

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

**“*Una Casa Vacía: La voz y la herida,
resistencia al olvido*”**

Informe final de Seminario de Grado “Temas actuales de la literatura hispanoamericana actual” para optar al grado de Licenciado en lengua y literatura hispánica con mención en literatura

Alumna:

Gloria Morales Melo

Profesor guía: Cristián Cisternas Ampuero

2007

..	1
1. Introducción .	3
2. Huellas de tortura: el memorial inmemorial . .	11
3. Testimonio: parálisis simbólica. Divorcio entre narrativa y experiencia .	13
4. Mercantilización: borramiento del pasado <i>como pasado</i> .	17
5. Casa-Nido: lugar del encuentro, (re)encuentro y (des)encuentro. .	21
6. <i>Una Casa Vacía</i> : Alegoría de una (re)aparición en lo <i>próspero</i> , lo <i>quemado</i> , lo <i>siniestro</i> y lo <i>vacío</i> .	31
7. Conclusión .	41
Bibliografía principal .	45
Bibliografía secundaria .	47

Para Xandra, mi madre.

1. Introducción

Instalar la novela en su contexto tiene como propósito, evitar el análisis de la obra como un hecho aislado de las circunstancias histórico-culturales que rodean su producción, circunstancias que pueden presentarse en la obra de un modo simple o mimético o bien obedecer a una construcción más compleja donde el mundo ficticio se presente como alegoría.

La dictadura del fallecido general en retiro Augusto Pinochet Ugarte (1973-1989) repercutió profundamente en todos los aspectos de la vida nacional chilena. Desde hace más de veinte años, los analistas chilenos de diversas disciplinas han venido señalando la gran importancia del 11 de septiembre de 1973 como un día de quiebre institucional y existencial para el país. A partir de esa fecha se trazó una división tajante y hasta hoy en día mayormente irreversible entre los chilenos. De esta forma, con el golpe militar se intensifica un sentido de malestar social, una convivencia compleja y por sobre todo, una tendencia a privilegiar el olvido por sobre la memoria en los discursos políticos públicos.

Estudios realizados por la crítica literaria nacional acerca de las distintas expresiones que ha tenido la cultura chilena y más en detalle la literatura en su desarrollo, permiten señalar que la literatura chilena y la narrativa en particular, desde su génesis al presente se ha caracterizado por privilegiar un referente asociado a las problemáticas sociales que han surgido en las diferentes etapas de la vida nacional del país. Con ello no parece extraño para las letras chilenas, que un acontecimiento tan relevante para la historia nacional del país como es el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, haya generado una producción de textos cuyo referente se encuentra directamente relacionado con este

fenómeno histórico político concreto.

Estos textos narrativos construyen representaciones estratégicamente dispuestas a socavar el sistema sociopolítico imperante, ya sea construyendo un discurso cifrado que busca eludir el sistema vigente, ya sea interviniendo mediante el discurso constatativo desde una literatura testimonial o, también, desde el discurso apelativo desde una literatura contestataria.

En el ámbito literario, para muchos escritores de la generación *novísima*, el golpe de estado significó la pérdida de un sentido de hermandad y de euforia revolucionaria que hasta entonces existía entre los militantes de la Unidad Popular, el partido del gobierno de Salvador Allende.

La literatura sufrió graves trastornos bajo el régimen autoritario de los militares, trastornos como la censura y la auto-censura y por la ausencia de vías legítimas para publicar en el interior chileno. “La Censura Previa” operaba en Chile desde comienzos de la dictadura hasta mediados de los años ochenta, haciendo muy difícil que se publicara cualquier opinión que cuestionara el lenguaje monolítico del régimen. Debido a ello, muchos optaron por salir al exilio para seguir escribiendo mientras que otros se vieron obligados a hacerlo por mando del régimen autoritario quedando sin posibilidad para regresar a Chile. De este contexto es que nace la llamada Literatura Chilena del Exilio. Una literatura que desde ese lugar reflexiona de múltiples maneras sobre la historia reciente de Chile y el difícil proceso de adaptación de los exiliados en los varios países de acogida. Sin embargo, si bien es cierto que muchos escritores salieron al exilio, también hubo un gran número significativo de escritores que optaron por quedarse en Chile para luchar desde allí por la cultura. Aunque muchos de ellos dejaron de publicar por varios años, también había otros que, a pesar de todo lo acontecido seguían escribiendo en la clandestinidad y publicando donde podían. Inclusive otros, iniciaron sus proyectos literarios como una manera muy personal de enfrentarse con la dictadura, de forjarse una voz propia desde el silencio y el miedo, y de evitar la metafórica “desaparición” de su propia persona. Fue en ese contexto de silenciamiento oficial que se gestó un corpus importante de Literatura Chilena del Exilio (o del insilio)¹: “una literatura que se refiere a la contingencia del país, recurriendo con frecuencia a la metáfora y la alegoría como formas de esquivar la pluma roja de la censura o de aproximarse a una realidad nacional compleja y violenta”².

Mabel García en su tesis *La narrativa chilena del exilio: ruptura, desarraigo y búsqueda conflictiva de la identidad fracturada*³, señala que una primera aproximación a las estrategias que acoge este referente en la literatura, desde el punto de vista de los recursos operacionalizados a nivel semántico, permite distinguir y agrupar esta

¹ Se entiende el término *insilio* como el estado de habitar al país natal sintiéndose exiliado de él, ya sea por un cambio radical del país o por una profunda transformación personal.

² Lazzara, Michael. *Los años de silencio*. Santiago. Cuarto Propio. 2002.

³ García, Mabel. Tesis para optar Magíster de Literatura. *La narrativa chilena del exilio: ruptura, desarraigo y búsqueda conflictiva de la identidad fracturada*. Universidad de Chile. Santiago, Chile. 2002. Pág. 4

producción textual, a lo menos, en dos bloques temáticos importantes. Una que tiene que ver con los textos cuyo tema central es la situación del Golpe de Estado, presentando el fenómeno histórico en relatos que cubren los años previos al 11 de septiembre de 1973 hasta la inclusión del Golpe; o bien, a partir de esa fecha, presentan la represión posterior centrándose en acontecimientos particulares. Y el segundo bloque temático guarda relación con los textos que se centran en el fenómeno del exilio, generados fuera del país por escritores que viven esta situación en forma personal, en donde describen los conflictos del desarraigo y la identidad fracturada. Esta producción literaria, señala, Mabel García es la que la crítica nacional ha denominado “Literatura Chilena del Exilio”.

José Promis⁴, quien evaluando la situación de la novela chilena durante las dos últimas décadas (1973-1993) y basándose en los comentarios que aporta Skarmeta⁵ el año 1979 y Juan Armando Epple⁶ en 1981, señala que la división que se plantea en la novela después de 1973 entre un “bloque externo” y el “bloque interno”, con repertorios temáticos antagónicos, obedece esencialmente a las distintas situaciones geográfico-sociales en que cada uno es generado: “La presencia de dos producciones narrativas paralelas no inauguró dos estructuras literarias diferentes. Cada una de ellas asumió, por el contrario, el valor de variante de un mismo cuerpo genérico que a pesar de las circunstancias de lejanía o interioridad se manifiesta en último término como esencialmente unitario en las diferentes categorías de su estructura”⁷.

Como ya dijimos anteriormente, Carlos Cerda pertenece en tanto su generación a la categorización, según José Promis, a la *Novela de la Desacralización* entendiéndose como desacralización al quiebre de los grandes paradigmas unificadores de discursos generando la cultura de la sospecha y crítica a los establecido tanto literariamente, como política y socialmente. Lo que se pretende en esta novela es: “comunicar el conflicto que se establece entre el individuo y el sistema de autoridad que lo domina; asimismo, la fractura de las relaciones humana, interpretada por el programa anterior como resultado de los conflictos existenciales del individuo, es ahora denuncia como una de las consecuencias más dolorosas de la violencia con que el sistema político se introduce en la vida privada de los seres humanos”⁸.

Se trata de un proceso que hace descender los acontecimientos de la historia desde un tiempo y un espacio de felicidad hacia los abismos de la pesadilla y el dolor. El asunto

⁴ Promis, José. *La Novela Chilena del último siglo*. La Noria. 1993. Santiago.

⁵ Antonio Skármeta en su artículo *Narrativa chilena después del golpe* (1978) distingue dos bloques en la producción narrativa chilena: un bloque externo y otro interno bajo el concepto de la literatura post-golpe.

⁶ Juan A. Epple señala que la narrativa chilena de los últimos años se escribía “desde dos circunstancias que afectan de modo distinto sus elecciones temáticas y sus rasgos estéticos.” Una era la que se producía en el interior del país y que se desarrollaba en publicaciones clandestinas o en las permitidas por las autoridades; la otra era la narrativa del exilio que enfrentaba situaciones de difícil acceso, como “el diálogo con otras culturas.”

⁷ Promis, José. *La Novela Chilena del último siglo*. La Noria. 1993. Santiago. Pág. 223.

⁸ Promis, José. *La Novela Chilena del último siglo*. La Noria. 1993. Santiago. Pág. 248.

de las dictaduras y las situaciones de tortura y vejación humana nunca habían pertenecido al repertorio argumental de la literatura chilena: “Su apropiación estética ha constituido, pues, el desafío al cual se han enfrentado los narradores actuales desde los movimientos casi iniciales de su programa narrativo. Naturalmente que ha habido algunos que han tratado de ignorarlo, pero incluso tales esfuerzos demuestran su hegemonía y atemorizante presencia, el perfil del referente sombreando la producción narrativa chilena de las dos últimas décadas”⁹.

Para el análisis de la obra *Una Casa vacía* de Carlos Cerda, tomaremos como eje central la figura de la casa, entendiéndola a ésta como domicilio. El espacio de la casa ha tenido en la literatura chilena una importancia significativa, siendo el topoi en el que el sujeto se encuentra consigo mismo, según Humberto Giannini. La casa situada en la historia de la narrativa nacional cobra el valor de un espejo de nuestra identidad, espacio donde Chile se encuentra con Chile.

En el artículo llamado *La persistencia de ciertas formas novelescas* de María Alejandra Ochoa, ella reflexiona sobre la historia de la novela chilena. Señala que ya a comienzo de siglo nos encontramos con obras donde la figura de la casa constituye el núcleo de la narración. Por ejemplo, *La casa grande* de Orrego Luco y *El roto* de Joaquín Edwards Bello. Luego *El obscuro pájaro de la noche* de José Donoso y *La casa de los espíritus* de Isabel Allende. Son novelas que algunas desde su título se programan a partir de un espacio cerrado que funciona metonímicamente, es decir, la casa como la parte por el todo: vemos por ejemplo, la casa familiar para significar la decadencia de una clase en Orrego Luco y para significar la historia de Chile en Allende, la casa-prostíbulo para mostrar la corrupción de una época con Edwards Bello y la casa-prisión en José Donoso, como alegoría de la dictadura. Ochoa señala que es quizás este último autor quien utiliza con más recurrencia este espacio, siendo uno de los rasgos que caracteriza su producción.

Carlos Cerda, se incluye conscientemente, señala Ochoa, en esta posible tradición de la narrativa chilena. La casa de *Una Casa Vacía* se nos presenta como núcleo del relato, espacio que funciona como lugar de conjunción de las historias privadas de los personajes y de la historia pública del país, pues anteriormente ha sido un centro de detención y tortura, cuestión que sólo se revela en el transcurso del relato, a partir de la información fragmentada que contribuyen los distintos personajes. La casa será vista entonces como signo de las heridas sufridas por Chile, cifra de lo político y los efectos que de esta manera produce en los que se domicilian en ella.

La conjunción casa/nación dentro del contexto señalado se enmarca dentro de las secuelas que dejó la tortura en Chile, la casa vacía de la novela no sólo fue casa hogar, casa prosperidad, sino que también casa utilizada como centro de tortura de la DINA, casa quebrada y refugio de una historia que Chile aún no se atreve a mirar.

Para Hernán Vidal la tortura contemporánea, tiene por objetivo extraer información de la víctima y desintegrar su identidad, tanto lo personal como en relación con la sociedad: “Durante la tortura se ataca la identidad física, intrapsíquica e intersíquica (social)”¹⁰. La

⁹ Ibid. Pág. 266.

tortura se ejerce sobre las víctimas como castigo ejemplar para quienes se oponen activamente a los designios del estado, marcando su cuerpo para controlar en la posteridad a través del miedo los accionares de las personas. El autor analiza *Una casa Vacía* proponiéndola como el espacio en que se manifiesta el cambio de la casa/ nación. El uso dado a la casa como centro de tortura le confiere un estatus extraterritorial, allí se había suspendido el Estado de derecho, por ello, nada se podía hacer por la función asignada a esa casa, en un estado de derecho suspendido nadie garantiza la protección legal de los ciudadanos. *Una Casa Vacía* por tanto, se presentaría como concreción simbólica de lo siniestro, del terror generalizado. La casa luego de ser usada y abandonada por la DINA, es convertida en mercancía puesta a la venta. Como ocurre con toda mercancía, su historia se ha borrado. No obstante, la casa, al igual que el país mantiene las huellas. La casa, para Hernán Vidal, resulta ser la matriz simbólica fundadora del nuevo Chile.

Humberto Giannini en *La "reflexión" cotidiana: hacia una arqueología de la experiencia*¹¹, propone una forma de análisis de la experiencia cotidiana centrándose en bases metodológicas arqueológicas conjugándolos con el pensar filosófico. Así presenta una topografía de la conformación identitaria común de los sujetos basadas en los espacios que frecuentemente transitan en su día a día por lo largo del paso histórico. En su análisis examina principalmente tres espacios: el domicilio, la calle y el trabajo, intercalado por espacios comunes como el bar y la plaza. Giannini intenta hacer una reflexión de la búsqueda existencial del sujeto en estos distintos topos para así dar curso a una integración de los lugares en la conformación personal.

