partes de la novela en que la escritura es efectivamente *narración* (es decir, narración guiada por un narrador heterodiegético o la voz de un personaje presentada bajo la forma de un relato homodiegético), la referencia a lo violento se hace particularmente dificultosa: muchas veces se la refiere metonímicamente o la palabra misma deviene silencio. El ejemplo paradigmático (ligado a las categorías del trauma y la incapacidad del lenguaje de ser “fiel” a la experiencia) lo provee el testimonio de Galvarino, cuya palabra siempre aparece cortada; su testimonio queda trunco y sólo es “rellenado” mediante el informe que posteriormente Jaime redacta y nos presenta directamente. En un nivel más general, los grandes procesos de violencia opresiva que son producto del régimen son presentados metonímicamente mediante los informes periodísticos que nos develan hechos aislados, dando a entender que sólo es posible reconstruir los procesos de tortura y asesinato políticos mediante mecanismos contigüidad. Los cuerpos muertos refieren indirectamente a la violencia política del régimen, en cuanto se nos presentan como el *resultado* de un proceso extremadamente brutal que en sí mismo es invisible; es decir, que no es visto con los propios ojos del protagonista, pero que sí puede ser inferido a través de la *escritura*.

El silencio propio del trauma y la conciencia de los límites de la representación del lenguaje (en cuanto transposición “transparente” de la realidad) se nos hacen claros en toda la novela. Como señala Avelar, en relación a la representabilidad de lo traumático: “El dolor de la tortura, lo indecible, la atrocidad de la tortura, le aparece a la literatura como imagen misma de lo inmedible, inenarrable, ya que la resistencia al lenguaje no es algo que pueda ser visto como accidental a la existencia del dolor, sino que es constituyente de su esencia misma⁴⁴”. “El nombre de la atrocidad es un nombre propio, escrito con mayúscula y por definición intraducible. Constante rechazo a devenir signo.⁴⁵”

Es por ello que, a nuestro juicio, cuando la escritura se acerca mucho a aquello *indecible* de la experiencia traumática, lo inenarrable del horror mismo, el lenguaje narrativo se corta y da paso a la fragmentación discursiva que apela a la incorporación de otras textualidades, como mencionamos antes. Frente a la problemática que presupone encontrar una *estética*, de hallar una *poética* propiamente tal para la representación de la violencia, del hallazgo de una escritura que logre resignificar (y relatar) los sucesos relativos al trauma, la palabra realista se corta y opta por dar paso al *documento*. Los horrores propios de la dictadura no pueden ser narrados de forma directa: nos son presentados

⁴⁴ Avelar, Idelber: “La práctica de la tortura y la historia de la verdad”, en *Pensar en/la Postdictadura*, de Richard, Nelly y Moreiras, Alberto, 2001, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, p. 177.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 183.

bajo la forma de notas periodísticas; el testimonio de Galvarino no nos puede ser relatado por las palabras del propio personaje: son presentados bajo la escritura informativa de Jaime; y la escena en que Jaime muere es presentada bajo la fría estructura de un informe militar. Todos ejemplos de interrupciones del flujo narrativo de la novela que privilegian, más que una poetización de lo violento, un mostrar desnudo, sin ornamentos, de la experiencia del horror; un privilegio de la *información* por sobre la *estetización*. Frente al silencio del testigo, frente a la pérdida de meta-relatos coherentes y frente a la problemática misma de la capacidad de la palabra literaria para representar lo traumático, el discurso narrativo deja paso al informe periodístico, el cual se inserta fragmentariamente dentro de la novela para presentarnos el horror bajo la forma de un documento escrito, presuntamente “objetivo”.

