

## **La *comedia* de la memoria: el infierno *franzesco-radiografías-escritura-cuerpo-catarsis* en *El desierto* de Carlos Franz**

The *Comedy* of the Memory: the Franz' Hell-Radiographies-Writing-Body-Catharsis in *The Desert* of Carlos Franz

**Alfonso de Toro**

Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar  
Universität Leipzig, Alemania  
detoro@rz.uni-leipzig.de

El ensayo tiene como objeto un tema de fundamental actualidad que es la *memoria*, a la cual Carlos Franz le da un trato muy particular. Más allá de un simple testimonio (venidos tan de moda) o de una acusación moralizante, Franz se enfrenta al fenómeno de la violación psíquica y física que produce la dictadura (sin tematizarla explícitamente como un hecho histórico-político, como una anécdota), la dependencia entre torturador y torturada, el deseo y la perversión, la sexualidad y el cuerpo, y cómo este último actúa como factor vital en la conducta de los individuos, de una forma magistralmente diferenciada. A través de un lenguaje grandioso y poderoso construye Franz una obra de una dimensión dantesca con una técnica maestra de la repetición y de la diferencia que son capaces de radiografiar los reductos más íntimos y escondidos del alma humana y de una sociedad destruida. El ensayo describe cómo esta obra maestra, hermana de las de Sade, Kafka, Borges y García Márquez, es altamente política e histórica y contribuye a una especie de catarsis de toda una sociedad en la tradición de Artaud y Pavlovsky.

**Palabras clave:** memoria, política, historia, cuerpo, deseo, sexualidad, perversión, tortura, catarsis.

The essay has as subject-matter a theme of fundamental actuality: *Memory*, *body* and *desire*, politics and history, torture, perversion and catharsis, which is treated by Franz in a very especial way. Beyond a simply *testimony*, a theme that it's has become a main stream, beyond a moralizing accusation, Franz confront the phenomenon of the physical and psychological violation as result of dictatorship (but without a explicit thematization of the political historical fact, as a 'story' or 'plot'), the phenomenon of the dependence of the victim from the perpetrator, the desire and perversion, the sexuality and body and how the body act as a vital factor in the behaviour of individual in very differentiated and masterly way. Through an overwhelming and powerful language Franz create a work with a dimension of Dante's *Divina commedia* parallel to a masterly technique of repetition and difference that are able to make a radiography of the most intimate and hidden places of the human soul and of a destroyed society. In the essay is this master novel, a sister of those of Sade, Kafka, Borges and García Márquez, described as a highly political and historical work which contribute to a sort of catharsis of a society in the tradition of Artaud and Pavlovsky.

**Keywords:** Memory, Politics, History, Body, Desire, Sexuality, Perversion, Torture, Catharsis.

Fecha de recepción: 9 de enero de 2008

Fecha de aprobación: 20 de agosto de 2008

## 1. La invasión del tiempo, tiempo como laberinto o la perlaboración del espacio

La literatura de Carlos Franz ha sido ubicada dentro de la *joven narrativa chilena*, que considera autores como Carla Guelfenbein, Gonzalo Contreras, Arturo Fontaine, Pablo Simonetti o Andrea Maturana, y se caracteriza por un lenguaje económico, austero, preciso, sin metáforas o alegorías, por una estrategia de lo no dicho, del desplazamiento, de la postergación infinita de lo por decir y nunca formulado. Son novelas de una escritura infinita, del placer de narrar sin fin, de narrar la imposibilidad de contar y describir ciertos momentos tanto de la historia personal como de la historia colectiva. Se trata de una diversidad de microhistorias, historias del deseo, del cuerpo, de la sexualidad, del poder, de la tortura, de los tabúes, historias minúsculas, cotidianas, que trascienden su privacidad e individualidad y se descubren como partes de la verdadera historia que la gran Historia ha excluido, pero que a su vez son las que construyen la gran Historia.

Y así *El desierto* (ED) es en resumen la confesión de una madre, Laura, a su hija Claudia quien le pregunta "¿Dónde estabas tú, mamá, cuando todas esas cosas horribles ocurrieron en tu ciudad?" (pregunta que Claudia formulará personalmente a Laura en su primer encuentro en Pampa Hundida, Franz 224). Esa pregunta lleva a Franz (o a Laura) a describir los mecanismos más tortuosos y complejos del alma y de la psique humana. No la acusación política, de un gesto maniqueísta, de la *littérature engagé* a la Sartre, que transforma la literatura en un mero panfleto efímero y documental de su tiempo, sino de un gran gesto de elucidar e investigar a fondo los mecanismos del deseo, de la sexualidad, del poder, de la dependencia, del terror de las huellas indelebles que deja en cuerpo y psique<sup>1</sup>.

Franz narra una historia de una envergadura comparable a la de Sade, Kafka, Borges y García Márquez en 35 capítulos, de los cuales 18 son configurados por un narrador en tercera persona, que oscila entre la omnisciencia y la impersonalidad dejando a veces la narración en la perspectiva de Laura. Pero también emplea la primera persona en plural que lo delata como un testigo del pasado ("ese hueso hueco donde el viento juega a la flauta en las noches, inquietándonos" o "nosotros", Franz 18; 409), donde se mezcla el presente, la llegada de Laura a Pampa Hundida y lo que luego allí sucede, con el reciente

---

<sup>1</sup> Franz testimonia en Castro (2005) que: "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. Por otra parte, la novela es antimaniquea e incluso políticamente incorrecta: los buenos llevan también un malo dentro".

pasado de Berlín, donde se narran las razones de la decisión de Laura de retomar el cargo de jueza en Pampa Hundida, y por 17 capítulos que constituyen la carta que escribe Laura a su hija y que está impresa en itálicas<sup>2</sup>.