La casa para Giannini es vista como el domicilio, es decir el lugar donde el yo se encuentra consigo mismo, espacio de lo íntimo de la interioridad desenmascarada, eje central del reconocimiento del uno como parte de algo, la casa entonces como centro de tortura se nos presenta como el espacio del quiebre de identidad, casa siniestra y también torturada, pero aún espacio habitado, tanto por los espectros productos de los delirios del personaje de Julia, los sueños de prosperidad futura de Cecilia, o el recuerdo de lo que fue para Andrés la casa segura que lo cobijaba del afuera.

En el siguiente trabajo la figura de la casa será el tema central. A partir de dicho elemento realizaremos una lectura de *Una Casa vacía* del escritor chileno Carlos Cerda. Para el análisis trabajaremos los enfoques propuestos por: Gastón Bachelard con *La poética del espacio*; Hernán Vidal con *Chile: poética de la tortura política* y finalmente con Humberto Giannini con *La "reflexión" cotidiana: hacia una arqueología de la experiencia*.

La casa es propuesta en un principio como espacio de integridad de los sujetos, lugar donde se tejen los sueños y recuerdos de quienes la habitan, posteriormente la casa como espacio de lo siniestro y las secuelas que este desconocimiento del espacio común produce en los personajes y por último, se tomará el nombre Casa Vacía como un concepto del lugar habitado por el desarraigo desprovisto de una materialidad haciendo un ejercicio sinonímico con el nombre de "Casas Quemadas" puestos en los tiempos de

¹⁰ Vidal, Hernán. *Chile: poética de la tortura política*. Santiago. Mosquito Editores. 2000.

¹¹ Giannini, Humberto. *La "reflexión" cotidiana: hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago. Universitaria. 2004.

la transición chilena. Cada una de estas aristas de la misma casa es representativa de los procesos de reencuentro de cada personaje. Así, la casa nido de la infancia es representativa del personaje de Andrés, la casa como un signo de las heridas sufridas por Chile representa al testimonio entregado por Chelita y finalmente la casa del porvenir de Cecilia arruinada y expresada por la casa vacía.

Carlos Cerda nació en Santiago de Chile en 1942. Graduado en filosofía en la Universidad de Chile. Debido al golpe de Estado de 1973 se exilió primero en Colombia y luego en la República Democrática Alemana, experiencia recreada en algunos de sus personajes. Allí, en la Universidad Humboldt de Berlín, se doctoró en literatura y tras diez años en la RDA, en 1985 regresó a Chile, sumándose a la compañía del teatro ICTUS.

Si bien ha cultivado diversos géneros – del ensayo al periodismo, sin desdeñar el radioteatro-, su obra más importante corresponde a la dramaturgia y la narrativa: las piezas *Lo que está en el aire* y *Este domingo* (versión teatral de la novela de José Donoso), los cuentos de *Por culpa de nadie* y *Primer tiempo*, y las novelas *Morir en Berlín* (1993), *Una casa vacía* (1996) y *Sombras que caminan* (1999). En su primera novela, relató avatares de un grupo de exiliados chilenos. El escritor criticó reiteradamente la falta de libertad que sufrieron los chilenos que se refugiaron en la RDA, sometidos a un régimen de vigilancia y permanente sospecha impuesto por el régimen de Erich Honecker. En esta primera novela Cerda vierte su larga experiencia del exilio, consagrándose así como uno de los novelistas más sólidos del Chile de la transición. Su segunda novela, *Una casa vacía* obtuvo el Premio Municipal de Literatura, el del Consejo Nacional del Libro, y el del Círculo de Críticos de Arte. La versión teatral de esta novela, que realizó el T.I.T (Taller de Investigación Teatral), recibió el Premio Apes a la Mejor Obra de 1998. Su tercera novela, *Sombras que caminan* también fue llevada al teatro.

Fuera de su actividad en la política, en el campo literario se dedicó a los cuentos y las novelas como también así al ensayo. Durante su exilio hizo sus primeros trabajos en narrativa. Uno de ellos fue *Pan de pascua* que se publicó sólo en alemán. Es una novela corta dedicada a Luís Corvalán en donde se cuenta cómo se ganaban la vida, las hijas del dirigente después del golpe vendiendo pan de pascua. Cerda señaló respecto a esta pluralidad de trabajos en una entrevista al diario *El Mercurio*, que quería ir más allá de lo estrictamente literario lo que quería era hacer una reflexión filosófica. Cerda poco antes de morir, estaba escribiendo una serie de ensayos que tentativamente llamó *Seis personajes en busca de un lector*. Son seis estudios acerca de protagonistas emblemáticos de la literatura que dan cuenta del imaginario de distintas culturas y sus síntomas, tendencias y crisis: “La primera parte del libro se inicia con Antígona que, probablemente, es el primer personaje en la historia de las letras universales que reivindica los derechos del individuo por sobre los del Estado”, señaló Cerda en una entrevista concedida.

Tras ser premiado por el Consejo Nacional del Libro y la Lectura por su obra *Sombras que caminan*, el propio escritor declaró que la misión del escritor no es crear mayorías, sino poner el dedo en la llaga. Y señala, además, que tal como la misión más importante de los políticos es garantizar la democracia, la del escritor tiene como vehículo la crítica y la reflexión, para hacer ver aquello que el lenguaje de la política y del periodismo van rutinizando.

Cerda murió días antes de que empezara la 21ª versión de la Feria del Libro de Santiago y en donde su editorial –Alfaguara- le rindió un homenaje. A ello se sumó el lanzamiento de la última producción, el volumen *Escrito con L*. Quizás éste, su último libro no es sólo una perfecta suma de sus obsesiones sino también un texto que debería leerse como despedida. Con un prólogo de Skármeta, los relatos de *Escrito con L* siguen con algunos tópicos ya narrados en sus libros anteriores: el trauma de estar en otro país sin poder volver, la pérdida paulatina de la memoria del hogar, etc. La “L” del título no sólo cita el estigma del pasaporte de los exiliados en los años de régimen, sino que también alude a una condición existencial, a una forma de percibir el mundo y de escribirlo.

Esta trilogía de obras: *Morir en Berlín*, *Una casa vacía* y *Sombras que caminan* podrían ser consideradas como “novelas del exilio” pues el exilio es uno de los temas relevante que aparece en los relatos. La situación de *Morir en Berlín* en cuanto novela del exilio es problemática puesto que el discurso narrativo no se elabora desde el exilio, sino desde el retorno. Quizás sea esta la situación que permita que la novela no sea sólo una obra más entre otras tantas acerca del exilio y se permita trascender a otros temas que, sin duda, representan problemas humanos de carácter más bien general como el amor, la culpa, la traición, la pérdida, etc.

Remitiéndonos al paradigma generacional, podemos decir que la obra de Carlos Cerda se inserta en la llamada generación de los *novísimos*, término utilizado por Cedomil Goic en *La novela chilena*¹² para designar a la generación cuya producción literaria comienza en la década de los setenta. Siguiendo la caracterización de José Promis de los programas literarios, diremos que la obra de Cerda se enmarca en lo que corresponde al programa literario conocido como *Novela de la Desacralización*, que comienza gestarse en los años sesenta, alcanzando su madurez literaria hacia fines del siglo XX.

¹² Goic, Cedomil. *La novela chilena: los mitos degradados*. Santiago. Universitaria. 1976.

2. Huellas de tortura: el memorial inmemorial

Sucedo con los seres “desaparecidos” que aunque se sepa que no queda ninguna esperanza, siempre se sigue esperando.

Marcel Proust. En busca del tiempo perdido.

Hernán Vidal en *Chile: poética de la tortura política*, intenta una lectura culturista del uso político dado a la tortura por el régimen militar. Busca amplificar el tema de la tortura situándolo en un plano simbólico, para llegar a un entendimiento fenomenológico de la tortura que permita revivirla en sus problemas existenciales y así aprehender su significado colectivamente desde distintas disciplinas. En busca de una mayor resonancia para el tema de la tortura, Vidal, instala el estudio en la confluencia de varias disciplinas: antropología simbólica, sociología de la cultura, crítica literaria, hermenéutica cultural, leyéndolo por tanto, simultáneamente desde una multiplicidad de signos. El interés que manifiesta el autor en este tema no es precisamente por los mecanismos de tortura implementados en Chile desde 1973, ya que el uso de tortura contra un cuerpo ha sido en nuestro país una práctica octogenaria de castigo usado en los recintos penitenciarios y disciplinarios en general.

Vidal centra su punto en los efectos colaterales que generó a nivel país el uso de una forma de tortura organizada y sistematizada de tal manera que provocó hasta nuestros días una fractura identitaria personal y social, ya que no sólo los torturados fueron víctimas de la tortura, sino que todos los que habitamos el lugar en donde ésta se ejerció.

Los objetivos principales de la tortura son: extraer información y desintegrar la identidad de la víctima, tanto en lo personal como en relación con la sociedad. Podríamos decir entonces según Vidal que: “durante la tortura se ataca la identidad física, intrapsíquica e intersíquica (social)”. Para la ejecución de la tortura masiva se requiere una serie de aspectos materiales y de un personal entrenado y de la dotación, orientación de la autoridad estatal. Esto implica que la autoridad estatal confía en que, a pesar y por debajo de los protocolos jurídicos en cuanto a justicia, en la sociedad prevalece una concepción hipócrita de la persona que permite imaginar y aceptar sin protestas de la colectividad, la movilización de esos recursos para producir dolores terribles con fines políticos.

El sentido de la vida en una sociedad, el dolor funciona como un dato constreñido a la interioridad personal a lo íntimo, lo privado. En esta esfera, la personalidad de las víctimas sufre cambios fundamentales manifestados a lo largo de toda su existencia posterior, cobra mayor importancia los grupos de ayuda psicológica a las víctimas de la tortura en nuestros tiempos ya que transitan dentro de nuestro sistema como víctimas de la derrota de un modelo que nunca se podrá realizar (el modelo obrero socialista.) La incomodidad que genera en el entorno como la incomodidad que genera el entorno en las víctimas es uno de los problemas que estos grupos intentan suturar. Para el ser que ha sufrido tortura, el espacio en que habita le resulta constantemente siniestro, el problema que suscita este malestar en el entorno se basa en que la cultura neoliberal favorece el cambio constante y borra mediante la rápida mercantilización el recuerdo, el pasado y el valor simbólico de los espacios, intercambiándolos por un valor funcional. La nostalgia y desacomodo del ser sufriente funciona como un espacio al que no se quiere volver ni en presencia ni en recuerdo.

La fractura generada en la relación social de uno con el mundo es caricaturizada constantemente por las personas que están ya navegando velozmente en esta nueva forma de vida como locura. Padece de locura para el habla popular, toda persona que no viva el tiempo presente y se estanque en historias dolorosas pasadas, así podremos entender el aumento numérico de adscrito a depresión, manías, etc., por el sólo hecho de no entender la baja calidad humana de la máquina neoliberalista.

3. Testimonio: parálisis simbólica. Divorcio entre narrativa y experiencia

El proyecto de la *Novela de la Desacralización* que se inicia en la década de los setenta, se caracteriza por subvertir el sistema de categorías estéticas y los modos y contenidos inaugurados por los programas narrativos anteriores (Novela naturalista, del fundamento, del acoso y también del escepticismo). Este proyecto narrativo, según José Promis en *La novela chilena del último siglo*, será desarrollado por la “generación del 72” en la cual se encuentran autores como Poli Délano, Carlos Morand, Juan Agustín Palazuelos, Mauricio Wacquez, Cristián Hunneuss, Antonio Skármeta, Ariel Dorfman, Isabel Allende, Lucía Guerra, entre otros. Esta novela toma como eje central del proyecto “el motivo de la búsqueda del orden”, del equilibrio del sujeto ante los conflictos, asumiendo una mirada de escrutinio y proponiendo al personaje como dimensión estructural.

En lugar de relatos donde la realidad humana aparece marcada por notas de pasividad, enajenación y renuncia al compromiso histórico, el programa de la *Novela de la Desacralización*, impuso: “un concepto combativo y polémico del discurso que se dirige no sólo a desterrar del espacio la representación las imágenes agónicas del comportamiento histórico, sino también a remecer la mentalidad y los hábitos del lector tradicional”¹³.

Después del golpe de estado de 1973, el género buscó un nuevo concepto de novela

¹³ Promis, José. *La novela chilena del último siglo*. La noria. 1993. Pág. 228.

pero que permitiese dar cuenta de la desconocida y distinta realidad que se comenzó a vivir en Chile a partir de ese año: “Esta comprensión tenía que realizarse sin que por ello se perdiera el estatuto imaginario que caracteriza la novela”¹⁴. Esto significó una importante aproximación entre el discurso de la novela y el discurso testimonial. En *Una Casa Vacía* se introduce en el discurso la participación del testimonio en tanto huella de una historia pasada pero que al enunciarlo se lleva al presente. Así el texto de la novela, señala Promis, se instala en un espacio intergénerico donde tanto el discurso histórico como el discurso imaginario solamente parecen tales y pueden por lo tanto, sostenerse sobre un proceso de recíproca penetración.

Debido al referente amenazante en la época de 1973, los narradores deciden comenzar su acto subversivo y por ende peligroso para rescatar la memoria del pasado. Su voluntad comunica las verdades ocultas bajo las verdades mentidas, exige procedimientos de verosimilitud capaces de convencer al lector de la autenticidad de los terribles acontecimientos que los narradores deben testimoniar. Debido a ello, uno de los motivos justificatorios más característicos de estos relatos es la “petición de una víctima”¹⁵.

