

Alfonso de Toro*

Lo indecible, lo irrepresentable

Topografías: terror e intertextualidad *El desierto* de Carlos Franz / *La vida doble* de Arturo Fontaine

DOI 10.1515/ibero-2016-0004

Resumen: A partir de Agamben, Foucault y Adorno, el presente ensayo analiza las estrategias literario-discursivas empleadas por Carlos Franz en *El desierto* y por Arturo Fontaine en *La vida doble*, para hacer expresable lo indecible. Partiendo de los intrincados caminos de la memoria, los autores manifiestan lo irrepresentable en la compleja y traumática relación de complicidad, odio y dependencia –en algunos casos, incluso de amor– entre víctimas y victimarios. Mientras Franz acentúa el aspecto emocional de estas relaciones, Fontaine se concentra en la descripción de los límites de la transmisión y en la batalla por un discurso imposible.

Generalidades

Según mi lectura de *Vom Nutzen und Nachteile der Historie für das Leben* no se le puede atribuir a Nietzsche una posición radical e irreconciliable entre memoria e historia. Dentro del contexto de una crítica de la cultura y de la organización del conocimiento institucionalizado de aquella época, aboga por una historia de tipo vitalista en servicio a la vida, y por ello este texto de Nietzsche merece otra interpretación. En este contexto la novela es un lugar conmemorativo y de documentación que a través del afecto/efecto ofrece posibilidades de identificación, de emoción o de conmoción. El lenguaje avasallador, la velocidad e intensidad de Franz, la precisión del lenguaje de Fontaine quieren restituir el impacto de lo óptico, de lo olfatorio y gustativo, y de la experiencia de lo contemplado físicamente. Lo que el lugar traumático es capaz de transmitir directamente, lo tratan de compensar Laura, Irene/Lorena y sus respectivos narradores con base en esa escritura iterativa y en esa voz del más allá que resuena como una deidad que describe el apocalipsis.

*Corresponding author: Alfonso de Toro, Universität Leipzig, Institut für Romanistik, Beethovenstr. 15, D-04107 Leipzig, E-Mail: detoro@rz.uni-leipzig.de

Las novelas de Franz y Fontaine tienen esa función que Derrida (1989) les atribuye a las obras de arte en el contexto de la memoria, en particular aquellas que sobreviven los siglos: por una parte deben ser asimiladas, diseminadas, absorbidas para hacer posible la tradición de aquello que Bloom (1995 [1994]: 434) denomina “power of contamination”. Lo que para Derrida (1989) son el archivo y la literatura “biodegradables”, para Bloom es el canon como arte de la memoria (1995 [1994]). Por otra parte estas obras deben poseer un *signum* propio para resistir su desaparición. Se trata, según Derrida, de una escritura de la resistencia que se desprende de su duración, ‘ruinosidad’ y resto (1989: 845).

En el centro de mis reflexiones se encuentran dos obras que quisiera denominar magistrales: *El desierto* de Carlos Franz (2005) y *La vida doble* de Arturo Fontaine (2010). Magistrales por su fuerza y poder narrativo, por el virtuosismo con el cual los autores en diversa manera enlazan pensamientos y estructuras filosóficas, sociales, históricas, teórico-culturales y literarias con fenómenos antropológicos y psicosociales en el contexto de la fractura que ha dejado la dictadura de Pinochet en la reciente historia de Chile.

Lo grande de estas novelas no radica en tratar una vez más el tema de la dictadura, tema siempre candente, pero ya muy usado. Estas no son solo novelas de la dictadura como la crítica mundial ha querido leerlas e interpretarlas; naturalmente hay excepciones. Son novelas y, como grandes novelas, no necesitan otro adjetivo. Su poderoso lenguaje y cautivantes imágenes, sus estrategias narrativas, su erudición, su densa malla intertextual y los campos de conocimiento que fundan y abren son sus características.

Los temas centrales son, por una parte, la ambivalencia del comportamiento humano en situaciones existenciales como las de enfrentar el terror, la tortura y la muerte, o la de ejecutar esas acciones. En este punto debemos diferenciar entre la situación ambivalente de la víctima como tal y la situación del perpetrador o victimario en sí, o entre el paso de ser víctima a ser victimario. Por otra parte, otro gran tema en ellas es la función de la memoria y de la historia en la elaboración individual: ¿tienen estas estrategias una función redentora o son obsoletas? Un tercer gran tema es la ‘representabilidad’ o ‘irrepresentabilidad’, lo decible o indecible en relación con la tortura psíquica y física, en la que el esfuerzo de la representación y lo decible de lo corporal juegan un papel fundamental. Un último y central tema es el empleo funcional de intertextos como modeladores y transmisores de todos estos aspectos.

1. La ambivalencia del comportamiento humano: víctima/victimario

Tanto en las diversas representaciones artísticas de la víctima y del torturador como en el tratamiento del tema dentro de la ciencia literaria, de la crítica periodística y de la teoría de la cultura, los roles de estas complejas estructuras socio-psicológicas están por lo general muy bien y claramente distribuidos, y cada uno tiene su lugar. El torturador y victimario es siempre el absolutamente demoníaco, la figura siniestra y sin moral, el sádico que se refocila con el dolor y la denigración de la víctima, quien como este tiene sus funciones muy bien estipuladas: es la personificación de la moral, de lo bueno y sagrado, de lo noble y superior, representa lo heroico y lo utópico. Las intenciones altruistas llevan a una distribución binaria ordenada e incuestionable de 'lo bueno vs. lo malo', conduciendo a una serie de simplificaciones y reducciones que no son capaces de tratar lo que está más allá de nuestro lenguaje y de nuestros códigos habituales, sino de repetir lo evidente.

Es pues nuestra tarea tratar este arduo problema poniéndonos a la altura de estas representaciones literarias oblicuas e híbridas de la verdad, de lo moral, de lo bueno y de lo malo, cuyas fronteras habituales quedan pulverizadas en este tipo de textos.

Esta clásica distribución se comienza a cuestionar puntualmente en *La mueca* (1971), *Telarañas* (1976) y *Paso de dos* (1989) de Eduardo Pavlovsky, y con la obra de Carlos Franz, *El desierto* (2005), se realiza un cambio sustancial. Con *La vida doble* de Arturo Fontaine (2010), se cruza definitivamente la frontera del campo tabuizado y minado, de la angustia, la vergüenza y el pudor de describir, decir y narrar lo indescriptible, lo indecible y lo inenarrable¹.

1.1 *El desierto* de Carlos Franz

En *El desierto* de Carlos Franz (2005) se apunta de una forma nueva a un fenómeno que va más allá de la tortura: trata la complejísima relación, los abismos entre perpetrador y víctima, entre violador y violada, entre amor y odio, entre jefe y subalterno, entre el patrón del deseo y el objeto del deseo.

