

# El desorden en un cuerno de niebla de Patricio Manns:

## Perspectiva crítica del vínculo Literatura y Memoria

Autor:

Vasquez Pumarino, Constanza

Tutor:

Cella, Susana

2014

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Estudios Literarios.

Posgrado



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
MAESTRÍA EN ESTUDIOS LITERARIOS

**TESIS: *EL DESORDEN EN UN CUERNO DE NIEBLA* DE  
PATRICIO MANNS: PERSPECTIVA CRÍTICA DEL VÍNCULO  
LITERATURA Y MEMORIA.**

DIRECTORA: DOCTORA SUSANA CELLA  
CONSTANZA VÁSQUEZ PUMARINO

Julio, 2014

<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	<b>p. 4</b>
<b>INTRODUCCION</b> .....	<b>p. 5</b>
<b>CAPÍTULO 1.</b> <i>El desorden en un cuerno de niebla</i> de Patricio Manns, primer componente dialéctico: Memoria Crítica. Su relación con la Poética Mannsiana	
1.1.- Noción Memoria: definición. Importancia y necesidad del análisis de la categoría como componente crítico .....	<b>p. 15</b>
1.2.- Poética Mannsiana y memoria crítica .....	<b>p. 28</b>
1.3.- <i>El desorden en un cuerno de niebla</i> como relato crítico de la memoria chilena .....	<b>p. 40</b>
<b>CAPÍTULO 2.</b> <i>El desorden en un cuerno de niebla</i> de Patricio Manns, segundo componente dialéctico: Memoria ficticia. No perdón como no olvido y análisis de las categorías venganza y violencia	
2.1.- Ficción como construcción metafórica del sino latinoamericano .....	<b>p. 54</b>
2.2.- Narración enmarcada como recurso insistente sobre la noción memoria desde una conformación puramente ficticia .....	<b>p. 57</b>
2.3.- No perdón como no olvido en María Parabellum y la venganza como noción problematizadora de la violencia en la protagonista .....	<b>p. 64</b>

<b>CAPÍTULO 3. <i>El desorden en un cuerno de niebla</i> de Patricio Manns. Implicancias asociadas a la querrela de la representabilidad .....</b>	<b>p. 89</b>
<b>CONCLUSIONES FINALES .....</b>	<b>p. 114</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>p. 121</b>

## AGRADECIMIENTOS

A la Uba y en especial a la Facultad de Filosofía y Letras, que se constituye no solo como un verdadero ejemplo de lo que deber ser la Universidad Pública en tanto que constructora de pensamiento autónomo, crítico y reflexivo, sino también como un referente para nuestros pueblos latinoamericanos que han seguido la nefasta vía la de la mercantilización de la educación.

A mi directora Susana Cella, quien me guió y me enseñó el necesario rigor académico, el sentido reflexivo e interpelador y la actitud activa que requiere la investigación asociada a los estudios literarios pero, sobre todo, por la convicción y el compromiso con que ella misma se involucró en ésta.

Como siempre e indudablemente, a mis padres y mi familia toda, quienes me ayudaron con los alientos y los abrazos necesarios para embarcarme en esta travesía que iniciaba allende los Andes.

## INTRODUCCIÓN

Los estudios relacionados con la memoria en Chile han sido abordados desde una perspectiva que se asocia fundamentalmente al ámbito de lo político vinculado con la consigna desarrollada en forma posterior a la dictadura: “para que nunca más”. Dichas aproximaciones se han sustentado sobre la base de una postura mesurada y “conciliadora” como parte de una estrategia cuidadosamente pensada tanto por parte de los líderes de las fuerzas militares y las figuras que concibieron la implantación del modelo neoliberal en Chile (los denominados *Chicago boys* y otros representantes de la derecha chilena que viajaron con la intención específica de educarse respecto de la ideología capitalista y con la finalidad exclusiva de importar dicho sistema a este país), como por aquellos políticos cuyas perspectivas ideológicas de izquierdas, como se ha visto, resultaron más bien débiles y superfluas, y que, consecuentemente, visualizaron en la implantación de este nuevo modelo una oportunidad de aseguramiento no sólo político, sino también económico. Dicha táctica, —desarrollada brillantemente con el importante apoyo de los medios de comunicación— por cierto evitó y sigue evitando el análisis crítico respecto de los acontecimientos sufridos a partir de septiembre de 1973 en el país, procurando, convenientemente, —de acuerdo con las palabras pronunciadas por el ex presidente Patricio Aylwin durante el retorno a la democracia y el comienzo de lo que se ha denominado “época de transición” —, garantizar el acceso a la “justicia [solo] en la medida de lo posible”<sup>1</sup>.