Ahora bien, debido a la inserción del discurso periodístico, inmediatamente el pacto de lectura se vuelve ambiguo. Si dichos fragmentos se mostraran bajo la forma de periodismo o documento puros, inmediatamente se establecería una relación dicotómica entre verdad/falsedad en relación a su contenido. No obstante, al estar insertos dentro de una obra artística, a este criterio se le suma su valoración estética y su funcionamiento dentro de la novela. Es muy difícil dejar de lado el criterio de la verosimilitud al estar dichos discursos vinculados inexorablemente a una época histórica chilena concreta como lo fue la dictadura. Se produce, entonces, un entrecruce de géneros que hacen difusa la relación entre escritura y realidad. Como bien señalan Elizabeth Jelin y Ana Longoni, siempre hay “tensión entre verdad, ficción y testimonio en la literatura y en el cine a la hora de narrar la experiencia de las dictaduras”⁴⁶. Dichos fragmentos periodísticos referidos a los asesinatos y tortura, ¿son ficción? ¿periodismo puro? ¿o documentación histórica sobre hechos reales? Pues bien, de lo único que podemos estar seguros es que no son ni una cosa ni la otra: los textos periodísticos, al incorporarse dentro de la novela, adquieren un estatus híbrido en cuanto a cómo deben ser leídos, y adquieren una carga semántica que no hubiesen podido obtener por sí solos. Al enmarcarse dentro del flujo narrativo, dichos fragmentos obtienen una carga simbólica que los hace trascender lo meramente informativo para configurar una estética de lo violento en *Milico*.

A modo de síntesis, la representación de la violencia varía entre dos polos: entre el silencio propio de lo inenarrable y su presentación cruda bajo la forma de documentos informativos. El documento, por definición, busca la captación de un hecho para hacerlo comprobable; no da importancia a la estetización del suceso en cuestión, sino que pone énfasis en su transmisión mediante un lenguaje que pueda ser ampliamente comunicable. La violencia, durante la mayor parte de la novela, por tanto, no busca ser “poetizada”, en el sentido de elaborar una retórica que logre transmitir a cabalidad sus efectos/afectos (asunto que, sabemos, juega con los límites propios de la representación literaria), sino que nos es referida metonímicamente mediante aquel juego de silencios y documentos. Se habla de ella, pero no se la ve; se la lee, pero no se la presencia; los límites de representación del lenguaje se hacen patentes en cuanto se intenta transmitirla. La representación, al fin y al cabo, asume un carácter *abierto*, en cuanto deja en evidencia los huecos (las fisuras del lenguaje mismo) que hacen imposible un proceso identitario metafórico (“esto” es igual a lo “otro”) de la experiencia misma. Se respetan los silencios propios de trauma (las imposibilidades de “moldear” lo vivido bajo la forma de un discurso coherente y racional) y la escritura deviene un juego de insinuaciones que refiere metonímicamente a lo indecible: “Para la literatura contemporánea, el lenguaje del silencio puede ser más ‘fiel’ al pasado que el lenguaje descriptivo. [...] la aproximación literaria al terror y a la pérdida no debe

⁴⁶ Jelin, Elizabeth y Longoni, Ana: Ob. Cit, p. XX

ser una representación mimética de tal o cual evento⁴⁷. Una representación mimética, como veremos más adelante, necesariamente implicaría una clausura de los sentidos, un intento de hacer equivalente la experiencia a un lenguaje que no le es propio. *Milico*, al dejar patentes los silencios y privilegiar la metonimia por sobre la referencia, no “traiciona” la experiencia traumática ni tampoco encierra la violencia en una escritura unívoca; al contrario: deja desplegada su polivalencia semántica, su apertura de sentido.

b) Realismo mimético

No obstante lo dicho, no podemos dejar pasar la escena final de la novela, donde la representación de la violencia opera de forma distinta a lo que ha predominado a través de toda la obra: se nos presenta una escena de tortura explícita, que es consecuencia de la captura del protagonista por parte de los militares. A diferencia de las representaciones de violencia anteriores, las cuales se referían al horror absoluto mediante un juego de silencios y fragmentos periodísticos, ahora la violencia se muestra “a nuestros ojos”. Dicho episodio se nos presenta bajo la forma de un realismo mimético: una representación fría que expone crudamente el suplicio infligido al protagonista por los torturadores e inmediatamente se nos plantea la pregunta acerca de cuál sería la escritura adecuada para la representación del trauma. ¿Es el lenguaje realista verdaderamente efectivo cuando se intenta plasmar algo tan fuerte como la tortura? ¿Es capaz de hacer justicia a la experiencia mediante su representación mimética? A nuestro juicio, no.