La narración está hilvanada por diversas estrategias de orden iterativo como, por ejemplo, la permanente frase *leitmotiv* que encierran siempre enigmas, "¿Dónde estabas tú, mamá [...]?" o por diversos *glissements* (deslices) o "superposiciones temporales explícitas" (A. de Toro 1992/<sup>2</sup>2002, 39) que unen dos párrafos separados por el tiempo, el espacio y por el tema, como, por ejemplo, el "tuuut..." de la chimenea o torre de vigilancia de uno de los campos de concentración en las abandonadas minas, con el "tuuut" del teléfono en Berlín (Franz 18), o la frase del viejo profesor de Laura, Benigno Velasco, actual Ministro de Estado, que la quiere convencer de no dejar su posición en Berlín por ese pueblo fantasma: "ese agujero en el desierto", frase pronunciada en un pasado reciente y que hace pasar la narración con la misma frase, pero ahora en la boca del narrador, al presente inmediato: Laura se encuentra en la fila de autos que se acerca a "ese agujero en el desierto..." (Franz 17). También una serie de frases-enigmas (nuevamente la pregunta de Claudia a Laura, "¿Dónde estabas tú, mamá [...]?) son como filamentos que, por una parte, le dan coherencia a la narración y, por otra, mantienen al lector en una permanente tensión, como, por ejemplo, la afirmación del narrador sobre "las vagas referencias a una biografía [de Laura] que mantenía celosamente reservada" y que era la razón de que Laura, una mujer bella y en sus mejores años viviese sola (Franz 15). Otros enlaces se dan cuando Laura en la carretera, llegando a Pampa Hundida, reconoce el olor a lana y limón de una mujer que hila y vende textiles al borde del camino acompañada de otras dos, a la que conocía de "antes" (Franz 25), después de veinte años (la matrona tradicional en el pueblo, Franz 25-6), lo cual es un indicador que la mujer tuvo un papel importante en la vida de Laura. Como veremos, estas tres mujeres, pero especialmente a la que reconoce por su olor, representan una especie de míticas tejedoras del destino y representantes del pasado, del presente y del futuro. En la mitología griega estas eran las *moirai* (las *destinadoras*: Klotho, Lachesis, Atropos) o también las llamadas *fatae* (diosas del destino); en la mitología latina, las *parcae* (las *parturientas*: Nona, Decima o Decuma y Morta) o, en la mitología germana, las *nornen*.

<sup>2</sup> En la edición de *La Nación*, editorial Sudamericana, aparecen estos párrafos en itálicas, pero esta importante tipografía ha sido, en un acto de indolencia y de ceguera editorial, eliminada en la edición de Mondadori. Por ello no usamos esa edición.

Así también una serie de "analepsis externas" con función "prolépico-interna" (A. de Toro 1992/2002, 36; 38) mantienen constantemente la tensión en el lector y anuncian una tragedia, pero sin revelarla como, por ejemplo, en los recuerdos que le produce la matrona-vendedora: "Y con el silencio refluía la memoria. Laura se vio de espaldas desnuda, con las piernas colgando de unas cuerdas, hablándole al abismo, o a la réplica de la imagen que aleteaba sobre el vapor del perol hirviente, a su lado" (Franz 27-8). El enunciado revela, por una parte, una "analepsis externa incompleta", esto es, un acontecimiento aislado que yace en un pasado remoto y que aparentemente nada tiene que ver con el presente narrado, pero, como veremos, es vital y solo produce interrogantes para el lector. Por otra parte, el enunciado es una "prolepsis interna", es decir, anuncia un acontecimiento que el lector leerá más tarde en el transcurso de la diégesis narrativa, del presente narrativo del "tiempo textual" (A. de Toro 1992/2002, 30-32) (Franz 424 y ss.). La tensión se potencia con el grito de la matrona: "Nunca se ha arrepentido, ¿verdad mijita?" (Franz 26), pregunta que queda por el momento sin respuesta.

Las analepsis, además con función prolépticas, se encuentran también en la *carta-testimonio* de Laura a Claudia como la interrogante "¿Dónde estabas tú, mamá [...]?" y las observaciones de Laura que dejan al lector en un permanente enigma: "Pero para hacerlo debo espolear [...] el caballo muerto de mi memoria "pura sangre" en el que monté un día- y obligarlo a arrojarlo al abismo que yace al otro lado... (Donde me aguarda el joven pálido, que aún sigue todos estos años después, pidiéndome amparo bajo la higuera que las estrellas escarchaban)" (Franz 28). Tanto el caballo como el muchacho mencionados son estructuras de fundamental importancia, como así también la otra fórmula iterativa de "el que trae la luz" (Franz 28) detrás de la cual se esconde el Mayor Mariano Cáceres Latorre quien constantemente produce la iteración-*leitmotiv* analéptico-proléptica de "¿Que te quedaras no por lo que había hecho, sino por lo que haría si me dejabas?" (Franz 69), una frase que la pronuncia en el reencontro con Laura veinte años después, pero que fue textualmente pronunciada veinte años antes y que para el lector se concretizará *in actu* tan solo en las páginas 323 y 234.

El juego de iteraciones, analepsis y prolepsis forman una madeja laberíntica que contribuyen a un entrelazamiento de todas las partes de la diégesis, formando así una totalidad del mundo narrado, produciendo una condensación de los diferentes hilos accionales en el presente de Laura en su retorno a Pampa Hundida: los acontecimientos de veinte años atrás que se configuran en ese recuerdo no irrumpen tan solo en la carta-testimonio, sino que también en la presencia de Laura en Pampa Hundida, en esos cuatro días, donde se confunden

carta y presencia en la conciencia de Laura, que son reproducidas por estas técnicas temporales y de iteración en la conciencia del lector. La novela consiste en el recuerdo y su irrupción en el presente, en la performance y escenificación brutal del recuerdo en el presente, en la finalización de una tragedia inconclusa.

La temporalidad reúne los espacios y sus acontecimientos en un presente de cuatro días desde la perspectiva del narrador, del *tiempo de la acción* (A. de Toro 1992/<sup>2</sup>2002, 30; 32) y de un momento único, de un presente inmediato desde la perspectiva del lector o del *tiempo textual*.

## 2. La historia de lo imposible: huellas

La historia misma se puede resumir en breves líneas: Claudia, nacida en Berlín, viaja a Chile a estudiar Derecho y a conocer a su *padre*, Mario Fernández, a quien visita en Pampa Hundida. En Chile ella se informa sobre la dictadura y sus consecuencias y escribe e interpela a su madre preguntándole “¿Dónde estabas tú, mamá [...]?”, una pregunta que vuelca a Laura en una crisis de “despertar a los monstruos dormidos de su memoria” (Franz 13), de explicar lo inexplicable, y por ello comienza a escribir una carta donde menciona lo inexplicable, lo inmencionable, constatando que todas sus virtuosas descripciones y explicaciones que describen diversos procesos con la perfección de un corte de bisturí, son obsoletas frente al hecho mismo. Así, decide viajar a Pampa Hundida (luego de haber aceptado un puesto de jueza como hace veinte años), lugar de su pasado, al “norte desértico” donde había tenido lugar esa historia negada y eliminada de su vida hace veinte años y que ahora la alcanzaba nuevamente y que no se podía contar, ya que “hay preguntas que sólo se responden con la vida” (Franz 13). Frente a la imposibilidad de dar una explicación epistolar, viaja. Este es un viaje a sí misma, a una especie de liberación de una historia inconclusa, de una experiencia trágica que ha quedado sin catarsis: la tragedia inconclusa. La carta de Laura, la narradora, y los capítulos del narrador en tercera persona, describen a Mario como un hombre sensual y cobarde, a Laura como bella, inteligente, pero orgullosa hasta la soberbia, bien ingenua y al fin como una víctima del terror, de las circunstancias, de su propia angustia y de su cobardía. Se describe al Mayor Cáceres que unos días después del golpe militar de Pinochet hace construir un campo de concentración en las salitreras donde se asesinan a los condenados a muerte por el Consejo de Guerra. Laura interviene para salvar a un prisionero fugado del campo de concentración que se había refugiado antes en su casa, pero que luego es delatado por la misma Laura quien, víctima de los golpes y de la violación por parte de Cáceres, acepta un *pacto* que le ofrece este: cada vez que ella viniese para ser golpeada