De acuerdo con Nelly Richard (2010), el lenguaje estético sería la vía que posibilitaría la actualización de los reclamos que han quedado marginados por el afán insistente de los medios hegemónicos no solo por condicionar las medidas de

---

<sup>1</sup> Richard, Nelly; *Crítica de la memoria (1990-2010)*, p.32, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2010. De acuerdo con la autora: Esta condicionalidad de la justicia (“en la medida de lo posible”) como respuesta imperfecta a los requerimientos de lo absoluto que emanaban — éticamente — de las agrupaciones de derechos humanos, acusaba las limitaciones pragmáticas que, en nombre del realismo democrático, debió respetar una transición aún bajo cautela militar. En rigor lo que Aylwin le solicitaba anticipadamente a la ciudadanía era conformarse con los avances sólo parciales y relativos que iban a resultar de las futuras medidas judiciales, para ir acomodando así las conciencias al régimen de lo insatisfactorio que marcaría después las políticas de la memoria de la transición.

justicia relativas a las sistemáticas violaciones de los Derechos Humanos en el Chile de la dictadura, sino también por la premisa difundida en torno de la necesidad de “avanzar”, apelando al progreso necesario para sobreponerse a aquellos eventos traumáticos producto de un espacio-tiempo nefasto pero necesario en Chile según el discurso que se impuso como hegemónico respecto del pasado. Hablar de espacio-tiempo nos remite a la categoría bajtiniana de cronotopo, según la cual tanto en los relatos ficcionales como en los historiográficos, el marco de posibilidades de acción de los personajes, los acontecimientos y los modos de representarlos estarían previamente definidos por la naturaleza de ellos mismos.

El lenguaje artístico desarrollado en la época — es decir, durante la propia dictadura, cuando los hechos de violencia se habían hecho evidentes para la ciudadanía y en los años inmediatamente posteriores — con una finalidad eminentemente crítica, se resistiría a la lógica de los consensos oponiéndose con vehemencia a dejar morir el recuerdo de aquellos terribles sucesos ocurridos en Chile. Este recurso constituiría una de las maneras fundamentales en que se expresaría el vínculo existente entre literatura y memoria desarrollado en el Chile postdictadura; al menos se trataría de la forma que explica la existencia de la novela *El desorden en un cuerno de niebla* y que se despliega como el motivo de nuestra investigación.

La obra de Patricio Manns, si bien desde el punto de vista cronológico no pertenecería al grupo de resistencia a la falsa memoria chilena desarrollado durante el propio proceso de dictadura o con inmediata posterioridad, sí reuniría todas las características que hacen de este texto un relato crítico de la memoria y, por lo tanto, la novela no solo resulta interesante como un claro ejemplo de ejecución de esta forma de desarrollar el vínculo entre literatura y memoria en Chile en la construcción de un discurso alternativo (respecto de otras propuestas y adscripciones estéticas) para proponer en su peculiaridad, el planteo de una especie de manifiesto o poética en donde dicha relación se trama de tal manera que la propia construcción de la novela de Manns respondería a esta suerte de propuesta desarrollada al alero de procedimientos estéticos que darían vida a

acontecimientos ficticios que operarían críticamente en relación con los hechos de la historia. Manns, basándose en una cita de Lévi-Strauss señalada en uno de los epígrafes de la obra, que citaremos y desarrollaremos posteriormente, indicará el tipo de vínculo necesario para desarrollar una obra acabada desde el punto de vista de la deuda que tendría el arte con el hombre y su historia.

El particular modo de construcción de la memoria crítica en *El desorden en un cuerno de niebla* operaría a partir de una doble representación de la categoría memoria. Se trata de una articulación doble, ya que el planteo ideológico de Manns ubica dos relatos diferenciados desde el punto de vista de los referentes planteados: uno real y otro ficticio. Por un lado, la novela en un sentido lato se constituye como un relato crítico de la memoria en relación con la dictadura implantada en septiembre de 1973 bajo el mandato del dictador Augusto Pinochet en Chile, construyendo un texto que alude, a través de la ficcionalización, a los hechos efectivamente ocurridos en el país latinoamericano, desarrollando una voz afectada y dura respecto de tales acontecimientos. Este relato crítico de la memoria basaría dicho carácter, precisamente, en la sublimación que implica el discurso estético y en las posibilidades que esta facultad provee al texto. De acuerdo con Nelly Richard: “Estos lenguajes figurativos de la memoria se niegan al reduccionismo comunicacional de una actualidad que sólo confía en las estadísticas de lo medible (encuestas de opinión y consumo) para ajustar el presente, escuetamente, a la tiranía del dato y la cifra verificables”<sup>2</sup>.

Por otra parte, si bien la trama narrativa que se desarrolla a través de la imbricación de discursos y voces que van turnándose, que fluyen vivamente: aparecen y desaparecen; funcionaría, en primera instancia, al servicio del procedimiento crítico ya señalado; incluiría, en segunda instancia y ya como un relato independiente y que se contiene a sí mismo –perspectiva en que ponemos el énfasis para desarrollar un análisis diferenciado –, mediante el desarrollo de las acciones (tanto las que ejecutan en forma consciente como las que recaen sobre ellos) y decisiones de los personajes; las implicancias de una memoria autónoma

---

<sup>2</sup> Richard, Nelly; *Crítica de la memoria (1990-2010)*, p.14, Ediciones Universidad Diego Portales, Chile, 2010.



y puramente ficcional –la de María Parabellum, protagonista de la novela – a través del desarrollo de categorías específicas que detallaremos posteriormente.

