



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO

“UNA PATRIA VEROSÍMIL: LA FICCIONALIZACIÓN COMO ESTRATEGIA  
DE SUBVERSIÓN DE LA MEMORIA OFICIAL, EN TRES NOVELAS DE  
CARLOS FRANZ”

Tesis para optar al grado de magíster en literatura

OLGA ELVIRA MUÑOZ LEPPE

Profesor Guía:  
Horst Nitschack

Santiago de Chile, año 2015



## FICHA RESUMEN

NOMBRE DEL CANDIDATO: Olga Muñoz Leppe

PROFESOR PATROCINANTE: Horst Nitschack

PRÓPOSITO DE TITULACIÓN: Tesis para optar al grado de magíster en literatura

TÍTULO: “Una patria verosímil: la ficcionalización como estrategia de subversión de la memoria oficial, en tres novelas de Carlos Franz”

INFORMACION DE CONTACTO: [sophie.howl@gmail.com](mailto:sophie.howl@gmail.com)

### RESUMEN DE LA TESIS:

La siguiente investigación tiene por intención develar un discurso que subvierte la memoria oficial de la dictadura militar de 1973 en Chile, mediante el análisis de tres novelas de Carlos Franz: *Santiago Cero*, *El Desierto* y *Almorzando con Vampiros*. Esto, considerando que las generaciones literarias amparadas bajo este hecho histórico se ven fuertemente influenciadas tanto en temáticas como en posturas generacionales por los hechos de violencia ocurridos durante las distintas fases del periodo militar.

En particular, la novelística de Carlos Franz presenta un evidente anclaje al periodo histórico referido, mediante el recordar de sus personajes protagonistas. Al respecto, esta tesis analizará como la ficcionalización permite la vinculación con el discurso histórico referencial que se refiere a los hechos ocurridos desde 1973 y cómo esta vinculación se convierte en una estrategia para subvertir un discurso de memoria oficial caracterizado por su silencio y por el ocultamiento de los vejámenes ocurridos a manos de la opresión militar. Es así como se plantea la posibilidad de establecer la ficcionalización como una estrategia que devela lo oculto y permite la elaboración de un discurso subversivo con respecto a los discursos manejados desde los poderes oficiales: la develación de una patria verosímil, una tercera patria como la que expresa Franz en uno de sus ensayos<sup>1</sup>, que no ha tiene un espacio físico, pero que es necesaria para comprendernos como nación.

---

<sup>1</sup> La tercera patria, Conferencia para el ciclo, *Yo también soy un berlinés*, Berlín, Instituto Cervantes, 2006, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-tercera-patria-das-dritte-vaterland/>

## Agradecimientos

A mis padres, Margarita y Víctor Manuel, por estar siempre, siempre, conmigo  
cuidándome aún en la distancia.

A Diego por su amor comprensivo, paciente y entregado: su amor infinito.

A Pilar por su aliento constante y a Lucas por sus sonrisas.

Y al Grupo H, Ricardo y Carolina, por su humor en tiempos circenses de la  
pedagogía.

## INDICE

|  |    |
|--|----|
| Introducción.....  | 1  |
| 1. Marco Teórico.....  | 9  |
| 2. Capítulo I. Pasado a través del testimonio del presente: similitudes en la configuración mimética de las tres novelas de Carlos Franz.....                | 19 |
| 2.1. Estructura Dual.....  | 19 |
| 2.2. Narrador Testimonial.....   | 28 |
| 3. Capítulo II. Lenguaje poético: diferencias en la estructura mimética de tres novelas de Carlo Franz.....  | 38 |
| 3.1. Lenguaje poético.....   | 39 |
| 3.1.1. Metáfora y los espacios del norte.....  | 46 |
| 3.1.2. Metáfora y el caballo de Laura- Cáceres.....  | 54 |
| 3.1.3. Alegorías religiosas.....   | 57 |
| 4. Capítulo III. El discurso subversivo de la memoria “oficial” en las novelas “Santiago Cero”, “El Desierto” y “Almuerzo con Vampiros” de Carlos Franz..... | 62 |
| 4.1. Contexto histórico y trabajos de memoria en Chile.....  | 64 |
| 4.2. Lo particular y lo universal en las novelas de Carlos Franz.....  | 69 |
| 4.3. El discurso subversivo de Carlos Franz.....   | 77 |
| 5. Conclusiones.....   | 86 |
| 6. Bibliografía.....   | 90 |

## Introducción

### I

Desde los inicios de la democracia en Chile, los discursos de memoria emprendidos por las diversas esferas de nuestra sociedad son abundantes y heterogéneos, pero sin apoyo del Estado. Amparado dentro de espacios silentes y lúgubres, el ejercicio de hacer memoria sobre los vejámenes ocurridos durante la dictadura militar de 1973, ha buscado vehículos distintos y, a veces, alejados de la lógica del sentido común. En el caso de Chile, uno de los vehículos ha sido la ficción literaria. Con la intención de contar historias cuya realidad se difumina en el amplio campo de la verosimilitud, las narrativas de los últimos sesenta años en Chile han tenido una conexión permanente no con el “como si” de Ricoeur<sup>2</sup>, sino como el “es” del relato histórico.

Así, se corrobora que la literatura chilena contemporánea de las últimas décadas no ha podido evitar una clara relación referencial con el hecho histórico de la dictadura militar (1973) y el periodo de transición hacia la democracia (1990 en adelante). En palabras de Kohut, las dos fases políticas de la dictadura y la subsiguiente etapa de camino a los noventa, suministran a la literatura chilena de un contexto político que se trasluce en los contenidos de las obras publicadas (14). Ya sea de manera implícita o explícita, intencionada o no, el carácter testimonial de la novela post-dictadura convoca hacia un trabajo de memoria, hacia un volver al pasado.

En el panorama literario del siglo XX, se encuentran al menos seis generaciones literarias operando desde antes de los inicios de la Unidad Popular hasta avanzada la transición democrática en Chile, siendo sus límites confusos y

---

<sup>2</sup> El filósofo francés Paul Ricoeur, realiza en su obra *Tiempo y Narración* una extensa discusión sobre la función de la literatura como productora de una nueva realidad, partiendo por la discusión que Aristóteles expone en su *Poética*. A partir de la aseveración hecha por el griego, respecto de la verosimilitud del relato ficcional, Ricoeur propone que la ficción literaria establece una relación tan cercana con la realidad “como si” fuese real, puesto que construye su realidad a partir de referentes reales de la vida del ser humano. (Véase más en marco teórico de la presente investigación)

sus propuestas diversas<sup>3</sup>. Cada generación se ve afectada profundamente por situaciones externas como la imposibilidad de publicación y el exilio; y por criterios internos como las posturas ideológicas de cada uno de los escritores. Mientras que algunas generaciones literarias insisten en un trabajo directo con los hechos acaecidos, como los NN, otros optan por una evasión de la realidad referencial y son fuertemente criticados por su “olvido”, como la generación de *Mcondo* -Fuguet y Gómez- (Kouht, 15). Sin embargo, todas estas creaciones poseen un eje común desde el cual se articulan y fragmentan al mismo tiempo: su constante juego con la ficcionalización de los hechos históricos referidos a la dictadura militar en Chile.

Este eje en común se explica, en gran parte, si se considera cómo los poderes oficiales se hacen cargo de los sucesos acaecidos durante la dictadura entre 1973 y 1990. Tal como afirma Nelly Richard, existe una manipulación de los hechos por parte de los medios masivos y un ocultamiento sistemático de todos aquellos vejámenes a los derechos humanos realizados durante el periodo de dictadura. Así, lo político se reduce a un problema entre víctimas y victimarios y se desenmarca de su real importancia social(16). Es, por lo tanto, en un contexto de producción que evade las responsabilidades y opta por el olvido donde estas generaciones literarias forjan sus obras.

---

<sup>3</sup>La generación de los 50, por ejemplo, (Lafourcade, Donoso, Edwards) ya es interrumpida con una nueva realidad política y esta irrupción se refleja en sus obras posteriores. La siguiente generación de los 60, “los novísimos” (Délano, Dorfman, Jerez, Manns y Skármeta) vive con más cercanía y efervescencia juvenil la muerte de una ideología socialista a manos del Golpe Militar, por lo que su postura es más radical y sus producciones menos demarcadas por los cánones estéticos en boga. Con las generaciones subsiguientes, los 80 o “Post-Golpe o NN” (Barros, Collyer, Díaz Eterovich, Muñoz Valenzuela), la generación entre los 60 y los 80 (Isabel Allende, Carlos Cerda, Bolaño) o los denominados “Mcondo” (Fuguet, Gómez) la diversidad e imprecisión se hacen más patentes. Los propios escritores se resisten a las clasificaciones generacionales e incluso optan por hablar de “nuevas narrativas” (Olivares, 108) como un denominador más amplio de un fenómeno literario múltiple. Finalmente los nombres de cada generación sólo se pueden comprender como una tentativa de organización cuyos límites son difusos tanto en edades de origen y producción como en las temáticas abordadas. (Olivares, 1997)

De esta manera estas generaciones literarias “intentaron darle verdadero sentido a la historia reciente del país, salvándola de la pretendida objetividad de la investigación de archivo” (Waldman, 89). Las narrativas, por lo tanto, completaban un ejercicio de memoria que se hacía de forma fracturada: sólo se rescatada el dato objetivo, se archiva y se indemnizaba a las posibles víctimas. Frente a trabajos como los de las comisiones Rettig y Valech, algunas corrientes de la literatura chilena de las últimas décadas, ha completado un proceso de memoria incluyendo aquella esfera de lo privado. Por otra parte, mientras el discurso oficial pretendía firmar un “pacto para olvidar”, la literatura chilena insistió sacar a la luz hechos que no se explicitaban en el discurso oficial nacional.

Ahora bien, este recordar se hace, como se ha adelantado, desde un vehículo ciertamente transgresor: la ficción literaria. Subyace en la gran mayoría de estos escritores la creación de un texto cuya base es de carácter ficcional, pero que, sin embargo, remite constantemente a elementos referenciales precisos que articulan la comprensión de total del mundo creado. La ficcionalización, por lo tanto, establece un vínculo indisoluble con el discurso histórico referencial que se refiere a los hechos, creando una relación de interdependencia. Para el lector, por ende, es imposible acceder a la comprensión total del mundo creado sin vincular la ficcionalización creada con los hechos testimoniales referidos a la Dictadura de 1973.

Tal es el caso de la producción novelística de Carlos Franz, cuya creación será trabajada en al presente investigación. Ubicado indistintamente entre las generaciones NN o de los 80, en sus obras se vislumbra una clara tendencia hacia una temática testimonial que parte desde espacios ficcionales para desplegar vínculos con hechos fácticos referidos a los vejámenes ocurridos durante la dictadura militar. Así lo afirma el propio Franz en artículo del diario *elMercurio*<sup>4</sup>, “El escritor es un simple testimonio de una visión individual, o cuando mucho,

---

4 “El espejo literario de Carlos Franz”, *El Mercurio*. Valparaíso, 10 nov. 1997, pág. 43. Web: 21 de abril de 2014 <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-80295.html>>



comunitaria de los problemas de su sociedad. Y creo que justamente por eso debe revalorizarse el aporte que los escritores entregan a través de sus relatos debido a que vivimos una crisis de los megarelatos, de las grandes interpretaciones políticas e históricas”. Es decir, el escritor es portador de un testimonio válido de la vida íntima y social de una nación. En el caso de la propia producción literaria de Franz, esta aseveración es totalmente cierta.

Así, desde *Santiago Cero*, su primera novela publicada en 1989 y galardonada con el premio Premio Latinoamericano de Novela, CICLA, se puede acceder a una historia contextualizada en pleno régimen militar. El argumento central de esta novela trata sobre un grupo de jóvenes que vive el desencanto de una vida universitaria bajo el alero de una incipiente dictadura militar. Si bien las referencias no son totalmente explícitas, el contexto político y social es absolutamente homologable al periodo histórico del Golpe Militar en Chile.

Específicamente, Santiago Cero retrata la confesión del protagonista de la historia, un narrador sin nombre, que permanece encarcelado por ser un espía durante los años de dictadura en Chile. Su relato, un racconto hacia sus años universitarios, pretende desenredar la madeja de sus errores, explicando el motivo primero de sus acciones. En este viaje hacia su pasado, el narrador cuenta de qué manera él gesta un progresivo odio hacia Sebastián, un inquietante joven recién llegado a la Facultad, el cual le quita el amor fraternal -pero para él pasional- de Raquel su compañera de estudios. Cómo escenario de esta historia, está un Golpe Militar solapado que envuelve a los personajes en la persecución de sueños etéreos y deslumbrantes.

Tiempo después, la novela *El Desierto* -publicada en 2005 y distinguida con el premio de novela internacional por el diario La Nación-Sudamericana en Buenos Aires- viene a confirmar la veta testimonial en la escritura de Franz. Reestructurada desde su pasantía en Berlín, Franz elabora a través de la historia de una jueza y la deuda ante su joven hija, un completo panorama del trauma histórico, moral y sobretudo íntimo que provoca en la vida de las personas la serie de sistemáticas violencias ejercidas durante la Dictadura en Chile.

Con más de cuatrocientas páginas, esta novela se centra en la figura de Laura, la ex jueza de Pampa Hundida, un desértico pueblo al norte del país azotado también por la Dictadura Militar. Allí, en ese entonces, llega el Mayor Cáceres quien pacta con la joven jueza un trato con el objeto de salvar a presos políticos condenados a morir por la justicia militar. El pacto, acordado y aceptado por un grupo de poderosos de la ciudad y por Laura, consiste en el consentido abuso sexual de Cáceres hacia Laura. De aquella relación de tortura y culpas, nacerá la hija de Laura, Claudia, la cual desconoce la verdad hasta leer la carta escrita por su madre.

Una de sus últimas entregas narrativas *Almuerzo con Vampiros* (2007; Premio Consejo Nacional del Libro de Chile), insiste en la articulación de la construcción ficcional como una posibilidad de referenciar de qué manera un pasado de violencias y muertes ideológicas articula el presente de dos amigos que se encuentran para almorzar en un cómodo restaurante del sector alto de la capital santiaguina. Con un tono más humorístico, pero no menos serio, Franz vuelve a ocuparse de las consecuencias que la dictadura militar deja en la vida íntima de las personas y de toda una sociedad.

Su argumento, más circunstancial que los anteriores, retoma el paso de dictadura chilena, pero ahora a través de la vida bohemia y restringida de los años ochenta en Chile. Su protagonista rememora su incursión como co-guionista en el capricho cineasta de Lucio, un poderoso de la vida nocturna, quien lo concita a ser el redactor de la película "La gran talla de Chile". Su protagonista es "el maestríto", una misteriosa parodia del emblemático profesor de literatura de su colegio, quien marca el origen de ideologías rotas y sueños frustrados por la Dictadura Militar. El protagonista relata la historia que no atraviesa dramas morales, sino más bien corazones destrozados por la idea de las humanidades libertarias que jamás viviría en el progreso de la década de los noventa.

## II

De esta manera, considerando el contexto de producción de este autor y las obras señaladas, es posible advertir que lo referencial histórico marca un continuo en su narrativa. En palabras del autor: “Detesto el cinismo de los escritores que se ubican lejos de la historia. No es un pequeño dios el autor; es también juguete, como sus personajes”<sup>5</sup>. Es decir la historia, los hechos políticos y sociales que circundan al escritor, son trascendentales para su narrativa. Carlos Franz se autolegitima, pues, como un escritor cuyas bases referenciales a una historicidad son innegables e incluso necesarias para la comprensión de sus obras en general.

Por lo tanto, esta investigación tiene como pretensión establecer cómo la ficcionalización de las novelas *Santiago Cero*, *El Desierto* y *Almuerzo con Vampiros* de Carlos Franz permite abordar el discurso histórico referencial que se refiere a los hechos relacionados con la Dictadura en Chile. El propósito es buscar estrategias concretas y establecer de qué forma estas estrategias posibilitan la construcción de un discurso que subvierte la memoria oficial de una nación que ha preferido el silencio y el ocultamiento como formas de narrar lo sucedido. Es decir, el cuestionamiento que articula este trabajo es saber en qué medida las ficcionalizaciones que articulan las novelas de Franz son portadoras de un discurso sobre la memoria reciente de nuestro país.

Por ende, la hipótesis que sustenta esta investigación es considerar la ficcionalización, en las novelas mencionadas de Carlos Franz, como una estrategia que permite abordar una temática histórica chilena traumática y discursivamente controversial como lo es la Dictadura Militar de 1973. La ficcionalización, en este sentido, permitiría llenar aquellos espacios de silencio que los poderes oficiales han suprimido, dejando vacíos en el discurso nacional oficial. Así, la ficcionalización literaria produciría un discurso que subvierte la memoria oficial.

---

<sup>5</sup>Gambetti, Rodolfo, “En busca del Franz perdido”, *Las últimas noticias*, 19 dic. 1989, pág. 36. Web: 15 de abril de 2014.< <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/mc0036097.pdf>>

Es por esto que el primer objetivo de esta investigación es determinar los mecanismos mediante los cuales la ficcionalización aborda las referencias sobre la dictadura militar en Chile y sus consecuencias, en estas novelas, de manera tal de poder especificar de qué manera la ficcionalización produce un ejercicio diferente, pero válido de memoria. Por lo tanto, en consecuencia con el primer objetivo, el segundo objetivo a desarrollar, consiste en reconstruir el discurso producido por estos mecanismos de ficcionalización utilizados en las novelas.

Para llevar a cabo estos objetivos, se necesitará primero, establecer un marco teórico donde se problematice y defina que se entenderá por ficcionalización. Es en esta instancia donde se recurrirá a la obra de Paul Ricoeur, en *Tiempo y Narración*, con el objeto de establecer las pautas que permitirán analizar las novelas citadas. Paul Ricoeur establece una relación necesaria y elemental entre la narración y la constitución del tiempo humano. De esta manera, tanto la historia como la ficción tiene un eje común desde donde se articulan: la narración. Es por eso que las reflexiones de este autor serán cruciales para establecer los ejes de análisis de las obras citadas, sobre todo, considerando las nociones sobre narración, ficción, historia y verdad.

Una vez establecidas estas pautas, se procederá a analizar las novelas "Santiago Cero", "El desierto" y "Almorzando con Vampiros", poniendo atención a la manera en que el autor las construye con el objeto de generar una historia ficcional con datos referenciales de la Dictadura Militar chilena de 1973. Para ello, el primer capítulo estará dedicado a establecer las pautas comunes de construcción narrativa, mientras que el segundo a diferenciar las tres novelas bajo la misma perspectiva de la construcción de la trama. Todo esto, con el fin de ver en qué medida la ficcionalización reconstruye la memoria oculta de este periodo histórico.

Sobre todo si se considera que la acción de ficcionalizar "epitomiza una condición que resultaría absolutamente inalcanzable a través de las vías por las que discurre la vida normal" (Iser, 53). Es decir, la ficción es la estrategia que permite acceder a una parte de la memoria de una nación cuyo acceso ha sido

bloqueado. De esta manera, el análisis permitirá reconocer de qué manera la construcción de la trama narrativa manipula los hechos históricos y logra reconstruir una historia no oficial. En este juego, será también relevante, explicar de qué manera la ficción permite considerar ciertos hechos como verdaderos.

Por último, se interpretarán las estrategias de ficcionalización en relación con la construcción de un discurso implícito sobre la memoria no oficial del periodo de Dictadura Militar en Chile. En este punto, será importante reflexionar sobre la función del lenguaje en el impacto que la ficción tiene en la historia y, específicamente, el impacto que tienen las novelas de Franz en el trabajo de memoria sobre la Dictadura Militar en Chile.

## Marco Teórico

Las novelas de Carlos Franz *Santiago Cero*, *El desierto* y *Almuerzo con vampiros*, establecen vínculos directos o indirectos con pasajes históricos de la dictadura militar y la vuelta a la democracia en Chile. Este juego realizado por las tres novelas de Franz nos orienta hacia una discusión ya clásica dentro de los estudios literarios: la ficción y la realidad. Al respecto, es importante establecer que se entiende por ficción literaria y cuáles son los vínculos que se establecen entre realidad, verdad e historia.

La ficción literaria es un concepto debatido arduamente desde los inicios del pensamiento humano. Las primeras alusiones están presentes en el *Arte Poética* de Aristóteles y su concepto de “mímesis”. Para Aristóteles, la mímesis es la finalidad de la poética y constituye la imitación de los comportamientos humanos y de la naturaleza. Existen modos diversos de hacer la imitación (épica, drama y comedia) y se trata de una actividad connatural al ser humano. De ella se aprende, en tanto permite mirarse como en un espejo: “Ello es por eso se deleitan en mirar los retratos, porque considerándolos, vienen a caer en cuenta y argumentar qué cosa es cada uno...” (Aristóteles, 30). Así, el arte permite, mediante la imitación de la cosas, conocer el mundo y los comportamientos humanos.

Bajo este primer precepto quedaba establecido el acercamiento de la obra artística al hecho fáctico, mediante la imitación de esta realidad. Una institucionalizada lectura de estos enunciados aristotélicos permitió que, por muchos años, la ficción quedara relegada al mundo de lo irreal, considerándose así los relatos literarios sólo como imitaciones de la realidad. Ya en la modernidad, la evolución de la novela realista lleva esta lectura de la mímesis a su punto más álgido. En su afán de representar la realidad de la manera más fiel posible, la novela realista pugna por un lenguaje simple y directo, capaz de establecer una correspondencia directa entre la realidad y la obra literaria (Ricoeur, Tiempo II,

391). El arte poético, por ende, se entiende únicamente como espejo de la realidad.

Sin embargo, continuando los debates iniciados por Gadamer, Hegel y Heidegger con respecto al tiempo y a la renovación de las expresiones, Paul Ricoeur renueva la lectura del concepto de mimesis, realizando un cruce entre la hermenéutica y la fenomenología. Esto con el propósito de liberar el concepto de mimesis al de imitación e inscribirlo en el campo de la construcción humana del tiempo.

Así, partiendo desde la afirmación hecha por Aristóteles “lo imposible verosímil es preferible a lo posible, pero no convincente” (Poética, 20), las relaciones entre el mundo real y los mundos creados por la literatura pueden modificarse, puesto que el concepto de ficción no necesariamente está supeditado al de realidad. O más bien, tal como afirma Paul Ricoeur, el concepto de mimesis establecido por Aristóteles permite una doble reflexión, en la cual mimesis debe entenderse no sólo en traducción como imitación, sino que también como “actividad” mimética. Es decir, la mimesis realizada por el arte, en específico el arte de la literatura, posee un carácter dinámico, puesto que al crear una historia, un poema o drama se debe disponer de unos hechos, lo cual permite considerar la mimesis poética como creadora de una realidad.

En este sentido, Paul Ricoeur se valdrá de este primer acercamiento para establecer una relación entre el mundo del texto y el mundo real. No se trata de que la literatura sea sólo mimesis, sino que en cuanto producto de la imaginación se inscribe en el ámbito de lo posible (Garrido, 25), por lo que el mundo del texto literario juega con la consigna del “como si”. De esta manera, la actividad mimética persigue un afán de verosimilitud, es decir de veracidad con respecto a lo que construye.

Si bien para Aristóteles y la tradición posterior, lo característico de la literatura es la verosimilitud entendida ésta como lo que sin ser real es creíble, para Paul Ricoeur esta peculiaridad no aleja a la literatura de la realidad, sino que más bien le confiere un carácter testimonial con respecto a la realidad que refiere.