y violada y se atuviese a un estricto ritual dictado por él, él dejaría un prisionero (o varios) libre. Mas Cáceres hace acompañar a los condenados por el sacerdote Penna hasta la frontera del país vecino y luego los hace matar por el servicio secreto de este. Cuando Cáceres le revela la verdad a Laura, esta lo golpea con la fusta y huye con el *pura sangre* hasta que el caballo, reventado de cansancio, muere en el desierto. Laura retorna caminando a Pampa Hundida en un estado de alucinación, para luego abandonarla. La casa de Cáceres es víctima de un incendio al cual él sobrevive quedando desfigurado. Laura regresa a Pampa Hundida durante la fiesta religiosa anual. En medio de la peregrinación se encuentra con Cáceres que vive en una de las ruinas de las salitreras esperando que ella regresara para cumplir con el pacto, según él, o para que lo matase. Esta acción va acompañada por la gestión de Claudia quien apoyada por un joven, idealista y ambicioso abogado, Tomás Martínez Roth, quiere llevar a Cáceres a los tribunales para así sacar a luz el paradero de los desaparecidos. Con el correr de los días se divulga entre los peregrinos que en el desierto se están produciendo milagros y estos se juntan cerca de la salitrera donde habita Cáceres, quien confronta en ese momento a Laura y Claudia. Laura al querer darle la carta la pierde y es esparcida por el viento en todas las direcciones. Al final sale a luz *el misterio*: el *carnicero Cáceres* es el padre de Claudia y la razón por la que veinte años atrás Laura debió exiliarse en Berlín. Ambas mujeres lo dejan con vida y Cáceres es ajusticiado de una manera ritual sangrienta, quizás despedazado por los diablos de la cofradía de Mamani, o es atropellado por un coche; o quizás, en otra interpretación, se pierde en la masa de los peregrinos y ambas mujeres vuelven a Berlín. Mario, sin embargo, se queda en Pampa Hundida destruido y despojado de todo, pero recoge por la calle los folios de la carta-testimonio de Laura y escribe su novela antes de que Pampa Hundida sea tragada por el desierto que avanza incontenible sobre el oasis. La novela que terminamos de leer es la de Mario, el *escritor frustrado*, que al fin realiza su sueño literario: escribir una novela. Franz parece ser el editor de la novela, como Cervantes o Borges, para quizás así no documentar, sino ficcionalizar la realidad y sacarla de cualquier interpretación política o ideológica y evitar su instrumentalización.

### 3. El carnaval

Franz hace llegar a Laura a Pampa Hundida en el momento más importante de las actividades de ese pueblo perdido en la profundidad del desierto, de ese "oasis perdido", de ese "agujero en el desierto" (Franz 17), que es la fiesta religiosa anual de los peregrinos, donde el pueblo se transforma en un gigantesco carnaval dominado por una mezcla de diversos ritos católicos y pagano-precolombinos.

La fiesta es la razón de ser y de la existencia del pueblo. El carnaval católico-pagano será crucial para Laura y Clara, ya que en su contexto se producirán espacios privilegiados, para decir, para sentir y vivir lo prohibido, y recordemos qué significa el carnaval según Bachtin. (47-60)

El carnaval es, primero, un espectáculo sin "rampa" (Bachtin), que carece de una polarización o jerarquía de sus participantes; no hay tampoco una división entre espectadores y actores y el mundo se encuentra fuera de quicio, las normas usuales se encuentran suspendidas. En segundo lugar, el carnaval crea un contacto *humano íntimo-familiar* entre los participantes como resultado del orden suspendido, esto es, las jerarquías sociales, morales, profesionales o económicas no funcionan durante el carnaval. Muy por el contrario, tenemos acciones colectivas de masas acompañadas de un discurso libre y sin tabúes, donde se establecen nuevas relaciones basadas en experiencias básicas de orden sexual, sensual y emocional en las que el límite entre realidad y juego se permeabiliza, por lo que no existe una identidad entre el comportamiento físico y retórico de los participantes y su estatus en la realidad. En tercer lugar, domina la *mésalliance* carnavalesca (el *mal casamiento*), es decir, las relaciones de tipo familiar abarcan todo el mundo del carnaval: valores, pensamientos, fenómenos y objetos. Todo aquello que antes del carnaval estaba separado o tabuizado tiene ahora acceso en el espectáculo sin estrado. Se mezcla y se une lo sacro con lo profano, lo alto con lo bajo, lo serio con la risa, lo grande con lo menor. Finalmente, el carnaval es el lugar de la profanación y de la infamia, de la humillación y de lo prosaico, de discursos y gestos obscenos, de la parodia y de lo sagrado, de la flagelación y del respeto, y de las máscaras.

Estas características del carnaval producen un distanciamiento de lo épico y lo trágico y el desplazamiento de lo representado a un contexto cotidiano-familiar. En la tradición del carnaval se da la destrucción del rey y de la reina del carnaval como símbolos de transición entre muerte y resurrección, entre la eliminación del orden antiguo y la instauración de un nuevo orden, lo cual se realiza a través de la risa que es la concretización de haber logrado algo nuevo por medio de la experiencia inmediata. Este es el momento principal del carnaval: la cristalización de la ambigüedad carnavalesca, de la ceremonia ritual del poder y su profanación que se refleja y concretiza icónicamente en los disfraces y símbolos rimbombantes y grotescos.

Este procedimiento o estrategia narrativa de la ambigüedad impide que lo descrito se transforme y reduzca en una acusación panfletaria y patética. Y precisamente las oposiciones binarias tales como *nacimiento/muerte*, *bendición/maldición*, *elogio/crítica*, *juventud/*

*vejez, arriba/abajo, inocencia/culpa, amor/odio, éxito/fracaso, honestidad/ corrupción, sinceridad/hipocresía-oportunismo víctima-victimario*, etc. le propician al carnaval su poder de transformación y de subversión.

Otro aspecto fundamental del carnaval es la parodia, la ironía y la sátira como armas del cuestionamiento y relativización, la creación de la figura del *doble*, del *yo-tú*, de la *identidad/no-identidad*, del libro en el libro, del bufo de la diferencia que es la cifra, el signo del nuevo orden (Mamani), del nuevo discurso y de la transformación, de la fantasía verbal, de la jerigonza, de la yuxtaposición, de la repetición subversiva y metatextual donde el escritor-narrador se transforma en un escritor que juega su papel dentro del carnaval creando un texto de *segundo grado*, un *suplemento*, una transcripción relevando su *modus operandi* y *modus essendi*.