Laura ha escondido y almacenado su memoria individual en su cuerpo, en el artefacto del afecto, en el sentimiento que, cambiando el grupo y el contexto,

1 Véase también el texto *Carne de Perra* de Fátima Sime (2010 [2009]).

desaparece de la memoria colectiva y pasa a ser un tabú con un efecto traumático: de la impotencia, de su credulidad de poder cambiar el curso de las cosas, de la violación y vejación de que es víctima, de los sentimientos oblicuos que la atraviesan, de dar a luz a un ser producto del crimen. Todo ello cambia los correlatos del eje víctima-victimario.

El trauma de Laura permanece por mucho tiempo latente, como un fantasma que dificulta y niega la posibilidad de traducir el terror, la tortura en lenguaje, ya que la tortura será toda la vida parte constitutiva del torturado. Por otra parte, el trauma necesita impescindiblemente de las palabras, como Ruth Klüger (2010 [1994]: 9, 75, 77–78, 104) lo formula. Tenemos una situación ambivalente entre lenguaje y experiencia que consiste en la imposibilidad del lenguaje de reproducir las “heridas de la memoria corporal” (Assmann 2009 [1999]: 260) y en la trivialización de las palabras frente al hecho. La carta de Laura pensada para su hija Claudia representa este fenómeno: es un texto altamente iterativo que conjura los fantasmas de la tortura y de la muerte y que lucha por evitar lo trivial y la reducción que implica el lenguaje que podríamos formular de la forma siguiente parafraseando a Borges (1989) en “El Aleph”: ‘Aquí llega mi desesperación de testigo y de víctima, lo que experimento es un dolor que el lenguaje es incapaz de expresar’. El trauma imposibilita la narración de una situación donde el afecto sobrepasa un límite de energía y censura la memoria.

La novela de Franz nos transmite la historia como experiencia individual y colectiva, como una concretización sensorial, emocional con la función de obtener una individualización y una experiencia cognitiva: ruinas y restos que no se deben transformar en museo, sino en una experiencia y profundización de la historia a nivel colectivo, de hacer real, actual y contemporánea esa realidad aparentemente invisible, indecible e irrepresentable. La novela situada en el intersticio entre pasado y presente funciona como una memoria medial, mediaticada por la escritura de diversas perspectivas y experiencias: Laura, Claudia y sus compañeros, Mario, su padre, Mamami, el ex alcalde y el Ministro.

Franz performativiza la circunstancia de cómo conservar la dignidad en la tragedia, en la antesala de la muerte, para no transformarse en un “*Muselman*”, para no experimentar una muerte moral y confirmarse como ser humano, tal como Agamben (2007 [1998]) lo describe en *Quel che resta di Auschwitz*. ¿Cómo conservar la humanidad y la dignidad, cuando estas le han sido robadas a través de la pérdida de todo tipo de derechos de la violación, de la flagelación? ¿A qué norma o ética referirse?

Laura pierde la dignidad individual e institucional cuando en un primer momento quiere ‘dar fe’ de lo sucedido, pero ahora bajo la dictadura se encuentra fuera de su contexto jurídico y ético de confirmar un acto como legal, donde se deprava y desquicia toda la gama de sus valores y se pregunta por el referente de

ese ‘dar fe’ (Franz 2005: 152) que se transforma en una mueca, en una parodia (“Fe, fe, fe. Esa palabra rebotando en mi memoria [...] un eco que parodiaba o ratificaba esa última palabra de Cáceres”, 151) y en una pantomima a la que le llaman juicio, y que es más bien un consejo de guerra (151). ‘Dar fe’ de la legalidad, esto es, de la “forma”, del “procedimiento” legal en el “que se respetan las formas de un juicio...” (153). Esas formas del juicio, trivial y familiar para Laura, le resultan lo “más desconcertante”, y la “enmudece[n]” (153), pues los militares le han usurpado su oficio, la legitimidad de la ley y del Estado; pero el *lenguaje* de la ley impera: la normalidad y el terror conviven paralelamente. Laura en su impotencia, desvalida e invadida por el terror, calla, se silencia de miedo, y ello la conduce a la complicidad.

El recurrir a Agamben y a Levi no es accidental o circunstancial en mi aproximación, ya que su perspectiva se encuentra profundamente inscrita en la novela y, además, Primo Levi es citado *expressis verbis* en ella (49). El complejo problema de la víctima/victimario, de la complicidad y resistencia, del recuerdo y de su performance (156), pero también el problema jurídico-ético que plantea Franz, el aspecto legal que trata vía Laura, son de gran trascendencia y de particular interés. Agamben (2007 [1998]), reflexionando entre la relación sobre campos tales como ética y jurisprudencia/ley, discute la diferencia fundamental entre la legitimación moral y la ley, entre justicia y derecho, términos que se encuentran y se confunden en los intersticios de ambos campos.

De fundamental importancia es la situación anti-Estado constitucional, en la que se argumenta cómo se ve en el Estado constitucional la argumentación más propagada en defensa de los victimarios nazis que habían obedecido una orden bajo la presión (*‘Befehlsnotstand’*) o que habían dictado un fallo basándose en la ley vigente. Los criminales se refugian en el *‘Befehlsnotstand’* (*‘órdenes en Estado de emergencia’*) y en el *‘Kadavergehorsam’* (*‘obediencia ciega’*).

A estos fenómenos se suma otro central en la vida de Laura: la *vergüenza* y la *culpa* que se manifiestan en una *complicidad* que resulta de “ese orgasmo negro”, “un orgasmo sin corazón” (268, 269, 291); un amor que no se puede llamar así y por eso se le denomina “nuestro pacto” (288 y ss.), un pacto sado-masquista, torturador, flagelador, de Eros y Tánatos con el Mayor Cáceres, su torturador y flagelador. La carta testimonio es la descripción más brutal de la ambigüedad entre el odio y el rechazo, la dependencia y el afecto, fenómeno que Laura reconoce con certeza como “El afecto del rehén por su captor, el amor de la víctima por su verdugo [...]” (378).

La culpa está gravada en el cuerpo por la tortura, la flagelación y el placer. Cáceres doblega a Laura como lo hace un proxeneta con la mujer que inicia como prostituta, la doblega a golpes y a caricias (242–244), ritual que inscribe la dependencia, la mezcla de placer, terror, dolor y sumisión desde un principio y

que lucha por mantener su originalidad a pesar de la iteración. Para hacer revivir cada vez la situación *original*, Cáceres establece un ritual que consiste en que 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 castigue con azotes. La interrupción de los azotes y su reemplazo por el sexo se presenta como un agradecimiento (“Para que me lo agradezcas cuando me detenga”, 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 tiene sentimientos por el torturador:

[...] iba a dar cualquier cosa en ese momento para que esa contemplación se prolongara, y mi sumisión. [...] era un paradójico, un primitivo, un abyecto agradecimiento. Un deseo de agradar [...], de hacer todo lo que pudiera para demostrarle mi gratitud por el simple hecho [...] de que no me hiciera sufrir más (265).