Uno de los elementos importantes de esta novela es que los narradores de la desacralización asumieron la responsabilidad histórica de ser los primeros en introducir en el discurso imaginario de la novela, un repertorio de espacios y personajes pesadillescos, que habían sido hasta ese momento desconocidos en el discurso de la literatura chilena. Se trata de los espacios y agentes de la tortura: “El lector cuya mirada estaba acostumbrada a percibir cómodamente y sin sobresalto los conflictos existenciales de un repertorio de personajes representativos por lo general de la burguesía citadina, se ve ahora obligado a contemplar escenas de degradación humana, oprobio, humillación de la personalidad y destrucción física del individuo”¹⁶.

El lector, por tanto es obligado a observar las diferentes formas como hombres y mujeres son sometidos al escarnio, ultrajados, abusados y destruidos tanto físicamente como psicológicamente en manos de “otras figuras cuyos comportamientos responden a la depravación y crueldad de quienes ejercen dominio omnímoto sobre una colectividad humana que pese a todo nunca pierde el sentido de su dignidad ni la esperanza de su redención”¹⁷. De esta manera, el testimonio narrativo se presenta dentro de las convenciones del género como un texto escrito que reproduce las declaraciones de un testigo fidedigno que ha sido objeto de las dolorosas experiencias que el narrador reproduce en su discurso. En *Una Casa Vacía*, encontramos en la narración un testimonio. Hay un personaje llamado Chelita, quien fue una detenida y torturada durante el régimen militar en “La Venda Sexy”. El lugar es llamado así por dos razones: “venda”

¹⁴ Ibid. Pág. 228.

¹⁵ Ibid. Pág. 232.

¹⁶ Ibid. Pág. 254.

¹⁷ Promis, José. *La novela chilena del último siglo*. La noria. 1993. Pág. 254.

porque todas las víctimas torturadas en aquel lugar, tenían lisiada la vista, los detenidos llevaban una venda en sus ojos, imposibilitando esto, el reconocimiento objetivo y completo del lugar. Es así como Chelita recurre a otros sentidos como son el oído y el tacto para la identificación. En segundo lugar, el término “sexy” remite a que gran parte de las torturas allí realizadas, estaban orientadas a vejámenes sexuales en contra de las víctimas, fuesen éstas mujeres u hombres.

Promis, señala que la necesidad de testimoniar la presencia de la tortura en el sistema social establecido por el referente, determina la dirección del proceso narrativo de numerosos relatos de la *Novela de la Desacralización*. Se trataría, como ya mencionamos anteriormente de un proceso que hace descender los acontecimientos de la historia desde un tiempo y un espacio de felicidad hacia los abismos de la pesadilla y el sufrimiento. El asunto de las dictaduras y las situaciones de tortura y vejación humana nunca, señala Promis, habían pertenecido al repertorio argumental de la literatura chilena.

Idelbar Avelar señala que la acumulación de hechos provista por la literatura testimonial representó un paso crucial, no sólo para convencer a aquellos que insistían en negar lo obvio, sino también para las batallas jurídicas que han tenido lugar y seguirán durante los próximos años. Sin embargo, señala además: “La recopilación de datos no es aún la memoria de la dictadura. La *memoria* de la dictadura, en el sentido fuerte de la palabra, requiere otro lenguaje; y tras repasar la inmensa bibliografía testimonial producida en el Cono Sur, no se puede evitar llegar a una conclusión desconfortante (...) se hace claro que la literatura testimonial ha dejado un legado exiguo para la reinención de la memoria postdictatorial”¹⁸.

Julia, personaje angular dentro de la novela de Carlos Cerda, cobra dentro del relato dos roles importantes pero al mismo tiempo paradójico: el papel de la Loca y por otro, el de Juez.

El primero está relacionado por ser viuda de un detenido y fusilado durante el régimen militar. Sin embargo -como en el caso de los desaparecidos- aun cuando se acreditó el fusilamiento y la defunción, se desconocía el lugar de la sepultura de su marido. Ella trabaja en la Vicaría de la Solidaridad¹⁹, en el centro de documentación y archivo de testimonios. La forma en que se involucra en este trabajo de recopilación la hacen ver como una persona que no marca los límites entre lo personal real y lo ajeno imaginario. Es precisamente ella quien, devela la realidad que oculta la casa nueva de Cecilia, mediante la reconstrucción de uno de los tantos testimonios escuchados. El personaje de Julia funciona como engranaje entre la historia oficial del país inserta tanto

¹⁸ Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago. Cuarto Propio. 2000.

¹⁹ En el mes de Octubre de 1973, el Cardenal de la Iglesia Católica y Arzobispo de Santiago, Monseñor Raúl Silva Henríquez, constituyó en colaboración con otras iglesias del país el Comité de Cooperación para la Paz en Chile, organismo que tuvo como misión prestar asistencia legal y social a las víctimas de las gravísimas violaciones a los derechos humanos que se produjeron a raíz del Golpe Militar del 11 de septiembre de ese mismo año. Más adelante, el 1º de enero de 1976, se creó la Vicaría de la Solidaridad del Arzobispado de Santiago, institución que vino a reemplazar al Comité antes mencionado y que asumió la continuación de su tarea. La Vicaría de la Solidaridad operó durante todo el régimen militar y concluyó sus actividades el 31 de diciembre de 1992.

dentro como fuera de la casa y la historia soterrada de él.

Julia, además representa la figura del juez dentro de la novela, pues es ella quien intenta acoger la demanda de aquel que ha sufrido un daño y que el tribunal no ha registrado. Como señala Jean-Louis Déotte en *Catástrofe y Olvido: Las ruinas, Europa, el Museo*: “El juez no tiene archivos: el actuario no tiene huellas que comunicar, y sin embargo, hay algo que queda suspendido en este *no man’s land* entre el dato y la huella. Puesto que no es repetible y autenticable a partir de la huella, no es –en términos estrictos- un acontecimiento. Y sin embargo ello ocurrió: una ruina de acontecimiento”²⁰.

²⁰ Déotte, Jean-Louis. *Catástrofe y Olvido: Las ruinas, Europa, el Museo*. Santiago. Cuarto Propio. 1998. Pág. 25.

4. Mercantilización: borramiento del pasado *como pasado*

En Chile nos involucramos en un proyecto de refundación de la República. En una etapa primera del régimen (73-75) las concepciones políticas de la Junta Militar quedaron expresadas por un catolicismo integrista de raigambre escolástica medieval plasmadas en la: declaración de principios de la Junta Militar. Se hacía un llamado misionero para la “participación de cada chileno en la reconstrucción nacional”. Los militares aparecían como intérpretes y médium de la conciencia y del inconsciente colectivo de la nacionalidad chilena. Todo esto orientado a terminar con la expansión mundial del marxismo e implementar a toda máquina un desarrollo económico acelerado.

Debido a las nuevas demandas de aceleramiento temporal, habría una mayor conciencia de los procesos de la materialidad: aceleramiento en el ritmo laboral en su distribución y consumo en la explotación, deterioro y desgaste corporal de los trabajadores, provocando la clásica división entre cuerpo y trabajo que se viene dando desde la época de la revolución industrial. En la segunda mitad de la década de 1970, la primacía (un estado ejerce sobre otro) de los católicos integristas y de la Doctrina de la Seguridad Nacional, cedió ante la hegemonía ideológica de los neoliberales. Con ellos la desaparición de las nociones de cuerpo y trabajo quedaron complementada con la minusvaloración de la subjetividad política en el desarrollo socio-económico.

El Neoliberalismo funciona como una doctrina económica y política que considera contraproducente el intervencionismo estatal en la economía y defiende el libre mercado

como mejor garante del equilibrio y el crecimiento económico. Introdujo el mito del mercado libre como máquina impersonal, única entidad encargada de la asignación de los recursos para el bienestar social independiente de toda voluntad política. Condenó la política populista de las burocracias estatales de los partidos políticos y de las organizaciones sindicales para imponer y proteger sus intereses mediante un gasto fiscal deficitario y un intervencionismo estatal distorcionador de las leyes del mercado. Abogó por un mercado libre de restricciones, intervenciones y gastos estatales proteccionistas por un mercado abierto al exterior y a las inversiones extranjeras. Este modelo suena como garante del bien común si no consideramos las secuelas que tiene su excesiva mercantilización e individualidad social.

Todo bien y servicio (salud, educación, seguridad social, etc.) se convierte en mercancía transable. La concepción utópica de los mecanismos impersonales de la oferta y la demanda como correctivos de la asignación social burocrática de recursos se convirtió en otro de los mitos del régimen militar. La mentalidad chilena buscada por el régimen militar en su etapa neoliberal puede explicarse como la promoción de una ética individualista que supera la ética colectivista en que se había apoyado el antiguo estado benefactor. Estos criterios de autoritarismo, impersonalismo, tecnocratismo, se encarnaron en la población como sensibilidad de miedo, instrumento destinado a disuadir de la aspiración democrática de participar masiva, concentrada y programadamente en la cosa pública.

La casa develada por Julia pertenece al grupo de *Casas Quemadas* de la dictadura, nombre que se asignó a las casas utilizadas ilegalmente como centros de tortura de la DINA, la forma en que llegó a manos de Cecilia es a través de su padre, don Jovino, hombre que para lo antes relatado, representa en su identidad al hombre del progreso neoliberal. Don Jovino compró esta casa como casa quemada, pero antes de la DINA este espacio tenía otros dueños, paradójicamente los dueños eran amigos de juventud de Julia, los hermanos Andrés y Sergio.

Andrés salio del país el 11 de septiembre de 1973 para exiliarse en la Alemania Oriental, allí recibía dinero mensualmente del arriendo de la casa de infancia, dinero que acumulaba en el banco de Alemania occidental debido a la prohibición de ingresos al país por parte de naciones neoliberales. La transacción del arriendo fue hecha por Sergio -que vivió la dictadura en Chile aceptando las nuevas formas de gobierno y economías que se estaban insertando en él- a una pareja que se caracterizaba por “ser puntual en sus pagos”. Con el tiempo descubrió que los arrendatarios eran agentes de la DINA y que la casa de infancia la entregó para ser utilizada como centro de tortura, al intentar resistir este designio, Sergio fue amenazado con la vida de su hermano Andrés, no quedándole otra alternativa que vender la casa.

La casa en su polisemia de sentidos se sitúa a través del uso dado dentro de un status extraterritorial, allí se ha suspendido el estado de derecho, por ello, nada se podía hacer por la función asignada a esa casa. Cuando existe una suspensión del estado de derecho nadie garantiza la protección legal de los ciudadanos. La casa luego de ser usada y abandonada por la DINA, se convierte en mercancía puesta a la venta. Como ocurre con toda mercancía, su historia se ha borrado. No obstante, la casa mantiene las huellas leídas por Julia a través de la experiencia de escucha de una de las mujeres que

habitaron esta casa tortura.

La casa concentra en su historia la matriz simbólica fundadora del nuevo Chile, el proceso de borramientos de huellas desconocidas y sólo rearmadas a través de especulaciones, manifiesta cómo el nuevo Chile de la transición genera nuevos mitos mediante fragmentos de historia rellenos con imaginarios para su complitud. El personaje de Julia de *Una Casa Vacía*, funciona dentro de este trance como la voz no institucional que interpreta los signos para así develar el enigma que antecede a las huellas, el momento mismo de la catástrofe.

La casa-estado vive diferentes momentos de representación nacional dentro de la novela, aquí consideraremos tres momentos claves: La casa puesta en arriendo por Sergio producto de la urgencia económica en que estaba envuelto como síntoma de la crisis económica monetaria del país; como casa centro de tortura, reflejo de la restauración de un país y finalmente como casa abandonada, ubicada en la fisura entre lo memorial y lo mercantil.

El mercado, señala Idelver Avelar, maneja una memoria que se quiere siempre metafórica, en la cual lo que importa es por definición sustituir, reemplazar, entablar una relación con un lugar a ser ocupado, nunca con una proximidad interrumpida: “La mercancía abjura de la metonimia en su embestida sobre el pasado; toda mercancía incorpora el pasado exclusivamente como totalidad anticuada que invitaría a una sustitución lisa y sin residuos”²¹.

Al revelar Julia la historia siniestra de la casa se abre una pluralidad de historias relacionadas con su origen. Sergio confiesa a su hermano en el único espacio reconocible de antaño de la casa, el nogal, que tuvo que poner en arriendo la casa de infancia debido a la crisis económica por la que atravesaba y para enviarle dinero a él. La mayor paradoja se centra en que el dinero recibido por el arriendo del lugar fue utilizado por Andrés justamente para reencontrarse de nuevo con Chile y sus raíces, mostrándose familiarmente desconocidas. Sergio si bien al principio desconocía la procedencia de los arrendatarios una vez descubierta su identidad fue amenazado para vender la casa con la muerte de su hermano Andrés. Esta situación de conflicto ético, moral y económico fue sobrellevada por Sergio entregando la casa de infancia haciendo en su mente lo que se hace con cualquier desritualización del objeto cuando se convierte en mercancía, se le despoja de su valor y sentido.

Hernán Vidal señala que en *Una Casa Vacía*, habría un relato con énfasis funcionalista. Menciona que los seres humanos no pueden sino encarnar, actuar e implementar las leyes impersonales de autoreproducción del sistema social y que poco tienen que ver las voluntades individuales. Con ello, Vidal hace una similitud de conductas entre los personajes de Sergio con don Jovino. La diferencia individual quedaría más bien restringida al estado personal con que los personajes asumen su función sistémica: Sergio es antisistema pues usa las leyes para proteger a su familia, mientras que don Jovino es prosistema pues está de acuerdo con muchas situaciones implementadas por sobre todo con la doctrina política y económica implantada en Chile. Así, Sergio se suma como uno de los sobrevivientes a la catástrofe.