Laura es una peregrina que viene como los demás "a pedir y celebrar, a rogar y bailar [...] a escuchar en la voz de la multitud [...] la voz de alguien más allá [...] no la voz de las certezas, sino la de una pasión" (Franz 14-5), que llega a una especie de infierno dantesco o al de Comala de Juan Rulfo ("el descenso a la otra cara del mundo, al revés de las certezas" (Franz 14-5) abandonando lo apolíneo por lo dionisiaco<sup>3</sup>:

[...] a la intuición de una pasión que remachaban esos bombos y tambores pegajosos, acoplando su insomne cavilar al ritmo de cadencias infinitamente más antiguas que cualquier teoría.

[...] Sino que había cambiado la aparente armonía de su cátedra de filosofía por el torbellino polifónico de la fiesta donde había aceptado juzgar lo incomprensible. De la filosofía a la fiesta. (Franz 15)

El carnaval es regido por el principio dionisiaco, pero le subyace lo apolíneo, ya que la suspensión de las normas y jerarquías valen solo en el contexto del carnaval y de allí su resultante ambigüedad.

Singular es en la novela la paralelización evidente que Franz hace entre el carnaval y la peregrinación al santuario de la Patrona en el presente (donde se realiza una serie de inversiones del orden y la más importante sería la suspensión del orden a través de los peregrinos) y la destrucción de diversos órdenes que produce la introducción del

---

<sup>3</sup> Este importante aspecto de lo apolíneo y lo dionisiaco relacionado con el *Nacimiento de la tragedia* de Nietzsche no lo podemos desgraciadamente tratar aquí por falta de espacio.



campo de concentración por Cáceres en Pampa Hundida. Así también el estatus del carnaval en la condenación de los prisioneros por Cáceres en 1973. Cuando Laura llega a reclamar los derechos civiles de los prisioneros es degradada a ser testigo o "ministra de fe" (Franz 133). El juicio se realiza en un *teatro*, "al borde del proscenio" (Franz 133). Los parámetros de lo que es orden o desorden son invertidos en cuanto los militares representan el orden contra la ley del estado civil y democrático y Laura representa el desorden contra el nuevo orden militar. La situación se transforma en una farsa, en una mueca diabólica solamente posible en el teatro-carnaval y en el terror de la dictadura y la suspensión del orden del Estado de Derecho:

Por un momento, nos quedamos los tres mirándonos [dos oficiales y Laura], de hito en hito, en esa sala de teatro, como un trío de comediantes. Sólo faltaba que alguien aplaudiera, o abucheara nuestra farsa [...] (A mí también, desde este futuro, mi inocencia de entonces me parece cómica, obsoleta, una reliquia risible).

[...]

De pronto, la farsa se vuelve inteligible, entiendo lo que hablan, ubico en mi memoria el procedimiento que siguen. Lo entiendo todo: éste es el lenguaje de la ley. (Franz 132; 152)

El carnaval acompaña la llegada de Laura en forma paralela a todo lo que sucede en esos días: la toma del cargo, el primer encuentro con su ex esposo, Mario, el reencuentro con Cáceres, el proyecto del abogado Martínez con el apoyo de Claudia de hacerle un proceso a Cáceres y sacar a luz dónde habían quedado los ajusticiados por el tribunal militar, la protesta de los seis estudiantes dirigidos por Claudia, la llegada del Ministro de Estado Velasco a Pampa Hundida. Las cofradías y la Diablada cantan, danzan y se flagelan durante su peregrinación cuyo punto de llegada será la basílica donde se encuentra la Patrona, que entretanto es una copia de la original.

Un primer punto culminante del carnaval es la investidura de Mamani, el curaca o cacique del pueblo y la figura central del carnaval, que llama a Laura a una bodega para contarle su historia de discriminado y mestizo, representante y encarnación de las tradiciones milenarias que se le reconocen, paradójicamente, durante la dictadura y no en la democracia, ni por derechistas ni izquierdistas. Mamani fue alcalde de Pampa Hundida hasta el fin de la dictadura y durante ese tiempo transformó "ese agujero en el desierto" en un paradisíaco vergel (333), representación de su plan mayor de convertir la peregrinación a la ciudad santuario en un *event* postmoderno con el objetivo de darle a "ese agujero en el desierto" un futuro.

Dentro de la suspensión de las normas durante el carnaval que ya ha empezado con la llegada de los peregrinos y que toma forma con la investidura de Mamani, en un acto ritual e iniciático, Mamani es el único personaje de la novela que es capaz de revelar su verdad sin tabúes dentro del disfraz que se va poniendo parte por parte (Franz 326-43). La despiadada desnudez de su revelación, de un estigmatizado y repudiado racialmente, corresponde a la desnudez de su cuerpo obeso que para revestirse con los atuendos del "caporal mayor de la Diablada" lo deja solamente en calzoncillos frente a la magistrada (Franz 329) con toda su grotesca humanidad:

Acto seguido el caporal se sacó la bata y se la pasó al sordo-mudo. Laura pudo ver las tetillas abultadas, puntiagudas, con los oscuros óvalos de los pezones peludos, caídos, la doble barriga que a su vez pendía en pliegues casi ocultando el sexo enfundado en un slip de color violeta, sedoso, sostenido por las tiras negras hundidas en las carnes rebosantes de las caderas, donde terminaban los muslos masivos, surcados de venas cefálicas. (Franz 329)

Mamani es así la encarnación del sincretismo carnavalesco de tradiciones europeas, andinas precolombinas e incluso preincaicas, en él y en la ciudad santuario se condensan y concretizan estas tradiciones:

O recordaba apenas algo sobre su sincretismo: cómo se remontaba, por el lado europeo, al diablo medieval, el de los autos sacramentales y las hogueras, y más atrás a los sátiros que en las bacanales honraban a Dionisio. Y por el lado andino, a los dioses derrotados pero no vencidos, al culto de los ídolos de Tiawanaku, a las aves rapaces y los leones que se retiraron a sus cumbres, se enmascararon, pero no desaparecieron. (Franz 330)

Mamani es el símbolo y la vivencia de lo híbrido<sup>4</sup>. Por una parte es el único personaje que encarna tanto lo dionisiaco (su pasión por lo sincrético, por la máscara, por la diablada, por el chamanismo, por el baile y la risa, por el goce y el juego) como lo apolíneo (su equilibrio político, su pragmatismo moderado, su sensibilidad y su eficiencia, su sentido del progreso y de las tradiciones) y, por otra, el sufrimiento del mestizo:

---

<sup>4</sup> Para este término, ver en la bibliografía, al final, los textos de A. de Toro (2006, 2006a, 2006b, 2007).

Y cada hijo mayor lo había heredado junto con el cetro de cacique, de curaca de ese oasis. De hecho, el traje de demonio era el traje original de los curacas, en su condición ceremonial de chamanes [...] cuando se dio cuenta [Mamani] de que en la otra historia, la blanca, en la mitad blanca de su sangre mestiza no tendría un lugar nunca, como si nunca hubiera existido.