Así, mientras que el concepto tradicional de literatura se sustentaba en una verosimilitud cuyo producto era una realidad descomprometida respecto del mundo objetivo, la nueva lectura propuesta por Ricoeur, establece lo verosímil como una “analogía con lo verdadero”, en tanto hace creer mediante el artificio literario una realidad como existente. (Ricoeur, Tiempo I, 32)

Sin embargo, no se debe entender la representación como directa con respecto a la realidad. El texto literario mantiene un mundo alterno con leyes propias, que necesita de la realidad externa para ser entendido, sin que necesariamente esta relación sea inmediata. En este sentido, la lectura es el puente que permite que las experiencias y el conocimiento del mundo se puedan conectar con la realidad presentada en el texto literario. A su vez, los modos de proceder del sistema literario posibilitan esta apertura al mundo experiencial: la acción narrativa extrapola los modos de obrar humanos a través del símbolo con artificio, creando un símil con la realidad, que va más allá de la mera exposición de los comportamientos humanos.

Por lo tanto, considerando que la verosimilitud de un relato literario radicaría en su “apariencia” con la verdad, para Ricoeur el problema se suscita en entender de qué manera se relaciona lo verdadero con la referencia. Con respecto a esta noción, él expresa la existencia de dos referencias: la realizada por el discurso descriptivo y la hecha por la obra literaria. Mientras que en la primera la referencia es directa, en la segunda, la referencia común debe suspenderse, a fin de dar paso a la referencia literaria. Esta referencia, llamada de segundo grado, propone al lector un acercamiento distinto a la realidad a la que está habituado haciendo una “proposición” del mundo. Así, la obra literaria ejecuta una ruptura con el discurso descriptivo con el que el lector suele comprender el mundo que le rodea.

En palabras de Ricoeur: “una obra literaria, a mi juicio, no carece de referencia. Lo que sucede es que ésta se encuentra desdoblada. Es decir, se trata de una obra cuya referencia final tiene como condición de posibilidad la suspensión de la referencia del lenguaje convencional” (Ricoeur, Historia, 143). Al establecer esta relación desdoblada entre lo real y la obra literaria, es posible



distinguir etapas en el proceso de construcción de un texto narrativo, en donde la referencia se dirige indirectamente hacia la realidad que indica.

Esta escisión de la realidad del receptor, según las dos referencias antes mencionadas, sirve de base para argumentar una de las tesis centrales de Ricoeur respecto a la relación entre los relatos de ficción y los relatos históricos: ambos se refieren a la acción humana, aunque lo hagan en función de pretensiones referenciales diferentes (Ricoeur, *Historia*, 143). Por una parte, el relato de ficción, utiliza acontecimientos que pretenden ser verdad. En su anverso, el discurso histórico referido a lo “real” tendría un componente de ficción. Las referencias, por ende, están dirigidas hacia objetivos distintos. El relato de ficción busca la referencia indirecta de la realidad y el relato de histórico un anclaje más bien directo con la realidad. Sin embargo, ambos utilizan la misma realidad. Este entrecruzamiento entre el discurso histórico y el relato de ficción tiene su punto común en la narración y la configuración de una trama.

Es por esto que se establece el carácter creador de la mimesis literaria: gracias a la construcción de una trama. La trama permite disponer los hechos con el fin de “hacer” la realidad. Como afirma Ricoeur: “La elaboración de la trama consiste, principalmente, en la selección y en la disposición de los acontecimientos y de las acciones narradas, que hacen de la fábula una historia “completa y entera”, que consta de principio, medio y fin” (Ricoeur, *Narración*, 193). Con esto la trama confiere a la mimesis un carácter productor, más que reproductor, en la medida en que permite organizar los acontecimientos. Así el concepto de mimesis como imitación se renueva y se trasmuta por el de creación. La literatura, por lo tanto, comprende un carácter de concepción en tanto puede disponer de los hechos y con eso producir la realidad.

De esta manera, la ficción al necesitar la elaboración de una trama, permite configurar la realidad. Esta realidad no es ajena a la real, sino más bien una nueva disposición de la ya existente. Sobre todo cuando se trata de crear una realidad que dé cuenta de la experiencia confusa, informe, y a veces muda del ser en el mundo (Ricoeur, *Narración*, 194). La ficción permite elaborar no una opción de

evasión, sino una explicación y comprensión de la experiencia humana través de esa producción de realidad. Por ello, para Ricoeur referenciar la realidad no sólo se hace a través de la reproducción de ésta, sino también a través de la producción, pues, la referencia en la obra literaria “es una proposición de mundo, como un mundo virtual que abre nuevas posibilidades de ser en el mundo” (Martínez, 7)

En su contraparte, el relato histórico, también se vale de este afán productor en la medida, en que para referenciar una realidad pasada debe elaborar una trama que permita abordar un experiencia que es inabordable desde el punto de vista temporal: el pasado al ya haber acontecido no permite su referencia directa y, en este sentido, la ficción colabora en la consecución de reconstrucción de los que ya ha sucedido, haciendo necesario un ejercicio de imaginación. Su diferencia radica en sus intenciones, es decir, en la lectura que pretende provocar: el relato histórico pretende generar una equivalencia entre el mundo real y el mundo descrito por él.

Por consiguiente, es la narración la actividad vinculante entre ambos relatos y, además, la clave para comprender la noción ricoeuriana del tiempo humano. Para este filósofo, la narración genera una relación interdependiente con el tiempo humano: “El tiempo resulta humano en la medida en que se expresa de forma narrativa; a su vez, el relato es significativo en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal.” (Ricoeur, Tiempo I, 17)”. Es decir, la narración configura la percepción del tiempo tal como se conoce y, a su vez, toda narración implica el desarrollo de una temporalidad. Al ser la narración el dispositivo que permite la experiencia humana, tanto la historia como la ficción literaria se convertirían en modos distintos, pero vinculantes, de plasmar nuestras experiencias.

## II. Mímesis

Con respecto a la obra literaria, Ricoeur establece un proceso de decantación de estas experiencias considerando los antiguos conceptos

aristotélicos. Su objetivo es explicar cómo se establece la mediación entre la realidad que precede al texto y la refigurada a través de la creación del texto narrativo. La configuración de la trama, implicaría una manipulación de los materiales ofrecidos por la realidad, para lograr la constitución del mundo del texto. Este proceso se da para Ricoeur a través de tres etapas realizadas en la Mímesis: Mímesis I, Mímesis II y Mímesis III.

Esta tríada nace a partir del concepto de praxis aristotélica, en tanto para Ricoeur la praxis pertenece al dominio real e imaginario al mismo tiempo. Gracias a la praxis se realiza la trasposición metafórica desde el campo práctico por el *mythos*. El *mythos* aristotélico, según la lectura de Ricoeur, es la reunión de elementos heterogéneos que conservan la concordancia de la trama (Torner, 52). Es decir, se trata de la composición de la trama, la cual se realiza a través de la actividad mimética.

Durante la primera etapa o Mímesis I, la composición de la trama se enraíza en la pre-comprensión del mundo de la acción (Ricoeur, *Tiempo*, 116). Se trata de una etapa de prefiguración en donde tanto los conocimientos del mundo del autor como los del lector se integran con el objeto de formar una base de comprensión común. Esta precomprensión del mundo creado implica las redes conceptuales de la comprensión práctica, los recursos simbólicos y los caracteres temporales de la acción. Por lo tanto, Mímesis I impone la misión de comprender previamente en qué consiste el obrar humano, con el objeto de poder narrarlo.

La constitución de la trama encuentra su primer apoyo en la red conceptual de la acción. Esta red está formada a partir de agentes que accionan con objetivos determinados. Es decir, se trata de una serie de acciones ejecutadas por personas: circunstancias, ayudas, desgracias. El traspaso de esta red hacia la narración implica añadir rasgos discursivos que convierten la secuencia de acciones en un devenir estructurado, es decir, una trama. Además, la Mímesis I se apoya en los recursos simbólicos, entendiéndose por símbolo una significación incorporada a la acción y descifrable gracias a ellos por los demás actores del juego social (Ricoeur, *Tiempo*, 120). Para Ricoeur, por ende, la acción ya está

mediatizada por una serie de símbolos para poder ser contada: signos, reglas, normas. Por último, esta mimesis realiza la precomprensión de las estructuras temporales, las cuales necesitan de la narración para ser expresadas. Es la vida cotidiana donde el ser humano ordena su tiempo, y esta ordenación la hace a través de locuciones que luego conforman una narración (Torneró, 8)

Una vez generada esta etapa, Mimesis II se encarga de manipular los elementos de la prefiguración, para hacerlos inteligibles. Es decir, en esta etapa se produce lo que se llama comúnmente ficción, pero que Ricoeur, con el fin de evitar confusiones, prefiere llamar configuración el relato. Mimesis II es el puente entre la realidad y la comprensión del lector; desde un orden paradigmático a uno sintagmático. En ella se realizan las operaciones conducentes a transformar la realidad en su conjunto en una síntesis de lo heterogéneo, debido a que las estructuras, los símbolos y el tiempo humano se convierten en el mundo textual que el lector apreciará. No se trata simplemente de imitarlos en el texto, sino que configurarlos de tal manera que se presenten ante el lector como un mundo coherente.

Se trata del reino del "como si", donde la trama se convierte en la mediadora de la realidad a configurar (Torneró, 58). Es importante en este punto, considerar las apreciaciones que Ricoeur hace sobre las estructuras temporales, pues dan cuenta de cómo el tiempo es configurado y comprendido gracias a la narración. Al construirse la trama se consideran dos dimensiones temporales: la cronológica y la no cronológica. La Mimesis II se encarga de convertir los acontecimientos cronológicos en una historia, cuya comprensión es totalizante. Así, si en la realidad existe una gama de acontecimientos, la trama se encarga de darle un sentido, de acuerdo a la tradición, a su vez afectada por dos movimientos: sedimentación y la innovación. La primera conserva los esquemas ya establecidos por el paradigma cuyos orígenes se han borrado, mientras que la innovación introduce nuevos órdenes de comprensión de los acontecimientos.

De esta manera, Mimesis II realiza una comprensión de los acontecimientos, más allá de los obstáculos y las contingencias que estos puedan

provocar. A esta actividad, Paul Ricoeur la denomina *esquematismo de la función narrativa*, puesto que en esta etapa se introducen los hechos de la realidad en un esquema cuya coherencia otorga sentido y unidad a una historia.

Finalmente, en *Mímesis III*, es el lector quien recibe la construcción de la realidad y la reconfigura. En este estadio, por ende, el texto se abre hacia adelante, evitando el estancamiento propuesto por la semiótica. Se trata del encuentro de dos mundos: el del lector y el configurado a través de *Mímesis II*. De esta manera, los paradigmas con los cuáles el lector enfrenta la lectura del texto son la puerta de acceso para interactuar con esta nueva realidad, en tanto se generan expectativas que serán confrontadas con el texto permitiendo reconocer estructuras comunes. Por otra parte, la innovación del texto provocará en el lector la inquietud por completar aquellos vacíos, generando el acto de lectura como una actividad dinámica entre la tradición y la innovación.

Por lo tanto, el lenguaje cobra un rol mediador al permitir esta transición mediante la cual el lector refigura la acción humana, convirtiéndola en una nueva realidad. Puesto que para Ricoeur, la referencia hacia el mundo no está en el lenguaje, sino en el diálogo. Es decir, la referencia no se produce gracias los contenidos de la palabra, sino que a la interacción en el mundo. De esta manera, a través de *Mímesis III*, el texto narrativo logra interactuar, completando la nueva realidad.

Considerando el movimiento circular del proceso de *mímesis*, en tanto *mímesis II* requiere de *Mímesis I* y a su vez es generada para la *Mímesis III*, es posible aseverar que la creación literaria no es un proceso aislado de la sociedad que lo circunda sino que un fenómeno de creación que utiliza la realidad para transformarla. Así, para Ricoeur la ficción permite construir la historia y, por lo tanto la realidad. Al existir una referencia cruzada entre ambos discursos, el histórico y el literario, la ficción surge como una herramienta mediante la cual se accede a la realidad.

Esta referencia cruzada, a su vez, permite establecer la relación del lenguaje con lo real y con lo verdadero. Para Ricoeur, ambos conceptos aluden al

ser en el mundo y no se encapsulan en la semiótica del discurso. Así, la realidad es referenciada de maneras distintas y, el lenguaje, realiza un giro de apertura hacia el mundo, en donde sus conceptos cobran sentido. Al ser el lenguaje un mediador y no un mero portador de significado, se nutre de dos características aparentemente opuestas: referenciar el mundo y otorgar una libre producción de sentidos. Estas características pueden entenderse como pares, si se entiende que para Ricoeur la referencia indica una realidad que no está dada, sino que es más bien construida, por el lenguaje (Vergara, 111).

De esta manera, el lenguaje cobra una importancia radical al ser el medio y la acción por la cual la realidad se construye. La realidad, entonces, es una construcción acreditada por el lenguaje que supone la interacción del ser en el mundo. La narración, sea parte del discurso histórico o del literario, modifica la realidad que va siendo reconfigurada por el lenguaje en constante interacción con el medio. Todo texto escrito, por ende, al inscribir en el acto del lenguaje es capaz de portar una realidad que el intérprete generará. Así, Ricoeur presenta un modelo de texto que se abre al mundo y no se cierra sobre su propio y único significado.

Ahora bien, lo verdadero tendrá que ver con la especificidad de cada discurso y sus distintas pretensiones. Mientras que el discurso histórico pretende presentar su discurso como verdadero, una obra literaria, presenta la creación de un mundo como si fuese real y verdadera. Esta problemática se resuelve al entender que ambos discursos son verdaderos, pero sus pretensiones de verdad son distintas. En el discurso histórico, la verdad se presenta como adecuación de lo real, es decir, intenta representar lo ocurrido (Ricoeur prefiere hablar de representancia). En cambio en el discurso literario, la verdad es metafórica, ya que su intención es establecer una semejanza con lo real: a través de ese “como si”, la verdad se revela. Por lo tanto, al “ver-como” del enunciado metafórico corresponde “un ser-como” en el orden extralingüístico (Martínez, Invención, 135).

Finalmente, es posible advertir que para Ricoeur la obra literaria encierra la posibilidad de descubrir nuevas dimensiones de la existencia, puesto que lo verdadero es aquellos que emerge desde la realidad renovándola. Y si esta

realidad se da en el lenguaje, el texto se convierte en el fundador de una verdad. Una verdad que hace resonancia en el lector, en tanto remite a sus experiencias, puesto que se ha configurado a partir de ese mismo mundo en el que vive. La literatura entonces permite al ser humano, conocerse y modificar la realidad habitual, modificando, a su vez, al propio ser humano.

## Capítulo I

### Pasado a través del testimonio del presente: similitudes en la configuración mimética de las tres novelas de Carlos Franz

Considerando la propuesta de Ricoeur, es preciso reconocer, como ya se ha advertido, que *Santiago Cero*, *El desierto* y *Almuerzo con vampiros*, de Carlos Franz, construyen la trama narrativa a partir de hechos acaecidos durante la Dictadura Militar en Chile, desde los años 1973 hasta 1990. Es decir, la prefiguración (Mímesis I) y la configuración (Mímesis II) de la realidad, se realizan sobre la base común de este periodo histórico en Chile.

Es necesario, por ende, establecer de qué manera se realizan estas construcciones con el objetivo de percibir cómo el escritor reinterpreta esta realidad histórica chilena. En primera instancia, es posible advertir algunas similitudes en el artificio literario de las tres novelas. Similitudes que dan cuenta de un mímesis II común, en algunas estrategias de construcción narrativa, que se pasarán a revisar con detalle en este capítulo.

#### I. Estructura temporal dual

Tal como se estableció en el marco teórico, durante la mímesis I, el escritor selecciona desde su realidad aquellos elementos que le permitirán recrear la realidad narrativamente. Uno de estos elementos es el tiempo, quizás el más importante debido a la implicancia que tiene en la construcción de la realidad humana. Para Carlos Franz existe un movimiento común de estructuración temporal en las tres novelas. Esta organización se destaca por contraponer hechos pasados con hechos presentes de los personajes, donde los primeros desenvuelven y explican los procesos de los segundos.

Por ende, la línea temporal de las tres novelas de Franz se articula a través de un pasado ya vivenciado que se rememora desde un presente. En los tres casos, este pasado coincide con los hechos acaecidos durante la dictadura militar en Chile y, el presente, con el periodo de los noventas, es decir, de la vuelta a la



democracia. Esta similitud da cuenta de una narración que intenta explicar un tiempo presente, totalmente sometido a un pasado de penumbras. Sus narradores, en todos los casos, requieren de una u otra manera, recordar los hechos de dictadura con la finalidad de explicar sus presentes, muchas veces estancados a preguntas que no son resueltas, debido al tabú que encierra este periodo histórico en el presente de los personajes de las mencionadas novelas.

Así, en *Santiago Cerro*, la historia se articula a través de la una voz narrativa que se interpela así misma desde el presente “Tú no siempre fuiste tú. Tú no siempre habitaste una isla. Tú fuiste una vez inocente. Lo eras antes de que llegara aquella primera carta” (Franz, Santiago, 15). Esa interpelación da paso a la articulación de una historia entre jóvenes universitarios y sus estancados estudios durante la dictadura militar en Chile. Como preludio a esta interpelación, existe una carta, de un narrador anónimo, que escribe desde una isla. Su relato y descripción del lugar hace recordar a los prisioneros de la Isla Dawson, sin embargo, la novela luego se desmarca de este acontecimiento histórico. Este juego de posibles referencias a hechos y lugares concretos, es una constante en esta novela, que busca intencionadamente una conexión solapada con la dictadura militar en Chile.

Luego de esta antesala, la acción se desenvuelve alrededor del narrador (apodado El artista, pero sin nombre), y su amiga Raquel, quienes cursan postergados estudios en la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile. Ambos ven afectadas sus vidas con la llegada de Sebastián, un joven estudiante rebelde de las normas y con una puesta estética e ideológica distintas. Raquel, quien mantenía una amistad leal y fraternal con el protagonista, ve en Sebastián una figura admirable y decide seguirlo. Esta decisión detonará en el narrador, una serie de acciones que lo llevarán a terminar –tiempo después- encarcelado, completando así la comprensión total del preludio presentado en la novela.

La forma en que se presentan las acciones permite confirmar que para el narrador y protagonista de la historia, la memoria es un lugar de explicaciones<sup>6</sup>. Aún si pretende no atenerse a los hechos como el asevera: “Mi memoria se detuvo años antes, en lo que podría llamar mi educación sentimental (...). Sin embargo, si existiera un juez que se ocupara de esos primeros móviles, de los pecados originales, de las causas remotas, en lugar de sus tardíos efectos, ante él me gustaría testimoniar.” (Franz, Santiago, 11).

La estructura de la narración, dividida en tres partes, se organiza a partir de un relato del pasado. Los hechos, por ende, son presentados bajo la lupa de quien ya pasado el tiempo, puede juzgar y dar explicaciones a los acontecimientos. Es decir, a través de este relato Franz configura un tiempo humano, cuyos hechos se concatenan hacia un final en donde el protagonista termina encarcelado por ser un espía. El sentido lo da este narrador quien se interpela y logra con esto argumentar las acciones de su pasado, dándole un eje a su historia, un eje que sin duda está direccionado por el Golpe Militar de 1973.

De esta manera, Franz articula la ficción literaria considerando como materia prima el pasado de un Chile ahora democrático, que el narrador presenta de manera funesta, al recordar a la Dama Verde, estatua central del patio de la Facultad de Leyes: “De generación en generación seguiría ofreciendo su cuerno de la abundancia del que manaba un chorro de profesiones exitosas, lucro, poder... a aquellos que supieran tomar sus pechos de hierro.” (Franz, Santiago, 17). Este presente, en el cual el permanece encarcelado, se gesta, sin embargo, en una generación preparada para partir, cuyos anhelos se encontraban lejos de un país con noches subterráneas y con sueños rotos: “La tranca de mi generación es que nos vendieron erotismos de segunda mano. Nadie pensó en nosotros, en nuestra talla” (Franz, Santiago, 124).

---

<sup>6</sup> Hablar de memoria implica remitir a un pasado que en algún momento y por alguna situación determinada quedó en el olvido. Un pasado que entra en acción necesita de alguna articulación para devenir en memoria; de él surgen variedad de interpretaciones: pasado como un tiempo anterior, pasado como estructura de la verdad, pasado como experiencia traumática, son ejes que vertebran a este concepto. (Szurruk y Mckee, 173)

Esta descripción del tiempo pasado, habla de un presente sometido las presiones y circunstancias que ofreció la Dictadura Militar a los jóvenes estudiantes del país. Sin embargo, en este relato las referencias al hecho histórico son menores, dando paso a una descripción exhaustiva del ambiente social y emocional de la época, desde el cual se infiere la intervención del Golpe:

“Ahora, sin embargo, intuyes que ese afiche machado podría sintetizar otra cosa: la manera provisoria en que vivieron todos esa época. Ese afiche, parecido a tantos con los que tú y tus amigos adornaban precariamente las paredes de sus cuartos. Siempre preparados a desclavarlos, enrollarlos rápidamente y partir.” (Franz, Santiago, 64).

Por lo tanto, la configuración de la realidad parte desde una mimesis I asumida, compartida, pero no del todo revelada por la sociedad. Una prefiguración de la realidad que se descubre cómplice para el lector, el cual conoce la historia chilena reciente y sabe sobre sus consecuencias emocionales y sociales. La configuración de estos elementos, es decir, la construcción de Mimesis II, presenta una articulación lógica en tanto se comparte esta información previa sobre el periodo histórico.

De la misma manera, en *El Desierto* se aprecia este movimiento temporal, observado anteriormente. Laura, una ex jueza de Pampa Hundida, regresa de Berlín para volver a tomar el puesto que dejó hace 20 años, durante plena Dictadura Militar. Su regreso es más obligatorio que voluntario, puesto que es su hija quien, desde Chile, la invoca con la pregunta: “¿Dónde estabas tú, mamá, cuando todas esas cosas horribles ocurrían en la ciudad?” (Franz, Desierto, 12). Laura enfrenta esta omisión mediante la escritura de una carta, cuyo relato lleva hacia el pasado de una joven e ilusa jueza, quién debe enfrentar la llegada de la justicia militar, y sus incongruencias normativas, al pueblo en el cuál ella ejercía la jurisdicción del Estado.

Así, la novela se divide en dos relatos: uno del pasado y otro del presente, volviéndose a generar dos líneas temporales, esta vez avanzado a un mismo tiempo durante el transcurso de la novela. Por una parte, la línea temporal en donde Laura regresa a Chile, evitando el encuentro con su hija al abordar inmediatamente destino para el norte desértico y, otra, con la carta que Laura escribe a su hija explicando sus silencios durante toda su crianza. Esta carta se remonta hacia los orígenes de Laura, lo cual comprueba que para este escritor el pasado explica casi en su totalidad los hechos y decisiones tomadas en el presente.

La presentación de estas dos líneas temporales, permite al lector contraponer paso a paso, los hechos pasados y presentes. Y a medida que la novela avanza, el presente cobra sentido, completando el significado a través del relato del pasado. Este juego temporal, es provocado por dos narradores distintos: Laura relatando su historia en Pampa Hundida de manera epistolar y un narrador anónimo que, en tercera persona, relata los hechos presentes donde Laura es la protagonista de ellos. Ahora bien, este narrador, en el epílogo de la novela se devela como Mario -un frustrado periodista-, esposo de Laura durante sus años como jueza en el norte.