El análisis diferenciado de los procedimientos indicados de reconstrucción de la memoria en la novela de Manns resulta significativo en la medida en que el carácter dialéctico de su representación permite que se establezca un diálogo entre ambos recursos, mediante el cual la novela logra dar énfasis y justificar no sólo la importancia, sino también la necesidad de recuperar los hechos del pasado funesto. La utilización de la memoria como una noción insistente en la novela para demostrar la necesidad fundamental del retorno, se constituiría como un recurso hiperbólico que señalaría la relevancia y urgencia de la construcción de un relato amplio cuya perspectiva resulte no (o poco) convencional al escapar de la posición consensuada y mesurada del relato postdictadura en Chile; alimentando, de esta manera, con vehemencia y honestidad el clásico “Para que nunca más”. Se trataría del tan requerido discurso alternativo de la memoria: el relato que provee de voz a los silenciados y que instala, intentando superar el olvido, la importancia de repensar los discursos construidos por el sentido común chileno: la falsa memoria; desde una perspectiva reflexiva, problemática y, por sobre todo, con un amplio sentido humanitario.

Son tanto los procedimientos de naturaleza estilística que operarían críticamente en el gran relato de la memoria chilena con claras e indudables referencias a la dictadura de Pinochet en la novela íntegra, como las categorías desarrolladas en la narración enmarcada de naturaleza puramente ficcional (el no perdón por el no olvido por parte de María a raíz del asesinato de su padre en manos de fuerzas militares, entre otras), los recursos que dialogan, se superponen alternativamente y se entremezclan construyendo un vasto relato que conformaría una versión que difiere radicalmente de las voces dominantes desarrolladas al alero del discurso político y su consecuente reiteración en el contexto de la historiografía en Chile. Señala Manns, citando a Lèvi-Strauss en uno de los epígrafes de la novela: “La verdad de la historia está en el mito, y no al revés”<sup>3</sup>.

El diálogo y la complementación de los recursos mencionados se realiza de

---

<sup>3</sup> Manns, Patricio, *El desorden en un cuerno de niebla*, p. 7, Emecé, Buenos Aires, 1999.

manera tan prolija, cuidada e intencional, que, a modo de ilustración del brillante intercambio e interconexión de los procedimientos escriturarios y estilísticos presentes en la novela –y diferenciados con fines metodológicos en la presente investigación –; exponemos como ejemplo la siguiente superposición y entrecruzamiento de tramas: el final de la obra, provocada por una cadena de acontecimientos por cierto ficticios, que afectan a su protagonista, María Parabellum y su entorno, pasaría a constituir el final que no fue posible en el relato histórico (la reproducción “objetiva” de los hechos, relatos de la realidad) de la dictadura de Pinochet y, sin embargo, esperado por algunos sectores de la población chilena.

Manns construye un mito en relación con el proceso dictatorial chileno, llevando a cabo una estetización del relato histórico. Dicho procedimiento nos es revelado en forma llana por el autor a lo largo de toda la novela a través de lo que podría constituir la manifestación de una especie de poética a cuyas características responde la configuración del propio relato desarrollado en *El desorden en un cuerno de niebla*. De acuerdo con Manns, insistiendo en lo señalado por Lèvi-Strauss, “El pasado es un mito de la estética”<sup>4</sup> y, en este sentido, la novela se estructuraría a partir de procedimientos eminentemente literarios que operarían minuciosa y magistralmente para otorgar a la obra una intencionalidad fuertemente crítica en relación con los sucesos del pasado. Manns crea un mundo en donde se nos ofrece un relato de la dictadura sublimado a través de operaciones literarias que dan vida a esta novela con fines fundamentalmente críticos no sólo en relación con los procedimientos políticos con que se reconstruyó la vida y los relatos postdictadura en Chile, sino, además, dicha finalidad se proyecta en un análisis en torno de la naturaleza del hombre, de la violencia inherente que pareciera constituirlo y, por otra parte, de las acciones de reconstrucción de la memoria que se han desarrollado institucionalmente asociadas a eventos profundamente lamentables, dolorosos y en un punto de difícil comprensión, como lo constituiría una dictadura.

Mientras la obra ampliamente abordada a partir de las alusiones a un

---

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p 70.

pasado histórico nos permite ingresar en la reflexión respecto de la noción “memoria crítica”, el relato secundario nos invita a acceder a un análisis de las categorías “olvido”, “perdón”, “venganza” y “violencia”, estableciendo dos pares de conceptos que estarían pensados y definidos en una relación recíproca: en primer lugar, la noción de olvido en un doble sentido negativo: el no perdón como no olvido y, seguidamente, la determinación de las implicancias de la venganza y lo violento a partir de la desnaturalización de los parámetros morales con que se han levantado los relatos hegemónicos postdictadura chilena. Parámetros que han sido profundamente trastocados en pro y a consecuencia de la conformación de un modelo económico salvaje y exacerbado que ha venido desarrollando una cultura en donde evidenciamos el importante y terrible vaciamiento del principal elemento que mueve a las comunidades a insistir en la pervivencia del pasado, agrupando y fortaleciendo los vínculos de las sociedades: la identidad. En relación con dicha noción, resulta de gran relevancia referirnos al vínculo que se establece entre ésta y la memoria colectiva y a los procedimientos mediante los cuales dicha memoria sería manipulada a partir de estrategias de naturaleza fundamentalmente política. Consideramos atinente, asimismo, referirnos en este punto a lo que Agamben ha denominado “culpa colectiva”, concepto que implica en su concepción el rasgo identitario ya señalado.