–Una parte mía niega a la otra, y a su vez es negada por ésta.

Ahí estaba la paradoja: su sangre blanca negaba a su sangre india y a la vez la sangre blanca se había condenado al mezclarse con la india. Era el más insidioso de los castigos. (Franz 330-1)

La tradición sincrética tiene una carga subversiva. La tradición puede, eso sí, solo subsistir en el enmascaramiento, en el permanente carnaval que encubre y subvierte los símbolos del orden en otro orden que se concretiza en las diversas piezas de su vestimenta. Les da a los mestizos, a los estigmatizados, a los *chingados*, en el lenguaje de Octavio Paz, la posibilidad de recuperar por un instante su historia olvidada, negada y ocultada:

El poder que había heredado junto con el disfraz que no era disfraz, sino emblema de su resistencia, de su lucha mestiza, de su deber de sobrevivir integrando las fuerzas que querrían destruirlo. Emblema como la camisola [...] interior que permanecía oculta y sin embargo era tan importante como el atuendo exterior... [...] Bajo ese traje de baile desenfrenado y lujoso que él vestía cada año, había un dolor. (Franz 334)

–La historia nos hizo enmascaramos, Laura, y sobrevivimos en la máscara. La máscara nos permitió expresarnos, hacer nuestra justicia, esperar el día en estas fauces dentadas, estas orejas aladas y puntiagudas, estos ojos desorbitados, y estos cuernos, este cóndor sublimado [...] sean el rostro de nuestro despertar. [...] Este soy yo. No el que está bajo todos los disfraces, sino los disfraces mismos. (Franz 341)

Mamani es el sátiro o el macho cabrío, la personificación de Dionisio y del minotauro con su gran máscara con “cuernos enroscados” y con una “magnífica corona”. La máscara le permite a Mamani, como único ciudadano de Pampa Hundida, pedir perdón a Laura, por su *sacrificio*, por hace veinte años haber “amparado la ciudad” (Franz 342). Al parecer intuye o sabe Mamani lo sucedido entre Laura y Cáceres, pero es el único que lo expresa discretamente.

El carnaval tiene el poder de suspender la norma; así Laura le roba a la iglesia el dinero donado por los fieles y encierra al personero del banco y a dos beatas en un armario, para dárselo a las tres hilvanadoras del destino, a la matrona de su aborto impedido para así *cancelar su deuda* (el no haber podido pagar el aborto) y para dejar en cambio a Iván, al monstruo-niño-retrasado, bajo su tutela (Franz 407 y ss.; 439 y ss.).

Laura, la magistrada, no solamente quiebra con la ley, sino que en una especie de chantaje psicológico y valiéndose de la postración psicológica, del sentimiento de culpabilidad y de la debilidad de Mario le hace difundir una noticia falsa: a las afueras de la ciudad, en las cercanías del viejo campamento de las salitreras, en el lugar donde se encuentra encerrado Cáceres, habría aparecido una luz que Mario a su vez transforma en la aparición de la Virgen. Todo esto es un plan que ha urdido Laura quien además pacta con Boris Mamani para que a su vez pague su deuda a Laura llevando a su corte de diablos con la multitud de peregrinos a ese lugar. En ese momento de éxtasis, de confusión y esperanza, en el punto de ebullición del carnaval, Laura y su hija entran al campamento donde se encuentra Cáceres.

#### **4. El infierno *franzesco*: Pampa Hundida - carta testimonio - la tragedia - la *comedia de la memoria***

En este momento de ebullición se unen el carnaval y el infierno. El infierno o el lugar apocalíptico está prefigurado desde un comienzo de la historia: es el infierno de Laura en la casa del Mayor Cáceres hace veinte años y es el presente en la confrontación con su pasado: Cáceres, un ovillo de carne quemada e implantada, encerrado en su campamento. En este momento y lugar Laura le revela a su hija haber sido violada por Cáceres y que ella es el fruto de esa violación, le revela *su culpa* de víctima, momento de la tragedia en el sentido aristotélico: la "hamartía" que se vuelca en una "anagnórisis" que presenta el abismo de lo irreversible que se expresa en "éleos" y "phóbos" (lamento sin fin y angustia) que conducen a la "catarsis" (A. de Toro 1993/1998). Ambas, Laura y Claudia, no ajustician a Cáceres, se liberan de él, no por un acto de piedad, sino de superación del infierno: así como Laura interrumpe el aborto y tiene a Claudia, para no "darle otro triunfo a la muerte" (Franz 453), de igual forma lo dejan vivo para no seguir con el código del terror. Laura dispara al aire, contra la estrella de Venus, lo que conduce a una verdadera estampida de los peregrinos que arrasan con el campamento y la muchedumbre se traga a Cáceres que va aullando con las manos en alto, como un animal herido.

La carta-testimonio es la tragedia escrita, el carnaval de Pampa Hundida la puesta en escena como en las tragedias griegas o francesas del siglo XVII donde se representan los últimos e imprescindibles acontecimientos que conducen a la tragedia. Tenemos una tragedia a la Eurípides, con un fin feliz, como se da en *Ifigenia en Aulida*.

La carta-testimonio es el resumen sintético de un dolor que no consiste solamente en la representación de la tortura en la cual Cáceres somete a Laura, sino además en la representación de una *complicidad* que resulta de ese "orgasmo negro", "un orgasmo sin corazón" (Franz 268; 269; 291), de un amor que no se puede llamar así y por eso se le denomina "nuestro pacto" (Franz 288 y ss.), un pacto sadomasoquista, torturador, flagelador, de Eros y Tánatos. La carta testimonio es la descripción más brutal de la ambigüedad entre el odio y el rechazo y la dependencia y el afecto, fenómeno que Laura reconoce con certeza como

[...] el síndrome de Estocolmo. Ese asalto a un banco sueco, donde los rehenes terminaron amando a sus raptos que los amenazaban de muerte, y que desató una tormenta de revelaciones en sabias mentes tullidas por la abstracción.

[...] 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 378)<sup>5</sup>

Esta descripción del síndrome es a la vez un pasaje metatextual en cuanto es un comentario sobre la estrategia narrativo-sicológica de Franz: resume su intención.