La develación de este último dato, amplía la línea temporal del presente, puesto que se convierte en la reivindicación de Mario, quien nunca pudo escribir todo aquello de lo que fue testigo durante el Golpe Militar. Los hechos presentados por la novela, por ende, se resignifican al finalizar la misma, corroborando la relevancia del trabajo de memoria, como una opción de justicia desde lo íntimo<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Con respecto a la memoria, Elizabeth Jelin en "Los trabajos de la memoria" establece que la capacidad para recordar implica la integración de una serie de factores: el individuo que recuerda, el colectivo en que el individuo está inserto y la cultura a la que pertenece este colectivo. Los tres elementos son indispensables para pensar en una elaboración sincera del pasado. Apoyándose en los estudios de Ricouer, Jelin asevera que toda memoria es una reconstrucción más que un recuerdo, puesto que la elaboración de una memoria se realiza a partir de narrativas colectivas, que están insertas en marcos históricos ciertamente cambiantes. Lo que en ese momento no se encuentra dentro del marco se convierte en material para el olvido.

Ahora bien, es importante señalar la importancia de la subjetividad en el proceso de memoria. La vida cotidiana, llena de hábitos y conductas culturalmente enmarcadas, son parte de una memoria habitual que no reviste nada *memorable*. Sin embargo, cuando estas rutinas son interrumpidas, se

La superposición de los dos relatos no mantiene vínculos directos, sino más bien se enlaza a medida que el presente insiste en recordar al pasado. Cuando Laura llega, luego de tantos años, a Pampa Hundida, comienza un viaje de reconocimientos por aquel pueblo y sus habitantes más importantes. Progresivamente, estos encuentros de Laura, van constituyéndose en las declaraciones de un gran juicio, gracias a las revelaciones que entrega la carta que Laura escribe a su hija.

Ahora bien, en el relato del pasado, como ya se había mencionado, existe un nuevo viaje en el tiempo, lo cual permite asumir una tercera línea de tiempo. Una que explica desde los orígenes de la protagonista sus impulsos primeros y también últimos. Esta tercera línea temporal insiste en presentar los hechos desde un sino trágico, casi al modo griego, sin embargo, obedecen a la necesidad de la protagonista de expiar sus culpas y darle un sentido al horror que ha vivido.

Este horror vivenciado se expresa abiertamente como consecuencia del Golpe Militar ocurrido en Chile. Sin embargo, Franz vuelve a jugar con las referencias encubiertas al mantener un nombre ficticio para el pueblo donde acontecen la mayor parte de los hechos de la novela: “Lo primero que Laura reconoció, al adentrarse en la vasta llanura desértica que rodeaba al oasis de Pampa Hundida, fue el horizonte de aire líquido” (Franz, *Desierto*, 11). Considerando esto, la Mímesis II realizada en esta novela, utiliza el hecho histórico ligado a la dictadura, disfrazando algunos datos y dejando al descubierto otros. Lo que permite reconocer una estructura temporal cuyas pretensiones históricas sólo se ven alteradas por este juego de identidades, donde el autor enmascara algunas referencias históricas.

---

juegan afectos y sentimientos permiten reflexionar y buscar nuevos sentidos (27). Así la memoria se transforma, pues el acontecimiento se vuelve memorable y el sujeto construye un sentido del pasado. Este trabajo implica dos conexiones: enlazar el pasado con el presente e interrogar al pasado desde un proceso subjetivo en interacción. Y su resultado es lo que Jelin denomina *memoria narrativa*.

Por último, en *Almuerzo con Vampiros*, dos ex compañeros del Internado Nacional Barros Arana (INBA), se reúnen para renovar los votos de una antigua amistad al alero de un almuerzo en “Le Flaubert”, un acomodado restaurant de los barrios altos de Santiago contemporáneo. Su reunión se ve inevitablemente interrumpida por el seguro comentario de un prodemocrático comensal, el cual vocifera estar viviendo la mejor época de Chile. Zósima, el apodo del amigo de nuestro protagonista, enuncia en un alemán familiar para los debatientes que no fue ésta, sino la otra la época, la de la dictadura, la mejor de todas.

Más allá de la disputa entre mesas, la idea permite a Zósima establecer su teoría sobre los Vampiros de la democracia, es decir, habitantes que buscan a través de la abundancia material y el goce de lo terreno, perdurar en un país donde el amor y las ideologías no valen nada. Este juegoillo teorizante de Zósima, permite a Franz exponer sus críticas descarnadas hacia la actual democracia chilena llena de opulencia y descaro totales frente a un pasado negro y reciente. Esta descripción se condice con la mirada crítica de Nelly Richard, quien postula que la fórmula consenso, memoria y mercado permite anular la memoria reciente de un Chile democrático, destruido por dentro<sup>8</sup>.

Por otra parte, Zósima cuenta a su amigo sobre el extraño avistamiento del profesor de literatura del INBA. Este dato, inicia una regresión al pasado de ambos personajes donde el protagonista cuenta su incursión en la bohemia elitista de los años ochenta, bajo el implacable toque de queda. Nuevamente, pues, el regreso al pasado permite a los personajes de la novela entender sus presentes. Esta vez con un dejo de inevitable premio de consuelo: “¿Quién en el fondo, si pudiera precisarlo, no maldeciría el momento cuando intuyó que pueden existir vidas mejores? Sólo para descubrir que ninguna de ellas sería jamás la suya.” (Franz, *Almorzando*, 68)

---

<sup>8</sup> Richard afirma que esta la triple fórmula, consenso, memoria y mercado logra desarticular los trabajos de memoria posible, reduciéndolo al campo de lo técnico administrativo de la política. Asimismo, el mercado permite subyugar los discursos de memoria bajo los estereotipos, dejando sin imágenes y sin canales a los trabajos de memoria. Por último, el consenso logra aplacar las intenciones de subversión sellando el pasado reciente mediante el olvido sistemático y alienizante del nuevo perdió democrático. (Richard, *Recordar*, 15-20).

La presentación de las dos líneas temporales es similar a la provocada en *Santiago Cero*, quizás con la excepción de que ambas van paralelas en el relato al modo de *El Desierto*. Sin embargo, el presente de los protagonistas es un presente inactivo, en el que ellos reflexionan y rememoran el pasado, donde se desencadenan los hechos. Así Zósima y el protagonista y narrador del relato, conversan desde la hora de almuerzo hasta muy avanzada la tarde, ocupando un día por completo, mientras que el recuerdo de los años de taxista nocturno y sus andanzas con “el maestríto” abarcan meses.

Además, al igual que en las anteriores entregas, en esta segunda línea temporal, la del pasado, existe un retroceso hacia su pasado escolar, donde el protagonista cuenta de qué manera conoce al profesor Víctor Polli, un excéntrico amante de las letras y las humanidades. Su influencia deja tal huella en el protagonista que su involucramiento con “el maestríto” y la pandilla de Lucio se deben en gran parte a la curiosidad y deseo de descubrir si Polli y el maestríto son o no la misma persona. La rememoración, jamás toca hechos históricos detonantes como es el caso de *El Desierto*, sin embargo se involucra en la intimidad de las cotidianas vivencias de un estudiante universitario, que en tiempos de dictadura, debe manejar un taxi por las noches para costear sus estudios.

De esta manera, se observa que la trama presentada insiste en configurar un tiempo humano reflexivo, que mira constantemente hacia atrás y, en esta novela, de forma melancólica. Sus personajes protagónicos sentados en la terraza de “Le Flaubert”, rememoran el pasado con cierto deleite, desempolvando los amores y las posteriores iras que deja el descubrimiento de felicidades que les fueron negadas o, peor aún, les fueron devaladas como mentiras, de la peor manera.

Si se consideran las tramas temporales de las tres novelas, es posible advertir que la configuración de la realidad establece como base de comprensión un pasado de emergencia, en tanto se presenta de modo encubierto, riesgoso y doloroso para sus personajes:

“Si hubiera empezado a explicarte antes, ya no podría haberme detenido, inevitablemente tendría que habértelo explicado todo. ¿Y cómo se explica a una niña la maldad, si la hemos encarnado en nuestra piel; cómo se le enseña a reconocer el rostro del miedo si hemos cantado ese miedo; cómo se la hace entrar en la habitación secreta donde yace una mujer colgada por las piernas, si esa mujer soy yo misma?” (Franz, *Desierto*, 50).

La rememoración implica dar cuenta de sus presentes suspendidos por los silencios de ese pasado en constante tensión debido a la constante duda y ocultamiento que guarda. Todos los personajes de las novelas de Franz comparten pasados oscuros, apenas develados, donde prima la confusión, la mentira y una certeza forjada a la fuerza.

La característica de emergencia otorgada al pasado es provocada en todos los casos por la existencia, solapada o no, de la dictadura militar de 1973 en Chile. Asumiendo esta referencia explícita al hecho histórico es posible interpretar las rememoraciones de los personajes como un proceso complejo, que implica un trabajo de memoria individual dentro de un trauma colectivo no asumido. Mediante el artificio literario estos hechos cronológicos, adquieren una visión cosmológica, en la que el presente se ve absolutamente sometido a la reconstrucción de un pasado. De esta manera, Franz logra una comprensión totalizante de los acontecimientos acontecidos durante dictadura, exponiéndolos como un eslabón clave para entender y aceptar el presente.

El resultado final, sin embargo, es desolador, dado que los personajes experimentan presentes interrumpidos, carentes de proyectos debido a la deuda que se mantiene con el pasado. Al respecto las palabras del protagonista de *Almuerzo con Vampiros* son determinantes: “Adaptar nuestra historia a los escenarios que nos van tocando, sin intentar cambiarlos. ¿No consiste en eso el pragmatismo desolado de nuestros tiempos?” (Franz, *Almuerzo*, 99). Esta reflexión sólo transparenta un esquematismo narrativo, totalmente supeditado a la



reminiscencia, puesto que el presente sólo progresa en tanto se resuelve o se encadena, al pasado de los personajes.

## II. Narrador testimonial

Otro elemento común en la configuración de la realidad de las novelas de Carlos Franz, es la utilización del testimonio como discurso literario. Interesa extender este recurso desde el ángulo del narrar de los personajes, ya sea como narradores del relato central o como constructores de subrelatos dentro de la historia central. En todas las novelas, el relato se articula en base al contar de los personajes sobre su propio pasado, mediante distintas plataformas: cartas, discursos orales, rememoraciones personales. En todos los casos, los personajes hacen conscientes sus narraciones y enarbolan, en alguna medida, relatos que colocan en tela de juicio la verdad del pasado que rememoran.

El testimonio es un género literario que nace al alero de una situación de emergencia, en donde el testigo común de la sociedad, logra enarbolarse una narración sobre vejámenes de un pueblo: el testimonio como documento cobra autoría cuando más allá de estar narrado en primera persona, asume la voz de una colectividad subalterna, una comunidad que ha sido oprimida bajo algún tipo de represión (Randall, 19). Franz juega con este recurso, presentando a personajes que cuentan sus historias, con toda la fuerza de la primera persona, y mostrando una realidad reprimida.

Ahora bien, no se trata de errar en considerar las novelas de Franz como testimonios, sino en establecer como el autor logra utilizar el carácter naturalmente ecléctico de la novela para involucrar un elemento propio del relato testimonial, como lo es la mirada del yo sobre los hechos. Esto permite establecer un vínculo con la realidad mayor que el que se lograría a través de la mirada omnisciente de un narrador. Tal como afirma Ricoeur: "La especificidad del testimonio consiste en que la aserción de realidad es inseparable de su acoplamiento con la autodesignación del sujeto que atestigua." (Ricoeur, Memoria, 211). Es decir, el

“como si” ejercido por las novelas se refuerza gracias a la configuración de las confesiones de este narrador dentro de los relatos.<sup>9</sup>

Quizás *El Desierto* sea la novela característica del narrador testimonial utilizado por Franz en sus novelas. Laura, la protagonista de *El Desierto* deambula en un discurso epistolar donde la verdad se oculta bajo una serie de alegorías, que dilatan la información que su hija Claudia le interpela. El testimonio-confesión de Laura se convierte en la trama de la novela, artificio mediante el cual se enlaza el relato de Mario, sobre la llegada de Laura a Pampa Hundida. Ahora bien, el testimonio, íntimo y poético de Laura, se va acoplando de manera natural al discurso del presente, sin que entre ambos relatos medie la duda de lo personal. Es decir, el testimonio de Laura, se articula en la novela como verdadero, de la misma forma en que se presenta el del narrador en tercera persona. La intervención de Mario en el epílogo, recociéndose como el narrador en tercera persona, da cuenta de un regreso hacia lo testimonial “Digamos que me llamo Mario” (Franz, *Desierto*, 459). Así, la novela se constituye íntegramente a través de los testimonios de sus protagonistas, sin que exista una mirada global y ajena de los hechos que se presentan.

Lo mismo sucede en *Santiago Cero* y *Almuerzo con Vampiros*, cuyos protagonistas, ambos carentes de nombres, son los narradores de sus propias historias. En *Santiago Cero*, el testimonio es una verdadera autointerpelación, en la que su protagonista se desdobra, utilizando la segunda persona como forma narrativa. El carácter apelativo del registro utilizado por el narrador, parece emular

---

<sup>9</sup> De ninguna manera se propone aquí establecer que las novelas de Franz son testimonios en cuanto a género literario. Más bien, se establece que Franz juega con la existencia del testimonio para generar algunos paralelismos entre los narradores de sus novelas y el género como tal, que no se debe olvidar, se caracteriza por su carácter híbrido. No es casual que en las tres novelas los relatos se construyan a partir de personas que han vivido los hechos y los cuentan a otro; además, en algunos momentos, los relatos se vuelven generales sobre los hechos que se atestiguan, mientras que en otros adquieren un carácter confesional. Esto se debe a que, tal como afirma Elzbieta Skłodowska, “la palabra ‘testimonio’ no sugiere de por sí mucho en cuanto a la organización textual del discurso, aunque sí apunta hacia la relación del hablante y su destinatario” (Skłodowska, 68). Por lo mismo, esta experta del género testimonio, propone una clasificación que consideraría ciertas novelas llamadas pesudotestimoniales, al disfrazar la ficción con la utilización de confesiones o relatos en primera persona a través de cartas u otras plataformas textuales. En este sentido, por lo tanto, se utiliza el término testimonio en la presente investigación.

la confesión en un tribunal de justicia, en donde el inculpado parece argumentar sobre el porqué de sus actos.

La curiosa forma en que dirige su testimonio es explicada por él mismo al comienzo el relato. “Todo el que haya tenido que llevar durante años una doble vida me comprenderá. Sabrá que es irremediable aficionarse a hablar solo, interrogarse, dirigirse a uno mismo como si todo el tiempo lo hiciéramos a un cómplice con el que vamos esposados” (Franz, Santiago, 12). El desdoblamiento del protagonista en espectador de su propio pasado es un artificio con el que Franz refuerza la idea de testimonio, en tanto juega con un alejamiento en segunda persona, pero un alejamiento sobre el propio testigo, una perspectiva que permite insistir en un trabajo de memoria que nace desde lo íntimo, puesto que la segunda persona asume la facultad de poder mirarse a sí mismo, volcando la narración hacia una intención reflexiva. Este trabajo de expiación se logra gracias a la autodesignación, ya que el narrador de referencia a sí mismo en una situación dialogal, donde él mismo se posiciona como un tercero respecto al resto de los personajes del relato (Ricoeur, Memoria, 212).

Por otra parte, en *Almuerzo con Vampiros*, el carácter testimonial del relato cobra un tono más intimista y cotidiano, al tratarse de una conversación entre dos antiguos amigos. Su narrador, sufre los traspies propios de un recordar espontáneo afectado por el consumo de alcohol y el letargo de un almuerzo contundente: “Intento poner en orden mis ideas. No es fácil con tantos tragos (...)” (Franz, *Almuerzo*, 76). Se trata de un testimonio un tanto inseguro, puesto que su creador cuestiona sus recuerdos, extrañándose de su propio pasado: “Tampoco reconozco al jovencito con el logo de una compañía de taxis en la casaca, ni la gorra que intenta esconder tras el cuerpo. Si soy yo, ¿cómo he cambiado tanto desde entonces?” (Franz, *Almuerzo*, 153). No obstante, el relato continúa su desarrollo, dejándose entrever que el pacto de fe con el lector es un ritual más que asumido.

El testimonio esta vez se aleja de la situación de emergencia, subyugándola a un plano secundario. El narrador se dedica a contar su historia particular,

dejando como escenario el contexto de la dictadura militar. Ahora bien, las acciones se desenvuelven en la medida que la dictadura se normativiza “¿Y quiénes podríamos movernos mejor en el toque de queda, sino aquellos que hemos crecido con él?” (Franz, *Almorzando*, 29). Además, los personajes que pueblan los recuerdos del testigo son en gran parte consecuencia de un periodo de poderes mal asumidos. Es decir, el testimonio como tal, abandona su contenido de divulgación, para dar a paso a un relato lleno de cotidaneidades que son producidas por un estado de emergencia. Así, nuevamente, Franz solo recurre al narrador propio del testimonio, sin involucrar en género en sí.

Con esto se confirman algunas de las apreciaciones que merecen a Ricoeur la existencia del narrador dentro de la obra literaria. Para el filósofo, el narrador es un recurso que garantiza la ficción, puesto que se trata de un mecanismo mediante el cual el autor implicado logra participar de la narración y ser parte del artificio de la trama. Por otra parte, el autor implicado de la novela no cuenta con las pruebas materiales para verificar su narración, por lo que utiliza al narrador como apoyo del pacto de lectura, en tanto el lector concede al narrador el derecho de saber y también acepta las sugerencias y juicios de valor que él pueda hacer (Ricoeur, *Tiempo*, 872).

Así la veta testimonial de los narradores de las tres novelas, se sumerge en este pacto de lectura, en donde el lector asume como verdadero el relato que discurre. Todos los testimonios gozan de narradores protagonistas de los hechos que cuentan, congregando al lector a ser parte de una verdad compartida. Este rasgo testimonial de los narradores viene a acentuar el vínculo dialogal con el lector y también entre los propios personajes de las historias narradas. Esto lleva a pensar en la confianza que Franz deposita en la palabra como portadora de una realidad y permite, en palabras de Ricoeur, reforzar la interdependencia de los dialogantes y la similitud que tienen: “El intercambio de las confianzas especifica el vínculo entre seres semejantes” (Ricoeur, *Memoria*, 214). Es decir, Franz

establece que su lector mantenga lazos con estos narradores<sup>10</sup>, lazos que implican vivencias comunes, aun cuando éstas sean las del horror.

La conciencia de los narradores es otra constante a destacar en las novelas analizadas, una actividad consciente que es posible analizar en dos aristas: como conciencia de sus decisiones en el pasado y como conciencia de su propio contar. Se trata de narradores que no se limitan a sólo atestiguar lo que han vivido, sino que emiten juicios y se cuestionan sus decisiones pasadas. Su regreso hacia el pasado no es ingenuo y menos casual. Todos vuelven a la búsqueda de respuestas que quiebran sus presentes y los obligan a replantearse lo que han vivido y lo que están viviendo. El retorno hacia su propio relato (metaconciencia), por ende, es casi imposible de evitar, puesto que tratan de reconstruir las piezas de un pasado complejo por su oscuridad evidente, actividad que invita hacia la autoreflexión y al cuestionamiento sobre sus trabajos de memoria.

En el caso de *El Desierto*, Laura explica su narración como una necesidad: “Como si el animal que pateaba para salir de esa prisión móvil de metal plateado fuera mi propia memoria (o quizás otra cosa dentro de mí misma, acaso esa culpabilidad abyecta), que pujaba por salir de mí” (Franz, *Desierto*, 32). Su testimonio pugna por reconstruir una memoria dolorosa, pero inevitable para continuar con el curso de su presente, otorgándole un sentido que permanece negado hacia el final de la novela.

Asimismo, no son pocas las veces en reflexiona sobre su recordar, como si parte de su testimonio fuese confesar de qué manera ha recurrido a la memoria para contar a su hija el origen de sus silencios: “De escribirte para recordar. Cuando se ha huido mucho tiempo de la memoria, el primer alivio es rendirse a su abrazo.” (Franz, *Desierto*, 48). Puesto que para ella la rememoración es un

---

<sup>10</sup> En palabras de Elzbieta Skolodowska: “Después de la eclosión de la escritura antirrealista del sesenta y de la reducción del sujeto/narrador/protagonista a la categoría de uno de los tantos signos discursivos, en la década del setenta –frente al extraordinario dramatismo y violencia de la historia diariamente vivida y sufrida- es notable la reaparición del narrador quien vuelve a tomar responsabilidad de la verdad del texto. A contrapelo de la negación posmoderna de todo tipo de metadiscursos, el testimonio continúa la tradición comprometida de la literatura latinoamericana en el sentido de confiar en la eficacia de la palabra como herramienta de emancipación política. (Skoldowska, 99-100)

ejercicio doloroso, pero sanador al mismo tiempo en tanto le permite encontrarse con esa parte de ella que se encontraba congelada en un pasado imposible de ignorar: “Pero si no lo escribo, si lo negara y escondiera precisamente estas líneas, sería imposible hacerte saber lo que yo supe de mí misma –lo que supe que había detrás de mi imagen-, y entonces, ¿cómo entenderías a la otra que fui después de saberlo?” (Franz, *Desierto*, 241).

A través de su reflexión Laura es capaz de reconocerse a sí misma, accediendo a una parte nueva de su propia identidad. Aquí se corroborara lo que implica para Ricoeur el trabajo de memoria: la posibilidad de activar el pasado en el presente, define la identidad personal y la continuidad del sí mismo en el tiempo (Ricoeur, *Olvido*, 16). Es decir, cada vez que los narradores logran reconstruir sus pasados, inician una continuidad en sus existencias presentes, posibilitando la proyección de sus identidades estancadas hasta hora por las omisiones referidas de su pasado.

En el caso de Santiago Cero, el narrador realiza una autorreflexión donde predomina la reconvención: “Le echaste la culpa a una cobardía más antigua que tú mismo. Al fracaso de tus padres y los de ella. Al fracaso de un país entero le echaste la culpa de tu miedo. ¡Qué se te podía exigir, si tu herencia eran varias generaciones de amores arruinados!, te dijiste” (Franz, *Santiago*, 36-37). Su conciencia sobre su propio contar, implica una suerte de regaño lejano, que permite entender la historia construida como la presentación total de una excusa que pretende explicar sus faltas presentes.

No obstante este regaño, nace desde lo íntimo para expandirse hacia la esfera social. Así, para el protagonista, su actuar reprochable, como espía y delator de sus cercanos, se entiende en la medida que se comprenden las herencias de un país atestado de dobles identidades, nacidas al alero de un régimen de represión total:

“(No puedes reprocharles. Sabes por qué lo hacen. La gran memoria, los ideales, las causas, no valen la pena de incautarse. Se desmoronan solos. Es la pequeña historia del hombre, la de sus

amores y sus amigos, la que es su única libertad. Y que por eso resulta imprescindible confiscar)” (Franz, Santiago, 26)

Por otra parte en *Almorzando con Vampiros*, se vuelven a vislumbrar señales de este narrador autoreflexivo sobre su propio relato y sobre la conciencia de su actuar. El narrador de la novela expresa su distancia frente a los hechos que narra, revelando cómo afecta la dictadura a su pasado y, por consecuencia, a su presente: “Ha pasado más de un cuarto de siglo, insisto, casi treinta años. Me separa del que fui, de esa primera juventud, un tiempo muelle y sordo, como de fieltro. Con él quisiera frotar mi memoria hasta sacarle un lustre opaco: el de esa época.” (Franz, Almorzando, 178). Se trata transparentar un trabajo de memoria dificultoso, pues implica revelar aquello que nace para estar oculto. Como si los hechos que narrasen estuviesen prohibidos o más bien reprimidos muy en lo profundo de una sociedad dedicada a cubrir aquella época de sombras: “Si interrogáramos a un testigo imparcial...”, propuse más arriba. Quizás allí esté mi error. No hay que preguntar demasiado. El espíritu de la época no lo aconsejaba. Hacerlo sería violar sus reglas” (Franz, Almorzando, 154)

Además, en esta novela, el narrador se deja impactar por una memoria que surge desde la retención de la imagen estancada, como si se tratase de un almacenamiento de dibujos crudos sin ningún hilo conductor:

“Persistencia retiniana. Fenómeno ocular por el cual, aun con los ojos cerrados, se sigue viendo lo que impresionó al nervio óptico (incluso si la memoria no puede o no quiere recordarlo). Involuntariamente, el nervio atestigua más que la memoria.” (Franz, Almorzando, 179)

Es entonces la narración la que permite hilar estos recuerdos estancados en imágenes potentes que el mismo aísla de la memoria por su impacto y nitidez. Su testimonio, nacido en la conversación de dos amigos que se encuentran después de años, se convierte en el sentido que permite aunar esas imágenes que, tal cual como fotografías, yacen almacenadas en su memoria, sin un relato que las contenga y les de comprensión.