La *sumisión* de Laura, pero también su rápida dependencia psicológica y sexual, se manifiesta, por ejemplo, en la imposibilidad de matar a Cáceres. En una ocasión Laura tiene un cuchillo en la mano y amenaza a Cáceres, quien incluso la desafía, indefenso en el suelo, pero en vez de matarlo, lo abraza y tiene un “orgasmo negro” que la hace “[estar] viva en medio de la muerte, gracias a que me aferraba a la propia muerte” (269). Laura es un “*Muselmann*”, ha perdido toda resistencia, es un objeto, un muerto vivo que se transforma en cómplice para salvar su vida y acepta la ficción del precio que paga, que es la libertad de los prisioneros.

Se establece una *ficción ceremonial* que construye el *pacto* entre ambos. *Pacto* es, por una parte, un eufemismo para no decir *amor* (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 (288–293 y ss.).

El cuerpo es el territorio de la inscripción del poder y de la impotencia, fuente de la memoria que va acompañado de la emoción, del afecto y de la consternación y es de fundamental ambivalencia en tanto que la violación ritual se califica, por una parte, como un “orgasmo negro”, “un orgasmo sin corazón”, pero que a la vez produce una complicidad y un “momento mágico”, y que, por otra, traumatiza a Laura, un trauma que se petrifica y perpetúa con el nacimiento de Claudia. Aquel recuerdo incrustado, perforado, penetrado en el cuerpo es separado de su consciente y se manifiesta en síntomas que impiden la explicación, lo cual se acentúa por la falta de lugares externos de la memoria que, no obstante, se almacenará en ella.

El pacto se quiebra con la pregunta de Laura al Mayor, llamándolo por su nombre de pila, Mariano: “¿Dónde están, Mariano? [...] los condenados a muerte liberados de los cuales nunca se supo nada más, ni siquiera sus madres?” (317 y ss.) 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 (321). Esa entrega 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 pulverizaban como en “una tronadura, como lo hacen los mineros” (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” (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” (404), su inocencia o ceguera de no querer ver lo obvio, “que Cáceres no podía desobedecer las órdenes de un consejo de guerra” (372). 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 si es interrumpido realmente por Laura para no “darle otro triunfo a la muerte” (435). 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, el artífice de su huida a Berlín y de su regreso a Pampa Hundida.

En posesión de la verdad, Laura intenta una confesión en su carta-auto-confesión. Con esta Franz da ese paso que nadie se atreve a dar, el desnudamiento del tabú, y abre así un nuevo campo de investigación: Laura no había cumplido con aquel “pacto” no por angustia, ni por altruismos, ni por autoprotección, sino por “amor”: “Hablo de otro amor. Hablo de ese amor engendrado por un pacto cuya intimidad -entre el verdugo y la víctima, entre el captor y su rehén, entre él y yo” (375).

La *vergüenza* que siente está fundamentalmente motivada por haber amado la violencia, por haber sobrevivido mientras que cientos de jóvenes prisioneros fueron asesinados, situación que Agamben, citando a Elie Wiesel, formula con el lema “Vivo, quindi sono colpevole” (Agamben 2007 [1998]): 83) y que Laura expresa de la forma siguiente: “Te diré dónde estuve. Pero para hacerlo debo derribar un muro [...] (siempre gana el pasado): la jovencita jueza de Pampa Hundida [...]” (Franz 2005: 28).

Pero la alternativa radica aquí en el autoconocimiento, en el salvar a su hija Claudia del aborto, y de -como dice Laura- “darle su derecho a la vida”, de

perdonar al victimario y de superar el trauma. La auto-confesión como sistema de auto-psicoanálisis, de catarsis que a través de la repetición y la diferencia de su carta altamente iterativa llega a ese punto de decirse: fue por amor. La carta es la mediación como un reto, como desafío de superar lo indecible, lo irrepresentable. Laura habla y representa: “fue por amor” hace accesible al lector su drama, no como tragedia singular, sino como destino a ser superado.

1.2 *La vida doble* de Arturo Fontaine

La vida doble continúa con esta trayectoria iniciada por Franz donde las fronteras habituales se deshacen y quedan, al contrario del texto de Franz, sin o con otro tipo de alternativa, que no consiste ni en el perdón de sí mismo ni en el perdón de los otros. Estas situaciones que van más allá del límite de lo usual, sobrepasan la posibilidad de su aprehensión a través del lenguaje que solo puede describir y difícilmente representar lo realmente experimentado.

Pero el problema de la indecibilidad de lo experimentado tiene a la vez que ver con el hecho de que la barbarie de la topografía del terror se prolonga después de la barbarie, ya que algunas condiciones de esta siguen vigentes y existen después de la misma, como Adorno (1977) lo formula en su ensayo “Erziehung nach Auschwitz” (“Educación después de Auschwitz”), al cual volveremos más adelante en el contexto de la memoria y dentro de una diagnosis de nuestras sociedades actuales.

Un segundo aspecto fundamental a tratar en la novela es la topografía del dolor, la transmisión sensual del cuerpo-martirizado, su percepción que nos hace sentir, vibrar y sufrir con el personaje, lo cual ya estaba descrito en Franz en aquella escena iniciática de la primera flagelación. En Fontaine, el cuerpo martirizado adquiere una radicalidad sin parangón y se transforma en un sujeto, objeto y personaje de la novela con una voz afónica balbuceante. Las meticulosas descripciones del dolor representan el esfuerzo de Fontaine de escenificar el terror-dolor más allá de la palabra, de expresar y transmitir al lector por fracciones de segundos, en una especie de cámara lenta y síntesis la situación del personaje, esa “memoria de la carne” (Fontaine 2010: 224), pero esto no con la intención posterior de justificar y legitimar éticamente el cambio de rol de la víctima, o de redimir la relación víctima-victimaria, sino de describir la “tecnología del dolor” (36), su ciencia.

Un tercer aspecto es la relación del cambio de función de Irene/Lorena conectado no tan solo a la habitual situación de estar por amenaza forzado a algo, sino a la vez por el placer, reconocimiento, amor, protección y privilegios que recibe Irene/Lorena de el Flaco, su jefe inmediato. *La vida doble* no hace tan solo

una radiografía de las entrañas mismas del funcionamiento de los servicios de inteligencia y del terror, sino que les da un rostro, un espacio un tiempo, una vida, y muestra cómo el horror coexiste con la normalidad. La doble articulación de víctima/victimaria en la Persona de Irene/Lorena se refleja en ese intertexto baudelariano que reza: “–Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!” (Baudelaire 1975/1980: 6; Fontaine 2010: 40) que nos adelanta el rol oblicuo de víctima, pero a la vez de victimaria que goza los privilegios de su jefe y de ser amada por su opresor.

Lo que me ha inquietado, convulsionado e interesado tratar en ambas novelas es ese momento abismático psíquico de la víctima en una total impotencia, con los ojos frente a la muerte, sufriendo frío, sed, dolor, angustia en un mundo inimaginable ya que, como nos dice Irene/Lorena en *La vida doble*,

[...] es inútil. No entiendes nada. Nunca podrías. Las palabras manosean. No se puede llegar a lo que viví así, hablando, ¿me entiendes? Lo que no se puede imaginar es mejor no tratar de imaginarlo. Porque no se puede imaginar sino a través de ese cuerpo que te usurpan (Fontaine 2010: 24).