Pavlovsky, el psiquiatra y dramaturgo argentino, trata ya en 1971 (fecha de su representación) este problema *avant la lettre* en su obra teatral *La muca*, constituida por la banda del Sueco y por un matrimonio, donde aborda el problema de la hipocresía y la corrupción de las clases burguesas acomodadas, del fanatismo estético-revolucionario izquierdista o fascista, del problema del amor, de la sexualidad, de la crueldad y de la tortura. Un *team* fílmico irrumpe en casa de una pareja acomodada, los drogan y los hacen actuar *en vivo*, los denigran (agreden a la esposa, obligan al marido a besarle los pies al Sueco), les permiten recuperar su dignidad dándole espacio a la protesta y

---

<sup>5</sup> "El síndrome de Estocolmo" es el nombre que se le da a este tipo de relaciones como producto del asalto al Kreditbanek en Normalmstorg que va del 23 al 27 de agosto de 1973.

a la violencia (la esposa-víctima escupe y agrede a sus opresores, el marido golpea dura y largamente al Sueco), pero al final vuelven a su papel de víctimas. Bajo tortura y extorsión revelan los esposos sus perversiones y bajezas (él se masturba en la oficina cuando está nervioso, ella tiene un amante, etc.). Al fin, cuando el grupo fílmico ha cumplido con sus tomas, grabaciones y notas van despidiéndose cortésmente y disculpándose por *el maltrato*. La pareja, que ha quedado al desnudo y habiendo establecido una relación emocional frente a sus torturadores, queda desolada y sin saber cómo relacionarse nuevamente. Pavlovsky, para evitar una identificación directa con uno u otro grupo, fuera de relativizar la moral o el discurso de los esposos, hace que la pareja ruegue a sus torturadores que se queden y que estos se encuentren nuevamente escuchando con placer la voz del Sueco, el torturador. Semejante final obliga al espectador a abandonar su pasividad estética (constantemente tematizada en la obra).

Cáceres en *ED* dobliga a Laura a golpes y con caricias:

Y luego, tan velozmente que no lo vi moverse, me abofeteó. Fue un golpe certero, limpio y fulminante (pero sobre todo tan limpio). Rodé junto con la silla y caí al suelo. Traté de incorporarme pero él ya estaba sobre mí. La pinza de unos dedos se clavaba en mi nuca, tras el cerebro, pegándome la mejilla ardiente boca abajo contra el piso. Otra mano –la mano izquierda [...] me levantaba las faldas y se abría paso entre mis piernas. [...] La mano que me escarbaba desgarró de un tirón mis calzones [...] y alcanzaron mi sexo [...] Pero los dedos pasaron sobre mis labios vaginales, atraparon el vello de mi pubis [...] y empuñaron el manojito de pelo. El hombre torció la muñeca. Sentí un espasmo de dolor mientras la mano me izaba de las caderas, tirándome desde ese punto hacia arriba. Y entonces Cáceres me soltó la cabeza. [...] Boca abajo, con las manos y los pies apoyados sobre el piso y las caderas alzadas, mi cuerpo formando un arco cuyo punto más alto y expuesto eran mis nalgas al aire [...], gracias a mí que trataba de evitar el dolor irguiéndome en el mismo punto donde él me suspendía del vello del sexo, adaptándome (ya) a su fuerza. (Y esta involuntaria colaboración era más humillante que el dolor, pues era una forma, ya, de intimidación). [...] Alcancé a entrever que levantaba el brazo derecho, el que tenía libre [...] Luego un silbido, el nítido eco de la carne azotada por un instrumento plano, helado, preciso, que había sido aplicado de canto [...] ¿Cuántas veces me azotó? ¿Diez, una docena, cien?. [...] Y grité, lo confesé, repetí varias veces dónde estaba el fugitivo.

Cáceres se detuvo. Me bajó con suavidad hasta el piso, soltó mi sexo, la mano húmeda salió de entre mis muslos como una caricia. [...] la barba áspera que rozaba mi piel magullada, la mejilla que se apoyó sobre mis nalgas ardientes, que tiritaban, los labios que las besaron, la cabeza que reposó en ellas como si fuera a dormirse ahí. [...] Los dos tendidos en el suelo, como una pareja de amantes en una playa, a la orillas del mar. [...] Había entre nosotros –ya– una intimidad irrecusable, parecíamos un matrimonio viejo [...] ¿Por qué me va a hacer eso, si ya confesé?, le repetí, protesté [...] “Por qué no, mi patroncita. Si ya has entregado a un hombre a su muerte. ¿Qué importancia tiene ahora que te entregues a mí? (Franz 242, 243, 244)

He citado este pasaje extensamente ya que representa el núcleo de la novela, la razón de la carta-testimonio-tragedia y del síndrome de Estocolmo, la dependencia, la mezcla de placer, terror, dolor y sumisión desde un principio. Además, esta primera situación es la *original*, las muchas que vendrán serán una repetición y un doloroso simulacro. Para poder tratar de revivir cada vez la situación *original*, Cáceres establece un ritual: Laura debe venir cada vez que él se lo ordena a *pedir más*, vestida como una prostituta y con ropa interior adecuada a la situación. Laura debe siempre negarse a las órdenes de Cáceres para que él la azote como castigo. La interrupción de los azotes y su reemplazo por el sexo se presenta como un agradecimiento (“Para que me lo agradezcas cuando me detenga”, Franz 264), ya que está en el poder de Cáceres interrumpir o continuar con la tortura. Esta situación iniciático-ritual provoca diversos tipos de dependencias. Una es de tipo operativo: cada vez que Laura se someta al acto ritual Cáceres libera a un condenado y así Laura cree y siente que está haciendo justicia. Otra es de tipo psicológico-emocional, Laura desarrolla sentimientos por el torturador:

[...] iba a dar cualquier cosa en ese momento para que esa contemplación se prolongara, y mi sumisión. Pero sumisión es poco, ya te lo he dicho: era un paradójico, un primitivo, un abyecto agradecimiento. Un deseo de agradar, de no hacer nada que pudiera sacarlo de su contemplación y, por el contrario, de hacer todo lo que pudiera para demostrarle mi gratitud por el simple hecho [...] de que no me hiciera sufrir más. De que pudiendo aniquilarme, hubiera decidido dejarme vivir, para que lo complaciera. Creo que si en ese momento, Claudia, él hubiera hecho el menor ademán de tomar nuevamente su regla (su norma) y en vez de azotarme nuevamente con ella, simplemente me la hubiera ofrecido para que la besara, para que lamiera ese canto de acero enrojecido en la punta, yo la habría besado. (Franz 265)

La *sumisión* de Laura, pero también su rápida dependencia psicológica y sexual se manifiesta, por ejemplo, en la imposibilidad de matarlo. En una ocasión Laura tiene un cuchillo en la mano, pero le es imposible matar a Cáceres, quien incluso la desafía, indefenso en el suelo, de hacerlo, pero en vez de ello lo abraza y tiene un "orgasmo negro" que representa "[estar] viva en medio de la muerte, gracias a que me aferraba a la propia muerte". (Franz 269)

La ambigüedad y perversión de la relación se manifiesta en el rito de la *simulación* como lo habíamos indicado de paso anteriormente y que representa un gran *sufrimiento* para Cáceres que sabe que nunca volverá a poder recuperar y vivir con esa intensidad "ese momento "mágico" que acababa de ocurrir [...] la imposibilidad de repetir la perfección de esta primera noche" (Franz 293). Por ello se establece una *ficción*, una *ceremonia* que es la base del *pacto* entre ambos. *Pacto* es, por una parte, un eufemismo para no decir *amor* (Franz 324), que no se basa en sentimientos de enamorados y por ello, por otra parte, representa el truco de la aparente amnistía de los condenados. (Franz 288-293 y ss.)