El modo de representación de la obra nos enseña un mundo confuso y pletórico de borraduras, se trataría de la conformación de aquello que la propia protagonista ha denominado *cuerno de niebla*: un espacio oscuro y difuso con entrecruzamiento de hechos y fechas dentro del cual se encuentra atrapada. Dicho encarcelamiento de la memoria se constituye producto de una herida de bala provocada por un grupo de militares a la protagonista, cuyo resultado se traduciría en una voz delirante, y la consecuente representación de la ambivalencia sueño/realidad predominante en el relato. La narración de los hechos no responde a un ordenamiento lineal, sino que los lectores somos testigos de la alternancia de escenarios que dan cuenta del ya mencionado juego desvarío-sueño/realidad. Las voces más lúcidas parecieran representar lo “real”, aquello que podría constituirse como eje de la narración, mientras que aquellas

instancias literarias en donde prevalece la confusión, las entradas sin referencia y los saltos repentinos de escenarios y cambios de personajes, conformarían el sueño, el delirio de la protagonista. Esta estructura de la novela sería propia del relato eminentemente ficcional, de aquel que nosotros hemos denominado relato enmarcado o secundario, sin embargo, dicha estructura parecería responder a un tópico en la novela: la duplicidad. Manns ha denominado a esta dualidad “realidad real” y “realidad probable”<sup>5</sup>, nociones susceptibles de homologación con el estatuto de la propia novela en relación con el relato de la dictadura chilena y en la conformación de la protagonista (María- Cessair). El modo de representación que estructura y da forma a la novela alude a la relación que se establece entre la literatura y la vida. Por una parte, podemos considerar la representación ambivalente –la dilucidación de lo real de lo onírico – como un procedimiento netamente estilístico que daría forma a la novela, mientras que, por otra parte, Manns propone en algún sentido, y ya no como recurso exclusivamente formal, sino también ideológico, lo que podría constituir una realidad probable, y el consiguiente juego que implicaría un final –o una realidad – posible para la realidad real, lo invariable en el curso de la historia. De acuerdo con Paul Ricoeur es posible establecer un vínculo entre el pasado y el futuro a través de lo que ha denominado “terapéutica de la memoria herida”. Según el autor “La verdad histórica siempre se encuentra en suspenso. Es plausible, probable y discutible. En resumen, siempre puede reescribirse”<sup>6</sup>. La operación que estaría ejecutando Manns, sería precisamente aquella que constata Ricoeur.

La forma en que la novela está representada, por otra parte, da cuenta de una perfecta concordancia en relación con los acontecimientos contenidos en ella, de los cuales su protagonista es, a su vez, víctima y ejecutora. La obra refiere a un modo específico de construcción de la memoria a través de la conformación de un texto en que las borraduras se hacen patentes. El olvido se constituye como una de las categorías fundamentales, puesto que se hace presente no sólo como procedimiento narrativo, sino, además, como conductor de la trama desarrollada,

---

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p 17.

<sup>6</sup> Ricoeur, Paul; *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, p. 84, Arrecife, España, 1998.

como contenido desde el punto de vista ideológico y como recurso considerado desde la inmanencia de los elementos literarios. El recurso considerado desde la perspectiva de la forma de representación de la novela parecería aludir, intentando terminar con él, al estado actual e histórico de la memoria chilena, es decir, un desesperante discurso cargado de faltas a la verdad, de confusiones y enredos que se han establecido ex profeso desde las altas esferas de la política chilena de la mano de la pretensión de impulsar el progreso del sistema neoliberal a destajo y a toda costa y con la finalidad de procurar impunidad y olvido. Por otra parte, esta manera en que la novela se ha conformado señala el problema de la identidad al cual ya hemos hecho alusión. Un pueblo sin memoria es un pueblo sin identidad, carece de los elementos fundamentales que permiten la construcción de una entidad grupal con una tradición capaz de generar un mundo propio, un entorno dentro del cual se es un individuo único y, a su vez, se comparten ciertos rasgos con el resto de la comunidad que generan en el sujeto sentimientos de arraigo y afecto hacia su entorno.

A partir de lo anterior, es decir, en relación con la categoría identidad, la novela evidencia fuertemente la no salvación del duelo terrible que implica la violencia de los hechos ejecutados por la dictadura militar. El proceso de duelo – trabajo de duelo lo denominará Paul Ricoeur–, estaría asociado a la noción de identidad en la medida en que compartir los dolores y trabajar en su superación en forma grupal trae como consecuencia sujetos comprometidos con el otro, generosos, comprensivos y unidos por los sentimientos de la historia. El hecho de conocer al otro, en cierta medida, produce conocimiento de sí mismo. En la novela, María no sabe quién es, sin embargo, parece saber que aquellas imágenes que vuelven y aparecen en su cabeza en forma relampagueante –y que le proveen ciertas pistas de lo ocurrido a través de recuerdos lúcidos intercalados con otros no tanto –, deben quedar marcadas y registradas<sup>7</sup>: otros deben conocer aquello que ella logra captar con un enorme esfuerzo de su memoria.