²¹ Avelar, Idelver. *Alegorías de la Derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago. Cuarto Propio. Pág. 13.

Sergio había tenido que aprender las leyes del funcionamiento del nuevo ordenamiento social para detectar los calendarios y los espacios de seguridad y supervivencia personal. La principal de esas leyes es la fría impersonalidad del mercado en las nociones de mercancía y de valor de cambio. Como mercancía en el mercado, no interesa ni el origen ni la historia de un producto sino ser potencial transacción por dinero.

Sergio había actuando, cancelando la calidad de icono emocional recargado de la casa familiar para convertirla en mercancía fríamente transable (situación que le cuestionaba siempre su hermano Andrés). Según las palabras propias de Sergio, era precisamente esta sabiduría estratégica lo que lo diferenciaba del ideologismo vacío de Andrés, representante de una izquierda derrotada que ya no tenía ideas para maniobrar en la realidad impuesta por los vencedores. El arriendo de esta casa marca la diferencia entre los que subsisten al nuevo modelo o caen ante él refugiado en antiguos ideales.

La memoria del mercado, según señala Avelar, pretende pensar el pasado como tiempo vacío y homogéneo, y el presente como mera transición. La relación de la memoria del mercado con su objeto tendería a ser “simbólico simbolizante”.

La casa de infancia develada como “La Venda Sexy”²² tiene una clara referencia a una casa real ubicada en Ñuñoa. Esta casa se muestra en su verdad a través de tres sucesos claves: la presentación de las huellas, los testimonios de Chelita evocados por Julia y la confirmación de don Jovino del espacio comprado como *Casa Quemada*.

La casa recién recibida por Cecilia está habitada de un número de manchas inentendibles dentro de un espacio habitacional, zonas de parquet quemadas en las habitaciones, manchas rojizas en el techo, zonas ennegrecidas en los muros, etc.

Estas manchas debido al asombro y duda de su procedencia se llenaron de historias originales: “La gente que la habitó durante esos doce años había sido descuidada, tal vez gente vieja, digo yo, sí, viejas solas (...) Viejas solas con olor a polilla, decía Cecilia con una mueca; viejas donosianas, agregaba Manuel, como sacadas de *El obsceno pájaro de la noche*”²³. Sin embargo, al no tener la certeza de la procedencia de aquello y la tranquilidad que dejaba en sus nuevos habitantes la urdimbre de historias hizo que la moraran y la acomodaran a la medida de sus ideales del habitar.

El centro de interrogación es una máquina burocrática de personal y recursos materiales en que se concreta especialmente el estado de excepción. Se trata de un espacio paradójico en cuanto queda excluido del orden jurídico normal y el Estado lo oculta pero a la vez, es expresión fiel de su soberanía.

Una Casa Vacía mitifica la tortura. Esta mitificación desmaterializa los cuerpos torturados que pululan en la sociedad chilena y los convierte en fantasma que todavía no descansan.

²² Referencia real dentro de la obra del centro de tortura ubicado en la calle Irán 3037 esquina Los Plátanos en la comuna de Ñuñoa.

²³ Cerda, Carlos. *Una Casa Vacía*. Santiago. Alfaguara. 1996. Pág. 22.

5. Casa-Nido: lugar del encuentro, (re)encuentro y (des)encuentro.

Gastón Bachelard ²⁴ en su libro *La poética del espacio*, señala que con la imagen de la casa tendríamos un verdadero principio de integración psicológica pues toma la casa como instrumento de análisis para el alma humana. Ayudado por ese instrumento de análisis, los recuerdos y los olvidos estarían alojados en nosotros mismos: “Nuestro inconsciente está “alojado”. Nuestra alma es una morada. Y al acordarnos de las “casas”, de los “cuartos”, aprendemos a “morar” en nosotros mismo” ²⁵ . Por tanto, las imágenes de la casa estarían en dos sentidos: están en nosotros tanto como nosotros estamos en ellas.

La casa, señala Bachelard es un ser privilegiado, siempre y cuando se considere la casa a la vez en su unidad y su complejidad, tratando de integrar todos sus valores particulares en un valor fundamental. Así, la casa nos brindará a un tiempo imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes en donde una especie de atracción de imágenes concentra a éstas en torno a la casa.

La casa no bastaría considerarla como un “objeto” sobre el cual se podría hacer reaccionar sólo juicios y ensoñaciones como tampoco se trata de describir unas casas

²⁴ Gastón Bachelard (1884-1962). Filósofo y ensayista francés.

²⁵ Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Santiago. Fondo de Cultura Económica. 1965. Pág. 26.

señalando los aspectos pintorescos y analizando lo que constituye su comodidad sino lo contrario, es preciso rebasar los problemas de la descripción para llegar a las virtudes primeras, a las esencias (*eidos*) a aquellas donde se revela una adhesión innata a la función primera de habitar. Es decir, cómo habitamos nuestro espacio vital, cómo nos enraizamos día a día en un “rincón del mundo”. La casa es nuestro rincón, es nuestro primer universo, es realmente un *cosmos*.

El filósofo francés lo que hará, será demostrar que la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. Es en esa integración donde se encontraría el principio unificador que es el ensueño.

Algo muy interesante de destacar es que según Bachelard todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa. Y es entonces que el ser amparado y protegido sensibiliza los límites de su albergue, *vive la casa* en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños. Esto es lo que le pasa al personaje de Chelita, que veremos más adelante.

Nosotros en este estudio de *Una casa vacía*, mostraremos cómo la figura de la Casa tiene un desplazamiento de su significado en tanto se le asigna a ésta diferentes usos pero sin ser alterada esa noción propia de habitabilidad.

En *Una casa vacía*, encontramos una casa como escenario en donde se reúnen los distintos personajes de la novela y en donde todos se relacionan de una manera distinta con el lugar.

El matrimonio compuesto por Cecilia y Manuel adquiere una casa –como un regalo del padre de Cecilia- que tiene como función la restauración de la pareja. Esta casa estaba deteriorada cuando la recibieron y entonces juntos comienzan a restaurarla. Es así como Cecilia cree que paralelamente a la reparación del lugar también se va reparando el matrimonio. Cuando la casa ya está lista para ser habitada por la pareja, realizan una celebración a modo de (re)inauguración del hogar y con ello el comienzo además de una nueva etapa en sus vidas. Entre los diversos invitados a la celebración, se encuentra Andrés, quien era el dueño anterior de esa casa. Él vivió ahí junto a su familia, toda su infancia y gran parte de su adolescencia. Otro invitado a la celebración es Julia, una abogada que trabaja en la Vicaría de la Solidaridad, transcribiendo los diferentes testimonios de las víctimas torturadas por el régimen militar a modo de encontrar las casas o lugares que actuaron como centro de detención y tortura.

Encontramos además, un personaje relevante dentro de la novela, llamado Chelita, quien le narra su experiencia a Julia en tanto, fue cruelmente torturada en un centro de detención y tortura llamada “La Venda Sexy”. Chelita le describe a Julia el espacio físico del lugar donde se encontraba detenida pero estas descripciones estaban dadas a partir de sensaciones o impresiones que sintió en determinados lugares, ya que todos los detenidos estaban vendados, imposibilitando así una descripción desde lo estrictamente visual y objetivo.

Julia cuando asiste al asado para la celebración del nuevo hogar de Cecilia, y recorriendo la casa, recuerda algunos rastros que dio Chelita en sus testimonios acerca del lugar donde ella estuvo detenida. Julia al identificar aquellos rastros –entregados por Chelita- en la casa de su amiga, va revelando una realidad y una historia que estaba

hasta ese momento oculta: aquella casa-nido de Andrés, aquel lugar restaurado y acondicionado para un porvenir familiar por Cecilia, era hoy para Julia “La Venda Sexy”.

A partir de todos estos acontecimientos, vemos como decíamos en un comienzo, que la relación de la casa con cada personaje de la novela se da en distintos planos: Casa-Nido (Andrés y Sergio), Casa-Porvenir (Cecilia), Casa-Quemada (Julia), Casa Sinistra (Chelita) Estas distintas dimensiones corresponden a cada vivir, a cada habitar, a cada realidad experimentada en la casa: para Andrés y su hermano Sergio, la casa representa un pasado feliz, lleno de recuerdos y sueños pero un presente terrible, para Cecilia la pérdida definitiva de una esperanza en la que llegó a creer en un momento, para Julia la casa significa un descubrimiento angustioso, un develamiento, y finalmente para Chelita, la casa es la encarnación de su pasado siniestro y del pasado terrorífico del país.

Andrés antes del Golpe Militar de 1973, trabajaba como profesor de Filosofía y luego de ocurrido el golpe, se fue exiliado del país con destino a la RDA. Podríamos decir, que este personaje a lo largo de la novela, se relaciona de tres maneras desiguales con la casa: en un primer momento la casa es vista, usando la terminología de Bachelard, como casa-nido, en tanto él vivió ahí toda su infancia y gran parte de su adolescencia. En un segundo momento, cuando regresa a Chile por un corto período, vuelve a visitar su casa pero en calidad de invitado. Y finalmente encontramos un tercer momento, en donde a Andrés se le revela una verdad que significa la separación definitiva con el lugar, tanto física como emocionalmente.

Podríamos clasificar así esta correspondencia del personaje con la casa como un: *encuentro*, *(re)encuentro* y *(des)encuentro*. Esta correspondencia en el tiempo, de este personaje con la casa, la estudiaremos a partir de una figura que representará simbólicamente este paso del tiempo. Esta figura es la del nogal, el árbol que se encuentra ubicado en el patio de la casa y que es transversal a todo el proceso vivido por Andrés.

Este *encuentro* del que hablamos lo podemos explicar tomando las palabras de Humberto Giannini, quien considera la casa como el domicilio, es decir, el lugar donde el “yo” se encuentra consigo mismo. Un espacio de lo intrínseco de la interioridad descubierta, eje central del reconocimiento del uno como parte de algo. Así, el *encuentro* de la casa con Andrés estaría dado en el pasado, cuando éste vivía allí y además por la concepción de la casa-nido como lugar propio de un origen al nacer.

Con el nido, Bachelard encuentra imágenes con las que trata de caracterizar como imágenes primeras, imágenes que solicitan en nosotros una primitividad. Ya en el mundo de los objetos inertes, el nido recibe, según este autor, una valuación extraordinaria. Se quiere que sea *perfecto* que lleve la marca de un instinto muy seguro: “El nido es sin duda, para el *pájaro* una morada suave y caliente. Es una casa para la vida: sigue cobijando al pajarillo que surge del huevo”²⁶.

Este rasgo de familiaridad y de protección, lo vemos en *Una Casa Vacía* cuando Andrés reflexiona acerca de su retorno a Chile y con ello sus recuerdos: “La llegada

²⁶ Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Santiago. Fondo de Cultura Económica. 1965. Pág. 126.

había excedido las emociones que estuvo imaginando en el último tiempo, superando esa intensa sensación de amparo que conmociona a quienes regresen al fin del mundo luego de un largo tiempo: el sobrevuelo de la cordillera, aquella inmensidad blanca que esa tarde Andrés relacionó, y sin saber exactamente por qué, con su cama de niño, asociación que le provocó la primera cerrazón de la garganta”²⁷.

Entonces el *encuentro* de Andrés con su casa de infancia se produjo cuando éste era aun un niño y habitaba aquel lugar. Ese morar significó un *encuentro* consigo mismo en la conformación identitaria del sujeto basada en los espacios comúnmente transitados y el descubrimiento de uno como parte de algo, en tanto, lugar de pertenencia. Este espacio originario fue vivido en un primer momento como un espacio de integridad de los sujetos, lugar donde se cruzan sueños y recuerdos de quienes la habitaron. La imagen de la casa en este sentido tendría una connotación de casa albergue, en donde el principio básico es dar seguridad, dar cobijo, dar refugio a sus moradores. Con ello se fomenta el verdadero sentido de integración psicológica entre los habitantes de la casa.

Podríamos decir entonces que es en la casa-nido donde se da el lugar natural de la función de habitar. El descubrimiento de un nido nos llevaría otra vez a nuestra infancia, a una infancia. A las infancias que deberíamos haber tenido. El nido como toda imagen de reposo, de tranquilidad, se asocia inmediatamente a la imagen de casa sencilla. De la imagen del nido a la imagen de la casa, el tránsito no puede hacer más que el signo de la *simplicidad*. La imagen en su simplicidad no necesita un saber. La espontaneidad que se ejercita en la libre creación de imágenes, le concede al hombre la máxima certeza subjetiva de su existir y lo sitúa en una alentadora y dichosa comunidad con el mundo.

La casa nido, según Bachelard, y como ya mencionamos, es el lugar natural de la función de habitar. Se *vuelve* a ella, se sueña en “volver como el pájaro vuelve al nido, como el cordero vuelve al redil”²⁸. Este signo de retorno señala infinitos ensueños, porque los retornos humanos se realizan sobre el gran ritmo de la vida humana, ritmo que lucha por el sueño contra todas las ausencias.

De esta manera, contemplando el nido, nos situamos en el origen de una confianza en el mundo, recibimos un incentivo de confianza, un llamado a la confianza cósmica. Nuestra casa, captada en su potencia de ensueño, en su índole onírica, es un nido en el mundo. El nido tanto como la casa onírica y la casa onírica como el nido no conocen la hostilidad: “Andrés subió a grandes zancadas la escalera que lo llevó al segundo piso (...) vio como una invitación el rayo de luz que desde el baño entraba en la pieza de las niñitas, eso que fue hace tantos años su dormitorio (...) Busca en esa penumbra débilmente iluminada los ángulos que reconoce, el espacio que fue familiar. Pero todo ha cambiado. Cuando era niño, en el dormitorio había dos camas angostas apegadas a las paredes que hacían el ángulo opuesto al que formaban la ventana y el closet (...) Allí, en este espacio que hoy le parece insignificante, hubo lugar para tantos juegos e imagerías...”²⁹.