La tortura es la introducción a la pérdida del yo, la puerta al infierno que va estructurada en un primer momento por la vejación retórica a la que se suma la física transformando al individuo en una “casi nada, casi cosa”, en un “inútil insecto aplastado que sigue moviendo sus patitas” (16), en un “*Muselmann*”.

El dolor adquiere la forma de una máquina-sujeto, una forma concreta, un rostro que proviene del cuerpo de la víctima y que hace indescriptible ese dolor y que Fontaine trata de superar con el desarrollo de una estrategia de la percepción casi corporal y solidaridad física y anímica con Irene, y para ello se vale de una serie de deícticas que son capaces de performar la idea y el sentimiento del horror y del dolor conectados con un sujeto tales como “espasmos”, “saltas”, “revuelcas”, “convulsionado”, “me quejo”, “grito”, “sonido del agua”, “guascazo”, “sales disparada”, “Sientes que te están desarmando, que te van a despedazar”, “presión”, “tritura”, “cuerpo que se zafa de su yo”, “sofocante”, “desesperante”, “dedo tembloroso”, “No aguanto más”, “vibración me taladra y se irradia”, “grito”, “enloquecer”, “-miedo”, “cruzar el umbral”, “Grito, sigo gritando y contorsionándome”, “ramalazo”, “hiere mi espalda restregada”, “chicotazo”, “me hace aullar”, “la mierda”, “las convulsiones”, “Un golpazo en los oídos”, “Los tímpanos zumban espantosamente y se me va el equilibrio”, “Estoy sorda y ciega”, “náuseas”, “arcadas”.

Una particularidad de ese mundo del terror es la paralela convivencia del horror con la normalidad, otra es la descripción del torturador como un profesional con una misión, con un mensaje, con una ética, con una moral, con un honor y con un orgullo. El mundo de la tortura tiene sus reglas propias que no deben ser

transgredidas en ningún momento y que no permiten ninguna excepción ni ninguna debilidad. La autonomía del sistema, su reglamento interno es lo que le da a esa colectividad una cohesión institucional. A falta de una base de estado constitucional, son los actores en su proceder individual quienes reemplazan la ley. Los torturadores buscan la legitimación de su proceder. Esta situación psicológica constante se refleja en que al fin son las víctimas las culpables de su propia situación.

El trabajo se plantea como una “disciplina” (168), una ciencia, un “arte” (213); la víctima es un objeto que hay que tratar de una forma determinada y adecuada, comparada a la actividad de los médicos. Los agentes de la “Central” se autodefinen como aquellos que aseguran la libertad y la paz de la sociedad y su bienestar, como “El Gato” se lo explica extensamente a Irene (212ss.), aunque llevan una vida invisible y miserable, no reconocida ni siquiera por sus jefes más altos, y tienen plena conciencia de que más tarde nadie los entenderá, que son el producto de un sistema jerárquico de mando y órdenes. En el cumplimiento de esas órdenes se basa el “honor” de los torturadores que no se identifican con la tarea y sienten una profunda disociación en lo que hacen.

Fontaine se ocupa de aquél y de las instituciones que producen el terror, y no solo de las víctimas como exige Adorno, no parte de una pre-ilustración y de una consciencia cultivada que sea capaz de captar la apelación de los valores; más bien parte de lo infectivo que es reclamar valores en personas que por su disposición social y psicológica rechazan semejantes valores. Theodor W. Adorno (1970) en “Erziehung nach Auschwitz” (“Educación después de Auschwitz”) parte de dos presupuestos: uno en que una situación de barbarie como Auschwitz persiste -en nuestro contexto, la dictadura de Pinochet-, mientras las condiciones que hacían posible el caer en la barbarie perduran, esto es, todo el horror que pesa en la invisibilidad, en lo imperceptible. El segundo: “la civilización produce la anti-civilización y la refuerza en forma particular” y que “si en el principio civilizatorio mismo se encuentra la barbarie, luego la rebelión en contra tiene algo de desesperado” (Adorno 1970: 675). O como lo formula Giorgio Agamben: “Ciò significa che l'uomo porta in sé la segnatura dell'inumano, che il suo spirito contiene al proprio centro la trafittura del non-spirito, del non umano caos atrocemente consegnato al suo essere capace di tutto” (Agamben 2007 [1998]: 71–72).

Adorno trata esta cuestión motivado por la pregunta de cómo se pueden evitar estados de barbarie en el futuro y de cómo habríamos de educar a la sociedad para alcanzar semejante finalidad. Primero, Adorno muestra un gran escepticismo indicando que la única posibilidad de evitar peligros de repetición es ocuparse no solamente de la víctima, sino muy especialmente del victimario, y con ello tiene la ilusión de:

[...] proveer de un clima espiritual, cultural y social que no permita una repetición, un clima pues, en el que los motivos que han conducido al horror se hagan más o menos conscientes (Adorno 1970: 677, trad. del autor).

En este contexto Adorno considera que una de las causas que hacen propicio el terreno para la barbarie es la identificación con colectividades autoritarias, nacionalistas y normativas que se imponen como ley, es decir, la existencia de un sentido comunitario que legitima el horror donde la *autonomía* del individuo se pierde. Este es otro instrumento que propone Adorno para evitar semejantes atrocidades, el refuerzo de la autonomía individual en el sentido kantiano (678–679), de demostrar que con aquello que se considera como un fin determinante y de envergadura se puede justificar la atrocidad, donde a aquel que la impugna se le acusa de culpable (como a las madres que buscan los huesos dispersos de sus hijos en el desierto de Atacama en el film de Jaime Guzmán *Nostalgia de la luz* (2010) y a quienes se las trata como “la lepra del país”). Y exactamente lo contrario sucede en este caso. Por ello, en una primera conclusión de Adorno se debe atacar el problema en forma abierta, se debe confrontar a los victimarios y a la sociedad con el horror cometido (679).

De fundamental importancia para responder a nuestra pregunta, ¿para qué sirve la memoria? –memoria como reveladora de los mecanismos del horror, como el enfrentamiento del horror, como refuerzo de la autonomía del individuo–, es considerar la identificación con una colectividad y el funcionamiento de esa colectividad en nuevas redes en las sociedades post-dictadura². Semejantes redes con sus diversos rituales y la focalización de lo local y patriótico son, según Adorno, la pre-estructuración de la violencia nacionalsocialista (nazi) (682). El centro del problema radica en que la pérdida de la autonomía del sujeto y su conciencia mutilada, así como la completa identificación con el sistema –en nuestro caso con la causa de la “Central”–, transforma al individuo en un mero objeto, en un instrumento del sistema, y se anula como sujeto, deja de existir como tal (683).