En este punto nos introduciremos en la categoría de “testigo”, lo asociado al

---

<sup>7</sup> María señala en un punto de la novela: “¡Porque escribí, porque escribí estoy viva!” o “—He escrito y escrito como si me fuera a morir”. Manns, Patricio, *El desorden en un cuerno de niebla*, p. 18, Emecé, Buenos Aires, 1999.

testimonio, puesto que es fuertemente evidente el afán incontenible de María por escribir profusamente y sin descanso con el objeto de dejar testimonio de los horrores presenciados.

De la mano del desarrollo de la noción “testigo” y “testimonio”, abordaremos el problema asociado a la representación de los terribles hechos vinculados a la destrucción sistemática del ser humano. El principal acontecimiento, por cierto, que se encuentra en esta línea es el desarrollado en la primera mitad del siglo XX en Europa: el Holocausto. Si bien entendemos que el genocidio efectuado en el viejo continente difiere en magnitud y en incorporación de uso de tecnologías de destrucción de la vida<sup>8</sup> –al menos hasta cierto punto – de las dictaduras operadas en Latinoamérica y específicamente en Chile<sup>9</sup>, consideramos, de la mano de Huyssen<sup>10</sup>, que el Holocausto se constituyó como el prisma que sirvió para mirar en el mundo cualquier evento en donde se hayan ejecutado violaciones sistemáticas a los Derechos Humanos. Por la naturaleza cruenta de los relatos generados en este contexto, se produce una discusión en relación con los modos en que tales acontecimientos deben ser enunciados. El análisis de la novela de Manns, por supuesto tiene contemplado incluir dicho diálogo en los niveles que sea necesario, puesto que, si bien la novela no contempla testimonios reales de víctimas de la dictadura, la forma en que los hechos –sensibles aún – se enuncian, requiere de un análisis que vincule el modo de representación con la ya señalada estetización del relato histórico. Al incluir la categoría “testigo” nos referiremos en forma sucinta a aquello que Agamben ha denominado “la paradoja de Levi”, en donde se señala la imposibilidad de testimoniar los verdaderos horrores en circunstancias en donde la vileza humana se ha vivificado tan grotescamente.

*El desorden en un cuerno de niebla* es una novela que no puede ser

---

<sup>8</sup> Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz*, p. 74, Pre Textos, España, 2002. “[...] la expresión “fabricación de cadáveres” implica que aquí no se puede hablar propiamente de muerte, que la muerte de los *campos* no era tal muerte, sino algo infinitamente más escandaloso. En Auschwitz no se moría, se producía cadáveres. Cadáveres sin muerte, no-hombres cuyo fallecimiento es envilecido como producción en serie”.

<sup>9</sup> En relación con este punto se considerará la discusión llevada a cabo por teóricos como Hannah Arendt, Heidegger y Todorov, entre otros.

<sup>10</sup> Ver Huyssen, Andreas; *En busca del futuro perdido, Cultura y memoria en tiempos de globalización*, FCE, México, 2002.

pensada sino desde el punto de vista de los alcances del discurso de la memoria chilena y como testimonio de los horrores ocurridos durante la dictadura del 73. Si bien también se trata de una obra pletórica de alusiones literarias que refieren a un mundo y a un sistema de preferencias literarias, estas serán de utilidad para la presente investigación sólo en la medida en que sirvan como recursos que movilicen la trama desde la perspectiva de la incidencia del discurso de la literatura y su especificidad como esfera de crucial importancia en el ámbito de lo social, cultural y político, manifestando, de esta manera, la pretensión de Manns por construir la poética ya mencionada.

Para desarrollar la noción de “memoria crítica” se ahondará en el vínculo que existe entre lo estético o específicamente literario y lo político o social, sin embargo, dicha relación solo nos resultará relevante tanto cuanto se ocupe del análisis del objeto estético propiamente tal, la novela *El desorden en un cuerno de niebla*. Es decir, si bien defendemos con entusiasmo la inevitable relación de lo estético con la vida, en el transcurso de esta investigación, el vínculo será descrito mediante la revelación de los procedimientos ejecutados en la propia novela.

El estudio y la reflexión en torno de los dos relatos diferenciados en la novela de Manns se llevará a cabo, en primer lugar, del mismo modo: en forma separada, ahondando en las nociones reconocidas y que se utilizan con intencionalidad enfática en cada una de las tramas y, posteriormente, a modo de conclusión, se abordarán las implicancias que se obtienen como resultado del vínculo entre ambos objetos de análisis y que pasarían a constituir el hecho estético íntegro.