Como señala Bachelard respecto a ese querer volver a la primera morada y a esa

²⁷ Cerda, Carlos. *Una Casa Vacía*. Santiago. Alfaguara. 1996. Pág. 30.

²⁸ Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Santiago. Fondo de Cultura Económica. 1965. Pág. 183.

seguridad sentida cuando se busca protección en la casa-nido, el personaje de Cecilia también lo experimenta, cuando se entera de que su proyecto de casa, su casa del porvenir fue un centro de detención y tortura llamada “La Venda Sexy”. En ese momento ella escapa junto a sus hijas del lugar, dejando atrás su celebración y a su esposo. Sin pensar mucho y sin saber por qué, toma el auto y se dirige a un lugar, hasta ese momento más seguro, su casa de infancia: “Cecilia no sólo se pregunta si sabía entonces cual sería el destino de esa fuga (...) una partida rápida en mitad de la noche (...) un rechazo a lo que estaba perdido sin remedio, una desesperada opción por el punto de partida, un retorno al padre, a la casa de la infancia, a las mesitas con fotos de la madre (...) Lo que vislumbraba, lo que se imponía a cada instante con más nitidez, era que el viaje de esa noche no significaba una fuga sino un regreso. Ese regreso programado desde siempre a la casa de su padre. Casa que era, pensándolo bien, su propia casa; la casa primera, la casa de la infancia, la casa nido pero también la casa vuelo, la casa en que dijo el primer no, la casa de la subversión ingenua y de la trasgresión vigilada; sí, vigilada de cerca por el propio padre. La casa de la que fue bueno irse no porque hubiera dejado de ser buena; la casa a la que era bueno volver sin que fuese malo haberla abandonado”³⁰.

La casa es en este sentido, un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad. Bachelard menciona que sobre las imágenes relacionadas con el nido y la casa, resuena un íntimo componente de fidelidad: “Si se vuelve a la vieja casa como se vuelve al nido es porque los recuerdos son sueños, porque la casa del pasado se ha convertido en una gran imagen, la gran imagen de las intimidades perdidas”³¹.

Siguiendo con la correspondencia del personaje de Andrés con su casa, y ya después de haber visto la relación de este personaje con la misma en tanto *encuentro*, nos referiremos ahora a su *(re)encuentro* y *(des)encuentro*, mediante la figura del nogal, en tanto cronotopo.

En el tema de la memoria en cuanto a la reminiscencia del hogar, Bachelard señala que gracias a la casa, un gran número de recuerdos tienen albergue y si esa casa “se complica un poco, si tiene sótano y guardilla, rincones y corredores, nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados. Volvemos a ellos toda la vida en nuestros ensueños”³². Bachelard, presta mucha atención a la localización de los recuerdos y al análisis de esta ubicación geográfica de los recuerdos le da el nombre de *topoanálisis*. Lo define de la siguiente manera: “Es el estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima. En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante”³³ y señala respecto al conocimiento:

²⁹ Cerda, Carlos. *Una Casa Vacía*. Santiago. Alfaguara. 1996. Pág. 278.

³⁰ Cerda, Carlos. *Una Casa Vacía*. Santiago. Alfaguara. 1996. Pág. 222.

³¹ Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Santiago. Fondo de Cultura Económica. 1965. Pág. 134.

³² *Ibid.* Pág. 38.

³³ *Ibid.* Pág. 38.

“Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere “suspender” el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso”³⁴.

Es en este sentido que tomaremos la figura del árbol, en tanto ubicación geográfica específica de los recuerdos de Andrés. El nogal ha sido testigo en tanto *cronotopo* de toda la historia vivida en esa casa desde sus orígenes hasta el presente de la narración. Este árbol para Andrés luego del develamiento, ha significado finalmente el único refugio dentro de la casa, el único rincón donde aun siente al menos una especie de protección e identidad. Y será además esta representación cronotópica uno de los vestigios más significativos, en tanto espacio como conservador de un tiempo pasado y comprimido en el recuerdo de Andrés: el árbol será la memoria de lo inmemorial. La vida íntima conoce aquí una síntesis de la memoria y de la voluntad, en torno de algunos recuerdos de nuestro ser, tenemos, señala Bachelard, la seguridad de un *cofrecillo* absoluto.

Nosotros tomamos el nogal de Andrés como un rincón en tanto espacio de refugio. Bachelard en su poética aborda los rincones de la casa como impresiones de intimidad y que incluso cuando son fugitivas o imaginarias tienen, sin embargo, una raíz humana. El punto de partida es que todo rincón de una casa, de un cuarto, todo espacio reducido donde nos guste acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto de una casa.

El rincón es un refugio que asegura un primer valor del ser: la inmovilidad. Es el local seguro, el local próximo de la inmovilidad: “La inmovilidad irradia. Se construye una cámara imaginaria alrededor de nuestro cuerpo que se cree bien oculto cuando nos refugiamos en un rincón”³⁵. En la relación de Andrés con el árbol vemos algo muy similar: “Sí, así nos íbamos imaginando el mundo, así lo íbamos descubriendo, pensaba Andrés sin atreverse a retirar su palma de la corteza, esa forma tan curiosa e inesperada de sentirse seguro (...) Se abrazó al tronco que conservaba aún el calor de la tarde entre las infinitas estrías de su corteza. Y allí quiso permanecer”³⁶.

Bachelard señala además que el detalle de una cosa puede ser el signo de un mundo nuevo, de un mundo, que como todos los mundos, contiene los atributos de la grandeza. La miniatura en este sentido, adoptaría las dimensiones del universo: “En cierto modo el árbol era también una casa, una arquitectura poblada por distintas especies que lo recorrían, lo penetraban, se nutrían de él, dejaban en sus extremidades una huella nacarada, una libidinosa saliva...”³⁷.

Lo grande, señala, una vez más está contenido en lo pequeño. Así veríamos

³⁴ Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Santiago. Fondo de Cultura Económica. 1965. Pág. 38.

³⁵ Ibid. Pág. 172.

³⁶ Cerda, Carlos. *Una Casa Vacía*. Santiago. Alfaguara. 1996. Págs. 229, 230.

³⁷ Cerda, Carlos, *Una Casa Vacía*. Santiago. Alfaguara. 1996. Pág. 227.

entonces la figura del árbol en tanto representación de un universo, en donde se describe y se vive un mundo. La miniatura, menciona Bachelard, sinceramente vivida, aísla del mundo ambiente y ayuda a resistir la disolución del ambiente: “Venimos a distendernos en un pequeño espacio. Este es uno de los miles de ensueños que nos sitúan fuera del mundo que nos colocan en otro mundo”³⁸.

El árbol según Jean Chevalier en su *Diccionario de los Símbolos*, es uno de los temas más extendido y rico simbólicamente. Él habla del árbol en tanto idea del Cosmos vivo en perpetua regeneración. Símbolo de la vida en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo, evoca todo el simbolismo de la verticalidad. Además también, sirve para “simbolizar el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y regeneración; los árboles de hoja caduca sobre todo evocan un ciclo, ya que cada año se despojan y se recubren de hojas”³⁹. En este sentido, podemos ver el árbol en tanto símbolo de regeneración y prosperidad, cuando el matrimonio de Cecilia y Manuel habitan el lugar restaurado por ellos mismos con la clara idea de recomenzar y fortalecer su matrimonio que hasta ese momento estaba orientado seriamente a la frustración, al estancamiento y a la pérdida: “La idea del asado surgió entre los primero bostezos, luego de recordar una vez más el follaje de los árboles. Cecilia se inclinó sobre Manuel para hablarle con una ternura que éste no pudiera ignorar. Manuel descubrió una nueva juventud en los ojos de su mujer, ahora tan cerca de los suyos (...) Y cuando estemos instalados inauguramos la casa con un asado, lo preparamos ahí, bajo ese árbol tan grande (...) Manuel puso su mano en la cintura de Cecilia, sintió el calor de su cuerpo en la suave tela de la camisa, la acarició (...) Buscó con la suya la boca de Cecilia y el largo beso fue venciendo esa frialdad que ya creían instalada para siempre en sus cuerpos, fue derrotando de a poco tiempos y distancias. Cecilia se estiró en la cama y gimiendo débilmente, rozó la oreja de Manuel con sus labios, vamos a bailar bajo el parrón, mi amor, discos de los Platters y de Frankie Lane...”⁴⁰.

El árbol además, es considerado según Chevalier como símbolo de la unión de lo continuo y lo discontinuo. “Ramos, ramas, follajes, están ligados y el árbol es unidad. Esto es lo que vuelve al tronco equivalente al árbol entero. Pero cuando se imagina al tronco en su descuartizamiento, su súbita rotura hace de la horquilla la imagen sobria de lo discontinuo. La gran continuidad de su conjunto engloba la unidad central de su tronco y la discontinuidad periférica de su divergencia. Así imaginamos la rama como siendo a la vez una unidad diferenciada y una parte integrante del conjunto al cual permanece atada”⁴¹. En la vía hacia la individualización del hombre, que consiste en reducir lo múltiple a la unidad, el árbol representaría una progresión ordenada, el aspecto dinámico, la posibilidad de expansión. De lo continuo y lo discontinuo, que simboliza y realiza el árbol, puede concebirse, tanto en el plano de las colectividades como en el de las

³⁸ Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*. Santiago. Fondo de Cultura Económica. 1965. Pág. 197.

³⁹ Chevalier, Jean, *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona. Herder. S.L. 2003. Pág. 118.

⁴⁰ Cerda, Carlos. *Una Casa Vacía*. Santiago. Alfaguara. 1996. Pág. 16.

⁴¹ Chevalier, Jean. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona. Herder, S.L. 2003. Pág.123.

individualidades. Esto en el personaje de Andrés se hace evidente. Recordemos que ocurrido el golpe militar de 1973 se fue exiliado por más de 10 años, cuando regresa y se *(re)encuentra* con su casa, se da cuenta que esa ya no era su casa, era una casa distinta. Por tanto la unión de sus recuerdos, del acercamiento que sentía con su hogar pasa a ser detenido por los sucesos allí ocurridos en su ausencia. Su casa-nido como espacio privado que remite a la intimidad, al refugio a la protección dejó de existir mientras él no estaba en Chile. Ahora la casa está cambiada, siguió habitada en su ausencia pero ya de otro modo, fue manchada con lo siniestro siendo vista en el presente por él como una casa poseedora de dos mundos distintos y difíciles de disociar: “...ahora no sólo aludía a un exiliado, sino a un retornado a su nido de infancia hecho mierda, transformado en un infierno para mujeres indefensas, vendadas, horror y a la muerte. Sí el pobre Andrés que en este momento es una sombra aferrada al árbol del patio, algo apenas más oscuro que la negra silueta del tronco...”⁴².

Para Andrés el descubrimiento de lo allí ocurrido, significó que su casa dejaba de tener ese principio que un momento tuvo de integración psicológica pues ya nada haría que su alma se sintiera participe de ese nuevo y adverso mundo. Los recuerdos y los olvidos quedaron alojados sólo en él ya no compartía aquella complicidad con su casa, ésta ahora pasaba a ser un lugar, un lugar vacío en donde solamente el árbol en tanto huella demostraba tanto el pasado como el presente que se reflejaba en la unión de lo continuo y lo discontinuo: “Andrés dejó de mirarlo (...) Se acercó al árbol para desaparecer entre las sombras del follaje, sintió la tierra blanda y los tranquilos pastos bajo sus zapatos. Se abrazó al tronco que conservaba aún el calor de la tarde entre las infinitas estrías de su corteza. Y allí quiso permanecer (...) –Es lo único que no ha cambiado (dijo Andrés) – También ha cambiado (dijo Sergio) Estuvo a punto de secarse – y recordó que cuando a veces pasaba por ahí, muy de tarde en tarde, y sobre todo cuando la casa estaba ya vacía, veía que el árbol se iba muriendo y que las ramas, ya sin hojas, estaban cada vez más secas, se iban poniendo más oscuras. Al final eran casi negras, parecían carbones en forma de brazos tratando de elevarse por sobre el techo de la casa. – Es un resucitado (dijo Andrés). Es como tú (dijo Sergio)”⁴³.

Para Humberto Giannini el domicilio es el punto al que se regresa siempre y desde cualquier horizonte, funciona como eje de todo proceso y conforma al ser domiciliado. Cuando el ser traspasa la puerta que lo separa del mundo público éste se despoja de imposiciones y máscaras que el espacio del afuera le requiere y se regresa así mismo. Este *Regressus ad uterum* se conforma por el espacio, tiempo y objetos familiares que le son disponibles al sujeto domiciliado.

La identidad del sujeto va a depender que el orden de sus dominios no se trastorne subrepticamente, ya que el cambio dentro del domicilio genera la pérdida de certeza. En el domicilio espacio y tiempo están en una continuidad que permite al yo domiciliado sentirse seguro y certero de si mismo.

Es así como Andrés al ver desaparecida su casa-nido -entendiéndola como domicilio:

⁴² Cerda, Carlos. *Una Casa Vacía*. Santiago. Alfaguara. 1996. Pág. 234.

⁴³ Cerda, Carlos. *Una Casa Vacía*. Santiago. Alfaguara. 1996. Pág. 231.

encuentro consigo mismo, según las palabras de Giannini- queda simbólicamente sin domicilio, sin raíz, produciéndose con ello el *(des)encuentro* consigo mismo, llegando finalmente así: al quiebre de su propia identidad. Podemos decir entonces que la casa para Andrés es en un primer momento símbolo de la vida familiar y luego una degradación del hogar familiar: “Ahora lo siente de manera muy nítida: desde que llegó todo le ha parecido anormal y violento. Era ésa la causa de un desagrado subterráneo y continuo, de un encono que no quería aceptar, de una sensación de incongruencia entre su ser y esa réplica irreconocible de un pasado que se negaba a morir en su memoria. Tuvo la intuición de haber vivido en algún tiempo anterior lo mismo que estaba experimentando ahora. Al menos esa nítida sensación de que era expulsado de un espacio propio y su juventud perdidas para siempre”⁴⁴ .