Es posible afirmar, por lo tanto, que todas las novelas gozan de un narrador testimonial capaz de proponer su relato como verdadero, muchas veces completando los retazos de un pasado histórico cubierto de incertidumbres. En los tres relatos, además, es posible advertir que los narradores son conscientes, tanto de sus acciones pasadas como de su propio contar. Esto último, se explica en la medida en que se considera que los relatos de los narradores permiten completar sus identidades, ciertamente estancadas debido a un pasado auspiciado por el Golpe Militar de 1973.

Tal como afirma Ricoeur, la identidad se construye a partir del relato de la vida: “La historia narrada dice el quién de la acción. Por lo tanto, la propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa” (Tiempo, 997). La identidad de una persona se reconoce no por su nombre, sino por lo que ella cuenta de lo que ha pasado. En el caso de las novelas analizadas, sus narradores se autoreconocen a través de su relato, permitiéndose afirmarse en sus propios presentes. Este reconocimiento de la identidad es temporal, es decir, los narradores realizan una afirmación de sus identidades absolutamente adosada a sus contextos socioculturales e históricos. Por ende, el Golpe Militar de 1973 es un hecho clave que da forma y proyección a sus identidades en tanto enmarca sus acciones y también sus reflexiones.

De esta manera, los hechos acontecidos durante ese periodo histórico provocan una huella imposible de negar. Esta huella toma las proporciones de una herida en tanto se conoce una historia en primera persona relatada por sus propios sobrevivientes. Aun sino son situaciones de extrema violencia, como es el caso de *Almuerzo con Vampiros*, se trata de relatos testimoniales duros, que interpelan a un yo del pasado quebrado en algún punto, ya sea ideológicamente, físicamente por ambos flancos a la vez. El narrador testimonial con el que Franz articula sus relatos da cuenta de un proceso de reconstrucción personal que implica el cuestionamiento de los propios sucesos con el objeto de darles un sentido y un propósito para el presente que viven sus protagonistas.



Finalmente, a partir de las estrategias analizadas, se advierte que las novelas se caracterizan por poseer una Mímesis II en común, donde prima una estructura temporal hacia el pasado y un narrador testimonial que articula este viaje hacia atrás. Se trata en todos los casos de un viaje dirigido, interpelado por el propio yo, consciente y activo hacia los recuerdos que afloran para que la narración les dé un sentido y propósito. Todos los narradores de manera más cotidiana o más dramática, anclan sus presentes a la solución de sus pasados muchas veces congelados, en una omisión asistida, ya que no sólo han sido ellos los que han evitado este pasado, sino que también existe una sociedad a la que no le gusta recordar: “(¿Qué cosas tan antiguas! ¿Será necesario recordarlas realmente? Muchos me dicen que haría mejor en olvidar. En escribir de cosas más actuales, más livianas” (Franz, Almuerzo, 34)

En este sentido, la narración es el gran salvavidas de estos pasados omitidos, permitiendo la liberación de las culpas almacenadas y la transición hacia una historia cohesionada. Más que nunca es posible apreciar cómo la narración genera el tiempo humano, convirtiendo las imágenes aisladas en la memoria en historias conducentes a un determinado presente. Así lo confirma Laura en *El Desierto*: “Te diré dónde estuve. Pero para hacerlo debo derribar el muro, o saltarlo, espolear el caballo muerto de mi memoria” (Franz, 28) o el mismo protagonista de *Almuerzo con Vampiros*: “No obstante, confieso que la nobleza de ese objetivo me importa menos que usted, profesor. Si no recuerdo ahora cómo lo amé cuando fui su alumno, quizás no se entienda por qué cinco años después lo odiaba.” (Franz, 35)

La narración es el puente que enlaza los recuerdos otorgando las explicaciones que hacían falta, permitiendo desenterrar aquellas piezas que dan dirección a las decisiones que viven los personajes de cada novela. En este recorrido por el pasado reciente y más recóndito de cada protagonista, la presencia de la dictadura reorganiza los orígenes de los personajes y quiebra su anterior proyección estableciendo caminos distintos y muchas veces opuestos a los que pudieron desear. Así, Laura, por ejemplo, luego de la vivencia extrema

junto al Mayor Cáceres, deja su profesión de jueza y se dedica a la filosofía. De la misma manera, el protagonista de Santiago Cero abandona sus estudios en la escuela de Derecho y se dedica a ser espía durante la Dictadura Militar.

Por otra parte, la narración permite sanar aquellos traumas y cicatrizar las heridas que causan aún dolor a los personajes. El dolor de Laura, por ejemplo, es de un carácter paralizante, le impide recordar y reprime su verdad. Sin embargo, es la narración la liberadora de este trauma en tanto Laura logra decir su verdad a través de su carta. Así el dolor ata a los personajes a un presente de silencios y omisiones, y es la narración la que permite abrir estos espacios restringidos. La palabra así contada y compartida se convierte en la sanadora de los dolores, reúne a los amigos y permite el reconocimiento.

No es coincidencia, por ende, que se reitere en los relatos el recurso epistolar y la conversación como vehículos de trasmisión de este trabajo de memoria. Las repeticiones del recurso dan cuenta de la insistencia por volver a traer el recuerdo como una pieza que no se ha encajado del todo y que necesita de la narración para ser recuperada: “La imagen de la que soy y la que fui luchan por imponerse la una a la otra, se alterna, y finalmente gana el pasado (siempre nos gana el pasado)” (Franz, *Desierto*, 28). El relato de los acontecimientos pasado en manos de un testigo y protagonista de los hechos se convierte entonces en las estrategias comunes de las mímisis de las novelas analizadas.

## Capítulo II

### Lenguaje poético: diferencias en la estructura mimética de tres novelas de Carlos Franz

La similitud mimética de las novelas de Carlos Franz, permite establecer lecturas comunes y una comprensión global de transfiguración de la realidad hecha por el escritor. Sin embargo, una vez analizadas las novelas en cuanto a sus similitudes en los procesos miméticos, es necesario advertir las diferencias ligadas al lenguaje y a la referencialidad que estas mismas presentan.

Específicamente, la novela *El Desierto* sobresale entre las otras novelas analizadas por la complejidad de su trama y de su vinculación con la dictadura militar chilena de 1973. Si bien todas las novelas hacen referencia al mismo contexto histórico, *El Desierto* imprime señales distintas a *Santiago Cero* y *Almuerzo con Vampiros*. Esta diferenciación se concentra específicamente en la utilización de un lenguaje poético.

En este capítulo, por ende, se hará análisis de este lenguaje, ya que se distinguen diferencias en la utilización del tropo de la metáfora, característico del lenguaje poético, en *El Desierto* respecto de las otras novelas, las cuales no presentan este recurso. Será importante analizar de qué manera la metáfora realiza la referencia lo real, otorgando una especial configuración de la realidad que se presenta en el texto. Una realidad, que como ya se ha mencionado, tiene una directa vinculación con el Golpe Militar de 1973 en Chile y sus consecuencias socioculturales.

Para analizar el lenguaje poético se utilizarán las nociones de Paul Ricoeur respecto a la metáfora, contenidas en su texto la *Metáfora Viva*, también analizado por otros autores como Marie-France Beguéy Adelaida González Oliver. Una vez establecidos algunos parámetros se hará análisis de aquellas relaciones que establece la metáfora con distintos objetos de la realidad para descubrir de qué manera el lenguaje poético opera en *El Desierto* imprimiendo un sello diferenciador con respecto las novelas anteriormente analizadas.

## Lenguaje poético

“Lo primero que Laura reconoció, al adentrarse en la vasta llanura desértica que rodeaba al oasis de Pampa Hundida, fue el horizonte de aire líquido. La muralla del espejismo temblaba en el horizonte del desierto, atravesando la autopista: una catarata de aire hirviendo manando del cielo quemado por el reflejo de los salares, cayendo sobre el lecho del mar que se había ausentado un millón de años antes. Por un instante, tras ese muro de calor que palpitaba como un cristal recién fraguado, Laura creyó ver enormes rostros, siluetas humanas gigantescas, bocas distorsionadas, que gritaban en su dirección, que apelaban a ella, pidiéndole o enrostrándole algo inaudible, el dolor de una deserción tan larga como el millón de años transcurrido desde que el mar se evaporó de esas pampas. Era como si el propio paredón del horizonte líquido le aullara.” (Franz, *Desierto*, 11)

La imagen “horizonte de aire líquido” es una constante en la novela *El Desierto* de Carlos Franz, a través de esta imagen el narrador presenta la plenitud de un paisaje desértico lleno de máscaras y secretos. El paisaje descrito es un reflejo de las experiencias pasadas que ha tenido en ese lugar y que aún no se han cerrado por completo, experiencias por tanto líquidas por su sensible indefinición. Las ilusiones ópticas generadas de seguro por el abrazante calor del desierto rememoran las máscaras de la Tirana y acentúa el misterio de una vida que ha sido marcada por un régimen de peticiones, de culpas y de sacrificios que la protagonista está volviendo a asumir en esta larga travesía a su pasado reciente.

El comienzo de esta novela anticipa el tratamiento de un lenguaje que sobrepasará, la mayor parte de las veces, al lenguaje denotativo usual en este tipo de relatos. Sus narradores darán cuenta de una acontecer mediatizado por las

figuras retóricas, volcando el lenguaje hacia lo poético. El involucramiento de este tipo de recurso en la novela provoca un relato interrumpido en el sentido del acontecer por estas descripciones donde prima la comparación y la metáfora. A diferencia de los otros relatos analizados en esta investigación, *El Desierto* se caracteriza por este uso del lenguaje, de manera tal que es posible advertir la repetición de imágenes y de símbolos en la historia narrada.

El lenguaje poético realiza un giro al lenguaje habitual al separar el objeto referenciado en un viaje muchas veces sin retorno. El signo lingüístico así se convierte en un enlace a imágenes capaces de relacionarse con sentidos y significaciones diversas, muchas veces dejando la explicación metódica y la narración de lado. Aparentemente, se podría considerar el lenguaje poético como una interrupción de la narración, en tanto suspende la secuencialidad de los hechos, sin embargo, se advierte que la imagen poética permite profundizar en un hecho debido a su espontaneidad y velocidad<sup>11</sup>. En este sentido cabe destacar como la metáfora articula los pasajes de esta novela, permitiendo así contar una historia no desde su secuencialidad, sino más bien desde su profundidad

Para Paul Ricoeur, metaforizar es contemplar, ver de golpe, lo semejante en lo aparentemente inalcanzable e in-enseñable (Begué, 65). Es decir, la metáfora es un enunciado que conforma una predicación no pertinente en relación con la habitual referencia de los términos (González, 15). Así, en la novela *El Desierto*, existen una serie de enunciados que no referencian de manera habitual, sino que más bien otorgan una nueva referencia a lo descrito, transformando la habitualidad de un aparente norte chileno en algo más, lo que en palabras de Ricoeur “da para pensar”.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Según Gaston Bachelard, la imagen poética es entendida desde la fenomenología como aquella frase o conjunto de frases que trasciende el nivel consciente a partir de lo sensorial. La imagen poética logra activar la polisemia natural de las palabras, pero más impacta por la huella emocional que deja en el lector. Todo esto debido a que la imagen poética busca activar la experiencia sensorial con el fin de “imaginar” lo dicho y no decodificarlo. (Bachelard, 36)

<sup>12</sup> En *Metáfora Viva*, Paul Ricoeur retoma las ideas de Kant para referirse a la imaginación creadora que se halla implícita en el lenguaje metafórico. La metáfora crea y vivifica el lenguaje establecido: “activa la imaginación y, por consiguiente, hace «pensar más», da que pensar acerca

Esta expresión implica considerar que la metáfora va más allá de lo persuasivo o estético formulado por Aristóteles y la tradición filosófica. Según Ricoeur, “la metáfora –núcleo semántico e instrumento lingüístico del símbolo– comporta una innovación semántica y cumple una función heurística, notas esenciales de toda poética”(González, 15) La importancia de la metáfora sobrepasa su inicial tarea comparativa, pues funda un nuevo significado, convirtiéndose así en origen de conocimiento: al oponer dos términos incompatibles según la tradición, se genera una nueva significación. Esa significación es trabajo de la imaginación, la cual se encarga de unir aquella predicación extravagante<sup>13</sup> y darle un sentido.

La metáfora, entonces, trabaja designando lo semejante a través del modo icónico. La imagen es capaz de designar aquellos símiles estableciendo una relación entre elementos distantes. Al tratarse de una relación inédita, las nuevas significaciones no sólo se realizan a nivel semántico, sino que también a un nivel afectivo: “Al simbolizar una situación por medio de otra, la metáfora “infunde”, en el corazón mismo de la situación simbolizada, los sentimientos vinculados a la situación que ella simboliza” (241, Metáfora, Ricoeur). Sucede, por lo tanto, que la relación que establece la metáfora entre dos objetos tradicionalmente no relacionables, activa a nivel afectivo los sentimientos, realizándose una verdadera transferencia de sentimientos<sup>14</sup>. Esta transferencia es posible advertir en *El Desierto*, puesto que el uso de la metáfora para mencionar los espacios y

---

de lo que dice un determinado concepto, superando y ampliando, así, el significado del mismo (Metáfora, 75). De esta manera, la metáfora logra ir más allá del concepto referido, logrando generar significados nuevos, que a su vez desencadenan más ideas, activando la comprensión del mundo representado.

<sup>13</sup> Se entiende por predicación extravagante aquella relación que establece la metáfora al unir dos conceptos usualmente no relacionables, mediante la nominación de uno por otro. Toda metáfora de esta manera transforma el lenguaje cambiando la referencia que hace directamente a través del enlace no convencional de sus signos. (González, 15)

<sup>14</sup> El sentimiento, al contrario de la emoción, mantiene una ambivalencia de logos y fuerza, que muestra determinados rasgos del mundo a partir de las resonancias interiores que esos rasgos producen en cada persona. De esta manera, el sentimiento nos revela el ser otra manera que la relación a distancia del concepto, porque el sentimiento permite la participación de lo percibido y revelado por él mismo (Ricoeur, 309)

elementos del modo narrado, permite enlazar aquellos sentimientos que va provocando la amenaza cada vez más tangible de la dictadura militar en la vida íntima de los personajes.

Considerando lo anterior, en primera instancia, las metáforas que acompañan el viaje de Laura se convierten en una forma de llegar a aquello que es inalcanzable: la memoria de un hecho traumático. Se trata de un proceso dinámico, realizado en un espacio y lugar determinados: tal como la mimesis, la metáfora no es un hecho aislado. Nace dentro de un contexto en donde se percibe una imagen como similar otra: este contexto en la novela *El Desierto* es otorgada por la dictadura militar en Chile, hecho político y social que va enmarcando los hechos de la historia y va modificando las habituales formas del norte de Chile.

Las metáforas utilizadas por los narradores producen el conocimiento de una realidad oculta y, por tanto, incognoscible por sus personajes, y por el mismo lector de la trama. De esta manera, se convierten en puente de los hechos y en puente de los sentires que esos hechos también han suspendido con su ocultamiento. Tal experiencia de la metáfora es posible de apreciar en las palabras de Laura, cuando narra su despertar luego de la cruda y sangrienta agonía a la que sobrevivió luego de horas de coma:

“Así, con la ayuda de Mario, fui hilvanando, cosiendo, zurciendo y parchando la sábana vieja de mi memoria, remendando el cuerpo de mi pasado, excepto por esas treinta y seis horas perdidas en el fogonazo blanco que por más que lo intentaba no podía recuperar”  
(Franz, *Desierto*, 355)

La imagen de la sábana vieja para representar la memoria de Laura junto con la acción de hilvanar, dan cuenta de la profundidad que el golpe causado por la interpelación que Cáceres deja en Laura. El último enfrentamiento que tiene con el Mayor es física y psicológicamente violento, pues Laura se entera de la verdad: los presos políticos que ella creía estar salvando con el propio sacrificio de su carne, habían sido igualmente asesinados y esparcidos en el desierto. El ataque

físico y su huida en el potro de Cáceres sólo son la antesala del trauma moral que deja en ella el engaño del cuál es víctima.

En este sentido, la acción de hilvanar expresa la acción de reconstrucción, delicada y minuciosa, que debe hacer junto a Mario, para poder recordar los últimos sucesos acaecidos en ella. Se trata de una reconstrucción hecha a una “sábana vieja”, es decir, a una memoria gastada y herida sin duda por el peso de una culpa que nunca debía ser asumida como tal. Así la metáfora de la sábana vieja hilvanada logra revelar un daño que va más allá de lo material: se trata de denunciar un daño que cala profundamente en la protagonista y que requiere de la ayuda externa para ser tratado, pues ha implicado volver a aprehenderse en un cuerpo que por horas estuvo nadando en la nada.

De esta manera, la metáfora va reproduciendo las dimensiones del hecho traumático, un hecho que no podría ser narrado en el orden secuencial que importa la trama clásica. La instantánea utilización de la imagen como fuente de relaciones y significaciones permite al lector una conexión más fuerte con el hecho vivido por Laura. A su vez, para los personajes, imprime un sentimiento que el discurso explicativo en cierta medida anula. Al ser la propia Laura la relatora de este hecho, cabe aceptar que para su proceso de memoria la metáfora de la sábana expresa de manera precisa aquello que durante tantos años ha negado a su hija: una memoria que la ha ocultado de la verdad y que ahora debe revelar con sus parches y reconstrucciones.

En segunda instancia, las metáforas utilizadas en *El Desierto*, permiten realizar una transferencia de sentimientos en la medida que la imagen logra imponerse con fuerza y dirección unívocas tal como se aprecia en estas líneas:

Si conseguía mantener esa misma aparente neutralidad, esa pretendida valentía que encapuchaba al miedo, quizá lo lograría, después de todo, lograría domar al potro de sangre de sus pesadillas, aguantarle los corcoveos, impedir que la arrojara contra la muralla de la soledad, que bramaba en el horizonte líquido” (Franz, *Desierto*, 90)



El narrador acá realiza una descripción del estado anímico de Laura, quien debe enfrentar al joven abogado Tomás Martínez Roth, pretendiente de su hija. Su actitud exterior parsimoniosa contrasta con las voluntades de su ser interior el cual, desde que ha llegado a Pampa Hundida urge por salir, tal cual hace algunos años atrás escapó en las riendas de un caballo desbocado y salvaje. Existe una lucha dentro de Laura por acallar su memoria y mostrarse ante los demás como una jueza incorruptible y hermética. Sin embargo, su regreso está lejos de tener este objetivo y más bien busca la sinceridad ante su hija.

En las anteriores líneas, por ende, Laura lucha contra un orgullo que años atrás la llevaría al hecho más doloroso de toda su vida. Para expresar esta pugna esencial, el narrador se vale de la imagen del caballo desbocado el cual representa su memoria reprimida en permanente erupción. Una memoria que no tiene control y que la expondrá a la soledad y el abandono –según su percepción-. La metáfora del caballo de sangre, logra aquí transferir un sentimiento de exacerbado horror ante la verdad que pugna por salir de Laura, pero también permite expresar la doble cara de un proceso de memoria: la liberación de la identidad y la destrucción del presente asegurado.

En este sentido, “el caballo de sangre” y sus corcoveos muestran con claridad la ambivalencia de la memoria de Laura: por una parte, desea exponer su verdad, pero por otra, sabe que esa exposición está llena de dolor y destrucción. Es, entonces, la metáfora la que logra impregnar estas impresiones con la potencia necesaria para sincerar a un mismo tiempo la idea y el sentir que están resolviéndose en Laura. El impacto e inmediatez de la metáfora origina un nuevo tipo de comprensión, pues extiende los consabidos márgenes cognoscitivos, hacia el área de lo afectivo.

En el caso de la novela analizada, provoca la extensión de los hechos más allá de su referencia histórica y fáctica, llevándolos hacia lo universal. Así, *El Desierto*, aspira a expresar a la transversalidad del hecho traumático provocado por la dictadura militar, abriendo también hacia la esencialidad de la vida humana. La larga carta escrita por Laura, da cuenta no sólo de un proceso íntimo, sino

también universal, en donde se está jugando con la vida de una persona, cuyo desarrollo y comprensión del mundo se han organizado en torno a un periodo en donde se vulneraron sus derechos humanos fundamentales<sup>15</sup>: su individualidad es vulnerada en pos de un supuesto bienestar colectivo (que la comunidad de Pampa Hundida vuelva a su tranquilidad social).

Así, gracias al uso de la metáfora, el relato se abre, complejizando y enriqueciendo el proceso de memoria que Laura realiza en su relato. Se trata de un proceso esencial, puesto que mediante él, Laura intenta retomar la relación con su hija y, al mismo tiempo, reconocerse y aceptarse en su culpa y herida. La metáfora permite el acceso a este proceso que bien sólo narrado no se alcanzaría a expresar en su totalidad. Este proceso de memoria, además, es experimentado por lector quien puede reconocerse en el relato testimonial de Laura.

Ahora bien, ya asumiendo la labor clave que realiza la metáfora en la novela, es preciso identificar algunas relaciones reiterativas en los relatos tanto de Laura como de Mario. Es decir, se pueden reconocer algunas imágenes comunes, que van enmarcando la novela en una profundidad cultural y social específicas. Estas metáforas se pueden asociar a ciertos objetos, personas y espacios mencionados en la novela, los cuales permiten el vínculo para producir una predicación extravagante. A continuación se hará revisión específica de estas metáforas.

### Metáfora y los espacios del norte

El ambiente físico donde Franz decide ubicar los hechos de la novela en el norte de Chile. Sin mencionar pueblos ni zonas reales del norte, sus descripciones apuntan a mentalizar un pueblo lejano en el desierto de Atacama, donde sus

---

<sup>15</sup> Considerando como derechos fundamentales del ser humano, los expresados en la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948), la cual establece que “los derechos básicos y las libertades fundamentales son inherentes a todos los seres humanos, inalienables y aplicables en igual medida a todas las personas, y que todos y cada uno de nosotros hemos nacido libres y con igualdad de dignidad y de derechos. Independientemente de nuestra nacionalidad, lugar de residencia, género, origen nacional o étnico, color de piel, religión, idioma o cualquier otra condición”. Fuente <<http://www.un.org/es/documents/udhr/law.shtml>>

habitantes pueden fácilmente aislarse de los poderes de la capital, conformando su propio ordenamiento civil y moral. El desierto enmarca los hechos de la novela, imprimiendo en ellos un sello particular y único, debido a la serie de metáforas que Franz utiliza para su configuración mimética. Junto con el desierto, emergen las estrellas como contrapartida de una posición entre cielo y tierra, a lo que suma la mención a la fiesta de la tirana. Considerando la anterior se hará revista de alguna de la escenas señaladas, puesto que en ellas la utilización de la metáfora permite establecer algunos significados nuevos que permiten otorgar un nuevo giro a los hechos que van aconteciendo en la novela.