*EL DESORDEN EN UN CUERNO DE NIEBLA* DE PATRICIO MANNS, PRIMER  
COMPONENTE DIALÉCTICO: MEMORIA CRÍTICA. SU RELACIÓN CON LA  
POÉTICA MANSSIANA

1.1.- Noción Memoria: definición. Importancia y necesidad del análisis de la categoría como componente crítico

*"Había descubierto la existencia de los núcleos verbales que preservan el recuerdo, palabras que habían sido usadas y que traían a la memoria todo el dolor. Las estaba anulando de su vocabulario, trataba de suprimirlas y fundar una lengua privada que no tuviera ningún recuerdo adherido"*

La ciudad ausente, Ricardo Piglia

La memoria se ha transformado en una categoría que cobra especial relevancia desde la segunda mitad del siglo XX en adelante. Se constituye, entre otras perspectivas y la que funciona como base para esta investigación, en primer lugar como la reflexión y el análisis que se realiza en torno de aquellos acontecimientos ocurridos - y sus respectivas consecuencias y procesos de recuperación identitaria - que han generado gran conmoción en distintas comunidades en circunstancias diversas (aunque con componentes sin duda comunes) y en segunda instancia, como la articulación de un discurso específico que actualiza los quiebres generados por la situación traumática, con el principal afán de generar un mensaje de advertencia humanitaria: "Para que nunca más". Hay implícito en la definición anterior, un postulado que afirmaría que el vínculo que se establece entre el pasado recuperado y el presente de la reposición se produce a través de una especie de alteración en la concepción tradicional de temporalidad en cuanto a la imposibilidad de modificar el hecho cristalizado en su pasado. La memoria busca generar una acción que implique la resignificación de los acontecimientos ocurridos, --a través del diálogo entre las condiciones



generales del contexto de la recuperación (motivos que animan el retorno, especificación de la necesidad) y el acontecimiento objeto de nuestra atención--, incorporando procedimientos que actualizan los relatos, confiriendo un nuevo valor del orden de la interpretación al hecho referido. Se trataría de aquello que Benjamin ha designado como el "tiempo-ahora": "La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, "tiempo-ahora".<sup>11</sup> El concepto memoria, por lo tanto, implicaría un diálogo entre dos elementos: uno de naturaleza discursivo-ideológica-- el relato propiamente tal-- y otro asociado a los referentes contextuales (tanto del pasado como del presente), es decir, los propios acontecimientos que darían pauta para el desarrollo del trabajo de recuperación que queda plasmado en la articulación de un discurso específico en la actualidad; razón por la cual para realizar un análisis de la categoría, habría que considerar ambos recursos.

De acuerdo con Andreas Huyssen, "Discursos de la memoria de nuevo cuño surgieron en Occidente después de la década de 1960 como consecuencia de la descolonización y de los nuevos movimientos sociales que buscaban historiografías alternativas y revisionistas"<sup>12</sup>. Dichos discursos se habrían intensificado en la década de 1980 asociado al auge de testimonios que se desplegaron en relación con el Holocausto, el cual se constituyó como "tropos universal del trauma histórico" <sup>13</sup> y, por lo tanto, los estudios relativos a los alcances y las consecuencias de sucesos de gran envergadura que han producido un quiebre en el sano devenir de las historias de las sociedades a partir de horribles asesinatos producto de la puesta en marcha de una maquinaria pensada para ejecutarlos sistemáticamente y con el uso de tecnologías puestas a su disposición; han tomado como base el corpus de reflexiones desarrolladas por grandes intelectuales a partir del genocidio nazi. Entre ellos encontramos a Benjamin y las reflexiones planteadas en relación con la naturaleza de la historia.

---

<sup>11</sup> Benjamin, Walter; "Tesis de filosofía de la historia" en *Discursos Interrumpidos I*, p. 188, Taurus ediciones, Argentina, 1989.

<sup>12</sup> Huyssen, Andreas; *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, p. 14, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 17.

Cita Jesús Aguirre en el prólogo "Interrupciones sobre Walter Benjamin" en los *Discursos Interrumpidos I* a Brecht:

"Benjamin se vuelve contra las representaciones de la historia como un decurso, del progreso como una empresa poderosa de cabezas descansadas, del trabajo como fuente de la moralidad, de los obreros como protegés de la técnica, etc. se mofa de la frase, tantas veces oída, acerca de que debemos asombrarnos de que algo como el fascismo pueda ocurrir "todavía en este siglo" (como si no fuese el fruto de todos los siglos) [...]"<sup>14</sup>

Hay en Benjamin una perspectiva evidentemente crítica en relación con los hechos de la historia asociado, además, a la reflexión que realizan Adorno y Horkheimer en relación con las nefastas implicancias de la Ilustración y lo ilustrado para la humanidad. Pero no solo plantearía esta discusión crítica, sino que las palabras del filósofo aun reflejan y señalan directamente una profunda tristeza por la manera en que los relatos historiográficos se articulan siempre desde la vereda del triunfo, es decir, desde quienes han concentrado el poder en la lucha de la historia, que es la lucha de clases<sup>15</sup>. Señala Richard en relación con estos postulados de Benjamin: "[...] idea benjaminiana de que "la continuidad de la historia es la de los opresores", mientras que "la historia de los oprimidos es una discontinuidad": una sucesión inconclusa de fragmentos sueltos, desparramados por los cortes de sentido que vagan sin la garantía de una conexión segura ni de un final certero".<sup>16</sup> Los relatos secundarios o marginales, los alternativos de la memoria (entre ellos Manns) recogen estas nociones de Benjamin. La historia pierde el carácter lineal, de acuerdo con el filósofo las historias de los pueblos parecerían transitar por vías paralelas, en donde los discursos provenientes de las

---

<sup>14</sup> Benjamin, Walter; "Tesis de filosofía de la historia" en *Discursos Interrumpidos I*, p. 11, Taurus ediciones, Argentina, 1989.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 181. De acuerdo con Benjamin: "La naturaleza de esa tristeza se hace patente al plantear la cuestión de con quién entra en empatía el historiador historicista. La respuesta es innegable que reza así: con el vencedor. Los respectivos dominadores son los herederos de todos los que han vencido una vez".