Chevalier, señala que el nogal en la tradición griega, está ligado al don de la profecía⁴⁵ . Vaticinio que se manifestó en la novela dos veces a través de los sueños de dos personajes en donde el árbol tiene una relación directa. Uno fue el sueño que tuvo Andrés antes de llegar a Chile, lo primero que vio en su sueño fue que volvía a su país pero que ese *(re)encuentro* ocasionaba en él sólo lejanía y extrañamiento. El regreso eventual y real después no era más que la constatación de que éste ya no era su país: “En el sueño recorre una ciudad que reconoce, y es como si las esquinas, los techos de tejas anaranjadas, las veredas bordeadas de pasto, participaran al mismo tiempo de la materialidad presente y de la condición del recuerdo; como si compartiera la sustancia de la realidad y la incierta materia de la memoria. Pero el reconocimiento no le produce, a pesar de todo, una sensación feliz (...) ¿Qué hacía en este país extraño, distinto del que había dejado, distinto también del que había esperado encontrar, y sobre todo definitivamente distinto del que hubiese deseado encontrar?”⁴⁶ .

Cuando Andrés visita la casa el día de la celebración de su amiga Cecilia, y toma conocimiento de que su casa fue por un largo tiempo “La Venda Sexy” siente que parte de lo que él fue ya no existe, su casa en tanto fragmento de él mismo, ha sido borrada. Ese borramiento en su sueño cobra sentido en ese instante. Sin embargo, seguía quedando un vestigio, el rastro de un árbol, su árbol: “Recorre una calle aun más familiar en esa ciudad que su sueño reconstruye: el almacén de la esquina sigue allí, y la casa de las mellizas, y la casa del viudo, enorme y devastada por la maleza que se apropió del jardín (...) luego, en el sueño, siguen un muro y un portón de fierro. No recuerda ese muro. Allí había una reja de madera que terminaba en una puerta más ancha, también de madera y que solía ser el arco de los partidos de fútbol. Ésos eran el portón y la reja de su casa. Pero ya no estaban allí. Entre la casa de los Martínez, el largo muro que en el sueño la continúa, descubre que su casa ha desaparecido. No está más (...) ¿Y dónde está su casa? (...) Ha vuelto a su barrio, a su cuadra, a lo suyo. Pero no encuentra su casa. Desapareció. Entre la casa de los Martínez y el portón del garaje, allí donde tendría

⁴⁴ Cerda, Carlos, *Una Casa Vacía*. Santiago. Alfaguara. 1996. Págs. 281, 282.

⁴⁵ Se rendía culto a Artemisa Cariatís que fue amada por Dionisio, dotada de clarividencia y convertida en nogal de fecundos frutos.

⁴⁶ Cerda, Carlos. *Una Casa Vacía*. Santiago. Alfaguara. 1996. Pág. 282.

que estar... no hay nada (...) falta su casa. Desapareció. Y sigue desaparecida en ese sueño que se repite”⁴⁷. Luego caminando y tratando de reconocer el lugar antes de entrar a la casa, camina por el barrio junto a su amiga Julia: “Tienes razón Julia. Fíjate que lo encuentro todo tan chico. Ese sitio lo recordaba enorme. Y la calle mucho más ancha (...) – La calle está igual Andrés, pero creció tu ojo. También vas a encontrar más chica tu vieja guarida – le dijo indicando la única construcción de dos pisos de la cuadra. – No – dijo Andrés, mirando sorprendido, mi casa ha crecido (...) Sí ha crecido. Era sólo de dos pisos, sin ese altillo que sale del entretecho. Además, tenía una pared baja con reja de madera. No ese muro. Y había una puerta y no ese portón (...) Lo único que está igual es el árbol del antejardín – le mostró el tranquilo vaivén del follaje que sobrepasaba la parte más alta del muro”⁴⁸. Muro que se le aparece en sueños a Andrés en reemplazo de su reja de madera que terminaba en una puerta más ancha, pero muro que luego se hace real y concreto en la realidad.

El otro sueño premonitor, lo tuvo Cecilia días antes que habitara su nueva casa. En el sueño se le da a conocer una situación que eventualmente comprenderá: “He aquí que tengo en lo más profundo del sueño, una experiencia que, les juro, no la viví como sueño sino como algo distinto, yo estaba consciente de que dormía, y así dormida oía un ruido rarísimo, algo que nunca en mi vida había escuchado, como les dijera, una mezcla de quejido pero venía de muy lejos y yo no podía moverme, arropada en la cama, y el quejido seguía y seguía, se transformaba de a poco en el crujido de algo así como una bisagra, y esa bisagra sonaba como un roce, algo que está siendo raspado; después de un rato, pero muy de a poco, cambiando casi sin que lo notaras, se transformaba de nuevo en una voz humana, un quejido, algo que se arrastraba con mucho dolor y que parecía a punto de morir, o desaparecer en el abandono más completo. Y entonces, probablemente en un segundo sueño (...) descubrí que ese quejido, esa voz dolorosa, esa bisagra, ese lento y constante roer con dolor, con lenta desesperación, era el ruido que producía la copa de un árbol empujada por un fuerte ventarrón contra la ventana del dormitorio”⁴⁹. Esa experiencia vivida en un sueño por Cecilia, días previos a su mudanza a su nueva casa, se le repite días más tarde en su nuevo hogar pero ya no como sueño sino como algo existente y real. Los ruidos, lamentos, quejidos los escuchó nuevamente pero esta vez despierta.

⁴⁷ Cerda, Carlos. *Una Casa Vacía*. Santiago. Alfaguara. 1996. Pág. 104.

⁴⁸ Ibid. Pág. 116.

⁴⁹ Ibid. Pág. 116.

6. *Una Casa Vacía: Alegoría de una (re)aparición en lo próspero, lo quemado, lo siniestro y lo vacío*

C uando llueve en la soledad tal vez una gotera suena como voz humana como si allí estuviera alguien llorando

Pablo Neruda, Cien sonetos de amor.

Bachelard en su poética habla de la casa y el universo y señala que éstos no son simples espacios yuxtapuestos. Da el ejemplo con la casa de Malicroix (Henri Bosco) de una positividad de adhesión total al drama de la casa atacada por la tormenta: “La paz tenía un cuerpo. Prendido en la noche. Un cuerpo real, un cuerpo inmóvil.” El escritor aquí, señala Bachelard, se toma tiempo para manifestar el estrechamiento del espacio en el centro del cual vivirá la casa como un corazón angustiado. Una especie de angustia cósmica preludia la tempestad.” El escritor sabe por instinto que todas las agresiones, vengan del hombre o del mundo son animales: “Por muy sutil que sea una agresión del hombre, por muy indirecta, camuflada y construida, revela orígenes inexpiados”. Uno de los signos terroríficos del hombre consiste en no comprender intuitivamente las fuerzas del universo más que por una psicología de la cólera: “Y contra esta jauría que se desencadena poco a poco, la casa se transforma en el verdadero ser de la humanidad pura, el ser que se defiende sin tener jamás la responsabilidad de atacar”⁵⁰.

Es así como análogamente podríamos ver *Una Casa Vacía*, como la resistencia del hombre. Es valor humano, grandeza de hombre: “¡Que imagen de concentración de ser la de esta casa que se “estrecha” contra su habitante, que se transforma en la celda de un cuerpo con sus muros próximos. El refugio se ha contraído. Y siendo más protector se ha hecho exteriormente más fuerte. De refugio se ha convertido en fortaleza. La choza ha pasado a ser un baluarte del valor para el solitario que aprenderá así a vencer el miedo. Dicha morada es educadora”⁵¹. Vemos a partir de lo mencionado que frente a la hostilidad, frente a las “formas animales de la tempestad”, los valores de protección y de resistencia de la casa se trasponen en valores humanos. La casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano. En esta comunidad dinámica del hombre y de la casa, en esta dinámica rivalidad de la casa y del universo, no estamos lejos de toda referencia a las simples formas geométricas. La casa vivida no es una caja inerte, señala Bachelard, pues el espacio habitado trasciende el espacio geométrico. La transposición a lo humano se efectúa inmediatamente, en cuanto se toma la casa como un espacio que debe condensar y defender la intimidad, abriéndose fuera de toda racionalidad, el campo del onirismo.

En *Una Casa Vacía*, esto está representado de algún modo en los sueños de Cecilia y no sólo en ellos sino también en las experiencias que ha tenido con la casa, en donde las ventanas, algunas manchas y por sobre todo el árbol, utilizan esta “transposición a lo humano”. Pero el complejo realidad y sueño no se resuelve nunca definitivamente, nos señala Bachelard, pues la propia casa, cuando se pone a vivir de un modo humano, no pierde toda su “objetividad” ya que también sigue conservando la intimidad y cómo esta intimidad vuelve a encontrar por la casa, su forma, la forma que tenía cuando encerraba un calor primero.

Para quien sabe escuchar la casa del pasado, nos dice Bachelard, ¿no es caso una geometría de ecos? Las voces, la voz del pasado, resuenan de otra manera en la gran estancia y en el cuarto pequeño. Y de otro modo también resuenan las llamadas en la escalera. ¿Es posible, más allá todavía, restituir no solamente el timbre de las voces, “la inflexión de las voces queridas que se han callado, sino también la resonancia de todos los cuartos de la casa sonora? En *Una Casa Vacía*: Sí, tanto como Cecilia y Julia pudieron escuchar “esos” ecos de voces que resonaban aun por la casa.

Julia cuando entró a la casa por primera vez y develo a través de las huellas lo ocurrido allí, se encerró en el baño y participó de “esas” voces allí vivientes: “Julia entró corriendo al baño porque ya en el sótano estaba a punto de vomitar (...) esa casa tenía un pasado que a ella le tocaba más directa y peligrosamente que todo lo que su conciencia o memoria estaban en condiciones de establecer (...) ¿En qué punto se encuentran el recuerdo de esas voces y el ruido quejumbroso de esa ventana? ¿Lloraba la ventana, entonces? (...) Y entonces cuando no había más realidad que su cara lamentable en el espejo, un leve desplazamiento de la mirada (...) la lleva a mirar lo que hay detrás de su rostro: otra imagen reflejada en el espejo (...) ve a la Chelita que la está

⁵⁰ Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Santiago. Fondo de Cultura Económica. 1965. Pág. 76.

⁵¹ Ibid. Pág. 78

observando desde la bañera con ojos tan agotados de lágrimas como los suyos”⁵².

Cecilia por su parte, escuchaba los lamentos, los llantos, los quejidos, los dolores, el abandono, los ecos (de) y (en) la casa, todo ello a través de la figura del nogal, árbol que ha sido testigo de lo ocurrido a lo largo del tiempo en el lugar. Figura que representa un espacio y tiempo en la vida de cada habitante de ese lugar: “Siendo la una o las dos de la mañana (...) fui sacada a un patio y apoyada en lo que podría haber sido el tronco de un árbol muy grande. Estando en esa posición se me insultó, a la vez que me preguntaban si yo prestaría colaboración. Señalé no saber nada que pudiera ser de interés por lo cual fui violentamente golpeada por dos hombres...”⁵³

La relación de Cecilia con la casa es vista, en un comienzo como la elaboración de un porvenir, en donde la casa “elegida” se ve como un lugar sólido, más clara, más vasta que todas las casas del pasado: “Frente a la casa natal trabaja la imagen de la *casa soñada*”⁵⁴. Esta casa soñada puede ser, como lo señala Bachelard, un simple sueño de propietario, la concentración de todo lo que se ha estimado cómodo, confortable, sano, sólido, incluso codiciable para los demás. Para Bachelard, el proyecto en cuanto tal, es un onirismo de corto alcance. Pues el espíritu se despliega en él, pero el alma no encuentra allí su vasta vida: “Tal vez sea bueno que conservemos algunos sueños sobre una casa que habitaremos más tarde, siempre más tarde, tan tarde, que no tendremos tiempo de realizarlo”⁵⁵ y señala además, que una casa que fuera *final*, simétrica de la *casa natal*, prepararía pensamientos y no ya sueños, pensamientos graves, pensamientos tristes: “Más vale vivir en lo provisional que en lo definitivo”⁵⁶.

Bachelard señala que si se llega al límite donde el sueño se exagera, se siente como una conciencia de construir la casa en los cuidados mismos con los que se conserva la vida, y se le da toda la claridad de ser. Parece que la casa luminosa de cuidados se reconstruye desde el interior, se renueva por el interior: “En el equilibrio íntimo de los muros y de los muebles, puede decirse que se toma conciencia de una casa construida por la mujer”⁵⁷.

La casa de Cecilia y Manuel tenía esa misión, reconstruir la casa como si reconstruyeran las paredes de su propio matrimonio. Luego con el tiempo se fueron dando cuenta de que los rastros que estaban desde su llegada a la casa antes de ser restaurada no se podrían borrar así como tampoco podrían borrar las ruinas de su matrimonio.

⁵² Cerda, Carlos. *Una Casa Vacía*. Santiago. Alfaguara. 1996. Pág. 191.

⁵³ *Ibid.* Pág. 139.

⁵⁴ Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Santiago. Fondo de Cultura Económica. 1965. Pág. 76.

⁵⁵ *Ibid.* Pág. 93.

⁵⁶ *Ibid.* Pág. 94.

⁵⁷ *Ibid.* Pág. 101.