El comienzo de la novela establece una serie de coordenadas geográficas que van enmarcando la aparición de la protagonista en la historia. De esta manera, el regreso de Laura al pueblo de Pampa Hundida, es el hecho que acompaña a la metáfora de “agujero del desierto”, con la cual el narrador presenta al poblado:

“Ese agujero del desierto (...), Laura avistó la ciudad santuario a la que volvía. Bajo la lluvia de fuegos del mediodía, divisó la hondonada del oasis preñado de viñedos y frutales, la fértil depresión en el cuero curtido del Llano de la Paciencia, la cañada transversal que se hundía unos treinta metros, solamente, bajo la línea del horizonte. Pero bastaban para darle su nombre, Pampa Hundida, porque vista desde la distancia, al ras de la tierra, desaparecía como una ilusión óptica o un espejismo, y sólo quedaba la llanura insomne, los manchones tornasolados por el cuarzo de los salares, el vértigo horizontal.”  
(Franz, Desierto, 18)

A esta primera impresión del oasis, se sucede la imagen clara de maternidad, con la cual se busca nutrir el poblado presentado. Se trata de una comunidad que yace hundida en pleno desierto, pero que, sin embargo, manifiesta vida bajo esa “lluvia de fuegos”. La presentación de Pampa Hundida, entonces cobra la ambivalencia de un lugar en donde la vida y la muerte parecen estar demasiado cercanas debido a la siempre innegable presencia del desierto como escenario básico de la

novela. Así, aparece la apreciación de una zona geográfica donde ya se percibe lo increíble desde su suelo y vegetación: se trata de un pueblo oasis en medio de un desierto avasalladoramente inmenso.

Esta imagen de lo increíble se desarrolla como antesala de aquello increíble y terrible que Laura contará a Claudia. La metáfora, entonces, permite más que instalar el escenario en donde ocurrirán los hechos renovar los acontecimientos, dándoles un sentido lógico: no es sino en la vasta llanura del desierto en donde un pueblo hundido intenta mantenerse vivo ante tanta muerte. Así el mundo creado presente una coherencia desde su constitución física.

Sumándose a la idea de muerte relacionada gracias a la metáfora, está la imagen de la sangre y el polvo del desierto: "Laura vio la sangre que caía y se confundía con el polvo rojizo, la chusca, color de sangre ella misma, la tierra que podía ser pura sangre seca, testimonio de un sacrificio inmemorial anterior." (Franz, *Desierto*, 24). El color rojizo de la tierra desértica permite adentrarse en la imagen del "sacrificio inmemorial", es decir, de un sacrificio que no puede (o no debe) recordarse. El trauma de Laura, entonces, surge a partir de la tierra misma, estableciéndose una conexión única y específica entre la protagonista y el pueblo de Pampa Hundida. La tierra evoca en ella aquel otro sacrificio que antes debió vivir: la impresión de este sacrificio es esencial en tanto es la tierra la que permite la rememoración. La metáfora de la tierra rojiza permite, por ende, establecer la dimensión del recuerdo y la importancia del sacrificio hecho en su pasado.

De esta manera, Franz va construyendo la imagen de un desierto atravesado por el rojo como color dominante. La imagen desértica cobra así un matiz ligado a la violencia de los hechos acaecidos ahí, convirtiéndose el espacio físico en una suerte de espejo de las atrocidades que Laura debió sufrir durante su primera estadía en aquella zona de soledades. Un ejemplo de lo anterior es el "salar incendiado por el sol" (Franz, *Desierto*, 150) imagen permanente en el relato de Laura y de Mario, cuya tormentas de cuarzos completan las emociones que los personajes padecen durante este proceso de memoria que significa el relato.

Las metáforas utilizadas para las referencias a los espacios físicos van expresando la gravedad de los acontecimientos, en una suerte de espejo emocional. Tanto el relato de Laura en su carta confesional, como en el relato de Mario como narrador incógnita, van apoyándose en la metáfora para contar lo increíble. Así, por ejemplo, cuando Laura debe experimentar esa complicidad judicial junto a los poderes militares que llegan a Pampa Hundida, las madrugadas la reciben insomne y aterrada ante los ruidos de tronaduras que no quiere entender, a pesar de lo obvio: “Los últimos minutos se desgajaban de la noche con una lentitud de cosa podrida, como los dedos cayendo del muñón de un leproso.” (Franz, *Desierto*, 173). La noche desgajada con lentitud de cosa podrida convoca la imagen de complicidad infame a la que Laura se somete y que la hace llevar el problema de la dictadura al espacio de lo íntimo. Laura se culpabiliza y es el espacio físico el reflejo de este sentimiento, mezcla de logos y fuerza que se reúnen en ella sin dejarla dormir. Junto a esta imagen metafórica, se acopla el tropo de la comparación que refuerza la podredumbre que experimenta Laura ante su ejercicio judicial que como “dedos del muñón de un leproso” se va desmoralizando en ella.

La descripción metafórica, por ende, de los espacios físicos que contienen los acontecimientos de la novela, permiten completar una historia cuya importancia y comprensión final residen en el sentimiento de los personajes, para los cuales la dictadura marca una directriz de vida. Indicar sólo mediante el discurso narrativo la significación de la profundidad del daño que comete la dictadura es imposible y es por eso que la metáfora es el recurso exacto para nombrar aquella profunda herida que va envolviendo a los personajes. Que la metáfora se encargue de relacionar los espacios físicos con el dolor y angustia de sus personajes da cuenta de cómo la dictadura cala tan hondo en la memoria que incluso los lugares se someten a la vivencia emocional, convirtiéndose en un solo recurso de dolor.

La mención persistente de las metáforas espaciales del relato va marcando el lugar de una memoria que recurre a la imagen clave del desierto con el fin de

expresar aquello que es indecible e increíble. La imagen clave de todo el relato es el desierto, específicamente su “horizonte líquido”: su indefinición aparece cada vez que suceden los hechos más fuertes y decisivos de la historia de Laura. Por ejemplo, cuando Laura es cuestionada por Cáceres, quien le pregunta por “esa niñita” aludiendo a su hija Claudia, Laura ve que su entorno se difumina en medio de una tormenta de arena desértica:

“De pronto Laura sintió que estaban dentro del horizonte líquido, nadando en su línea imaginaria, en su zona de nadie, atrapados en la ola gigantesca y temblorosa donde esos seres deformados por la ausencia (que eran ellos y nosotros mismos), aullaban a una distancia tan prodigiosa que no era posible oírlos. La ola de polvo rojizo, como una impalpable muralla de sangre, los envolvía y silenciaba sus voces (o gritaba por ellos)” (Franz, *Desierto*, 258)

Se trata de una tormenta emocional que alcanza con su verdad incluso al narrador de la historia. La verdad celosamente ocultada por Laura se asoma a través de la pregunta del Mayor Cáceres con aterradora prontitud. El horizonte líquido, entonces, expresa este limbo en el cual se encuentra Laura, la indefinición del paisaje que se relaciona con aquello indecible de su pasado reciente. Porque la verdad está ahí “aullando”, sin posibilidad de ser oída, pero sí existente y latente. El horizonte líquido expresa esa presencia-ausencia que significa la verdad de Laura: la verdad acerca de la paternidad de su hija y de su participación en la dictadura militar vivida en Pampa Hundida. Junto con ello, la imagen del desierto y su tierra roja se suman a este temblor que significa para Laura la pregunta de Cáceres, añadiendo la violencia que implica todo este proceso para los personajes de la novela.

Continuando con este enlace que realizan las metáforas de espacio a los sentires de la protagonista de la historia, se configura uno de los momentos más indecibles del relato: el momento en que Laura narra su violación:

“Porque en ese momento el piso que olía a ceras aromáticas, el hogar del Mayor, el patio alambrado, la depresión del oasis, el

desierto, empezó a colapsar, a hundirse sobre sí mismo en un orgasmo negro y sin fondo, un orgasmo sin corazón, como si el sol se precipitara sobre ese mar ausente desde un millón de años, el sol iracundo cayendo sobre los salares de un fuego tan intenso que las tablas de toda ley ardían –excepto esa tabla a la que me aferraba: el cuerpo de mi verdugo.” (Franz, *Desierto*, 269)

La violación de Laura es uno de los recuerdos más terribles que ella quiso confesar a su hija, puesto que no sólo se trata de asumir su condición de víctima, sino que aceptar y confesar su condición de cómplice. Durante la violación, Laura es capaz de sentir un orgasmo, “orgasmo negro”, pues la delata ante su opresor, tanto como la primera vez en que ella delata al preso que encubría, producto de los golpes que Cáceres le propina. Esta colaboración de Laura en su propia violación es reconocida por ella misma como una intimidad y la llena de un hondo pesar. Ese pesar se expresa a lo largo de la novela a través de la metáfora del desierto como ausencia de mar: una imagen que seguirá apareciendo en los momentos conclusivos del relato.

El desierto en su ausencia de mar, habla de una realidad que alguna vez fue, hace un millón de años: expresa aquella sórdida esperanza, la que moviliza a los personajes a conservar, a querer proteger alguna de las antiguas costumbres de Pampa Hundida. El agua, la vida, evaporada por el sol iracundo, dan a conocer la violencia de la experiencia de Laura, la violencia a la que todos en algún punto se ven sometidos por la llegada del Golpe Militar a sus vidas.

Ahora bien, este sol avasallador quema toda ley para Laura, salvo la de su captor. Es decir, Laura a través de esta metáfora acepta a su verdugo como un amante. Sin embargo, se trata de una situación límite, pues es en esa hoguera, en la que Laura puede perecer, en la que aferrarse al violador es la única posibilidad de no morir quemada. Prima en ella, el sobrevivir a toda costa. La metáfora espacial, así, permite vincular la experiencia de Laura no sólo a nivel lógico, sino que a nivel afectivo, donde cobra su real dimensión y daño. Sin la mención al desierto ausente de mar, la violación de Laura no dejaría de ser un dato más,

parte de una lista vejámenes que podría haber sufrido en tiempos de dictadura. Sin embargo, la oportuna utilización de la metáfora permite dimensionar la profundidad del daño.

Asimismo, la imagen de la playa ausente para significar el presente del desierto donde acontecen los hechos vuelve a aparecer ahora en el momento en que se acerca la verdad que Cáceres le oculta. Acercada por un subalterno del Mayor, Laura va hacia el encuentro de Cáceres en medio del desierto. A lo lejos, divisa ese horizonte líquido y siente que lo atraviesa sobre el jeep que conduce el soldado de Cáceres. :

Y una vez del otro lado supe más, supe exactamente dónde estaba, reconocí la playa sobre la que me había tendido, la orilla de mar que se había retirado un millón de años antes, el lecho del salar vacío sobre el que gravitaba, como una sábana incendiándose, su ausencia.” (Franz, Desierto, 315)

La imagen nuevamente de esa playa ausente de mar aparece para rectificar la soledad que produce en Laura su situación de víctima y cómplice. Pero, más aún, aparece para expresar de qué manera su vida pasa a otra dimensión en el momento en que se acerca a la verdad y, por ende, al engaño que había aceptado de Cáceres. Un engaño que le hizo creer que su sacrificio pondría a salvo a un preso político, alejándolo de la frontera hacia la libertad. Un posible autoengaño, quizás aceptado gracias a ese horizonte líquido, a esa continua indefinición que siempre le ofreció Pampa Hundida. La importancia de este encuentro, en donde ella dará fin a la propuesta de Cáceres y finalizará con su propia tortura, es un momento noble y, sin duda alguna, memorable.

Difícil, por lo tanto, volver a ese momento memorable, sólo mediante el discurso referencial a secas. Laura necesita de una metáfora precisa que exprese el hondo vacío que experimentó, ese limbo que siempre existió durante su experiencia de dictadura o acaso como subterfugio a lo terrible. Se trata de rememorar los pormenores de su tortura, de calibrar su grado de participación y complicidad, y de aceptar sus miedos más profundos. Todo aquello contiene la



metáfora de la “playa ausente” que da cuenta de ese lugar anti-paradisiaco donde el reposo se asemeja a la muerte debido a la falta del elemento vital: el agua, que también para Bachelard implica lo que siempre pasa, como las emociones<sup>16</sup>.

Porque, aquí Franz utiliza la no presencia del agua como metáfora de aquellas emociones ausentes, negadas y borradas por el peso de una dictadura que cala en las entrañas de Laura. Laura supone el agua, el mar, “hace un millón de años”, algo que ya fue tal como su anhelo de justicia social. Aquella playa a la que la enfrenta Cáceres con su máquina de tortura es el espejo de lo que ella es, de lo que va quedando de ella en tanto va dañándose con pacto y con una propuesta que jamás debieran ser aceptadas.

Finalmente, el desierto se convierte en la imagen por excelencia para expresar el trauma que sufre Laura en su largo recorrido por su pasado reciente. De alguna forma, este espacio, que implica una paz en medio del desesperante vacío, es el espacio idóneo para que Laura logre dar con aquello que es indecible en ella. Su experiencia de tortura no es unidireccional en el sentido de sólo tener a un verdugo al cual ajusticiar: se trata de un proceso dual, donde ella se asume víctima y cómplice del proceso y, por lo tanto, su tortura también implica los sentimientos de culpa y aberración frente a su propia voluntad doblegada.

Ante la brutalidad de este hecho, principalmente el espacio del desierto logra evocar este trauma, de tal manera que es enunciable por la protagonista, quien ha roto una y otra vez ciertas páginas de su carta a Claudia, incapaz de soportar el volver al presente ciertas imágenes quedaron en el hondo vacío del desierto: “¿Cuántas veces he gritado aquí, Claudia? ¿Cuántas veces he empezado a escribir esta carta, y la mano se ha negado a escribir, y la página ha

---

<sup>16</sup> En “El agua y los sueños”, el filósofo francés trabaja la imaginación material desde uno de los cuatro elementos, el agua. Así establece que el agua si bien se clasifica superficialmente como un elemento “más femenino y más uniforme que el fuego” (14), detrás de esta imagen primera existe un “tipo de intimidad” emanada desde la profundidad de este elemento. En este estudio, por lo tanto, el agua se configura como un elemento cuya profundidad reside en su *transitoriedad*: “el agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal” (Bachelard, 15).

quedado en blanco, desierta el salar donde el sol calcina los huesos de mi memoria?” (Franz, *Desierto*, 241)

Tal como lo confiesa Laura, el espacio del desierto es la metáfora de lo indecible. Si considerando que FrancoisHartog expresa que los desiertos son aquellos espacios “sobre los cuales no hay nada que decir porque son límites a la vez del espacio y de lo decible” (ctd en Forttes y Urzúa, 90) y es el acto creativo literario la que se encarga de darle un lugar al desierto, en el caso de esta novela, el desierto se convierte en vacío en eso incapaz de ser enunciado donde el horizonte líquido marca el límite entre lo conocido y esa otra dimensión dónde un mar hace un millón de años, dejó algunas palabras, algunas emociones que actualmente el sol ha secado por completo:

“Lo que fue a llegar a no sentir como él no sentía, llegara su ausencia, al borde de ese millón de años de ausencia, a su desierto, y ya no sentir, siquiera, lo que allí cantó el acero.” (Franz, *Desierto*, 303)

De esta manera, las metáforas relacionadas con la mención a espacios del norte de Chile y más específicamente del desierto, permiten conocer en su verdadera profundidad, la historia de Laura y el daño que presenta en ella.

### Metáfora y el caballo de Laura-Cáceres

Al llegar Mariano Cáceres a Pampa Hundida como oficial al mando de los poderes oficiales de la dictadura, trae dentro de sus pertenencias a un caballo. Un caballo particular, un purasangre, que bufa encabritado por salir del camión en donde ha sido transportado. Para Laura este caballo y sus bufidos serán una imagen de su destino en Pampa Hundida y acaso de sus propios futuros bufidos. El caballo de Cáceres será la imagen que posibilitará una serie de relaciones que

permitirán indagar en los sentimientos de Laura, así como en su justificación de su pasado en dictadura.

El relato de Laura a través de la carta que escribe a su hija es una confesión y una justificación de su accionar en aquel periodo oscuro de Pampa Hundida y de Chile. Ante la inquisitiva pregunta de su hija “¿Dónde estabas tú mamá...?”, Laura siente la necesidad de argumentar, dar razones de su actuar durante ese periodo. Para lograr ese cometido debe recurrir a sus inicios, pues siente un imperioso afán de justificar su supuesta responsabilidad. Desde ese momento el caballo de Cáceres se convertirá en un vínculo de su infancia con su presente en Pampa Hundida y, a la vez, con su predestinación en el puesto de jueza de aquel lugar.

Así, al ver el caballo salvaje dentro de su encierro, expresa: “Como si el animal que pateaba para salir de esa prisión inmóvil de metal plateado fuera mi propia memoria (o quizás otra cosa dentro de mí misma, acaso esa culpabilidad abyecta), que pujaba por salir de mí. (Franz, Desierto, 32). Laura comienza a vislumbrar en el caballo aquella parte de ella misma que comenzará a actuar, sin su completa voluntad. Se trata de expresar un yo salvaje, o al menos, carente del habitual raciocinio que la caracteriza: un instinto que de alguna manera la hará participar de los juicios contra los detenidos en Pampa Hundida y, más tarde, aceptar un pacto sin ninguna garantía aparente. Si bien aquí existe la utilización de una comparación y no de una metáfora, el tropo logra desvincular la habitual relación del caballo y transportarla hacia la intimidad de Laura. El caballo, es su memoria y su culpa.

La imagen del caballo desbocado es la imagen precisa para condensar los sentires de Laura: “El purasangre, el potro morado, color de sangre, la figura del jinete, diminuta, galopando sobre la llanura de sal, tratando de alcanzar al sol poniente. Un relincho – pero no habría sido el caballo (...) Había sido su sueño otra vez el que la despertaba.” (Franz, Desierto, 202). El instinto gobernado del caballo es el símil del instinto de Laura, un instinto que la ha hecho traicionar a otros y así misma en un “orgasmo negro”. A su vez, el jinete que lo controla,

expresa el dominio de opresor de esa dictadura encarnada en la figura de Cáceres.

Por otra parte, la honda impresión que causa desde su llegada el caballo en Laura obedece a las remembranzas que realiza con respecto a su infancia en el campo junto a su padre. La figura del padre distante, pero protector, una madre que huye de su rol y sus andanzas en caballo son la justificación de Laura por esa fascinación terrorífica que ejerce Cáceres y su caballo en ella. Para Laura el sacrificio que su madre realiza al estar con un hombre que no ama, sería el posible origen de su “relación” con Cáceres. Esta fascinación y horror, luego la llevará a la tan aborrecida complicidad con su verdugo. La relación del torturador y su víctima se amplía en la metáfora del caballo que va marcando las inflexiones y la memoria de Laura, quien se debate-cocea entre obedecer al captor u oponerse a sus mandatos.

Así, cuando Laura es sometida a tortura por vez primera y Cáceres la azota con un regala de acero, ella recuerda: “Me pareció ver que se asomaba, en la ventana enrejada, la cabeza del caballo furioso que Cáceres había traído encerrado (...)” (Franz, *Desierto*, 243). Antes de sentir el dolor de los azotes, Laura cree ver al caballo, a ella misma doblegada en su instinto y voluntad, al mirar por la ventana. Una vez más el potro salvaje se convierte en su espejo: una imagen que va marcando su furia contenida, pero al mismo tiempo su necesidad de ser medida por es “canto de acero”. A través del caballo, Franz logra exponer la relación de sumisión y dependencia que Laura y Cáceres conforman, profundizando así en la tortura narrada y ampliando su contexto más allá del vejamen en sí<sup>17</sup>.

Ya en su enfrentamiento culmine con Cáceres, Laura vuelve a ver al potro, está vez físicamente manifiesto, pues Cáceres andaba en el desierto con él. No

---

<sup>17</sup> La misma Laura recuerda el Síndrome de Estocolmo, para dar justificación a esa relación tortuosa y reflexiona: “El afecto del rehén por su captor, el amor de la víctima por su verdugo, ese contubernio ampliado a una escala antropológica, y luego política y jurídica, y luego ontológica: el orden, la obediencia a la norma, a la ley, como agradecimiento del sujeto ante el poder que se abstiene de poder más” (Franz, *Desierto*, 378)

obstante estar físicamente, el corcel sigue siendo un espejo de Laura y de esta relación tortuosa que ha engendrado con Cáceres: “Su deseo era comerse el freno, y desbocarse hasta reventar la voluntad que lo había azuzado y contenido, hasta reventarse el corazón mordido, y rodar sobre la pampa, y allí sí, por fin, ser el potro de pura de sangre.” (Franz, *Desierto*, 325). El descontrol total, expresa la desesperación de Laura, su “culpabilidad abyecta” (Franz, *Desierto*, 102).

Esto porque la libertad del caballo, implica su autodestrucción: para Laura la única posibilidad de liberarse del opresor es destruirse, pues la culpa de saberse cómplice de su captor no la deja en paz y la inclina hacia la propia eliminación de su existencia en tanto no es capaz de aceptar su propia traición. La fuerza de la imagen aquí establecida, de este caballo en una inminente explosión de energía y rabia son la clave para entender lo que pasa el interior de Laura, la jueza que ha debido mantener la imagen impasible mientras por dentro lleva la carga de ser el chivo expiatorio de un pueblo que la ha elegido para mantener su bienestar y buen nombre frente a la comunidad de fieles.

Así el caballo realiza la función de metáfora en tanto realiza una predicación extravagante entre Laura y su memoria-culpa, A su vez, el caballo existe como elemento narrativo y juega, por ende, una doble funcionalidad en la novela.

### Alegorías religiosas

Otro punto significativo en donde el lenguaje poético hace sus intervenciones es en la mención a episodios de índole religiosa dentro de la novela. En Pampa Hundida se venera y celebra anualmente a la virgen, “La Patrona”, fiesta que da origen a un abundante flujo de comercio para el pueblo. Entorno a su celebración emerge una fiesta que recuerda necesariamente a la Tirana, el carnaval religioso celebrado en la región de Tarapacá, en el norte de Chile. La fiesta descrita por la novela convoca palmo a palmo la tradicional

celebración religiosa de la Pampa del Tamarugal, en donde los fieles disfrazados de diablos y con vistosos colores, bailan y cantan para la virgen agradeciendo los favores y pidiendo colaboraciones según la necesidad de cada feligrés. Se trata de una fiesta que mezcla las costumbres católicas con ciertas tradiciones paganas que hace del evento un momento único y de gran atracción turística y religiosa al mismo tiempo.

Sin duda, Franz se vale de este referente para describir con exhaustividad esta conmemoración religiosa que acontece en Pampa Hundida y que recibe a Laura en su retorno al pueblo después de 20 años de alejamiento y silencio. Mas, Franz realiza no una descripción meramente directa del evento, sino que se vale de varias figuras literarias para dar a la fiesta un aire trascendente que enmarca a varios de los personajes alegóricos de la novela.