<sup>16</sup> Richard, Nelly; *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, p. 123, Siglo Veintiuno, Argentina, 2007.

voces vencidas narran desde la crítica, aisladamente, sin un recorrido oficial y sistemático, a través del lenguaje figurado el devenir catastrófico de la humanidad. Las verdades históricas se relativizan en Benjamin, permitiendo la incorporación del análisis en relación con la figura del vencido, es decir, de elementos antes desechados, pero que con su inclusión resignificarían las representaciones de la historia. Es posible señalar entonces que la crítica de Benjamin supone dos postulados: por una parte, hay un ánimo pesimista en relación con los acontecimientos de que, efectivamente, ha sido víctima la humanidad. Se vuelven incomprensibles los límites entre los cuales se movilizaría el accionar del hombre. Por otra parte, la tristeza y desilusión del filósofo se fundamentarían en los posteriores análisis, las escrituras, representaciones y registros (las militancias y conformación de imaginarios sociales) que se acuñan a partir del suceso. Ambos elementos quedan retratados en la figura del Ángel de la Historia, basada en el *Angelus Novus* de Klee:

"Y este debería ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso".<sup>17</sup>

Adorno, por otra parte, será más categórico al señalar que después de Auschwitz no hay más posibilidades de escribir poesía. Primo Levi pondrá en cuestionamiento la existencia de Dios: "Si existe Auschwitz, no existe Dios". El principio planteado por Adorno se relaciona con el carácter sublime del lenguaje poético; si el hombre es capaz de cometer tan terribles crímenes, de alejarse tanto

---

<sup>17</sup> Benjamin, Walter; "Tesis de filosofía de la historia" en *Discursos Interrumpidos I*, p. 183, Taurus ediciones, Argentina, 1989

de los márgenes de la moral y la ética, es decir, de ejecutar lo indecible, entonces lo inefable ya estaría representado en la propia crueldad humana. Problematizaremos esta noción más adelante en el mismo capítulo.

Las formas en que las distintas comunidades víctimas del terrorismo de estado han instalado en la opinión pública políticas y debates en torno del rescate de la memoria para otorgarle de esta manera-- en consonancia con el proceder generalizado asociado a la defensa de los Derechos Humanos a partir de 1948--, un lugar de verdadera relevancia al diálogo relativo a la reconstrucción identitaria, política, social y cultural luego del grosero trauma y el desgarramiento profundo generado por la situación de abuso; son diversas, dependiendo de factores como las características idiosincrásicas, las decisiones políticas, y los consecuentes relatos historiográficos de los pueblos que condicionarían las formas en que se aborda el proceso de recuperación de la memoria. De acuerdo con Huyssen, los discursos asociados al despliegue de un necesario retorno al pasado pueden ser analizados desde dos perspectivas: por una parte, ciertas sociedades han centrado el aseguramiento del desarrollo de los discursos de la memoria en estrategias de naturaleza financiera, asociadas al "exitoso *marketing*"<sup>18</sup> que la memoria ha significado en la industria cultural. Por otra parte, ha habido comunidades que han centrado su voluntad y preocupación en la implantación de diálogos reales y serios, haciendo especial énfasis en la pretensión de repensar-- en pro de la recuperación paulatina de la ciudadanía-- cuestiones específicas que singularizarían los procesos dictatoriales en las diversas circunstancias en que tienen lugar:

"La difusión geográfica de dicha cultura de la memoria es tan amplia como variados son los usos políticos de la memoria, que abarcan desde la movilización de pasados míticos para dar un agresivo sustento a las políticas chauvinistas o fundamentalistas (por ejemplo, la Serbia poscomunista, el populismo hindú en la India), hasta los intentos recientes en la Argentina y en Chile de crear esferas públicas para la memoria "real", que contrarresten la

---

<sup>18</sup> Huyssen, Andreas; *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, p. 19, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

política de los regímenes posdictatoriales que persiguen el olvido a través tanto de la "reconciliación" y de las amnistías oficiales como del silenciamiento represivo".<sup>19</sup>

Es de esta manera que, si bien el Holocausto en tanto metáfora de la destrucción y la violencia y su posterior esfuerzo de reconstrucción, sirve como base para analizar eventos similares, en algún punto da paso para que las distintas sociedades articulen un modo propio de recuperar, instalar, discutir y reescribir los relatos de la memoria, problematizando (al menos en el contexto latinoamericano) las historias oficiales.