El problema que ve Adorno a largo plazo, si no se procede de la forma descrita, es que después de la barbarie quedan estructuras latentes por largo tiempo en la sociedad ya que “la tortura no abandona al torturado, nunca, en toda una larga la vida” –como apuntaba Klüger (2010 [1994])–, sino que esta nunca más abandonará al torturador. El que ha vivido bajo el ‘*Befehlsnotstand*’,

² Como ha sido el caso, por ejemplo, en la República Federal Alemana de los años cincuenta, las ‘*Ex-Nazi-Seilschaften*’ bajo Adenauer, un Estado que se construyó con base de un impresionante número de funcionarios nazis, como hoy sabemos, o como en la Alemania actual las ‘*Stasi-Seilschaften*’ provenientes de la ex RDA.

del imperativo del orden y de la obediencia, tiene una conciencia mutilada, permanece después de la barbarie prisionero de los horrores cometidos y su energía criminal no es reducida (Adorno 1970: 681). Además los acompaña la ambivalencia, la duda: “El Flaco” critica el sistema al que sirve, e Irene/Lorena habla de ese “ínfimo número de combatientes entrenados” que “había desatado la paranoia militar y su política de exterminio” (Fontaine 2010: 157). Precisamente a este punto le da Adorno una tensión particular subrayando que los victimarios se caracterizan por una manía de organización que impide la experiencia humana, la castra, una conducta que se caracteriza por su falta total de emocionalidad, por la incapacidad de amar (que es lo que marcará toda una vida a Irene/Lorena y que caracteriza a todos los actores: tanto combatientes, como torturadores). Como hemos visto, se trata de una “profesión”, de una “disciplina” sostenida por un realismo enfermizo de la política real (Adorno 1970: 683) que afirma lo correcto de ese –y solo de ese– mundo del terror, o, desde la perspectiva de los combatientes, que subordina todo a la meta de la lucha armada y clandestina. La eficiencia se transforma en ambos casos en una religión, en un culto, en una religión que invade a los victimarios y a los ex-combatientes. Con respecto a los sujetos-victimarios, Adorno los denomina “verdinglichtes Bewußtsein” (684), que estructuralmente equivale a lo que quisiera denominar ‘inherencia de lo contrario’.

Bajo la perspectiva del trato que Franz y Fontaine le dan a la memoria conectada a dos tipos psicológicos, sociales y políticos de hacer consciente, de ponernos un espejo al frente a todos, a víctimas y victimarios, a combatientes y torturadores, y con base en las condiciones para tratar la memoria según Adorno, Franz y Fontaine, se podría afirmar que esta vale particularmente donde los ex-victimarios tienen posiciones públicas, como en Chile, y en donde un buen número de problemas y hechos siguen siendo en buena parte tabuizados y ocultados sistemáticamente, tal y como sucede con la pregunta por dónde están los muertos que dejaron esparcidos esos huesos en el desierto de Atacama.

Los acontecimientos en la ex Yugoslavia en los años noventa, en Ucrania en estos últimos meses o en el movimiento islamista ISIS confirman el dictamen visionario de Adorno.

2. Representabilidad e irrepresentabilidad – la memoria y la historia: redención y auto-condenación

Dos últimos aspectos quisiera tratar: el problema o el fenómeno de la ‘representabilidad’ e ‘irrepresentabilidad’ de la tortura, de su materialidad sociológica, y el de la memoria e historia como redención o auto-condena.

2.1 Franz: memoria-historia como experiencia vital y redención

El fracaso de la carta de Laura a Claudia es el fracaso de su confesión, de su testimonio. Así mismo el silencio entre las dos mujeres frente al Mayor que pide la muerte representa otro fracaso del testimonio, de la función del testigo. Es el silencio como producto de lo indecible, de lo inenarrable. Con ello no me refiero a si los testimonios son tan solo pseudo-testimonios y muchas veces de difícil veracidad; me refiero en cambio a un aspecto mucho más fundamental: a aquel de la posibilidad de la lengua para representar, para decir lo irrepresentable y lo indecible, al de situaciones que llevan a la lengua al límite mismo de lo expresable y de lo que se puede formular.

Ya la estructura narrativa de la novela da cuenta de este problema crucial con base en una figura narrativa triple: una carta que trata de explicar lo inexplicable ocurrido en el pasado; un narrador en tercera persona que narra el presente, el retorno de Claudia a Pampa Hundida; y Mario, el periodista, novelista fracasado y ex esposo de Laura, quien al fin escribe *El desierto*, su testimonio y herencia, una estructura narrativa que es parte del fenómeno universal de la memoria.

Detengámonos brevemente en la carta de Laura, impresa en itálicas –en la edición Sudamericana– carta pensada también para su hija, carta tartamudeo-resuello iterativo. La iteración y diseminación constituyen el significante en busca de la palabra, de la frase que falta, que pueda hacer posible lo imposible, de describir, el salvar o expresar esa laguna entre palabra y experiencia y la ambigüedad de esta, ya que “hay preguntas que sólo se responden con la vida”, como constata Laura (Franz 2005: 13). En la carta, Laura al fin llega a denominar, a mencionar aquello que vivió, lo que fue y sigue siendo, ‘fue por amor’ y ese ‘fue’ se refiere a lo que Laura no llega a confesar a Claudia. La historia, la crónica trae a la superficie de la memoria cultural y colectiva aquello que quedaba almacenado en el recinto de la memoria individual y así la hace patrimonio de toda una sociedad y cuerpo de resistencia: que Claudia es la hija de ese “orgasmo negro”, de la violación, de la complicidad en la violencia. Pero la carta es también ese

lugar de resistencia, de mediatización, de válvula de escape, de performance y translación del tabú, es recordar: “De escribirte para recordar. Cuando se ha huido mucho de la memoria, el primer alivio es rendirse a su abrazo” (13). La carta/escritura-memoria representa la salida de una situación traumática: “no hay olvido verdadero que no comience por el recuerdo” (13). Olvido no significa en este caso eliminar lo sucedido, sino superarlo por un acto de elaboración catártica: “Esto lo saben los curas católicos y los psicoanalistas, esos confesores seculares” (13).

Como sabemos, la carta solamente le sirve parcialmente a Laura en cuanto se redime y redime al victimario, pero al fin Claudia entiende lo ocurrido sin la explicación de la carta, según el conocimiento y la certeza de que “hay preguntas que sólo se responden con la vida” (224). Esta historia vital es una que radica en la ‘memoria corporal’ de Laura que es su archivo, su “mal d’archive” (Derrida 1995), donde lo acaecido queda almacenado en una recámara, en una despensa sellada por la represión; es una “historia negada”, pero las marcas, las cicatrices, el dolor quedan inscritos y grabados en él. Así, el cuerpo desarrolla su propia escritura (lo que en otro lugar he denominado “*Körperschrift*” o “*corps-langue*”, “*corps-texte*”) y que es empujada por ese grito de Claudia: “¿Dónde estabas tú, mamá, cuando todas esas cosas horribles ocurrieron en tu ciudad?” (Franz 2005: 12, 22, 26, 28, 129, 224, 445, ss.).