La celebración que recibe a Laura sin duda mezcla lo pagano y lo sacro en una misma gran celebración:

“Desfilando junto a su auto, entre la polvareda que levantaban y el resplandor blanco del cielo, entre los brillos de los instrumentos de bronce y el atronar de los grandes bombos y tambores, Laura vio –o sus ojos afiebrados tras el día completo de viaje sin dormir creyeron ver- conquistadores españoles, indios disfrazados de animales totémicos, de jaguares y cóndores, negros pintados, guerreros emplumados originarios de las selvas más allá de las sierras, cortesanos con pelucas blancas, gitanos, demonios, mitológicos que descendían de las alturas altiplánicas...Una muchedumbre dispar y confusa y arbitraria; seres que venían no de otras provincias o países, sino de un tiempo y un mundo previos, desde una necesidad anterior a ellos mismos –pero que siempre había sido la patrona de todos ellos.” (Franz, Desierto, 14)

Como expone Bajtín en su texto “Carnaval y Literatura”, el carnaval funde lo pagano y lo sagrado, en un ambiente de fiesta en dónde las jerarquías sociales se pierden, alterando el orden social habitual (Bajtín,335). Dionisio entra en gloria y

majestad para mezclar a las personas y sus roles sociales habituales, trayendo hacia sí lo cotidiano y familiar. Se trata de entender que el carnaval convoca a la gran familia humana y, en este caso, en Pampa Hundida esta fiesta religiosa atare al pueblo completo, que respira y obra como una sólo gran masa de vida penitente y agradecida.

Esta visión de la fiesta religiosa como carnaval, permite a Laura explicarse los orígenes de su historia y la del pueblo a la que ella “salvó”. Sin embargo, este carnaval del norte carece de la habitual muestra de algarabía y desenfreno, manteniéndose como un fenómeno estático frente a la presencia subyugadora de la “Patrona”, tal como analiza Cánovas en su lectura sobre *El Desierto*:

“El carnaval –las máscaras danzantes comiendo el espacio– es exhibido aquí como un mundo ajeno y estático, de carácter intransitivo y la virgencita, centro rector de idolatría, aparece como un ente cosificado, que petrifica su entorno, introduciéndonos en un mundo larvario” (Cánovas, 234)

Por lo tanto, es posible afirmar que Franz presenta un espacio carnavalesco particular, bajo la aparente descripción de la fiesta religiosa. El símil inevitable permite acceder hacia el espíritu del pueblo y hacia las determinaciones que llevaron a los diez justos a realizar la terrible petición a Laura.

Esto porque, cuando Cáceres al saber que le ocultan a un preso y condenado a muerte, toma por rehén la sagrada figura de la “Patroncita”. Esto convoca a diez personajes cotidianos, pero a la vez representantes del circuito del pueblo (el alcalde, el cura, un panadero, una hermana Subiabre, entre otros) a reunirse con Laura, “la jueza”, la joven que, cual doncella de sacrificio ancestral, podrá salvar la pueblo de esa pérdida terrible. Es por esta razón que los “diez justos”<sup>18</sup> piden a Laura que se entregue a Cáceres, para que este entregue devuelta a la figura de adoración para el pueblo.

---

<sup>18</sup> Cuando la representación de la comunidad pide a Laura su sacrificio ante Cáceres, ésta evoca la figura bíblica de los diez justos: “¿Cuál pasaje de la Biblia es ese donde un ángel ofrece salvar a una ciudad, si alguien es capaz de encontrar diez justo en ella?”. El padre Penna le contesta: “su

A través del “religioso carnaval” descrito en la novela, es posible entender en qué medida el pueblo depende de la “Patrona” como figura de fe y de autoridad. La imagen de la masa de personas arrastradas por el rumor de una supuesta aparición de la virgen en el antiguo lugar de detención del Mayor Cáceres, hacia el final de la novela, da cuenta de un colectivo incapaz de exigir justicia, pero sí de necesitar con imperiosa sed a una “Patrona”, a una diosa que interceda por ellos, inclusive si es sobre ellos mismos.

Así la Patrona es una metáfora de un país mediocre y cobarde que vive bajo el yugo-adoración de una estática promesa, tal como explica Laura en su carta:

“Los dioses de antes, devueltos al seno de la diosa originaria (Ishtar, Cibeles, la Pachamama) que los había engendrado y devorado a todos. En ese silencio de siglos, una deidad antigua, que se había disfrazado de diablo para adorar a la imagen de una diosa nueva, bailaba su danza estacionaria, semejando que llegaba cuando nunca se había ido. La deidad enmascarada tributaba su violencia a la Patrona; y la Patrona la aceptaba como suya.” (Franz, *Desierto*, 84-85)

Y esa adoración se hace iniciática, desde siempre. Porque finalmente Laura a través del carnaval y a través de la diosa primera, intenta darle sentido al silencio que asumió todo un pueblo, intenta explicar la complicidad muda de aquellos habitantes, que se levantaban al alba con las tronaduras en sus oídos y continuaban su vida normal. Porque ni la cobardía ni la baja moral son suficiente argumento para que se permitiera ocurrir lo increíble entre ellos con tal natural habitualidad.

Laura, por ende, sumerge este silencio cómplice en llegada de un “vieja deidad”, dando por sentado que el pueblo obedece a una normativa ancestral un pacto en dónde la justicia quedaba doblegada frente al poder lo pagano original:

---

voz surgió de entre sus manos, grave y artificial, como si hubiera tirado de la clavija ‘voz humana’ en un órgano: ‘Génesis, 19. Pero la ciudad no se salvó’ (Franz, *Desierto*, 216-217)



Ese silencio también sonaba al receso de una oración, a la expectativa de un sacrificio, a la muda señal de respeto ante un ritual antiguo que estuvo en las mismas fundaciones de la ciudad santuario y que jamás se había ido del todo, sino que sólo se había “retirado” (...). Ese silencio de mi país, que sonaba a aplauso, no era la bienvenida a un poder nuevo, sino el saludo a una vieja deidad que volvía” (Franz, *Desierto*, 85)

Así las imágenes religiosas se trasladan desde el cristianismo hacia lo pagano, en una clara búsqueda de orígenes y preguntas primeras. Las alegorías religiosas posibilitan indagar en la profundidad del orden humano, de su existencia y de su estar en el mundo. Para esto recurrir a los símiles griegos parece ser la respuesta más indicada. Asimilar, por ende, el silencio del país con la llegada de una diosa y su veneración, o presentar a la matrona como una tejedora al igual que una parca urdiendo los destinos del pueblo, es la estrategia de Franz para sublimar esta historia más allá de una historia de denuncia en tiempos de dictadura.

Porque, finalmente, el lenguaje poético, el uso de alegorías, metáforas y comparaciones, permiten desplazar la historia de Laura y de su reconstrucción, no sólo en el circuito acotado de los vejámenes en la dictadura de 1973, sino que ir más allá extrapolando la historia hacia los dilemas profundos de la humanidad, coincidiendo de alguna manera con las palabras de Franz quien afirma que su novela:

“Mi novela es una invención literaria. No tiene programa ideológico, ni menos mensaje”. Agrega: “Pero yo creo que hay un cierto enfoque moral, metafísico sobre el argumento, que busca deliberadamente escapar del puro realismo local y proyectarse a lo universal. (Castro, 2005)

Así, es posible confirmar que la novela *El Desierto*, presenta una configuración mimética especial, en tanto utiliza el lenguaje poético para articular gran parte de la realidad que presenta la historia narrada. Esto provoca una

profundización de la historia y convoca al lector a preguntarse hasta qué punto los vejámenes provocados en dictadura forman parte de la identidad de una víctima y de una sociedad.

### Capítulo III

El discurso subversivo de la memoria “oficial” en las novelas “Santiago Cero”, “El Desierto” y “Almuerzo con Vampiros” de Carlos Franz.

El objetivo de esta tesis tiene por intención develar un discurso que subvierte la memoria oficial sobre la experiencia de la Dictadura Militar de 1973 en Chile, mediante el análisis de tres novelas de Carlos Franz. Es decir, la hipótesis que sustenta la presente investigación es considerar la ficcionalización de las novelas “Santiago Cero”, “El Desierto” y “Almuerzo con Vampiros” como una estrategia que permite abordar una temática histórica chilena traumática y discursivamente controversial como lo es la Dictadura Militar de 1973.

Los vejámenes y traumas provocados por los 11 años de dictadura en Chile desde 1973 hasta los años noventa, se ha trabajado de manera unidireccional (en tanto se muestra atención a un sola arista del problema) acompañado de voluntades inconexas y, por lo tanto, insuficientes, a la hora de trabajar la memoria reciente de nuestro país. No han existido espacios que reúnan y liberen los discursos referidos a la dictadura, lo que habla de una prolongación de las heridas y de los “misterios” entorno a esta época en Chile.

La historia oficial de lo ocurrido en esta época es contradictoria y aún provoca disparidad en nuestra sociedad. Mirar, por lo tanto, aquellas manifestaciones no históricas que trabajan con la memoria reciente de nuestro país es una oportunidad para reconstruir discursos que han buscado caminos alternativos para hacer memoria. El capítulo presente, por ende, tratará de dar cuenta de esta otra manera de hacer memoria elaborando un discurso que subvierte la memoria oficial, considerando por memoria oficial aquellos datos y perspectivas de la dictadura militar donde cabe aún hablar de un “pronunciamiento militar” y no de una dictadura como tal.

Ahora bien, considerando que un discurso, de acuerdo a Ricoeur, acontece en la vida y le otorga sentido a ésta. Es decir, los discursos son realizaciones del lenguaje, de la semántica de la oración, que se despliegan en contextos

socioculturales y en donde el sujeto debe de suspender su habitual manera de entender la realidad para entrar en la realidad del texto y poder interpretarla desde su contexto (Miramón). Si se agrega con Van Dijk que el discurso es un evento comunicativo completo en una situación social, que implica estrategias de cognición social y representaciones mentales compartidas, el discurso se conforma principalmente en su carácter social e interactivo. En este sentido, todo discurso importa una ideología, en tanto las ideologías son parte de las estructuras sociales y son llevadas mediante el lenguaje. Así, los discursos otorgan conocimiento e informan una ideología y, al mismo tiempo, son el recurso mediante el cual las ideologías se propagan y se ponen en práctica (Van Dijk, 56).

Considerando lo anterior, es posible advertir que nuestra sociedad ha mantenido un discurso negativo con respecto a los hechos ocurridos durante el periodo militar de 1973. Los primeros discursos enarbolados a comienzos de los años noventa reproducen la idea de una renovación y, por tanto, de un sistemático olvido de la memoria reciente del país. De alguna manera, los poderes oficiales intentan reducir la problemática del periodo restándole importancia, juzgándolo rápidamente como un error, que ya pasó, o tratando de reparar a las víctimas físicas (familiares de detenidos desaparecidos durante dictadura).

Por lo tanto, en primera instancia, este capítulo propondrá una contextualización del periodo histórico tratado y definirá el concepto de memoria, junto con explicitar el trabajo que se ha realizado en torno a esto en Chile. En segundo instancia, se volverá a las novelas analizadas para establecer de qué manera las estrategias de mimesis provocan un discurso subversivo con respecto a la memoria oficial actual, confirmando un estado de situación y manifestando un discurso alterno con respecto al que ya existe.

## I. Contexto histórico y trabajos de memoria en Chile

Hablar de dictadura en Chile, no es tema fácil. Menos si se trata de evocar la última dictadura del país y una de las más renombradas a nivel internacional: la dictadura de Pinochet. El periodo de dictadura chilena significó una transformación

sustancial de las condiciones sociales con las que hasta ese momento se habían gobernado los destinos del país. Condiciones que comenzaron a verse tensionadas con el advenimiento de un proyecto socialista, cuya génesis histórica se gesta en la revolución comunista de Rusia, y que tiene su representación –y recreación– en Chile gracias al proyecto de la llamada Unidad Popular.

La Unidad Popular se conformaba por una serie de partidos de izquierda y relacionados con la fuerza obrera del país, cuyo abanderado recaía en la figura de Salvador Allende, el cual hasta la fecha ya llevaba tres campañas presidenciales fallidas, las que, sin embargo, cada vez se acercaban más a la obtención del mandato. El proyecto de la Unidad Popular, partiendo desde una crítica al gobierno de Eduardo Frei Montalva, tenía como fin lograr la vía chilena al socialismo. Es decir, proponía llevar a Chile, país capitalista subdesarrollado, hacia el socialismo de una manera no violenta: mediante un proceso democrático y por medio de la legalidad del Estado. Esto se lograría no mediante un solo partido político, sino más bien mediante la construcción de un bloque hegemónico de todos aquellos partidos que abogasen por los cambios sociales y democráticos. De esta manera, mientras todos los países de Latinoamérica, en la década de 1960 y 1970, intentaban una vía armada para llegar al socialismo, Chile iba en sentido contrario.

Este proyecto socialista buscaba que sectores, hasta entonces marginados de las decisiones políticas y económicas del país, tuviesen una representación activa y resolutiva dentro de las decisiones del gobierno. Una vez ganadas las elecciones en 1970, Allende promueve una serie de medidas conducentes a abrir los espacios económicos y políticos, hasta entonces cerrados para el resto de sectores sociales del país. Así, el gobierno de la UP, propone la cogestión de trabajadores en las empresas, una reforma agraria, nacionalizar la banca y el cobre, distribuir medio litro de leche diario a cada niño, entre otros. Estas medidas, habrían provocado un serio déficit en los recursos fiscales, que obligó al gobierno a la impresión desmedida de dinero, produciéndose una severa inflación. Esto

sumado al continuo desabastecimiento del mercado interno, provoca un serio desequilibrio económico que causa alarma en la población.

En este contexto de inseguridad creciente, se desata el Golpe de Estado de 1973, comandado por los jefes de las Fuerzas Armadas. Un asalto violento a la Moneda el 11 de septiembre de ese año termina con el mandato de Salvador Allende y con su vida. Tras el deceso de Allende, la Junta Militar de Gobierno asume la dirección del país, siendo representada por la figura de Augusto Pinochet<sup>19</sup>. Éste termina con el Congreso Nacional y declara ilegales los partidos políticos. Con esto se emprenden una serie de medidas tendientes a anular los derechos cívicos de los ciudadanos y se inicia una persecución para acabar con todos aquellos partidarios del régimen anterior.

Entre las medidas tomadas por el Gobierno Militar para obtener y mantener el control absoluto del país se encuentran medidas políticas, económicas y represivas (Padilla, 1995). En cuanto a las medidas políticas parten, como ya se mencionó con la disolución del Parlamento, lo que genera inmediatamente una supresión de la democracia, puesto que las decisiones ya no serían representativas de los ciudadanos. Además, se disuelven los partidos políticos de izquierda, y todas las organizaciones populares a nivel municipal, provincial y nacional. Con esto se logra un total control de las actividades administrativas, educacionales y poblacionales del país, lo que impide la participación de la ciudadanía en los destinos de la nación.

Las medidas económicas buscan enfrentar la inflación producida por el gobierno anterior, pero, además, anular todo tipo de intervención de los empleados en las decisiones de las empresas, por lo que se prohíbe el derecho a huelga y se devuelven aquellas empresas a sus antiguos propietarios<sup>20</sup>. Se aplica el modelo económico de llamados "Chicago Boys", el cual consistía en la

---

<sup>19</sup>Esta presidencia sería rotativa, es decir, cada jefe de las cuatro Fuerzas Armadas debía pasar por el mando del país. Esto, sin embargo, jamás se cumpliría.

<sup>20</sup>Durante el gobierno de la Unidad Popular, Allende expropió empresas para distribuir las a sus propios trabajadores con el fin de que estos las administrasen, recibiendo ganancias más justas.

privatización de los servicios públicos, como lo son la salud, la educación o la previsión social, asumiendo el Estado sólo un rol subsidiario y descentralizado.

En tanto, las medidas represivas tenían por principal objetivo eliminar todo tipo de pensamiento que no fuese afín a las proposiciones de esta dictadura, y generar una pacificación o, específicamente, una neutralización de los espacios sociales. Así, se decretó un estado de sitio, un estado de guerra interno y la prohibición del derecho a reunión y organización. Al declararse un estado de guerra, se otorgaron las licencias para perseguir y eliminar a dirigentes sindicales, políticos y participantes del derrocado gobierno de la Unidad Popular, como también la licencia de anular los focos de resistencia social existentes en poblaciones, universidades, etc. El nuevo Estado de sitio controlaba todo tipo de expresión cultural, por lo que los medios de comunicación eran censurados y monitoreados constantemente. Nacen, entonces, prácticas propias de las experiencias fascistas europeas como campos de detenidos, asesinatos, torturas, allanamientos a domicilios y poblaciones, ejecuciones extrajudiciales y desaparecidos (Padilla, 1995).

La militarización total de la sociedad chilena provocó un cambio drástico en la vida privada de las personas. Conocer los antecedentes de este cambio es importante para comprender cómo la dictadura desde la esfera social, ingresa en la casa de las familias, desarticulando la intimidad del individuo chileno: sus libertades fueron coartadas y el miedo a ser se apodera de sus actos por largos años, casi haciéndose una costumbre. A eso se debe añadir la falta de oportunidades económicas y la prohibición de participar en cuestiones sociales, debido a la suspicacia y peligro que encerraban para la dictadura militar.

Con un nuevo plebiscito en 1988, se pone fin a los años de dictadura en Chile. El retorno a la democracia, sin embargo, impone un silencio que supone una especie “de borrón y cuenta nueva”. Existe una ansiedad por reparar y volver a una normalidad, transparentado en un discurso que evita la referencia al periodo traumático. Así, Nelly Richard afirma: “La voluntad conciliadora de la política oficial, restauradora de una totalidad integrada que aspira a la armoniosa

convivencia de todos sus miembros, normalizó el estado de ánimo y discursos de la transición chilena anulando el potencial discrepante de una memoria en litigio que generaba oposiciones y divisiones” (Richard, 182). Así, se generan discursos modelados y falsos en relación a las discrepancias reales que manifiesta la sociedad.

Esto considerando, con Elizabeth Lira, que la memoria reúne una serie de discursos plurales y diversos: “de los miles que no son víctimas, de quienes apoyaron a la dictadura y creyeron en la justificaciones de las autoridades para ejercer represión política sobre la izquierda chilena, de las miles de personas que consideraban amenazado su modo de vida por el cambio político que implicaba el proyecto socialista de la Unidad Popular encabezado por Salvador Allende” (70). Por ende, las políticas de reparación enmendadas por los primeros gobiernos democráticos, si bien pretenden “cerrar la heridas, compensando de manera material y simbólica a los afectados por el daño causado por un gobierno o por particulares a raíz del conflicto político” (Lira, 93), dejan sin solución la diversidad de discursos y también el complejo ejercicio de justicia, existiendo la ley de amnistía<sup>21</sup> para un gran porcentaje de los casos de Violaciones a los Derechos Humanos.

De esta manera, el llamado periodo de transición democrática, se concentró en la reparación de los vejámenes a los Derechos Humanos<sup>22</sup>, oficializando “un discurso de la memoria, que a través del consenso y la reconciliación, privilegió narrativas saturadoras y apaciguadoras” (Richard, Crítica, 19). Existe una despolitización el periodo de la dictadura, que pasa por alto la complejidad de los

---

<sup>21</sup> En 1978 el decreto ley de amnistía n°2191, dictado durante la dictadura militar por Augusto Pinochet, proponía el olvido jurídico y la impunidad completa como condición de reconciliación política. Denunciado como “autoamnistía”, este decreto benefició principalmente a los varios responsables de violaciones de derechos humanos durante diecisiete años y a algunos pocos presos políticos opositores al régimen militar. (Lira, 68)

<sup>22</sup> Los gobiernos de la transición democrática (Aylwin, Frei, Lagos) dieron mayor importancia al esclarecimiento de la verdad sobre las violaciones a los derechos humanos y a su reparación (mayoritariamente de tipo económica). Entre las acciones emprendidas se encuentra el Informe Rettig durante el gobierno de Patricio Aylwin y el Informe Valech, durante el gobierno de Ricardo Lagos, ambos con propuestas de reparación a los casos de las víctimas de las represiones de la dictadura. (Rojas y Silva, 613)



vaivenes políticos y sociales que se gestan desde la Unidad Popular. La confrontación de distintos discursos, por ende, se vio desplazada y acallada por un afán de homogenización cultural que provocó un estancamiento nocivo en los discursos de la memoria reciente del país.

Sin embargo, esta memoria crítica, obliterada por el discurso de transición ha encontrado cada cierto tiempo y debido a los hechos contingentes del país<sup>23</sup>, espacios para aflorar “cada vez que se rompe la costra del presente y supura la temporalidad herida” (Richard, Recordar, 19). Al respecto, Richard expone su postura frente al problema sosteniendo que la pregunta de cómo hacerse cargo de estas narraciones de memoria negadas y dañadas sería trasladándolas al campo de lo estético y crítico-intelectual para que: “tome forma ahí, en contra de las simplificaciones instrumentales, la simbolicidad quebrada y residual de una narrativa en suspenso” (Richard, Recordar, 16)

En definitiva, el pasado reciente del país no ha sido completamente abordado en su complejidad, dejando en el margen del olvido una serie de problemáticas que van ligada a establecer responsabilidades no sólo judiciales, sino que también políticas y sociales. Porque hablar de dictadura en Chile, debe implicar hablar de sus consecuencias en las personas, en el colectivo social, y no sólo en la víctima y su reparación. Reducir la problemática de la dictadura a un tema de víctimas y victimarios es desconocer las heridas que los vejámenes a los derechos humanos provocan a nivel social y cultural, y como un constructo ideológico roto como el de Unidad Popular deja secuelas en los habitantes del país y sus proyectos de vida.

Es por eso que, considerando las palabras de Nelly Richard, la memoria busca otras veredas en las cuales poder caminar y explayarse en toda su complejidad. Tribunas que le permitan expresar aquellas subjetividades fraccionadas y que son incapaces de ser enunciadas debido al poco poder que poseen en la esfera social. En este sentido, la literatura y, específicamente, la

---

<sup>23</sup> Referirse, por ejemplo, al arresto internacional de Pinochet en Londres en 1998, hecho que provoca una proliferación de discursos públicos sobre memoria en Chile.

novelística analizada de Carlos Franz, es una tribuna, un resquicio por el cual la memoria fluye con sus contradicciones y polarizaciones.

Se puede observar a través de la ficcionalización de los hechos en las novelas de Franz, un intento por llenar estos discursos con las verdades que los poderes oficiales han manipulado y ocultado. Con esto las novelas trabajadas se convierten en portadoras de una memoria colectiva, en tanto permiten al lector la comprensión de un pasado en común. Ahora bien, se considera la memoria como una construcción social narrativa que se articula en tanto existe una autoridad que le otorga o le quita el poder de representatividad de lo experimentado (Jelin, 17), se presenta aquí una memoria de tipo subversiva, pues no acredita autoridad, pero sí es validada por la lectura del lector que la recibe y la completa.

De esta manera, en tanto existan sujetos que comparten una cultura y que materialicen los sentidos del pasado en diversos productos culturales existe memoria. En este sentido las novelas de Franz pueden ser considerados como vehículos de la memoria en palabras de Jelin (15).

## II. Lo particular y lo universal en las novelas de Carlos Franz

A través del análisis de las novelas seleccionadas, ha sido posible advertir que sus historias ficticias, se conectan con el periodo de dictadura en Chile. Franz realiza una conexión innegable con aquellos hechos históricos de manera tal que en algunos casos los protagonistas de sus novelas han dirigido sus vidas en torno al trauma que provoca en ellos la llegada de la Dictadura Militar.

Considerando lo anterior, es posible, tanto por fecha de publicación como por referencia a una época histórica, indicar una lógica de ordenación para las tres novelas analizadas: en primer lugar, *Santiago Cero*, en segundo lugar *El Desierto* y, en último lugar, *Almuerzo con Vampiros*. Las novelas así ordenadas obedecen a un decante de la información otorgada, respecto de la configuración de la realidad, en tanto sus procesos de producción.