La iteración del acto o del pacto se refleja no solamente en el nivel de la acción, sino también en el nivel retórico. Es una estrategia muy similar a la de Sade, por ejemplo, en *Justine ou les Malheures de la vertu*, donde el placer y el Eros de la perversidad se gozan literalmente, palabra por palabra, como una construcción imaginaria capaz de suplantar la realidad, pero que al final es imposible evadir, especialmente cuando Laura le pregunta a Cáceres, a quien por primera vez lo llama por su nombre de pila, Mariano: "¿Dónde están, Mariano?" (Franz 317 y ss.), ¿dónde están verdaderamente los condenados a muerte liberados de los cuales nunca se supo nada más, ni siquiera sus madres? Este es el momento donde por primera vez Cáceres dice que él y Laura son amantes. Es el fugitivo que Laura le entrega a Cáceres el que los transforma en amantes (Franz 321), entrega que es el artífice del pacto y la fundación de la ficción y a la vez, la llegada al infierno mismo, ya que Cáceres le revela a Laura que hacía reventar a los condenados-liberados con dinamita y se polvorizaban como en "Una tronadura, como lo hacen los mineros" (Franz 324). Este es el momento en el que Cáceres ruega a Laura no abandonarlo "no por lo que he hecho, sino por lo que haré. No tendré escrúpulos" (Franz 324). Este es el momento en el cual Laura comprende su soberbia, "era el último gesto de soberbia de una juventud insolente en la que me había creído capaz de juzgar" (Franz 404), su inocencia o ceguera de no querer ver lo obvio, "que Cáceres no podía desobedecer las órdenes de un consejo de guerra" (Franz 372). Este es el momento en el que Laura le cruza a Cáceres la cara con la fusta y huye con su caballo para luego de



tres días en el desierto retornar a su casa y despertar, después de un mes más, de una especie de estado de coma psicológico. Pero allí aún no se ha acabado el infierno, ha sido tan solo su entrada. El otro espacio del infierno lo constituye su embarazo y el intento del aborto que no queda claro si por un milagro no funciona o es interrumpido realmente por Laura, para darle su derecho a la vida. Es esta también la razón de su huida a Berlín y de su silencio de veinte años. Las tres mujeres, las tres moiras, aparecen aquí por primera vez y una de ellas es la matrona que le va a hacer el aborto a Laura. Esta es la labradora de su destino, la artífice de su huida a Berlín y de su regreso a Pampa Hundida.

### 5. La metanovela

Mientras la carta-testimonio-diario-tragedia es al fin un instrumento en el proceso catártico, en el "Epílogo" sabemos que esta es la base de la novela. Franz en la tradición de Cervantes y Borges introduce un narrador-autor que ha sido el creador de *El desierto*, a un narrador que parece llamarse Mario: "Digamos que me llamo Mario" (Franz 460) donde el narrador-autor nos dice que han pasado diecisiete años desde los acontecimientos ocurridos en Pampa Hundida después del regreso y segunda partida de Laura (al extranjero, quizás a Berlín), esta vez con Claudia. Así comienza este capítulo y así podría empezar la novela, a no ser que nos relata los últimos acontecimientos después que los peregrinos han arrasado con el campamento donde de pronto Laura arroja su carta al cielo y es llevada por el viento en todas las direcciones (Franz 460). El viejo escritor, como en una de las tantas leyendas sobre Cervantes escribiendo *El Quijote*, recoge durante días los fragmentos que vuelan por toda la ciudad para hacer su novela en el año 2010 y trata de descubrir en un gesto borgeano del epílogo reiterado cuál sería el mejor final de la historia. El primero podría ser que Laura y Claudia salen de Pampa Hundida al día siguiente de la Diablada y se dan vuelta a mirar a Iván (Franz 460). Pero hay testigos que dicen que no fue así. El segundo, en un gesto muy de *Cien años de soledad*, el final se produciría cuando Laura y Claudia se van y Cáceres desaparece y así comienza Pampa Hundida a *desvanecerse* hasta que fuera "tragada por el olvido descomunal del desierto". (Franz 461)

Hay varias versiones de la desaparición de Cáceres: una dice que ha muerto, lo cual es certificado por el doctor Ordóñez, "atropellado y medio devorado por animales"; otra dice que Cáceres "no murió, no fue desmembrado y engullido" (Franz 468), sino que los diablos de Mamani lo sacaron del campamento, lo disfrazaron y se confundió con la multitud transformándose en un peregrino (Franz 468), en un preso de la muchedumbre y su castigo consiste en "presentarse

como un penitente más, de rodillas o sobre el estómago [...]” (Franz 468)

Mario es uno de los últimos testigos de una ciudad en ruinas, a la que le cambia el nombre. También allí se encuentran la “tres viejecitas que hilan y tejen [...] y les hemos dicho que ya pueden cortar nuestro hilo, que ya no volveremos a irnos” (Franz 463). El narrador Mario es y no es el esposo de Laura ya que dice, por una parte, que lo que cuenta es “una historia cuyos testigos no contaron y cuyos herederos decidieron olvidar” (Franz 463) y, por otra, que solo quedará la ficción elaborada por él con los fragmentos: “En vez de historia quedará esta ficción de una historia, una máscara hueca hablando y hablando en el desierto”. (Franz 463)

En resumen la novela de Franz no siendo ni acusadora, ni militante, ni políticamente comprometida, sí es altamente política en su intención y estructuración. Si hay un mensaje, es lapidario con el destino: a este no escapa nadie, ni el Estado ni los individuos pueden engañarse con un silencio mortuorio y una hipocresía lacerante, ya que las cicatrices, las profundas huellas de la memoria son indelebles y en un momento, el menos pensado, algo o alguien será el motivo de urgentes preguntas. Laura obtiene su catarsis como resultado de su coraje, para después de veinte años enfrentarse al pasado, para darle un futuro a su hija y a sí misma.