2.2 Fontaine y la “memoria de la carne”

También en la novela de Fontaine (2010) se refleja la ambigüedad del testimonio, la veracidad de la memoria en su estructura narrativa. Mientras Laura logra construir su propia verdad en su carta, el testimonio de Irene/Lorena es una mera hipótesis, el intento de un balbuceo. En el centro del nivel de la narración misma se encuentran Irene (la víctima/victimaria), Lorena (la testimoniante, treinta años después) y el escritor-entrevistador que hacen resucitar un pasado antiguo, pero a la vez presente en la memoria de Irene/Lorena, donde se cuenta que esta —siendo parte de grupo de resistencia clandestina contra la dictadura— cae en manos de la policía al asaltar un banco. Luego de un primer interrogatorio y tortura que dura veintinueve días, y sin haber delatado a sus compañeros, la dejan libre para después de un tiempo encarcelarla y torturarla nuevamente con la intención de doblegarla, lo que al final consiguen a través de la amenaza de capturar a su hija, una pequeña de ocho años, y además de castigar a sus padres. Irene/Lorena pasa a ser parte del sistema represivo y tiene varios amantes; uno es su jefe inmediato, el Flaco, casado y con hijos. Él le brinda todo tipo de placeres y entre ambos se desarrollan amor y dependencias. En una acción final que tenía

por objetivo tomar preso al jefe secreto del grupo El Hacha, llamado el Hueso, lo mata para que no caiga en manos de los torturadores y se fuga a Suecia donde trata de comenzar una nueva vida con su hija y otra pareja. Sin embargo, el pasado la alcanza: abogados que la creen inocente y una víctima la convencen de acusar y apelar en Santiago contra sus ex-jefes y compañeros callando su propia participación. Luego regresa a Suecia, su hija se va a Chile. En el momento de la entrevista, la atractiva y bella Irene/Lorena se encuentra enferma de cáncer en el hospicio de ancianos en Ersta/Estocolmo esperando su muerte.

No solo la situación comunicativa de la entrevista que le hace un escritor-entrevistador a Irene/Lorena, de donde todo emana, se encuentra en el centro de la novela, sino que esta se inicia con la pregunta de Irene/Lorena: “¿Podría yo decirte la verdad? Esa es una pregunta para ti. ¿Me vas a creer o no? A eso sólo respondes tú. Lo que yo sí puedo hacer es hablar. Y allá tú si me crees” (Fontaine 2010: 11). Estas se corresponden con: “¿Dónde estabas tú, mamá, cuando todas esas cosas horribles ocurrieron en tu ciudad?” (Franz 2005: 12, 22, 26, 28, 129, 224, 445, ss.).

Con este enunciado Fontaine plantea la problemática del recordarse, de la veracidad o no veracidad del testimonio, y además del límite del lenguaje: “Pero lo que les dio un sentido [a los hechos], lo que los hizo humanos, muere con nosotros. No sé cómo usarás lo que te cuento” (Fontaine 2010: 39). Lo vivido es inexpresable en palabras, como lo formulaba Laura en *El Desierto* de Franz: “hay preguntas que sólo se responden con la vida” (Franz 2005: 13). O como lo expresa Irene/Lorena citando a Artaud: “hay que destruir el lenguaje para tocar la vida” (“Briser la langue pour toucher la vie”, en *Le théâtre et son double*, 1964 [1932/1938]: 19) para poder superar binomios establecidos tales como “[n]o se es ‘lesbiana’ ni ‘maricón’ ni ‘sádica’ ni ‘hetero’ ni ‘masoca’ ni ‘leal’ ni ‘traidora’ ni ‘héroe’ ni ‘villana’” (Fontaine 2010: 205) ya en la vida todo fluye según la fórmula de Heráclito “Nunca nos bañamos en el mismo río”.

Irene/Lorena se acordará, pero su trauma no está radicado en un secreto de amor ni en una hija producto de la violación, sino en esa grandiosa imagen del demonio llorando en el infierno de Dante, ese es su secreto.

Lo que Irene/Lorena realiza en la no-valorización de su conducta, en esa descripción bisturí, es no caer en la trampa del patetismo, de la justificación, del lamento y con ello perder su dignidad que es el único refugio que le queda para no transformarse, a posteriori, en un “*Muselmann*”, para no experimentar una muerte moral después de haber sobrevivido el infierno. Es el intento, al parecer contradictorio, de superar el trauma con la afirmación del hecho traumático, a pesar de que el narrar sobre esto representa una humillación frente a sí misma: “Siento que me humillo y ensucio mientras te cuento” (24).

El traspaso de lo real a la escritura es eso que Borges afirma sabiamente al observar el Aleph: “[...] este informe quedaría contaminado de literatura, de

falsedad” (Borges 1989: I, 624). Por ello Irene/Lorena “[n]o quería hablar de esto. No quería la obscenidad de la descripción detallada que todo rebaja”, que ‘todo contamina’, por ello lo testimoniado es un “[p]egoteo [de] manchas” que se resiste a “construir una metáfora, una metáfora del absurdo, por ejemplo”, ya que “[e]n el absurdo no hay culpables. Aquí sí.” (Fontaine 2010: 21–22). Ninguna víctima sale como héroe, eso son invenciones, mistificaciones y mitizaciones de las historias nacionales, *joh Hypocrite lecteur, narrateur, écrivain, intellectuel, historiant, politicien, mon semblable, mon frère!* (parafraseando a Baudelaire 1975/1980: 6)

En la topografía y experiencia del terror, flagelación, violación y destrucción de la voluntad, solo queda la desnuda ética de la sobrevivencia. La escenificación retórico-narrativo-testimonial de la obscenidad monstruosa, frente al narrador-investigativo es, al fin, una auto-confesión, no una catarsis, como en el caso de Laura, pero sí algo similar a lo que Freud llama en el psicoanálisis la *Verarbeitung*, la ‘elaboración’ que conduce a poder vivir con el trauma sin reprimir el trauma y sin tratar el problema de la culpa y de la verdad. Así se revela por una parte su decisión por hablar: “No quería la obscenidad de la descripción detallada. No quería. Yo soy la que hace lo que no quiero. Esa soy yo” (Fontaine 2010: 21), que equivale a lo experimentado como víctima y victimaria, a lo ineludible y temporal y espacialmente imborrable: “Pero no puedo ni cambiar ni borrar mi pasado; sí odiarlo. El pasado es lo que soy sin poder vivirlo. Duele” (191).

“Esa soy yo” representa una fórmula central en la novela y que tiene que ver con esa ambivalencia del ser humano que es capaz de llorar y de fabricar el horror, como lo expresa Agamben y también la cita que el autor implícito hace del infierno de Dante donde el demonio llora (1986: Canto XXXIV, verso 52). Así como el demonio llora pero no se arrepiente, Irene/Lorena tampoco, ya que encuentra “algo indigno en el arrepentimiento y en el deseo de perdón, algo cristianoide que [le] molesta” (Fontaine 2010: 40); he ahí su secreto, su trauma, el no redimirse ni redimir: donde el apocalipsis reina no puede haber redención. El aceptar su estado de víctima/victimaria es lo que le brinda dignidad a Irene/Lorena, claro está que fuera del cristianismo, y he aquí otra razón por la cual al escritor y al lector no le va a gustar lo que escucha, ya que el arrepentimiento es el pilar fundamental y la piedra angular para la redención en el cristianismo. Y así como el Demonio, incluso en la derrota, sigue siendo fiel a sí mismo y castiga a sus seducidos pecadores, Irene/Lorena también lo hace de la misma forma. Ella es como el Demonio: la traidora “insuperable” (40).