Una Casa Vacía, está dividida en tres partes: *La restauración*, *La grieta* y *El derrumbe*. Análogamente, esta división de la novela funciona como separación de las tres etapas que vive el matrimonio de Cecilia y Manuel a lo largo de la obra.

En *La Restauración* la pareja se dedica a “restaurar” tanto como la casa como su matrimonio: “La tarde en que la vieron por primera vez se preguntaron cómo era posible que una casa tan linda hubiese estado tanto tiempo vacía. Ahora sí se podía hablar de una oportunidad irreplicable, una oferta que sería de locos despreciar”⁵⁸.

La casa estaba en mal estado cuando ellos la compraron. Sus paredes, sus techos, sus pisos, sus jardines, toda la casa estaba completamente maltratada e inhabilitada para un uso familiar: “Las paredes no solamente estaban sucias por el polvo acumulado con los años, sino que también con manchas. Muchas manchas, subraya Cecilia, y en los lugares más increíbles. ¿Me pueden creer que incluso en el techo?”⁵⁹. Estas manchas fueron haciéndose cada vez menos patentes, hasta que hubo un borramiento físico total de ellas. Fue en ese momento, que la casa volvió a ser habitada, pero esta vez por el matrimonio de Cecilia y Manuel con sus dos hijas. Simultáneamente a esta restauración de la Casa-Familia (familia en tanto matrimonio como institución) está la historia de Andrés con su viaje a la memoria y su: *encuentro*, *(re)encuentro* y *(des)encuentro* con su casa-nido previamente ya analizado.

En *La Grieta* toma relevancia un personaje llamado Julia que tiene como función interferir la historia presente que se está viviendo en la casa de Cecilia con otra historia, la historia de Chelita que nos remite al pasado. Se celebra la (re)inauguración de la casa y Julia asiste a la fiesta.

Como señala Pablo Catalán en *Carlos Cerda: La pérdida del ser*⁶⁰, esta segunda historia que conlleva el personaje de Julia, y que interfiere a la primera historia, corta su desarrollo rectilíneo que avanzaba hacia un posible *happy end*, dándole una nueva dirección y una nueva impulsión: “La Historia reciente del país sube al primer plano, presente; la 'casa nueva' en que los dueños con sus amigos celebran la adquisición, se retrotrae a lo que fue, sin perder su calidad de 'nueva' tal como el país es también para las nuevas fuerzas gobernantes un Chile nuevo pero en el cual, quiérase o no, sigue estando presente, como en esa 'casa nueva', la dura verdad de un duro momento histórico”⁶¹. Se abre por lo tanto con la historia de Chelita (testimonio que Julia recuerda a modo de analepsis en la fiesta) una nueva dimensión de la casa en tanto alegoría de un condensado compendio espacio-temporal de lo que ha ocurrido en Chile.

Walter Benjamin considera a la alegoría como: “una imagen que no posee ni el más remoto vestigio de una espiritualización de lo físico, sino el último estadio de una externalización”⁶². Este tropo de lo inexpresable, manifiesta una imposibilidad, a un

⁵⁸ Cerda, Carlos. *Una Casa Vacía*. Santiago. Alfaguara. 1996. Pág.13.

⁵⁹ Ibid. Pág.108.

⁶⁰ Revista de Humanidades. Mapocho. N° 54. II Semestre 2003. Pág. 19.

⁶¹ Revista de Humanidades. Mapocho. N° 54. II Semestre 2003. Pág. 20

quiebre irrecuperable de la representación en donde según Benjamin: “Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro, o mejor dicho: en una calavera”⁶³. Según Idelber Avelar la contribución fundamental de Benjamin a la teoría de lo alegórico fue: explicitar la irreductibilidad del vínculo que une *alegoría* y *duelo*. Benjamin señala: “la alegorización de la *physis* sólo puede llevar a cabo en todo vigor a partir del cadáver. Los personajes del drama barroco (...) mueren porque sólo así, como cadáveres, pueden adentrarse en la morada de la alegoría”⁶⁴. El cadáver señala Avelar, se afirma como el objeto alegórico por excelencia porque el cuerpo que empieza a descomponerse remite inevitablemente a esa fascinación con las posibilidades significativas de la ruina que caracteriza la alegoría: “El duelo es la madre de la alegoría”⁶⁵. Entonces vemos desde ahí la conexión entre lo alegórico y las ruinas y destrozos en donde la alegoría siempre viviría en un “tiempo póstumo”.

Para Derrida, la alegoría no es sólo una forma de lenguaje figurativo entre otros sino que además representa una de las posibilidades esenciales del lenguaje: la posibilidad que permite al lenguaje decir lo otro y hablar de sí mismo mientras habla de otra cosa: la posibilidad de siempre decir algo diferente de lo que ofrece a la lectura, incluida la escena de la lectura misma.

Es así como la figura del cadáver, se expresa plenamente y como enigma, no sólo la condición de la existencia humana en general, sino también la historicidad biográfica de un individuo. De esta forma, la alegoría estaría en constante diálogo con la historia. Una historia que está latente y que se deja ver o se trasluce a través de las huellas dejadas en el lugar.

Este develamiento del pasado a través de las huellas lo podemos ver análogamente con la figura del palimpsesto⁶⁶. Los palimpsestos o *códices rescripti* son manuscritos, generalmente en pergamino, que conservan rastros de una escritura anterior en la misma superficie pero borrada expresamente para dar lugar a la que ahora existe. La palabra proviene de las raíces griegas *pálin*, nuevamente y *psân*, borrar.

Es así como las manchas de la casa que fueron “aparentemente” cubiertas en la

⁶² Benjamín, Walter. *Orígenes del Drama Barroco Alemán*. Madrid. Taurus. 1989. Pág. 339.

⁶³ Ibid. Pág. 159.

⁶⁴ Ibid. Pág. 342.

⁶⁵ Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago. Cuarto Propio. 2000. Pág. 18.

⁶⁶ La noción de "palimpsesto", de amplia tradición retórica, fue reformulado parcialmente para su funcionalidad literaria por Gerard Genette (1989), quien lo define como todo texto que muestra ecos de un texto anterior, de modo que toda escritura es siempre el eco de otras voces. El palimpsesto, en tanto construcción discursiva, se reconoce como un híbrido "pues entrelaza simultáneamente dos tiempos, dos voces, dos contenidos, dos espacios y, por ende, dos culturas que pueden ser muy diferentes. Da cuenta de la tensión entre lo pasado y lo presente, la historia memoria y lo actual, donde "lo anterior" surge y se devela. Genette, Gerard. 1989. *Palimpsesto, la literatura en segundo grado*. Madrid. Taurus (1972).

reconstrucción, surgieron a la superficie en tanto huellas de una realidad ya grabada. Una práctica enactiva requiere el borramiento de la memoria, pero este olvido no puede caer en una pasividad anestésica, resulta primordial entonces el desentierro de los vestigios de nuestra sociedad “ejercicios de desterritorialización que permite a través de sus constantes desplazamientos, el (re)encuentro con trazos herrumbados por el paso del tiempo y la transformación del espacio que éste lleva consigo. Acción de la memoria que busca situarse frente a ese instante en que su detención provocó un giro irreversible en el curso de los acontecimientos, punto de fuga en el que se develan las imágenes (des)aparecidas tras el manto de silencio”⁶⁷.

Esto es lo que ocurre en la casa, (re)conocimiento y (des)cubrimiento de un territorio extrañamente familiar, que mediante el enfrentamiento con los fragmentos desenterrados conforman la desterritorialización de un mapa que se dibuja en el instante que se recorre: “La alegorización tiene lugar cuando aquello que es más familiar se revela como otro, cuando lo más habitual se interpreta como ruina, cuando se desentierra la pila de catástrofes pasadas, hasta entonces ocultas bajo la tormenta llamada “progreso”. Los documentos culturales más familiares devienen alegóricos una vez que los referimos a la barbarie que yace en su origen”⁶⁸.

Las huellas que permitieron el resurgimiento de otro tiempo, de un tiempo pasado en la novela se le presentan mayormente a Cecilia en cuanto es ésta la que desea hacer un borramiento de las inscripciones del lugar: “Cecilia traza en el parquet con su índice, haciéndolo girar: todo esto, así, de este porte, estaba quemado, hubo que reemplazar los parquets, encerrarlos hasta darles el mismo tono del resto, pero lo increíble es que alguien haya usado braseros o qué se yo con tanta indolencia, yo no sé cómo no hubo un incendio. Y lo curioso es que en la pieza de las niñas encontramos el mismo círculo quemado, el mismo descuido, y yo les diría que casi casi en el mismo lugar, el centro de la pieza”⁶⁹.

Las huellas que permiten este develamiento las podemos ver representadas de dos maneras: uno, con la figura de la bisagra que menciona Cecilia en sus sueños y dos, con las manchas que se encontraban presentes en la casa antes de la reconstrucción (techo y piso quemado, paredes marcadas y manchadas, etc.)

La figura de la bisagra se representa espacialmente de dos maneras. En un primer momento esta figura se da como un espacio intermedio que une y separa a la vez dos realidades diferentes: la del pasado y la del presente. Y en un segundo momento es vista además como un espacio que metamorfosea los aspectos de la realidad: ¿es alguien llorando? (pasado) o ¿es un árbol? (presente): “El quejido que apenas podía percibirse, que ella ya sabía no era sino el roce de las ramas del nogal sobre la ventana, agobiante en su agobiante repetición, cada vez más parecido a una voz humana, al lejano estertor

⁶⁷ Bravo, Liliana. Tesis para optar al grado de Licenciada en Letras y Literatura Hispánica. “*Alegoría de una Resistencia: ensayo escritura de un sujeto incardinado en “Vaca Sagrada” de Diamela Eltit.* Pág.11.

⁶⁸ Avelar, Idelber. *Alegoría de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo.* Santiago. Cuarto propio. 2000.

⁶⁹ Cerda, Carlos. *Una Casa Vacía.* Santiago. Alfaguara. 1996. Pág. 112

de alguien que en alguna parte está llorando”⁷⁰ .

Con respecto a las marcas explícitas que después de su borramiento se convirtieron en huellas, podemos decir que funcionan en el texto en tanto fragmento como un trozo aislado dentro de la unicidad de una imagen. Podemos apreciar entonces que habría un intento de reconstrucción memorial del lugar a través de las huellas que van apareciendo a lo largo de la obra. Estas huellas que encuentra Cecilia en la casa funcionan como un trozo aislado pero que tienen como función reconstruir la historia que pudo haber sido la causa de aquellas manchas.

El fragmento se presenta imposibilitado de reconstruir la totalidad, pues ésta, se ha rasgado en sus fragmentos, se presenta entonces el fragmento en tanto se muestra así mismo como un reducto que se resiste a la desaparición, interviniendo el continuo con la presencia alegórica de un proyecto que no fue y pudo ser como fue la casa del porvenir de Cecilia: “Habrá entonces que concebir una fragmentación que no se reapropie de una figura de la totalidad. Una fragmentación que se desolidarizaría de lo *propio*, constantemente. En que el desposeimiento le ganara siempre a la recuperación”⁷¹ .

El tema del testimonio (como también las huellas) en esta novela, representa esta imposibilidad de reconstruir la totalidad de la historia -no sólo por la imposibilidad del testimonio propiamente tal, como lo señalaremos más adelante- sino que por la imposibilidad misma del personaje ya que Chelita sólo puede testimoniar recuerdos sensoriales a través del tacto, del oído, pero nunca mediante la vista pues todas las víctimas, estaban vendadas las 24 horas del día. Nunca se les permitió ver, debido a ello, las víctimas produjeron otros mecanismos de recuerdo: “Éramos el espejo ciego de las vendadas ¿Por qué me duele tanto el ojo? Dime cómo lo sientes. ¿Qué me hicieron en la boca? ¿Es sangre esto mojado en la blusa? Huélelo, por favor! Dime!”⁷² . Por tanto, la reconstrucción por esa razón de la no-visión viene truncada, el testimonio no alcanza para reconstruir lo que pasó con exactitud, la realidad a cabalidad, todo ello por la experiencia amputada, lo incompleto, la ceguera que impone la venda: “La venda colegio y la venda casa, la venda vientre y la venda vista, la venda que oculta los ojos de las otras y la venda que oculta a la casa y a las otras, a Chelita, a todas las Chelita que habitaron esa casa”⁷³ .

Déotte respecto a la imposibilidad de testimoniar dirá que “La necesidad de atestiguar es la obligación de testimonio que sólo nos podrían aportar, cada uno en su singularidad, los imposibles testigos (testigos de lo imposible): algunos han sobrevivido, pero su sobre-vivencia no es la vida, es la ruptura con la afirmación viva, la prueba de que este bien que es la vida ha sufrido un atentado decisivo que no deja nada intacto. A partir de ahí, podría ser que toda narración, que toda poesía, hayan perdido el asiento

⁷⁰ Ibid. Pág. 242.

⁷¹ Déotte, “Catástrofe”. Pág. 113.

⁷² Cerda, Carlos. *Una Casa Vacía*. Santiago. Alfaguara. 1996. Pág. 240.

⁷³ Ibid. Pág. 211.

sobre el que se levantaría otro lenguaje, por la extinción de esta felicidad de hablar que se espera en el más mediocre silencio”⁷⁴.

Y por último en la tercera parte *El Derrumbe*, vemos lo que sucede con los personajes Cecilia y Andrés después de la revelación de Julia respecto a que la casa en donde ellos vivieron pero en épocas distintas fue en algún momento “La Venda Sexy”.