Esta situación aún no superada ni a nivel individual ni a nivel colectivo es lo que aún Chile tiene por delante como tarea histórica y de allí surge la eminente importancia de esta novela. Además, Franz pone al descubierto la discriminación racial y social en la figura de Mamani, la cual en gran medida perdura hasta hoy rigiendo las relaciones sociales en Chile y en Latinoamérica, a pesar de las grandes transformaciones en los últimos años al respecto:

Tuvo que volverse, sin el título bajo el brazo, pero con el conocimiento más amargo ya aprendido, de una vez para siempre. Dos años le habían bastado para saber que, aunque fuera el mejor alumno, nunca le dejarían ser el mejor en la carrera, que los grandes estudios de arquitectos, donde se hacían los diseños futuristas de los mejores edificios, le estarían siempre prohibidos por una ley de la piel [...] La raza, la raza era su deuda impagable que jamás podría enterar. (Franz 332)

Franz nos revela un pragmatismo acoplado al oportunismo y al nuevo tipo de actor social, concentrado y comprometido con el presente y el futuro y su progreso, pero carente de memoria y de coraje para enfrentarse a la historia. Todos los personajes de la novela, con la

relativa excepción de Mamani y con aquella de Claudia que es el fruto de su inocencia e idealismo y de no estar enraizada en esa sociedad y así carente del problema de la sobrevivencia se puede permitir la libertad de un idealismo radical, ocultan y quieren olvidar el pasado. Ni siquiera Laura ha sido capaz de acusar, de enfrentar su situación histórica y personal, pues esta siente haber pagado su precio habiendo sido víctima de Cáceres.

Franz nos muestra una sociedad gobernada por intereses mutuos y por la amnesia del pasado para no hacer peligrar el presente. Franz nos muestra –como Pavlovsky– lo cerca que están el mal y el bien, la víctima y el hecho (ver nota 2).

Finalmente esta novela confirma que hay y que sigue habiendo una literatura muy subversiva y de alto vuelo, que no es ni literatura *light*, ni una literatura conformista, ni una literatura resignada, ni una literatura escapista que se esconde detrás del cinismo y de lo estético, sino una literatura que es capaz de practicar el oficio literario en forma virtuosa, de producir textos entrelazados en una enorme textura de inter y transtextualidades, de juegos literarios y metatextuales, pero sin amaneramientos ni compromisos con el *main stream*<sup>6</sup>, y a la vez de decirnos algo poderoso, de conmovernos y de alcanzar aquello que Diderot alababa en la novela de Richardson en su famosa *Eloge*, el encuentro con la realidad del pasado a través de la literatura:

O Richardson! [...] j'étais, au sortir de la lecture, ce qu'est un homme à la fin d'une journée qu'il a employée à faire le bien. J'avais parcouru dans l'intervalle de quelques heures un grand nombre de situations, que la vie la plus longue offre à peine dans toute sa durée. J'avais entendu les vrais discours des passions; j'avais vu les ressorts de l'intérêt et de l'amour-propre jouer en cent façons diverses; j'étais devenu spectateur d'une multitude d'incidents, je sentais que j'avais acquis de l'expérience. (Diderot vol XIII, 193)

El lector queda en un estado de conmoción y así como Dante que capta toda una época y una civilización en su *Divina Commedia* o así también el gran Balzac en su *Comédie humaine*, quien nos dice que la "Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire" ("Avant-propos", 12), así Franz narra su gran epopeya

---

<sup>6</sup> Franz (Castro 2005): "Aquí no hay ni vestigio de realismo mágico. Pero tampoco de coquetería cultural, erudición de librería ni dandismo de escritores describiéndose a sí mismos. La verdad es que ni siquiera sé si estamos preparados para esto en nuestros países".

trágica y universal que queremos llamar *Comedia de la memoria* en Pampa Hundida, un verdadero y digno compatriota de Macondo<sup>7</sup>.

### Obras citadas

- Bachtin, Michail. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt am Main: 1985.
- Castro, Ingrid. "Carlos Franz habla de su galardonada novela *El desierto*. El monstruo de la memoria". <http://www.letras.s5.com/cf220305.htm> [12 ene. 2008].
- Diderot, Denis. "Eloge à Richardson". *Œuvre*. Ed. André Billy. Paris: Gallimard, 1951, vol. 25, pp. 1059-74.
- Fontaine, Arturo. "Franz". *Artes y Letras, El Mercurio*. <http://www.letras.s5.com/cf170705.htm> [12 ene. 2008].
- Franz, Carlos. *El desierto*. Buenos Aires: 2005.
- Franz, Carlos. *El desierto*. Barcelona: 2005.
- Espinosa Guerra, Julio. "Para mí, la literatura es una indagación personal". <http://www.letras.s5.com> [12 ene. 2008].
- Pavolvsky, Eduardo. *La mueca*. Caracas: 1971/1980. [Reeditado en Buenos Aires, 1988]
- Reinoso, Susana. "El principal concurso literario de Argentina Carlos Franz ganó el premio *La Nación-Sudamericana*". <http://www.letras.s5.com/cf170305.htm> [12 ene. 2008].
- Toro, Alfonso de. *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman am Beispiel von G. García Márquez, Cien años de soledad, M. Vargas Llosa, La casa verde und A. Robbe-Grillet, La maison de rendez-vous*. Tübingen: 1986.
- \_\_\_\_\_. *Los laberintos del tiempo. Temporalidad y narración en la novela contemporánea (G. García Márquez, M. Vargas Llosa, J. Rulfo y A. Robbe-Grillet)*. Frankfurt am Main: 1992/2002.
- \_\_\_\_\_. *De las similitudes y diferencias. Honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España*. Frankfurt/Madrid: 1993/1998.
- \_\_\_\_\_. "Figuras de la hibridez: Ortiz: transculturación-Paz: hibridismo -Fernández Retamar: calibán". *Alma cubana: transculturación, hibridez y mestizaje. The Cuban Spirit: Transculturation, Mestizaje and Hybridism*. Ed. Susanna Regazzoni. Frankfurt: 2006, pp.15-36.
- \_\_\_\_\_. "Globalization – New Hybridities – Transidentities – Transnations: Recognition – Difference". *New Hybridities*. Eds. F. Heidemann y A. de Toro. Hildesheim/Zürich/New York: 2006a, pp. 19-38.

---

<sup>7</sup> Franz (Castro 2005): "Qué más quisiera yo. Construir esa ciudad imaginaria en el desierto fue lo que más trabajo me dio. Que fuera verosímil y al mismo tiempo que fuera un símil. [...] Yo sentí la necesidad de hacer una novela que fuera fiel a la historia, pero a su vez, que fuera universal. Hay novelas que se pierden al contar la historia de la dictadura en forma mimética. Yo quería que mi novela fuera alegórica, simbólica, siguiendo el modelo de las tragedias griegas".

- \_\_\_\_\_. "Hacia una teoría de la cultura de la 'hibridez' como sistema científico transrelacional, 'transversal' y 'transmedial'". *Estrategias de la 'postmodernidad' y la 'postcolonialidad' en Latinoamérica. 'Hibridez' y 'Globalización'*. Frankfurt: 2006b, pp. 195-242.
- \_\_\_\_\_. "Escenificación de nuevas hibridaciones, nuevas identidades: repensar las Américas. Reconocimiento – diferencia – globalización. "Latino-Culture" como modelo de coexistencias híbridas". *Estrategias de la hibridez en América Latina: del descubrimiento al siglo XXI*. Eds. Cornelia Sieber, Claudia Gronemann y René Ceballos. Bern: 2007, pp. 367-394.