Creemos que, si bien la narración es cruda y expone sin tapujos los horrores de la experiencia del torturado, pierde fuerza en comparación con el juego de insinuaciones que se habían desplegado antes. Como dice Patrick Dove, parafraseando a Diamela Eltitt: “la representación, en la medida que confiere identidad o uniformidad a lo que representa, potencialmente forma parte de la misma violencia que su escritura intenta resistir. La representación es cómplice de la violencia en el sentido de que la convierte en algo familiar cuya lógica ya no tenemos que cuestionar. La representación es la violencia en la medida en que mide su objeto usando la norma de una identidad homogénea y permanente⁴⁸”. La escritura realista sobre el dolor, en pos de una representación inteligible de lo irracional, haría perder, por tanto, aquella fuerza de lo indecible en lo traumático. No es sólo, como agudamente señala Avelar, que el trauma cancele la posibilidad de representación, sino que la misma representación mimética cancela la experiencia del trauma⁴⁹.

Es por eso que preferimos quedarnos con la insinuación de lo violento que se despliega a lo largo de la mayor parte la novela: todas aquellas voces solitarias, aquellos diálogos esporádicos, aquellos fragmentos discursivos, aquellos testimonios truncos, que dicen metonímicamente el horror de lo indecible, de lo inexpresable, de lo inenarrable. Un circunloquio discursivo en torno al trauma, a lo no representable; un flujo escritural que deviene palabra quebrada cada vez que se acerca al horror propio de una violencia incoherente, al trauma de una tortura no sólo física, sino también psicológica y social. Así lo develan los continuos silencios de la palabra, el no saber cómo decir, el no saber

⁴⁷ Dove, Patrick: Ob. Cit, p. 132.

⁴⁸ Ibídem, p. 158.

⁴⁹ Avelar, Idelver: La práctica de la tortura y la historia de la verdad”, en *Pensar en/la Postdictadura*, de Richard, Nelly y Moreiras, Alberto, 2001, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, p. 177.

cómo expresar lo inexpresable, lo que manifiesta tanto en el nivel de habla de los mismos personajes –su imposibilidad de organizar bajo la forma de un discurso cohesionado la experiencia que ellos viven, o han vivido – como al nivel de la escritura de la novela misma mediante la fragmentación de voces narrativas y la necesidad de insertar géneros paraliterarios como el periodístico.

En este marco, José Miguel Varas despliega lo que nosotros podríamos llamar una “poética de la insinuación”: la que pone ante nuestra vista, desordenadamente, las piezas de un rompecabezas incoherente, que metonímicamente refieren a un todo; pero que – paradójicamente- es imposible armar sin vaciarlo de sentido. Los lapsus, los quiebres y hasta los mismos silencios devienen elocuentes en cuanto no cesan de referir un trauma que escapa a los límites de la representación del lenguaje, a la vez que la fragmentación, la polifonía de voces y la ausencia de unidad en el género nos develan la imposibilidad de retratar estéticamente la historia chilena de manera unívoca. *Milico* es el retrato de una época, que conlleva todas sus contradicciones discursivas, todos sus conflictos de lenguaje; un mostrar realista que, al mismo tiempo que refiere, denota los vacíos en su referencia, los huecos insalvables y su incapacidad de convertirse en un discurso totalizante.

CONCLUSIÓN

La representación de la violencia nunca ha sido un asunto fácil para la literatura, sobre todo si se debe dar cuenta de eventos traumáticos que son productos de una dictadura. Numerosos autores y críticos han dado cuenta de la dificultad de referirse a la experiencia violenta (la tortura, el golpe de Estado, etc.), la problemática de hallar la palabra correcta, el inevitable cauce hacia el silencio. ¿Cómo nombrar lo que en cierta medida *no* puede ser nombrado sin vaciarlo de trascendencia? ¿Cómo representar inteligiblemente lo que es, por naturaleza, irracional?

A través de este trabajo hemos tratado de demostrar cómo las categorías propias del trauma, vinculadas a la violencia, siguen operando en la narrativa chilena 17 años después de vuelta la democracia. Independientemente de la época, el horror (tal como lo demostró la experiencia de Auschwitz, por ejemplo) le es particularmente esquivo al lenguaje. La memoria sobrepasa a la palabra, la cual es incapaz de encapsular bajo sus códigos un suceso emocional particularmente fuerte, ya sea a nivel individual o colectivo.