Así, *Santiago Cero*, ofrece una discreta conexión con el contexto de la dictadura militar, manteniendo algunas menciones directas con hechos o sitios

claves ligados al periodo histórico. En *El Desierto*, en cambio, hay una conexión más directa y continua, puesto que la historia está completamente ligada al hecho histórico. Finalmente, en la novela *Almuerzo con Vampiros*, establece lazos desde la vida contemporánea y neoliberal de la actualidad en Chile, por lo que la mención hechos acaecidos en dictadura vuelve a ser menor, sin embargo mayormente explícita con respecto a *Santiago Cero*.

Es importante poner atención a la forma en que Franz menciona estos hechos, puesto que con ellos es posible aproximarse al discurso subyacente a estas novelas. De acuerdo a Bajtín, la literatura realista, con representantes como Balzac, se esforzó por retratar un mundo con precisión “individual, nominal, perfectamente concreto” (ctd en Gramuglio 18), mediante la particularización, es decir, el recurso de mencionar detalladamente aspectos de la realidad: “personas, lugares y objetos no aparecen en los textos realistas “clásicos” como abstracciones ni como alegorías, sino en sus detalles concretos como entes individuales, lo que viene a significar, en sus términos, ‘reales’”(Bajtín ctd en Gramuglio 18),. Esto lleva a los escritores realistas a nominar y dar mención a lugares y espacios reales.

En el caso de Carlos Franz, este procedimiento de la particularización es utilizado para referenciar de manera directa el hecho histórico de la dictadura. En variados parajes de sus novelas, la mención al periodo histórico y a sus principales participantes es concreta. Esto se condice con la mirada de Avelar respecto a la tendencia de las narrativas postdictatoriales a volver al realismo, a través de un “giro periodístico” con el fin de tratar de hacerse responsables de la representación de un “mundo caído” (Alvelar, 53). La literatura de postdictadura, así, pretende proveer de una información negada por los medios de comunicación a la vez de ser la voz de un grupo que necesita sentirse justo en medio de un contexto sociocultural caótico.

Por otra parte, con respecto de la referenciación de los hechos históricos, Ricoeur propone que estos “no se denotan, simplemente se mencionan” (Ricoeur, Tiempo, 820), por lo que la aparición de acontecimientos históricos en el relato de

ficción sólo se enlaza con la secuencia de hechos ficcionales, sin que deba sumirse como representación del tiempo vivido y, por correlación, del tiempo histórico. Sin embargo, si se somete esta propuesta a las novelas de Carlos Franz, se encuentra innegablemente que la mención de los hechos históricos remite a una historia concreta fuera de la historia de ficción. Y es esa historia concreta la que permite completar la comprensión de las novelas, en tanto acepta que es la Dictadura Militar de 1973 a 1990 la que articula, ya sea en gran o poca medida, las historias ahí presentadas,

Considerando lo anterior, en “Santiago Cero” la particularización del hecho histórico de la dictadura se advierte en escasos parajes de la novela. Sin embargo, cada uno de ellos refiere a una situación particular desarrollada durante la dictadura de Pinochet y que sólo se comprende en la medida que los lectores conocen el hecho histórico y pueden completar su comprensión final. Por ejemplo, existe la mención al exilio, una las situaciones que provocó la Dictadura Militar en Chile, en la que muchas personas, forzadas o no, debieron salir del país para resguardar su integridad, teniendo que adoptarse a otras culturas:

“Estaban los del exilio, que escribían cartas llenas de preguntas buscando saber lo que habrían sido sus vidas si se hubieran quedado, si el 73 no hubieran saltado con sus padres la tapia de una embajada. Entre líneas dictaban, incluso, la respuesta que esperaban: la patria estaba en punto muerto, en panne, en la adolescencia donde la habían dejado. (Franz, Santiago, 58)

La mención clave a la fecha de comienzo de la Dictadura Militar permite asociar el hecho del exilio, con las historias producidas en Chile. Esto a su vez permite entender la historia del narrador de Santiago Cero, quien expresa una desazón por la época histórica en la que vive y que marca sus decisiones desde esa época hasta su presente. Se trata de enmarcar la historia de la novela en el contexto de la dictadura, pero no con el afán de subyugar los hechos a la dictadura, sino que de implicar el hecho histórico como una condición de vida para sus protagonistas.

Asimismo, la mención al encapuchado del Estadio Nacional, es uno de los ejemplos más claros de cómo Franz interpela a la memoria colectiva de un periodo traumático, donde van naciendo personajes, lúgubres, pero personajes con los cuales se enarbola una historia particular:

El encapuchado del Estadio Nacional, era aquel individuo que era encapuchado por los militares dentro del recinto de detención: el rumor más oscuro, muchas veces desmentido, decía que se había “dado vuelta la chaqueta” para el golpe y se convirtió en delator de sus amigos prisioneros, enviándolos a la tortura. -¿Oíste hablar del encapuchado del Estadio Nacional?- susurraban indicándolo” (Franz, Santiago, 78)

El Estadio Nacional fue uno de los centros de detención más grandes en Chile, durante el primer año de la Dictadura Militar. Miles de personas pasaron por este centro de detención y tortura, dando origen a una variedad de testimonios tanto nacionales como internacionales. Las rutinas de los presos son ampliamente descritas en el relato testimonial “Frazadas del Estadio Nacional” de Jorge Montealegre (147), en donde se relata el origen y función del “Encapuchado del Estadio Nacional”. Este personaje es un preso al que los militares encapuchaban y paseaban frente a las galerías del estadio, con el fin de que seleccionara a personas que tenían vinculaciones directas con algún caso específico. En otras palabras el “encapuchado” del Estadio Nacional era un delator dentro del recinto de detención y tortura.

En la novela, Blanco, el misterioso personaje que lleva al protagonista a su vida presente como espía, es vinculado con uno de los encapuchados de Estadio Nacional. Entre otras teorías, la de “encapuchado”, aumenta el grado de misterio que ronda sobre él, presentándolo ante la comunidad universitaria como un ser extravagante, de grandes lujos y grandes secretos. Se trata de un dato muy particular que el lector avezado en el tema podrá entender a cabalidad, otorgándole la caracterización adecuada a Blanco, puesto que la intención de

vincularlo a este personaje del Estadio Nacional, pretende mostrar el lado oscuro y sucio de éste.

Las escasas menciones del hecho histórico hacen presuponer que Franz se aleja de la dictadura como temática de la novela. No obstante, las menciones que realiza poseen un detalle específico y acotado, lo que produce un efecto anverso, puesto que sólo un lector cómplice de la época histórica puede descifrar. Con esto, Franz inserta la idea de concebir la dictadura de 1973 en Chile como un hecho social, pero también íntimo en tanto comienza a formar parte del imaginario de los personajes de la novela y, por ende, de los lectores que descifran este mensaje.

En cuanto a *El Desierto*, como ya se ha analizado, la particularización respecto al hecho histórico de la dictadura es más evidente. En estas menciones es posible advertir la marcada presencia del lenguaje poético el cual va enmarcando el hecho histórico permitiéndole mayor amplitud como se aprecia en los siguientes ejemplos:

“El palacio de La Moneda, el viejo palacio colonial del gobierno de Chile que había albergado su larga democracia, había sido bombardeado y ardía. Asediado por la llamas (como si llevara una aureola de llamas) arrancándose la tapa del cráneo con una ráfaga de su propia ametralladora, el presidente se había suicidado.” (Franz, *Desierto*, 30)

“Cosas que pasaban en esos años, a comienzos de la década de los setenta, en plena “vía chilena al socialismo”, en esa época temeraria y revuelta, cuando parecía que el futuro había llegado y la juventud era su propietaria. Antes de que se oyera la canción de la cabra, y el lejano palacio ardiera, y su juventud ardiera, y Allende, el presidente suicida, se sacrificara, y el sacrificio la alcanzara a ella (y a nosotros, sentados desde entonces frente a los escombros humeantes de nuestro ocaso)” (Franz, *Desierto*, 105)

En ambos casos de particularización, la mención al dato específico del Golpe a la Moneda es presentado mediante el lenguaje poético, el cual permite enmarcar el hecho dentro de una imagen que otorga amplitud al hecho local. La mención al apellido del presidente socialista Allende Gossens determina un evento histórico real, mientras que la descripción al fuego y las conexiones con la juventud y el fin de una época, otorgan una universalización del hecho. Es decir, el hecho histórico se integra en una cosmovisión apocalíptica generándose una lectura más amplia que particular de la situación. En este sentido, Franz no se remite solo a mencionar el hecho histórico sino que también posibilita una visión de sus consecuencias.

Allende cobra las dimensiones de un personaje épico, pero que debe entenderse a su vez en un contexto histórico determinado. Su figura en la novela remite a la figura histórica produciendo una conexión innegable para comprender la novela. Lo mismo sucede con la mención la “vía chilena al socialismo”, es decir, con el periodo de la Unidad Popular. El narrador realiza la mención junto con calificar la época como “temeraria y revuelta” haciendo alusión a las convulsiones sociales que produjo la elección de un presidente socialista como Allende, el primero en Latinoamérica.

Este juego entre conexiones reales y ficticias permite a Franz elaborar un discurso sin la necesidad de evadir la realidad histórica, pero sin abordarla en su totalidad. Más bien permite centrarse en aspectos claves de la historia respecto de la dictadura. Aspectos que no buscan encapsular el hecho, sino que exponer sus consecuencias más allá del periodo histórico. Esto porque la llegada de la Dictadura Militar en Chile produce una serie de transformaciones en su vida como joven jueza de Pampa Hundida “Por ahora me bastará decirte que la noticia del golpe militar que derribó a Allende me pescó totalmente desprevenida e indefensa.” (Franz, *Desierto*, 30). Transformaciones que van desde su ejercicio profesional hasta sus acciones morales. El amplio espectro que logra invadir el peso de la dictadura, una que no es cualquiera, sino que la Dictadura Militar de Pinochet, en la que Allende se suicida.

Por último, en *Almuerzo de Vampiros* la mención al hecho histórico se hace de manera más parcelada, pero evidente. El protagonista de la historia cuenta desde su intimidad cómo el profesor que se había convertido en la idolatración de su adolescencia, es expulsado y hecho desaparecer una vez que la Dictadura Militar se produce: “Cuando el golpe militar de septiembre de 1973, íbamos a leer *La peste*, esa ciudad africana sitiada desde dentro...Pero la peste se nos adelantó. El internado fue intervenido y militarizado de inmediato” (Franz, Almuerzo, 71). Su relato no se reduce a narrar la historia de su profesor, ni menos de la acontecida en tiempos de la Dictadura. Este hecho histórico más bien es un marco en el cual su historia se desenvuelve. Un marco que sostiene su memoria, por la que puede sentir una incongruente nostalgia, por un espíritu que ya no está en su presente ““No se ha entendido nada si no se ha entendido esto: busco el espíritu de ese tiempo. La forma que tomó el alma en esa época impresionable de la juventud” (Franz, Almuerzo, 185)

En este sentido, la mención al hecho histórico más que rodear, sostiene su memoria y, por ende, su relato. Al conectarse con una historia en común, el lector puede comprender con mayor profundidad la huella que deja la Dictadura Militar en el personaje del libro, quien retrata su vida subterránea en un mundo de artistas y humoristas decadentes. Es por eso que las menciones históricas en esta novela permiten encajar las piezas de una historia que se completa en tanto existe un contexto histórico que la sostiene. Un contexto histórico que mata la ilusión de una adolescente y lo somete a una vida nocturna y sucia que, sin embargo representa aquellos que con cariño recuerda desde su presente de opulencia y pacífica estabilidad.

La Dictadura Militar de 1973 aquí se convierte en la explicación de un presente donde el bienestar del mercado neoliberal obnubila a sus habitantes hasta el punto de hacerles creer que se vive en el mejor de los periodos históricos. Aquí Franz expone su perspectiva sobre los sobrevivientes de la dictadura, afirmando que la tranquilidad de la actual democracia le hace olvidar que junto con los vejámenes de la Dictadura existió un espíritu combativo, con sentido, que



llenaba sus vidas. El presente borra por completo estas luchas y sus resistencias posteriores, llenando de soberbia a quienes, desde puestos claramente privilegiados, no sufren ya los daños que años de dictadura producen en la vida de las personas.

Aunando los ejemplos anteriormente analizados, es posible advertir que la particularización de hechos y lugares ligados a la Dictadura Militar más que localizar y fijar el hecho histórico, permite universalizar los procesos vividos por los personajes de las novelas en tanto estos no remiten sólo a revelar un periodo en específico, sino también comunican cómo el hecho histórico opera en las vidas de las personas y sus proyectos a futuro. Así se expresa la apertura de un proceso que pertenece a la vida humana, donde la Dictadura es el factor que gatilla los cambios y los estancamientos esas vidas.

La particularización de la Dictadura Militar es la estrategia que posibilita explicar los hechos históricos en una dimensión social e íntima y no sólo como referenciaciones a los hechos tal cual. Es decir, desde la particularización, Franz universaliza los procesos históricos otorgándoles una profundización y expandiéndolos más allá de las fronteras del tiempo histórico. Por lo tanto, sus personajes se convierten en representantes de la vida humana, la cual se ve enfrentada a la censura, la violencia y las leyes del mercado entre otros efectos provocados y gestionados por la Dictadura Militar.

De esta manera, la Dictadura Militar se convierte en un hecho que sobrepasa el relato histórico rescatando desde la memoria el valor de lo universal humano, colocando en el discurso las heridas que deja la sistemática violación a los Derechos Humanos en diversas aristas. Porque cada novela expone el daño que causó a sus protagonistas vivir durante una época donde la libertad de acción se encontraba negada.

### III. El discurso subversivo de Carlos Franz

La similar constitución mimética de las tres novelas de Carlos Franz apunta a pensar en ellas como un discurso hilado desde la memoria reciente de nuestro país. Una memoria que intenta desarrollar un discurso más íntimo, más real y más concreto, respecto de los discursos que la postdictadura ha enarbolado. El punto de partida de este discurso es un presente democrático desde el cual los personajes comienzan un viaje hacia el pasado, pero, al contrario de lo que se podía pensar, ese pasado no se comprende a la luz del presente, sino que más bien es el pasado el encargado de darle sentido al presente.

Principalmente, a través de las novelas analizadas, Carlos Franz, expone un discurso subversivo al transgredir los discursos oficiales sobre la Dictadura en Chile. Estos discursos, como se ha señalado anteriormente, han dejado espacios de silencio y se han preocupado de la reparación y la restauración de una nueva democracia, sin hacerse cargo de manera efectiva de lo sucedido anteriormente. Así es posible vislumbrar que las novelas de Franz exponen un discurso subversivo a través de tres aspectos centrales: la narración de lo indecible, el lenguaje poético y lo grotesco. Estos aspectos constituyen la materia base desde la cual Franz subvierte el discurso oficial sobre la Dictadura Militar en Chile y sobre ellos se pasará revista a continuación.

El discurso expuesto en la novelas de Franz, parte por hacerse cargo de aquello indecible: se trata de un discurso en el que, al contrario de lo expuesto por Avelar<sup>24</sup>, Carlos Franz trabaja lo inerrable, proponiendo en espacios semificticios, los traumas y conflictos que deja en los personajes la venida de la Dictadura Militar en Chile. La propuesta de Avelar, nace sin duda de la idea de Walter Benjamin sobre la muerte de la narración expuesta en su ya comentado texto *El Narrador*. Para Benjamin, existe una crisis del arte de narrar, en tanto, por

---

<sup>24</sup>En su texto, "Alegorías de la derrota", Idelber Avelar expone que las literaturas post dictatoriales se encuentran bajo la premisa del duelo y la derrota del arte de narrar, esto debido a que la realidad externa se ha vuelto inenarrable. La alegoría aparece como el tropo representaría esta derrota de la experiencia, remitiéndose a un lugar de ruinas, sin embargo existirían algunas literaturas intempestivas, es decir, que cuestionan su presente y desde esa fisura rescatan el pasado real en toda su complejidad.

una parte el contemporáneo novelista se excluye de su propia narración. La crisis de la narración es (de acuerdo con Benjamin), en el fondo, la crisis de la comunicabilidad de la experiencia, producida por hechos terribles que dejan a los sujetos de experiencia sin habla, enmudecidos. Franz somete este enmudecimiento discursivo a la experiencia ficticia (y tan parecida a la real) y logra enarbolar un discurso real, no fragmentado sobre la Dictadura Militar en Chile. Así, las novelas logran trascender los espacios ficcionales, presentándose como discursos alternativos al discurso oficial de ocultamiento que ha mantenido los posteriores gobiernos democráticos.

Aquello inenarrable se convierte en la materia prima de la mimesis realizada por el autor. En cada caso, el motivo que provoca las historias narradas está en recordar aquello que es no narrable, en tanto sometió al ser humano a un estado límite. Todos los personajes de las novelas, intentan hacerse cargo desde sus memorias de lo que no se puede contar y que podría quedar suspendido de no ser por su intención de volver hacia atrás. Si a esta intención se suma la necesidad de volver a este pasado de crisis, se confirma que para Franz la memoria es un trabajo imposible de evitar y, por tanto, capaz de romper aquellas barreras de lo traumático.

El eje de este regreso al pasado en las tres novelas analizadas se encuentra en la comprensión y la aceptación del presente. En cada novela la mimesis apunta a resolver un presente de inestabilidad, en donde los personajes se encuentran suspendidos en un espacio, desde el cual no pueden moverse. La necesidad de narrar, por ende, se convierte en la puerta para desestancar sus presentes asumiendo las consecuencias que el pasado ha provocado en sus presentes “¿Para qué obligarnos a respirar ese aire tan viciado, atrapado en el armario de esta historia tan antigua?” (Franz, Almuerzo, 178): es porque lo necesitan, lo extrañan en tanto no se ha resuelto del todo en sus vidas ese pasado a medias. Es por esto que el proceso de mimesis de las tres novelas coincide en articular el tiempo en dos fases y en utilizar para su descripción a un narrador de

características confesionales, porque existe la urgencia de narrarse para poder reconstruirse.

Por ende, estas estrategias son producidas mediante la narración que las construye en una doble perspectiva: como relato para los personajes de las novelas y como historia para el lector. La narración así, se convierte en el puente de ficción que desde su doble función permite la elaboración de un discurso que subvierte los discursos oficiales sobre la memoria en Chile. Esto debido a que los viajes realizados hacia el pasado mediante la narración, permiten vislumbrar no sólo la confesión de varios vejámenes contra los Derechos Humanos, sino que la participación y responsabilidad que tienen ellos sus víctimas, permitiendo entender los hechos no sólo desde sus verdugos, sino que también desde la mirada de una víctima que reflexiona sobre su rol en el circuito de la violencia.

Desde esta línea, el discurso desprendido en estos relatos apunta a integrar en la memoria la intimidad de quienes construyen sus vidas a partir de los hechos de violencia generados por la Dictadura Militar en Chile. Vidas que se han conformado a través las desilusiones de un ambiente desencantado, oscuro y prohibitivo (*Santiago Cero, Almuerzo de Vampiros*) hasta pasando incluso por la gestación de una nueva vida bajo la situación límite de una violación (*El Desierto*). Porque cada relato persigue la intención de manifestar como este periodo histórico intercepta y luego dirige las vidas de sus protagonistas, desencadenando en ellos conflictos por solucionar.

Con esto, Franz rompe el discurso oficial que ha pugnado por la reparación, para exponer que la reparación no existe y que la única vía es la de la revelación de lo oculto. Cada relato expresa la necesidad de desempolvar, así implique dolor, aquello que se omitió ya sea por protección u odio, o simple descuido. Las estrategias de ficcionalización de las novelas son el mecanismo mediante el cual se expresa de qué manera el presente democrático de Chile requiere de su pasado reciente con sus sombras y luces, pero, además requiere de sus supervivientes para relatar aquello que se intenta olvidar.

En las novelas de Franz, ya sea de manera oral directa o mediante la carta como soporte de comunicación, existe la acción de contar lo vivido, manifestando los hechos con el objeto de que otros los enjuicien. El discurso confesional utilizado en las novelas, apunta la narración como un arte en dónde lo más importante es la trascendencia de lo contado. Tal como afirma Benjamin, "Narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas, y este arte se pierde si ya no hay capacidad de retenerlas"(6) Franz, crea de esta manera una comunidad oyente-lectora de estas historias que al igual que sus personajes espera expectante la narración de lo oculto, de que aquello no revelado.

Y aquello no revelado constituye un amplio espectro de situaciones que destruyen la lógica mercantilista de la vuelta a la democracia: por una parte están las violaciones a los Derechos Humanos: la tortura, el exilio y la desaparición de los habitantes, pero, por otra parte, están los sueños mal paridos, las ilusiones de individuos que vieron en el advenimiento del gobierno de Allende una oportunidad para soñar y creer en una sociedad más justa e igualitaria. Y que ven con espanto o ironía como ese castillo de desintegra de la peor de las maneras, mostrando justamente aquello anverso a lo que ellos creyeron ver materializar.

La revelación de estas situaciones impone una reconstrucción, un comenzar nuevo, como el de Laura y Claudia y también una reconciliación con la propia experiencia, como en el protagonista de *Santiago Cero y Almuerzo de vampiros*. El reencuentro con el pasado se produce con el objetivo de posicionarse de manera crítica en el presente, que hasta entonces no encajaba del todo, puesto que se encontraba fracturado. Los personajes no pueden entenderse a sí mismos sin la narración, que como comprueba Paul Ricoeur, genera el tiempo humano. Así el contar de sus protagonistas reconstruye el verdadero sentido de un discurso sobre la memoria reciente de nuestro país que rescata lo oculto y que asume sus heridas de manera crítica. Crítica en tanto sus personajes reconocen sus responsabilidades en ese discurso, sin descansar en las políticas malogradas del Estado Chileno, y desde su participación enarbolan un discurso que subvierte una historia donde ellos no están.

Finalmente, las narraciones de Carlos Franz, apuntan a conservar una memoria que se ha fragmentado o impedido en la historia oficial. A través del recordar de sus personajes, Franz propone un discurso continuo donde los acontecimientos se enlazan formando una cadena lógica y admisible de ser vuelta a contar, que acaso puede ser el gran problema que mantenían los discursos de la Dictadura: nada se podía contar, pues todo estaba oculto o fragmentado. Considerando las palabras de Benjamin al respecto, la memoria es el discurso subversivo de Carlos Franz, el recuerdo es su idea principal en un discurso oficial, lleno de políticas de reparación y de sentencias como “nunca más”. Así los acontecimientos se subscriben a una épica que permanece en sus protagonistas y en esa comunidad lectora que somos nosotros: “las ruinas de nuestro pueblo fantasma, a las que nadie retorna cabalmente pero en las que, tampoco, nadie puede dejar de vivir, como ocurre con la memoria” (Franz, *Desierto*, 442)

Un segundo aspecto del discurso subversivo de las novelas de Carlos Franz está en el lenguaje poético utilizado para hilvanar los espacios y hechos de la novela *El Desierto*, principalmente. El lenguaje poético es un punto de inflexión dentro de las mímisis comunes de las novelas abordadas. La utilización de la metáfora como estrategia de ficcionalización de los hechos y espacios de la novela *El Desierto*, dan cuenta de la necesidad de integrar en la historia los sentires de las víctimas y victimarios. Sobretudo sumar profundidad a los hechos puesto que forman parte de la vida de aquellos que deciden sobreponerse a una época de muchas muertes: muertes físicas e ideológicas. Y a la aceptación de responsabilidades que los victimarios dejaron abandonadas.