La problemática del decir lo indecible se revela además en una serie de pasajes metatextuales de un debate continuo con el entrevistador-narrador-inquisidor-investigador, con ese *voyeur* de los abismos, con ese compatriota baudelariano de Irene/Lorena/Fontaine que quisiera repetir ahora fidedignamente:

“–Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère”! (Baudelaire 1975/1980: 6; Fontaine 2010: 40)

Irene/Lorena desconfía del entrevistador-escritor, considera que quiere sacarle partido a su testimonio, que es un “sádico” y “morboso” que la seduce y la convence para que hable (191), pero que a la vez está regido por la moral, lo bueno y la norma, lo políticamente correcto, y eso no es Irene/Lorena, tampoco esta novela, definitivamente no. Según la percepción de Irene/Lorena, él rechaza interiormente, profundamente lo que está escuchando. Ella proyecta su asco al entrevistador-escritor: “No quiero seguir. [...]. No me gusta tu mirada curiosa, las comisuras de tu boca no me gustan, un dejo obscuro” (24).

Así como Irene/Lorena se resiste a construir metáforas sobre su experiencia (21), el narrador de su historia, en oposición a lo que Irene/Lorena espera de él, se niega a narrar una “aventura moral” (39), ya que

La verdad es demasiado inquietante, espínuda, contradictoria y espantosa. La verdad es inmoral. No debe imprimirse. Tú no escribirás lo que te cuente. Lo que vas a oír no te va a gustar nada. Lo leo en tus ojos. Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère (Fontaine 2010: 39–40).

La ambivalencia de lo narrado se manifiesta en la fórmula de Irene/Lorena: “La verdad se inventó para no decirse” (23) y el doble nombre que formula la conciencia de la transformación de lo recordado a través del tiempo y de la subjetividad. Irene/Lorena hace explícita la manipulación, la tergiversación y la construcción de lo sucedido, de esa verdad que consiste tan solo en lo dicho en ese momento. Ella misma es una construcción: “Llámame Lorena. No Irene. Yo quiero ser tu Lorena. Nunca sabrás mi nombre real” (37, 161).

Tenemos dos perspectivas: aquella de Irene, la combatiente que lucha en el momento de la tortura y no delata a su célula, y la de Lorena –“Yo quiero ser tu Lorena”–, resultado de su propia construcción de su testimonio-relato, treinta años más tarde, y de la narración del escritor-entrevistador.

Irene/Lorena sabe que su testimonio es producto de una referencia –su experiencia con la tortura y la traición–, pero que también es el resultado de una construcción que solamente tiene una verdad tan solo en la performance oral, en el momento de su articulación, ni antes ni después. Tenemos no una Irene, sino una Lorena, “la epistemológica”, como acertadamente lo formula David Gallagher (2010), la ‘metaficcional’, la ‘metatextual’, la construcción discursiva cuyo testimonio se transforma más en “aventure d’un récit” que en un “récit d’une aventure” (cfr. Ricardou 1967: 111; 1971: 143). Tenemos pues una forma rizomática, nómada de la memoria que siempre reactiva los mismos hechos de otra forma, en la diversidad, y así los *produce*, los *construye*. Las infinitas series que aparecen y reaparecen fluyen en un infinito ir y venir. Tenemos un tipo de testimonio

autobiográfico que en otro lugar y contexto hemos llamado ‘autobiografía transversal’, esto es, el entrecruce de diversos discursos, epistemas, racionalidades e identidades, el desenmascaramiento de una verdad autobiográfica referencial como una construcción, esto es, una indivisibilidad entre el *bio* y la *grafía*. El *bio* es el producto de una *grafía*, del discurso oral de Irene/Lorena y del escritural del escritor-entrevistador (Toro 1999).

Irene es la voz que nos hace revivir la tortura y la introduce a nuestra piel. Fontaine desarrolla un esfuerzo retórico colosal, acompañado por toda una estrategia de déicticos visuales, olfatorios, gestatorios hasta táctiles (cf. más adelante) para lograr esta tarea inalcanzable.

Irene/Lorena se transforma cada vez más en una instancia metatextual y especular (de *mise en abyme*) y tiene las funciones de la representación, a la vez, de la situación del autor y del lector implícito (Booth 1973 [1961]; Dällenbach 1977; Toro 1986, 1987, 1988, 2002 [1992], 2009). Está plenamente consciente de la transformación que significa cuando interpela al escritor-entrevistador que va a poner todo eso en un orden específico y, además, dentro de una normatividad determinada con fines de publicación: “Te cuento porque vas a hacer una novela no un reportaje, ¿no es cierto? [...] ¿Por qué a un escritor como tú podría interesarle mi pobre historia?” (Fontaine 2010: 37). Por ello el escritor está obligado a escribir una “fábula edificante con su moraleja” para que aquella historia incomprensible que nadie quiere escuchar, esa “pornografía del horror” sea transmisible, claro está, que pagando el precio de quedarse en “la cáscara de los hechos” (39). Irene/Lorena teme y desconfía del escritor, quien al fin escribirá “una aventura moral” que le proporcionará una casa editorial que quiere cumplir con los deseos del lector y del público en general que no les gusta la verdad al desnudo (39).

Irene/Lorena oscila entre situarse más allá de la moral o dentro de esta cuando, por una parte, en la página 128 Irene/Lorena desarrolla una narración-testimonio más allá de la culpa y de la ética, amoral, pero en esa misma página (y la 129) sostiene “Y, por favor [...] Yo te hablo de un lugar moral. [...] Yo te hablo de la verdad que vive en los mitos colectivos”. ¿Desde qué punto de vista habla aquí Irene/Lorena? ¿Habla de la perspectiva de los ideales de la izquierda, como la izquierda se ve a sí misma y no habla de su propia verdad? ¿O “es que ella –como cree ver Arturo Fontaine³– “no es consciente de estar situada en lo transmoral” y por ello “produce un discurso contradictorio y traidor” como es su situación en general?

3 Intercambio de e-mail con el autor el 14 de septiembre 2011.

Además, Irene/Lorena no se puede imaginar qué va a hacer el escritor-entrevistador de su testimonio y teme que la fuerza aplastante de los hechos absorba la novela, que se imponga a la ficción y a la imaginación, pues Irene/Lorena tiene un concepto idealizado del escritor (160). Ella le recomienda no escribir su testimonio, transformarlo, inventar otra cosa, encubirla con una metáfora (299). Con base en una descripción de las narraciones para el adiestramiento a las situaciones de combate, la testimoniante-autora desarrolla una reflexión especular implícita que resume en forma compacta y sintética todas las características y problemas de la novela en el nivel de la narración y además todo un cuestionamiento de la posibilidad de la verdad en la narración, su coherencia con la realidad, el problema de las omisiones, de las censuras o autocensuras, la selección que un relato supone y su filtro, la memoria y la preferencia por no intentar semejante unidad sino la contradicción en vez de concentrar todo en un *plot*:

Me preguntaba cuán verídica eran las composiciones de lugar como éstas. Nunca se sabría. [...]