La representación de la violencia en *Milico*, en su mayoría, es insinuada a través del silencio o simplemente informada al lector mediante fragmentos periodísticos. La estetización de la violencia, se aleja, justamente, de cualquier intento de poetización, lo que nos lleva a dos conclusiones: 1. La presencia de una consciencia de la dificultad de elaborar un lenguaje adecuado para su representación, y 2. el privilegio de la metonimia (la sugerencia del silencio, la información de los fragmentos abismados), como proceso de reconstrucción de los procesos generales de violencia, privilegiando no la muestra, sino la insinuación de aquéllos. La violencia no deviene una imagen totalitaria: los huecos (deliberadamente) puestos en escena privilegian el no-cierre, el vacío propio de una representación abierta.

Aún así, para finalizar, quisiésemos rescatar la palabra que impide que el trauma degenera en el olvido. En una época en que prevalece la memoria de mercado, que constantemente de-historiza el presente por de una historia fugaz y vacía, la apuesta estética por los fragmentos del pasado nos sitúa como sujetos dentro de un marco histórico definido e impide el olvido de las heridas no cerradas. La palabra literaria, si bien no pretende una representación total y definitiva de los procesos pasados, construye nuevas perspectivas, nuevas interpretaciones, nuevas visiones sobre nuestra historia, favoreciendo una concientización que, a la vez que nos hace reflexionar sobre las capacidades de la estetización de la realidad, dialoga con nuestro entendimiento de aquella y sus procesos sociales e históricos.

BIBLIOGRAFÍA

- Avelar, I. (2000). *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Avelar, I. (2001). La práctica de la tortura y la historia de la verdad. En N. Richard, & A. Moreiras, *Pensar en/la Postdictadura*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Bajtín, M. (1988). La Novela Polifónica de Dostoievski y su presentación en la crítica. En M. Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski* (pág. 38). México: Fondo de Cultura Económica.
- Casanova, C. (2001). Hay que hablar. Testimonio de un olvido y política de la desaparición. En N. Richard, & A. Moreiras, *Pensar en/la postdictadura* (pág. 157). Santiago: Cuarto Propio.
- Cerda, M. (1982). *La palabra quebrada. Ensayo sobre el Ensayo*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Dällenbach, L. (1991). *El Relato Especular*. Madrid: Visor Distribuciones.
- Dove, P. (2005). Narrativas de Justicia y Duelo: Testimonio y Literatura del Terrorismo de Estado en el Cono Sur. En E. Jelin, & A. Longoni, *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión* (pág. 133). Madrid: S. XXI.
- Genette, G. (1989). *Discurso del relato*. En G. Genette, *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Herlinghaus, H. (2001). Sobre la "insubordinación" de la memoria y sus narraciones críticas. En N. Richard, & A. Moreiras, *Pensar en/la Postdictadura* (pág. 60). Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Jelin, E., & Longoni, A. (2005). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: S. XXI.
- Levinson, B. (2001). Pos-transición y poética: el futuro de Chile Actual. En N. Richard, & A. Moreiras, *Pensar en/la Postdictadura* (pág. 45). Santiago: Cuarto Propio.
- Man, P. d. (1998). "El concepto de ironía". En P. d. Man, *La ideología estética* (págs. pp. 231 – 260.). Madrid: Cátedra.
- Marchese, A., & Forradellas, J. (2000). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Moulian, T. (1997). *Chile Actual: Anatomía de un Mito*. Santiago: LOM Ediciones.
- Moulian, T. (1999). *El consumo me consume*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Richard, N. (2001). Las marcas del destrozo y su reconfiguración en plural. En N. Richard, & A. Moreiras, *Pensar en/la postdictadura* (pág. 104). Santiago: Cuarto Propio.
- Richard, N. (2001). *Residuos y Metáforas. Ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Spiller, R. (2004). Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine y sociedad. Frankfurt.

Strejilevich, N. (2005). El Arte de no Olvidar. Recuperado el Julio de 2009, de <http://norastrejilevich.com/Elartedenoolvidar.pfd>

Varas, J. M. (2007). Milico. Santiago de Chile: LOM Ediciones.