Cuando con Andrés se produce su *(des)encuentro* con la casa, éste desea marcharse del país pues se da cuenta que nada era como él recordaba antes de marcharse exiliado. Los lugares habían cambiado y las personas también lo habían hecho. No pudo entender de qué manera pasaron las cosas para que su hermano Sergio, su cómplice de la niñez y de la adolescencia, pudiese entregar su casa, la casa de los padres, la casa de ambos para ser un centro de la tortura y omitir luego tal información. Sergio fue una víctima del sistema, pues no tuvo otra alternativa que entregar y luego vender la casa a la DINA pues ésta después de aquello ya había cambiado de condición: su casa era una casa-quemada. El arriendo de la casa se lo mandaba casi por completo a su hermano Andrés a Berlín. Lo irónico se manifiesta en que fue Andrés durante mucho tiempo el único beneficiario directo de ese acontecer. Acontecer que él estaba descubriendo muchos años después y que de alguna manera también formaba parte: “(Sergio) pero pónganse en mi lugar, les hablo del setenta y cuatro o del setenta y cinco, en todo caso antes del ochenta. Tú recibías los dólares en Berlín y gracias a eso podías ir al lado occidental todos los días, a trabajar en tu tesis de doctorado en la biblioteca del Instituto Hispanoamericano o como se llame, pero eso es lo que decías en tus cartas, tú te acuerdas, además yo nunca toqué un centavo del arriendo de la casa que también me pertenecía”⁷⁵.

Después de todo esto, Andrés abandonará la casa y la casa-Chile, prefiriendo el exilio a modo de liberación: “Hace unas horas en esa pieza dos niñas dormían sobre un parquet restituido, limpio de las huellas de horror. Las niñas dormían sobre lo que había sido unas manchas negras hundidas en la madera que según Cecilia eran como quemaduras. Es que hubo allí quemaduras. Hubo mujeres flageladas. Hubo tortura y muerte. Por eso las manchas parecían quemaduras. Y allí, hasta hace un par de horas, las hijas de Cecilia estuvieron jugando y riendo, como jugaba y reía él con su hermano (...) Habrá que salir luego, piensa; el rumor de la muerte es aquí espantoso, habrá que salir pronto a la calle y tirar la llave en la primera alcantarilla, no sea que alguien por error, entre aquí y se encuentre con todo esto”⁷⁶.

Jovino, el padre de Cecilia compraba las casas que habían sido ocupadas por la DINA como centros de tortura durante el régimen militar a muy bajo costo para luego venderlas como mercancías sin pasado. La figura de él es vista como representante del modo de pensamiento propio de una buena parte de la sociedad chilena durante la instauración del régimen militar y después. Actuaba el padre como: la autoridad, el

⁷⁴ Déotte, “Catástrofe”. Pág. 242.

⁷⁵ Cerda, Carlos. *Una Casa Vacía*. Santiago. Alfaguara. 1996. Pág. 211.

⁷⁶ Cerda, Carlos. *Una Casa Vacía*. Santiago. Alfaguara. 1996. Pág. 282.

corrector, el censor permanente de su hija.

Cecilia al enterarse de todo, también se va de la casa pero esa huida representa la autonomía con su padre como liberación. Al igual que Andrés, Cecilia fue beneficiada económicamente por esos fondos del Chile-quemado y por ello, se da cuenta de que no puede seguir siendo ayudada por su padre, ya que él es también representativo de ese Chile. Ella busca una nueva vida pero una vida no (re)construida sino construida sobre cimientos más sólidos siendo ella ahora quien los estableciera: "Cecilia decidió prescindir de la protección de don Jovino y también de su propia actitud protectora hacia Manuel. Sentía la urgencia de empezar por fin algo que debió hacer precisamente en los días en que los escarceos amorosos con Manuel fueron acercando (...) el matrimonio que ahora terminaba de una manera tan triste y al cabo de una agonía tan larga: construir su independencia. Aprender de que hay errores que pueden quedar sin corregir, pues si no se corrigen no le pasa nada a nadie"⁷⁷.

Cecilia entonces comienza a buscar nuevamente un lugar donde vivir pero ahora sólo con sus hijas. Este espacio no será uno más sino que debe ser el adecuado para volver a instaurar su vida en un presente desde donde trabajara por "Empezar a perdonarse ella misma, y sobre todo a no exigirles a los otros lo que ella no puede lograr si se esclaviza a su desmesurado sentido de la culpa"⁷⁸.

El espacio de la plaza según Giannini, se conforma como un lugar neutral dentro de la reflexión, centro imaginario impuesto como el punto cero de las ciudades y donde el individuo se autoproclama como fundador. La plaza es reflexiva por el hecho de estar en línea circunferencial de lo cotidiano. La plaza latinoamericana, señala el autor, tiene la virtud de ser reflexiva porque el individuo puede salirse del tiempo lineal dominante en la calle y trabajo para detener su camino y en la pausa de un breve descanso poner las cosas a distancia incluso en su punto de partida.

Esto se puede lograr porque al ser la plaza un espacio de encuentro, se encuentra abierta a lo otro y el sujeto que asume esta forma lo hace también porque su disponibilidad espiritual al no estar ocupado le permite la relación con la otredad.

Cecilia sería entonces, el personaje que busca un espacio de encuentro para hallarse de alguna manera con el tiempo no lineal en el que ha estado inserta y desde allí repensar su condición y su renovación tanto personal como espiritual: "La idea era buscar en torno a la Plaza Ñuñoa, y si las ofertas marcadas en el diario resultaban menos convincentes que lo ofrecido en el anuncio, ir abriendo el radio a partir de esa preferencia, una plaza tan familiar como sus recuerdos de niña"⁷⁹.

⁷⁷ Ibid. Pág. 309.

⁷⁸ Ibid. Pág. 309.

⁷⁹ Cerda, Carlos. *Una Casa Vacía*. Santiago. Alfaguara. 1996. Pág. 311.

7. Conclusión

Como ya vimos nuestro trabajo se centró esencialmente en la figura de la casa en tanto fue propuesta en un principio como lugar de integridad de los sujetos, sitio donde se entrelazan los sueños y recuerdos de quienes la habitan. Esto a partir de la categoría de Gastón Bachelard de casa-nido, ejemplificado esencialmente con el retorno del personaje de Andrés a Chile en la novela. También estudiamos la casa como espacio de lo siniestro y las secuelas que este desconocimiento del espacio común produce en los personajes. Esta condición de lo siniestro como ya vimos, estuvo sujeta a la utilización que se le dio a la casa durante el régimen militar.

Recuerdos entregados por Chelita implementados en sus testimonios permiten develar una dura realidad. Y finalmente se tomó la casa como un lugar habitado por el desarraigo, carente de una materialidad haciendo el ejercicio sinonímico con el nombre de *casas quemadas*.

Para Hernán Vidal, la casa es vista bajo el vínculo casa-nación que se enmarca dentro de las consecuencias que dejó la tortura en Chile. Esta casa durante un tiempo fue utilizada como centro de tortura de la DINA, transformándose en casa quebrada y refugio de una historia que Chile aun no se atreve a mirar. Vidal examina la novela formulándola como el lugar en donde se palpa el cambio de casa-nación. El uso dado a esta casa como centro de detención y tortura le da un estatus extraterritorial en donde se suspende el estado de derecho, imposibilitando así la protección legal de los habitantes.

Por tanto, *Una Casa Vacía* se presenta como depósito simbólico de lo siniestro y del terror. Luego de ser este lugar utilizado por la DINA como “La Venda Sexy”, ésta se ha

convertido en mercancía.

Como señala Avelar, el estado dictatorial chileno operaría culturalmente a través de la imposición de una verdadera pasión por el consumismo, privatización absoluta de la vida pública, observaciones con el éxito individual y horror por la política y la iniciativa colectiva.

La mercantilización negaría la memoria porque la operación propia de toda nueva mercancía es reemplazar la mercancía anterior, “enviarla al basurero” tal como señala Avelar. Así el pasado está siempre en vías de volverse obsoleto. Avelar nos dice que borrar el pasado *como pasado* es la piedra angular de toda mercantilización, incluso cuando el pasado se convierte también en mercancía, negándose así, en tanto pasado, al ofrecerse como reemplazo de todo lo que hubo en él de derrota, fracaso, miseria.

No obstante, la casa, al igual que el país mantiene las huellas. La casa para Hernán Vidal resulta ser la matriz simbólica fundadora del nuevo Chile.

Déotte señala que un edificio consagrado a la memoria de un conflicto, quedará necesariamente como una zona de sombra, “como una ausencia pesada”, de una cierta manera muy determinante: la huella de los vencidos, de aquellos, que son vencidos de la historia, de la historiografía y, ulteriormente, de los *tachados*. Déotte se pregunta sobre estas huellas, sobre las marcas de este enterramiento, siendo que estas huellas no son inmediatamente presentables, exponibles, legibles.

Derrida, señala que la *finitud* que es también la de la memoria, sólo puede cobrar esa forma mediante el vestigio entre nosotros. La irreductible precedencia del otro; en otras palabras, simplemente la huella (*trace*). Esa finitud puede cobrar la forma de la memoria sólo mediante la huella que es siempre huella del otro, la finitud de la memoria, y así el abordaje del futuro. Si hay una finitud de la memoria, es porque hay algo del otro y de la memoria como memoria del otro, que viene desde el otro y retorna al otro. Desafía toda totalización y nos dirige a una escena de alegoría, a una ficción prosopopéyica es decir, a tropologías de duelo: a la memoria del duelo y al duelo por la memoria.

Estas huellas, estos memoriales, señala Déotte, suponen una memoria que domina, una memoria de la posibilidad; es decir, una memoria que hace buen maridaje con el olvido “una memoria que permite olvidar, que permite ya no ser más obsesiva”.

No sabemos con certeza si la Casa Vacía sigue siendo tratada como mercancía o si es abandonada para que esas voces o esas huellas sigan viviendo en el lugar. De todas maneras, Cecilia ve esa experiencia de manera positiva en tanto fue ella quien habría prestado oído a esas voces que habitaban un espacio de dolor, porque el dolor estuvo antes allí habitado. Voces desesperadas, voces que venían desde los márgenes, desde los límites, desde el final de la vida y el primer apretón de la muerte: “Sí, es así, piensa Cecilia en el auto, enciendo otro cigarrillo: fue bueno entrar en la casa para escuchar lo que nos decía desde sus rincones. Había que hacerlo no sólo por respeto al dolor de quienes habían sufrido allí, sino porque ese dolor tenía mucho que ver con las penurias que la seguían persiguiendo afuera (...) Si no hay oídos para el dolor, no hay oído verdadero para nada”⁸⁰.

⁸⁰ Cerda, Carlos. *Una Casa Vacía*. Santiago. Alfaguara. 1996. Pág. 324.

Bibliografía principal

- Avelar, Idelber. *Alegoría de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago. Cuarto propio. 2000.
- Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica Chile S.A., 1965.
- Bravo, Liliana. Tesis para optar al grado de Licenciada en Letras y Literatura Hispánica. "Alegoría de una Resistencia: ensayo escritura de un sujeto incardinado en "Vaca Sagrada" de Diamela Eltit.
- Benjamin, Walter. *Orígenes del Drama Barroco Alemán*. Madrid. Taurus. 1989.
- Cerda, Carlos. *Una Casa Vacía*. Santiago. Alfaguara. 1996.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los Símbolos*. Herder, S.L. Barcelona. 2003.
- Déotte, Jean-Louis. *Catástrofe y Olvido: Las ruinas, Europa, el Museo*. Santiago. Cuarto Propio. 1998.
- Derrida, Jacques. *Memorias para Paul De Man*. Barcelona. Gedisa. 1982.
- García, Mabel. Tesis para optar al Magíster de Literatura. *La narrativa chilena del exilio: ruptura, desarraigo y búsqueda conflictiva de la identidad fracturada*. Universidad de Chile. Santiago. 2002.
- Giannini, Humberto. *La reflexión cotidiana: hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago. Universitaria. 2004.
- Goic, Cedomil. *La novela chilena: los mitos degradados*. Universitaria. Santiago. 1976.

Lazzara, Michael. Los años de silencio. Cuarto Propio. Santiago. 2002.

Promis, José. La Novela Chilena del último siglo. Santiago. La Noria. 1993.

Revista de Humanidades. Mapocho. Nº 54. II Semestre 2003.

Vidal, Hernán. Chile: poética de la tortura política. Santiago. Mosquito Editores. 2000.

Bibliografía secundaria

- Corona, Patricia. *Una Casa Vacía* en revista El Sábado. El Mercurio. Santiago. 1999.
- Guerrero, Eduardo. *Un texto conmovedor: Novelista de profesión* en periódico La segunda. 1996.
- Jocelyn – Holt Alfredo. *Una Casa Vacía* en periódico El Mercurio. Santiago. 1997.
- La otra cara de la novela* en revista Capital. Santiago. 1996.
- Mansilla, Luís Alberto. *El dolor de una memoria en Una Casa Vacía* en La escena chilena.
- Ochoa, María Alejandra. *La persistencia de ciertas formas novelesca* en periódico La Discusión. Chillán. 1996.
- Pulgar, Leopoldo. *Una Casa Vacía: secretos en el subterráneo*. Crítica de teatro.
- Ramírez, Claudia. *Una Casa Vacía: el dolor del reencuentro* en periódico El Mercurio. Santiago. 1998.
- Rojas, Wellington. *Carlos Cerda y una novela sobre las sombras del poder* en periódico La Tribuna. Los Ángeles. 1996.
- Rojas, Antonio. *Una gran novela de Carlos Cerda* en periódico Las últimas noticias. Santiago. 1996.
- Rodríguez. *El lugar de la culpa* en revista Mensaje. Santiago. 1996.
- Soto, Marcelo. *El lugar sin límites* en revista Qué Pasa. Santiago. 1996.

Valdivieso, Ana María. *Una Casa Vacía* en revista Ercilla. Santiago. 1996.