Era una versión seleccionada y depurada de lo que la memoria era capaz de restituir. [...]

La única respuesta que recibí [...] fue algo así como: hay que intentar una narración coherente, completa y objetiva de lo que ocurrió (120).

En este punto insiste constantemente Irene/Lorena cuando reclama el derecho de la interpretación y de que “algunas inexactitudes, algunas improvisaciones de la imaginación [...] pueden ser más iluminadoras que el fetichismo de los hechos” (123). Su discurso-testimonio compite con el afán del escritor-entrevistador quien al fin “quiere sacar de aquí una novela” (Fontaine 2010: 123, cf. también 128) y por ello Irene/Lorena le da a su narración-testimonio un estatus de “materia prima” (como ya Borges lo afirmaba en diversas entrevistas) que el escritor-entrevistador debe “transfigurar hasta construir una ficción” (123). Por una parte, Irene/Lorena le recomienda al escritor-entrevistador convencer al lector de estar “leyendo una novela” (129) y por otra, que “es mentira pura” (como Vargas Llosa lo expresa en *Historia de Mayta* [1987 [1984]: 129]) para seducir y atrapar al lector, para enredarlo en la madeja textual, para que este se desarme y entre al juego: “Y sigues contando a partir de ahí y lo haces de tal manera, con tanta magia, que él se te entrega y colabora” (Fontaine 2010: 129) para luego destruir esa ilusión de lo ficcional y para perderlo en el laberinto de lo real, de la memoria-testimonio y su performance narrativa:

Y el lector se marea y nada le parece ni real ni irreal y queda apresado en tus abismos e invenciones [...]

[...]. Esto eres si es que eres un escritor: un engañador que desengaña para engañar una vez más (129).

Tenemos una verdadera poética de las estrategias narrativas, del problema tópico entre realidad versus ficción, el fenómeno de la lectura, de las expectativas y posibles reacciones del lector implícito que vacila entre la identificación y el distanciamiento, entre dudar o creer lo narrado y testimoniado.

Fontaine les atribuye al testimonio de Irene/Lorena y a la narración del escritor-entrevistador con todo su aparato metatextual una función de puente entre un adentro indecible y un afuera descriptible: “Para ti no hay un afuera con el que tú puedas contrastarme” (161). Testimonio y narración representan una especie de tartamudeo, de resuello iterativo en busca de la palabra, de la frase que falta, que pueda hacer posible lo imposible de describir, el cubrir o expresar esa laguna entre palabra y experiencia y la ambigüedad de esta.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1970): “Erziehung nach Auschwitz”, en: *Gesammelte Schriften*, Vol. 10.2, Frankfurt: Suhrkamp, pp. 674–690.
- Agamben, Giorgio (2007 [1998]): *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Alighieri, Dante (1986): *La Divina Commedia*, coment. de Eugenio Camerini, il. de Gustav Doré, Milano: European Book.
- Artaud, Antonin (1964 [1932/1938]): *Théâtre et son Double*, Paris: Gallimard.
- Assmann, Aleida (2009 [1999]): *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C. H. Beck.
- Baudelaire, Charles (1975/1980): *Œuvres Complètes*, vol. 1/2, Paris: Gallimard.
- Bloom, Harold (1995 [1994]): *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*, New York: Reverhead Books.
- Booth, John W.C. (1973 [1961]): *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: Chicago University Press.
- Borges, Jorge Luis (1989): *Obras Completas*, vol. 1, Buenos Aires: Emecé.
- Dällenbach, Lucien (1977): *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris: Seuil.
- Derrida, Jacques (1989): “Biodegradables. Seven Diary Fragments”, *Critical Inquiry* 15, pp. 812–873.
- Derrida, Jacques (1995): *Mal d'Archive*, Paris: Galilée.
- Fontaine, Arturo (2010): *La vida doble*, Buenos Aires: Tusquets.
- Franz, Carlos (2005): *El desierto*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Gallagher, David (2010): “Pinochet’s Loving Torturers. Arturo Fontaine’s Remarkable Novel of Politics, Sex and Torture in Chile Resists the Moral High Ground”, *The Sunday Times/The Times Literary Supplement*, 29 de septiembre de 2010 [en línea: <http://ondalieve.blogspot.de/2010/10/pinochets-loving-torturers.html>, 13/09/2011]
- Klüger, Ruth (2010 [1994]): *Weiter leben. Eine Jugend*, München: DTV.
- Nietzsche, Friedrich (1981 [1874]): *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. Zeitgemäße Betrachtungen*, Frankfurt: Insel.
- Ricardou, Jean (1967): *Problèmes du nouveau roman*, Paris: Seuil.
- Ricardou, Jean (1971): *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris: Seuil.

- Sime, Fátima (2010 [2009]): *Carne de Perra*, Santiago: LOM.
- Toro, Alfonso de (1986): *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman: Am Beispiel von G. García Márquez' Cien años de soledad, M. Vargas Llosas La casa verde u. A. Robbe-Grillet's La maison de rendez-vous*, Tübingen: Narr.
- Toro, Alfonso de (1987): "Lecture et ré-écriture als Widerspiegelung seriell-aleatorischer Vertextungsverfahren in *Le voyeur* und *La maison de rendez-vous* von A. Robbe-Grillet", en: Toro, Alfonso de (ed.): *Texte-Kontexte-Strukturen. Beiträge zur französischen, spanischen und hispanoamerikanischen Literatur. Festschrift für Karl Alfred Blüher zum 60. Geburtstag*, Tübingen: Narr, pp. 31–70.
- Toro, Alfonso de (2002 [1992]): *Los laberintos del tiempo. Temporalidad y narración en la novela contemporánea (G. García Márquez, M. Vargas Llosa, J. Rulfo y A. Robbe-Grillet)*, Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Toro, Alfonso de (1999): "Die postmoderne 'neue Autobiographie' oder die Unmöglichkeit einer Ich-Geschichte am Beispiel von Robbe-Grillet's *Le miroir qui revient* und Doubrovskys *Livre brisé*", en: Große, Sybille/Schönberger, Axel (eds.): *Dulce et decorum est philologiam colere: Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*, Berlin: Domus Editoria Europaea, pp. 1407–1443.
- Toro, Alfonso de (2007): "Historiografía como construcción translitológica y transversal en la novela latinoamericana y española contemporánea (A. Roa Bastos, C. Fuentes, M. Vargas Llosa y A. Gala)", en: Toro, Alfonso de/Ceballos, René (eds.): *Expresiones liminales en la narrativa latinoamericana del Siglo XX. Estrategias postmodernas y postcoloniales* (Teoría y crítica de la cultura y literatura), Frankfurt: Vervuert, pp. 75–138.
- Vargas Llosa, Mario (1987 [1984]): *Historia de Mayta*, Barcelona: Seix Barral.