Si consideramos que la crisis de la narración contempla una crisis de la expresión, Franz hace frente a este problema mediante el lenguaje poético como manera de acceder al terreno de lo indecible: la metáfora desde su doble presentación articula aquello que el lenguaje cotidiano no puede concebir y que, por ende, deja en estado fragmentario. Así los narradores en mayor o menor medida, utilizan la metáfora con tal de representar un hecho de traspasa las fronteras de lo anecdótico para situarse en la humano trascendente.

El lenguaje poético permite, por ende, acceder a la realidad traumática de manera más efectiva, evitando el enmudecimiento y captando, a su vez, la esencia de una experiencia que quiebra las formas del lenguaje habitual. Aquello indecible muchas veces pasa por ser algo incapaz de poder condensarse en la red de lo referencial, por lo que la metáfora se convierte en la puerta de acceso hacia escenarios y hechos que son difíciles de asumir, pero necesarios de narrar. Por otra parte, la metáfora comunica la esencia del recuerdo al comprometer un otro que permite una asociación intencionada y significativa: así el lector al acceder hacia ese otro lugar al que remite la metáfora es capaz de evocar las sensaciones del recuerdo de manera más profunda y verdadera de lo que podría hacerse mediante la referenciación del recuerdo. Esto porque al indicar un hecho, este pasa a formar parte de una información más, sin que se resignifique en la emocionalidad de quien lo recuerda. La metáfora entonces permite que el trabajo de memoria se profundice.

Por último, considerando los finales de las novelas estudiadas es posible afirmar que un tercer aspecto en este discurso subversivo es lo grotesco. Lo grotesco es una categoría estética que combina lo humorístico y lo terrible, y su existencia dentro de las expresiones artísticas y literarias es innegable. Entre varias apreciaciones, Kayser expone que lo grotesco se aprecia como una estructura que presenta un mundo cuya perspectiva es la de una mirada ajena, carente de sentido sobre el trajín del mundo (6). Este mundo absurdo desencaja al espectador conduciéndolo hacia la verdad. En tanto Baudelaire, expone que existen dos categorías de lo grotesco: lo cómico absoluto y lo cómico cotidiano. La primera categoría responde a un punto de vista del mundo, donde se revela la naturaleza corroyendo a lo sublime, la segunda categoría, en contraste, corresponde a la imitación de lo trasmundano. Para dicho autor es la primera categoría en donde se juega lo realmente grotesco puesto que se revela la insosportable naturaleza de lo que somos (Roas, 17).

En las novelas analizadas, el humor grotesco posibilita la transparencia de un periodo en donde la verdad debía buscar vehículos distintos mediante los

cuáles emerger. Así, la risa y la sordidez son protagonistas en el desenlace tanto de *Santiago Cero* como de *Almuerzo de Vampiros*. En la primera novela, sus personajes desencadenan un colapso con el sistema de alcantarillado de la universidad donde vieron crecer y estancarse sus sueños de evasión. El colapso en las cañerías provoca una tremenda explosión de mierda, bajo la cual quedan sumergidos los archivos de memoria en una metáfora elocuente de la situación que el país vivió bajo la Dictadura Militar. En cuanto a *Almuerzo de Vampiros*, la búsqueda aletargada de la “Gran Talla de Chile” la película que cambiaría la historia cinematográfica del país, termina en la absoluta decadencia de su artífice y principal actor “el maestrino”, quien ante la amenaza y casi ejecución de su muerte se defeca en sus pantalones, acción que después utiliza como broma para sus propios torturadores.

La presentación de estas mímisis grotescas abre paso a un discurso que busca un apropiado (o inapropiado) distanciamiento con el hecho histórico, para poder mirar sin trabas aquello que fue el paso de la Dictadura Militar en Chile. La acción cometida por los personajes de *Santiago Cero* se convierte en un hecho hilarante, que mueve al desconcierto y a la risa de sus personajes. El plan de Sebastián provoca la risa de Rubén y luego el espanto al saber que realmente lo hará, sentimientos contradictorios, pero que permiten al revelación del protagonista que huye para cometer su primera labor de delación. Asimismo en *Almuerzo de Vampiros*, en una situación límite, el maestrino se defeca en sus pantalones como acción grotesca última en un contexto de eminente muerte. El protagonista quien antes temió por su vida, ríe pudiendo alejarse de los recuerdos que antes lo abrumaron.

En ambas situaciones, la risa es un elemento clave puesto que permite contraponer el episodio vivido con su otro opuesto, en un juego de espejos que finalmente libera los hechos de su carga dramática. Desde la otra vereda, la risa permite develar los hechos sin despojarse totalmente de aquella parte dramática: “Y lanza una de sus carcajadas que parecen las de un pájaro enjaulado en su tórax. Pero, esta vez, se oye como un pájaro que estuviera devorándolo, por



dentro” (Franz, Almuerzo, 248). De acuerdo a Bajtín, la risa es un principio degradador, pero siempre ambivalente: rebaja y materializa lo elevado e ideal (Roas, 24). Al rebajar los hechos dramáticos estos se sitúan en un espacio posible de ser recepcionado, ya sin el peso de lo ideal que pudiesen tener. En este sentido, el maestrillo, la gran parodia del otrora profesor de literatura Víctor Polli, es asequible y posibilita su comprensión dentro del caos o más bien la aceptación del caos.

De esta manera, lo grotesco en estas novelas permite configurar un discurso que da a conocer la verdadera cara de un mundo que podría fantasmagorizarse, al provocar la distancia exacta que permite su encaramiento sin fachadas. Así el recurso grotesco de la mierda, es una herramienta que desmoraliza lo sublime y trágico, para nivelar los hechos provocados por la Dictadura Militar en un plano donde los podemos apreciar en todo su sentido. Porque, finalmente, lo grotesco expresa esa idea: los hechos cometidos en Dictadura están lejos de tener un sentido épico: son ridículos y absurdos. Por lo mismo, la risa que desentona la finalización del acto trágico de fusilamiento en *Almuerzo de Vampiros* convierte una situación de evidente ejecución de poder en una simple jugarreta, en la que víctimas como victimarios tienen igual participación. Todo el mundo ríe y se ríe de todo (Roas, 24).

A modo de síntesis, por lo tanto, el discurso subversivo expresado en las novelas de Carlos Franz tiene como premisa el develamiento de lo oculto. Este develamiento implica no sólo recordar aquello que ha sucedido y ha sido sistemáticamente ocultado, sino que también implica develar aquellos que se encuentra enmascarado bajo la fantasía de un tabú o lugar inasequible. Las novelas analizadas aquí exponen un discurso que expresa con claridad los hechos desprovistos de la estela de lo indecible, mediante un complejo proceso de develación donde el lenguaje poético y lo grotesco se convierten en herramientas fundamentales. Así, como lectores, podemos acceder a los vejámenes de la Dictadura Militar sin la barrera de lo prohibido, puesto que es justamente desde

ese espacio de penumbras –café, Pampa Hundida, bohemia santiaguina- que los acontecimientos se desarrollan y sus personajes recuerdan. El discurso expresado subvierte así la oficialidad al situarse no desde el presente resuelto de la democracia, sino que desde un presente en deuda que requiere del pasado para poder ser comprendido.

A su vez, este discurso subversivo sobrepasa las fronteras de la situación nacional, para exponer un conflicto universal tal como se explicó anteriormente. Las novelas no buscan limitarla Dictadura Militar a un espacio y tiempo fijos, sino que buscan exponer el hecho histórico a un panorama más global, abriendo así la comunidad lectora. De esta manera, el discurso se expande hacia otras generaciones y propone una temática abordable no sólo en el contexto de la Dictadura de 1973-1990, sino que en nuestro propio presente democrático, en tanto expone los dramas íntimos de quienes ven vulnerados sus derechos humanos fundamentales.

## Conclusiones

La necesidad de establecer un discurso claro y diverso sobre la memoria reciente de nuestro país es urgente. A más de cuarenta años de golpe Militar que arrasó con un Chile, para forjar otro totalmente distinto dentro de las políticas neoliberales de mercado, es sumamente importante recobrar los pasos que nos llevaron hacia tales transformaciones, recobrar los pasos perdidos aún si es por senderos abruptos, desconocidos o dolorosos.

Esto porque una comunidad no puede mirar hacia el futuro de manera sincera sin tener hacia atrás una historia sin omisiones. Las novelas de Carlos Franz, en este sentido dan cuenta de esta necesidad de hacer memoria e interceptar la historia con un discurso integral y real, a pesar de estar acunado en la ficción literaria. Real en el sentido de que a través de estas historias podemos encontrarnos con los supervivientes de una tragedia y con la fotografía ampliada de un país que nunca fue revelado del todo, es decir, con lo oculto por un proceso de reparación poco cuidadoso e insuficiente desde su médula.

De esta manera, el discurso interpretado a través de las novelas de Franz, es parte de otros miles de discursos que convocan esa oficialidad a todas luces mediocre. Se trata de un discurso poderoso por su articulación, puesto que abandona el terreno llano y seguro de la información y la historia para adentrarse en lo ficcional y desde allí reconstruir la memoria. Al ser un terreno no convencional, se presenta como más seguro, evadiendo de alguna forma la controversia del relato histórico de la Dictadura Militar.

Sobre todo porque es la narración que convoca y frente a ella no existe tanta indisposición como frente al relato referencial. Se desempolvan aquellos pactos entre lectores y ficción que hacen descansar al lector reposadamente en el sillón -o en un silla de un restaurante- a escuchar una historia. La Dictadura acaecida desde los años setenta hasta los noventa en Chile, ha sido un tema tabú para generaciones, por lo que el vehículo de la narración ficcional es un intento

por llegar hacia un escucha que ya tiene sus oídos casi tapados y su razón nublada por la manipulación de los hechos.

Existen una variedad de discursos confesionales y testimonios sobre este periodo que no son recepcionados adecuadamente por sus receptores ideales. Buscan un receptor quizás que posea la distancia necesaria para apreciar el hecho mirando la totalidad del discurso, sin interferirlo a través del dolor o la rabia. Mediante estas novelas, Franz genera esa comunidad lectora que encuentra en esta rememoración el sentido que la omisión del recuerdo le ha quitado. Y esta comunidad lectora es aquella de posdictadura, esa que no entiende que fue lo que pasó, y que puede enajenarse de sí, para con oído atento, atar los cabos de una historia que no les fue presentada de manera oficial.

Y esta comunidad recibe las Mímesis de tres novelas articuladas con estructuras temporales comunes, donde el viaje hacia al pasado es inevitable y se hace mediante la narración. Una narración que va uniendo las piezas, dando un sentido que hasta entonces permanecía estancado, haciendo que la memoria se enlace con el presente de manera activa y real. Las novelas insisten en volver y adentrarse en un terreno que se quiso olvidar sin éxito, porque además de las culpas y apremios propios existe un otro que exige saber. Uno que pregunta con insistencia dramática o cómica, qué fue lo que sucedió “mientras tú estabas ahí” (Franz, *Desierto*, 17).

Ese “tú”, por supuesto, es la víctima de la dictadura, pero también es un ciudadano, un estudiante, una jueza. Es una persona que vivió y sintió un proceso histórico que lo quebró internamente, participando, sobreviviendo en él. Que quizás hubiese querido desmarcarse, pero que debió asumir responsabilidades creyendo convertirse en cómplice de un curso de acontecimientos inevitables. Por eso la narración de los hechos se convierte en un proceso terapéutico que le permite sanar su alta autoculpabilidad por lo vivido.

Es, por lo tanto, la narración la gran liberadora y la gran conclusión de esta investigación. Las tres novelas analizadas dan cuenta de ellos, convirtiéndose en especies de metanarraciones, al utilizar el recurso como artificio literario. Los

personajes de Franz cuentan: desde una cárcel, desde una carta, desde un restaurant y cuentan aquello que ha sido omitido, eso que se necesita para explicar el presente y dar continuidad al tiempo humano. El discurso subversivo aquí dilucidado se expresa a través de este artificio y se presenta, por lo tanto, subversivo no sólo en su contenido sino que también en su forma.

Y la narración genera una comunidad que cuenta y otra que escucha. Las novelas de Franz en este sentido tienen como proyecto presentar una comunidad que desea y necesita narrar y otra que se posiciona de manera distinta que frente a la historia. Generar, en palabras de Ricoeur, una Mímesis III que permita completar un proceso de renovación de una realidad en estos casos abandonada, configurando a un lector que se toma su tiempo y espacio para escuchar-leer.

Este posicionamiento distinto lo advertimos al reconocer que esta comunidad se reconoce en la ficción presentada, puesto que recoge su propia realidad y la renueva. Esta modificación no queda sin objetivo, puesto que es el receptor quien la completa integrándola a su propia realidad. Este círculo, lejos de ser vicioso, permite considerar que las novelas de Carlos Franz, modifican los discursos oficiales al implementar la interacción como condición para hacer memoria.

Símbolo de este ejercicio resulta ser la carta de Laura en la novela *El Desierto*: una confesión escrita con dolor y detalle, enarbolando una línea de lógica responsabilidad, pero que Claudia, su principal receptora no llega a leer, porque finalmente es el lector quién asume este rol. Mario se encarga de recepcionarla y de crear esta comunidad que leerá la carta de Claudia, pudiendo acceder a los sufrimientos de una mujer que asume las culpas de un proceso del que no se podía escapar. Mismo proyecto se advierte en las otras novelas, donde la carta o el relato, buscan la interacción con otro.

Concordando con Ricoeur, esta es la condición primordial para hacer referencia a la realidad: la interacción, pues no es sino en la comunicación en donde se construye la realidad y Mario, restablece el ritual. Ese mismo que señala Benjamin perdido al señalar la muerte del arte de narrar. Franz, restablece el ritual

de la narración generando emisores y receptores e invitándonos a ser parte de este intercambio de memoria. El discurso subversivo expresado es tal en su forma, por ende, puesto que requiere del otro y no se escribe a puertas cerradas, ignorando las vivencias de quienes participaron de la Dictadura como sobrevivientes.

Finalmente, a través de estas novelas se aprecia a un escritor intempestivo en palabras de Alvelar<sup>25</sup>, ya que asume ese presente de desgarró para desde allí contar, sin la necesidad de generar mundos etéreos o simbólicos. Desde ese presente en fractura, rememora, resaltando la narración como la generadora de ese discurso subversivo ya que no sólo comunica lo oculto, sino que también requiera de la comunicación para renovar un discurso oficial hace tiempo ya insuficiente sobre la Dictadura Militar en Chile.

Para Franz, la escritura se conforma en una “tercera patria<sup>26</sup>”, un lugar que yace en el imaginario y que esconde, como Pampa Hundida sus secretos. Sin embargo su escritura configura una patria verosímil: una que es acogida por una comunidad lectora dispuesta a hacer realidad lo que la ficción comunica, en un traspaso poco común, pero quizás más efectivo que apelar a la justicia estatal. Esa comunidad toma aquella tercera patria de Franz y la torna la patria liberada que se requiere. Una patria verosímil, por lo tanto, pues es posible creerla como una nación sin ocultamientos, donde las víctimas sanan sus culpas y los victimarios no quedan impunes. Una patria verosímil configurada a través de la ficción literaria.

---

<sup>25</sup> Alvelar expone que existen algunos escritores de postdictadura que tienen en común lo intempestivo: “Lo intempestivo sería aquello que piensa el fundamento del presente, desgarrándose de él para vislumbrar lo que ese presente tuvo que ocultar para constituirse en cuanto tal - lo que, en otras palabras, a ese presente le falta” (17)

<sup>26</sup> La tercera patria, Conferencia para el ciclo, *Yo también soy un berlinés*, Berlín, Instituto Cervantes, 2006, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-tercera-patria-das-dritte-vaterland/>

## Bibliografía

- ALVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y la ficción del duelo*. Facultad de Arte. UNICEN. Web. 12 dic. 2014. <<http://www.arte.unicen.edu.ar/download/secretinvest/becas/lusnich/alegorias.pdf>>
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. y comp Antonio López Eire. Madrid : Akal, 2002. Impreso
- BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños, ensayos sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978. Impreso.
- BAJTÍN, Mijael. "Carnaval y Literatura". *Eco. Revista de la Cultura de Occidente*. N° 208. 1979: 312-338. Web. 18feb. 2014. <<https://es.scribd.com/doc/68254332/Mijail-Bajtin-Carnaval-y-Literatura>>
- BEGUÉ, Marie-France. "La Metáfora viva de Paul Ricoeur comentada". *Teoliterária. Revistas eletrônicas da PUC-SP*. Vol. 3. N° 5. 2013: 49-86 Web. 25 may. 2014. <<http://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/article/view/22882/16550>>
- BENJAMÍN, Benjamin. *El narrador*. Trad. Roberto Blatt. Madrid : Editorial Taurus. 1991. Impreso.
- CÁNOVAS, Rodrigo. "Lectura de El Desierto (2005), de Carlos Franz, novela de la Dictadura Chilena". *Anales de Literatura Chilena* N°14. Dic, 2010: 225-237. Web. 3 mar. 2014. <<http://analesliteraturachilena.cl/wp-content/uploads/2011/05/A14-A-11.pdf>>
- DE TORO, Alfonso. 2008. "La comedia de la memoria- el infierno Francesco radiografías- escritura- cuerpo-catarsis en El desierto de Carlos Franz". *Taller de Letras* N° 43. 2008: 131-151. Web. 23 feb. 2014 <[http://www7.uc.cl/letras/html/6\\_publicaciones/pdf\\_revistas/taller/tl43\\_10.pdf](http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl43_10.pdf)>
- FRANZ, Carlos. Santiago Cero. Santiago: Chile Seix Barral, 1997. Impreso  
 \_\_ \_\_, Almuerzo con Vampiros. Chile: Alfaguara, 2007. Impreso  
 \_\_ \_\_, El Desierto. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005. Impreso
- FORTTES, Catalina y Urzúa, Macarena. "Desiertos: paisaje, cuerpo y vida y texto en los límites de lo decible". *Taller de letras* N°55. 2014:89-96. Web. 5 dic. 2014. <[http://www7.uc.cl/letras/html/6\\_publicaciones/pdf\\_revistas/taller/tl55/DOCUMENTOS.pdf](http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl55/DOCUMENTOS.pdf)>

GARRIDO, Antonio. "Teorías de la ficción literaria: los paradigmas". Teorías de la ficción literaria. Madrid: Arco Libros, 1997. Impreso

— — — . "Paul Ricoeur: texto e interpretación". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* Núm. 5. 1996: 219-238. Web. 27 de septiembre de 2014. <<http://www.felsemiotica.org/site/wp-content/uploads/2014/10/Garrido-Dom%C3%ADnguez-Antonio-Paul-Ricoeur-texto-e-interpretaci%C3%B3n.pdf>>

GRAMUGLIO, María Teresa. "El realismo y sus destiempos en la literatura Argentina". El imperio Realista. Historia Crítica de la Literatura Argentina Vol.6. Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2001. Impreso.

GONZÁLEZ, Adelaida. Creatividad, simbolismo y metáfora. *Revista Estudios en Ciencias Humanas. Estudios y Monografías de los Posgrados de la Facultad de Humanidades de la UNNE*. ISSN N° 1851-8990. Facultad de Humanidades Universidad Nacional de Nordeste. 1-20. Web. 13 mar. 2014. <[http://hum.unne.edu.ar/revistas/postgrado/revista3/ricoeur\\_gonzalez\\_oliver.pdf](http://hum.unne.edu.ar/revistas/postgrado/revista3/ricoeur_gonzalez_oliver.pdf)>

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2002. Impreso

KAYSER, Wolfgang. "Ensayo de una definición de la esencia de lo grotesco". *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires, 1964. 218-229. Web. 20 de jul. 2015 <<http://es.scribd.com/doc/59478033/kayser-grotesco#scribd>>

KOHUT, Karl y Morales, Saravia. *La literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid: Iberoamerica. 2002. Impreso.

MARTÍNEZ, Alfredo. "Invención y realidad. La noción de mimesis como imitación creadora en Paul Ricoeur". *Revista Diánoia*, vol 51, N° 57. 2006: pp. 131–166. Web. 22 dic. 2013. <[http://dianoia.filosoficas.unam.mx/files/6513/6019/1815/DIA57\\_Martinez.pdf](http://dianoia.filosoficas.unam.mx/files/6513/6019/1815/DIA57_Martinez.pdf)>

"Memoria". *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Szurmuk y Mackee. México: Siglo XXI, 2009. Impreso

MIRAMÓN, Marco Antonio. "Michael Foucault y Paul Ricoeur: dos enfoques del discurso". *Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México. La Colmena* N° 78. Abril-Jun 2013. Web. 30 may. 2015.



<[http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena\\_78/Aguijon/8\\_Michel\\_Foucault\\_Paul\\_Ricoeur.pdf](http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_78/Aguijon/8_Michel_Foucault_Paul_Ricoeur.pdf)>

MONTEALEGRE, Jorge. *Frazadas del Estadio Nacional*. Santiago: LOM Ediciones, 2003. Impreso

LIRA, Elizabeth. "Las resistencias de la memoria. Olvidos jurídicos y memorias sociales". *El estado y la memoria: gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. Aut. Ricard Vinyes. 2009: 67-116. Web. 8en. 2014. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=411147>>

OLIVARES, Carlos (ed.). *Nueva narrativa chilena*. Santiago: Lom, 1997. Impreso

PADILLA, Elías. *La memoria y el olvido. Detenidos desaparecidos en Chile*. Santiago: Ediciones Orígenes. 1995. Web. 20 de mar. 2013 <[http://www.archivochile.cl/Memorial/doc\\_gen/memo\\_docgen000002.pdf](http://www.archivochile.cl/Memorial/doc_gen/memo_docgen000002.pdf)>

RICHARD, Nelly. "Recordar el olvido". En *Volver a la memoria*. Raquel Olea y Olga Grau (comps.) Santiago de Chile: LOM Ediciones (pp.15-20). 2001. Impreso.

RICHARD, Nelly. *Crítica de la memoria*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010. Impreso.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE, 2008. Impreso.

\_\_\_. *La metáfora viva*. Madrid: Trotta, 2001. Impreso.

\_\_\_. *Tiempo y Narración I-II*. Madrid: Siglo XXI editores. 1985. Impreso.

ROAS, David. "Poe y lo grotesco moderno". *452ºF Revista de teoría de la literatura y literatura comparada Nº12*. 2009:13-27. Web. 30 jun. 2015. <<http://www.raco.cat/index.php/452F/article/view/207040>>

SKLODOWSKA, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*. Peter Lang. 1991. Impreso

TORNERO, Angélica. "El tiempo, la trama y la identidad del personaje a partir de la teoría de Paul Ricoeur". *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*. Nº. 24. 2008: 51-79. Web. 20 jul 2014. <<http://148.215.2.10/articulo.oa?id=38402403>>

VAN Dijk, Teun. *El discurso como interacción social*. Madrid: Gedisa., 2000. Impreso

VERGARA, Luis. *Paul Ricoeur para historiadores*. México: Universidad Iberoamericana, AC, pública. 2006. Web.<[http://www.academia.edu/7245432/Paul\\_Ricoeur\\_para\\_historiadores\\_un\\_manual\\_de\\_operaciones](http://www.academia.edu/7245432/Paul_Ricoeur_para_historiadores_un_manual_de_operaciones)>. Web. 2 mar. 2014.

WALDMAN, Gilda. "Cuando la memoria reconstruye la historia. El género negro en la literatura chilena contemporánea". *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*. Vol. 44. N° 183, mayo-diciembre, 2001: 85-99. Web. 13 ago 2013. <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=42118305>>