En algunos casos, como el chileno, el temor al olvido se hace patente en ciertos sectores de la población; temor fundado en las estrategias políticas que se implementaron desde que tuvo lugar lo que se denominó por la política e historiografía chilenas, "época de transición" -- fin de la dictadura, retorno a la democracia--. Este elemento constituiría una de las principales causas que explicarían la presencia de los relatos alternativos de la memoria en Chile. Es a partir de lo anterior que podemos concluir que las diversas construcciones de la memoria que coexisten en distintos planos ideológicos en una misma sociedad, responden a las propias condiciones en que se producirían y desarrollarían las categorías hegemónicas. Desde los márgenes se despliega a través de un lenguaje igualmente marginal (el figurado, en tanto que recurso secundario y optativo, que permitiría expresar lo inefable) un discurso nuevo. De acuerdo con Huyssen, "La memoria es siempre transitoria, notoriamente poco confiable, acosada por el fantasma del olvido; en pocas palabras: humana y social. En tanto memoria pública está sometida al cambio -- político, generacional, individual--"<sup>20</sup>. A través de la cita observamos cómo existiría implícita en la noción memoria una jerarquización fundada sobre la base del elemento ideológico ya señalado asociado a la propia condición humana.

La novela *El desorden en un cuerno de niebla* es una obra que se constituye desde un diálogo sostenido de tramas que se relacionan

---

<sup>19</sup> *Íbid.*, p.20.

<sup>20</sup> *Íbid.*, p.40.

diferencialmente con las nociones ficción y realidad asociadas, a su vez, con la construcción de un relato de la memoria. El que hemos designado como primer relato, se propone como versión alternativa del discurso historiográfico chileno, desarrollando a través de la ficción una versión poco convencional de lo ocurrido en la dictadura de 1973 en Chile, vinculándose, de esta manera, desde un afán crítico con esta triste época que se ubica dentro de un repertorio de hechos que constituyen los relatos del pasado oficial.

Este enlace que produce el autor entre la historiografía oficial y la producción de una ficción en relación con los mismos hechos pero desde una perspectiva problematizadora, es susceptible de análisis desde lo que designamos "memoria crítica", que hasta el momento hemos señalado como relato alternativo de la memoria. Para desarrollar esta noción, es necesario definir, en primer lugar, la categoría memoria de la mano de Nelly Richard:

"La memoria no es simplemente el pasado (lo dejado atrás como historia o como vivencia recapitulable en un solo trazado) ni tampoco el recuerdo (la aparición relampagueante de aquellos fragmentos temporales que son rescatados del olvido debido a su mayor pregnancia individual o colectiva). La memoria designa una zona de asociaciones voluntarias e involuntarias que se mueve *entre* el pasado y el presente, ambos concebidos como formaciones incompletas en las que se entrelaza lo *ya consumado* con lo *aún no realizado*".<sup>21</sup>

Observamos en esta explicación aquel elemento al que ya aludíamos en la primera definición que esbozamos del término, asociado al juego temporal posible, el cual se plasmaría en la concreción de prácticas discursivas diversas que se atribuirían valores renovados. La noción "memoria crítica" se complejizaría levemente en la medida que incorpora, precisamente, el análisis reflexivo y la discusión con los relatos oficiales, discursos de los consensos y a cualquier elemento que se presente como recurso de recuperación, aunque, en realidad se trate de un procedimiento totalmente vacío; carente de todo sentido

---

<sup>21</sup> Richard, Nelly; *Crítica de la memoria (1990-2010)*, pp. 15-16, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2010.

ideológicamente estético, es decir, aquello que se ha designado como "falsas memorias"<sup>22</sup> y que hemos indicado como memorias oficiales. Nelly Richard describe de la siguiente manera la constitución de estos elementos discursivos:

"Si bien el consenso político sabe "referirse a" la memoria (la evoca como tema y la procesa como información sobre el pasado), no es capaz de *practicarla* y menos de *expresar sus tormentos*. "Practicar" la memoria implica disponer de los recursos interpretativos necesarios para explorar la densidad simbólica de los relatos de la historia y configurar narrativas intersubjetivas que crucen los fragmentos rotos de la materia social; "expresar sus tormentos" supone contar con figuras de lenguaje (símbolos, metáforas, alegorías) suficientemente conmovidas para que el grado de afectación que las marca las vuelva a su vez conmovibles al entrar en relación solidaria con el pasado victimado".<sup>23</sup>

Además, la memoria crítica supone una génesis asociada al margen y una constitución artística o figurada. Si analizamos las categorías acuñadas por Nelly Richard, relacionadas con el análisis del desarrollo de los discursos de la memoria en Chile, nos encontramos con un planteo que se piensa desde una duplicidad constituida, por una parte, por la memoria a secas, considerada como un relato honesto y representativo de los horrores y los dolores de la dictadura, que se encuentra en las narrativas artísticas y de corte académico, es decir, marginales y; por otra, de aquellos relatos de los consensos que provienen de la institucionalidad y que se han analizado como falsas memorias en tanto que propenden con premura exagerada a la reconciliación, descontextualizando los acontecimientos, dejando de lado el tratamiento humanizado de los sucesos, naturalizando el "necesario" dolor y costo que tuvo que pagar el país, propiciando, a su vez un llamado a mirar el futuro y dejar el pasado atrás. A nosotros nos parece que esta concepción dualizada de la realidad chilena resulta insuficiente en

---

<sup>22</sup> *Íbid.*, p. 26. Richard señala: "memorias oficiales que sólo pretenden rememorar el pasado en una versión aquietada de lo acontecido, buscando amortiguar las perturbaciones de sentido atadas por los nudos traumáticos [...]".

<sup>23</sup> *Íbid.*, p. 43.

la medida en que, si bien concordamos con el análisis y la constatación de la realidad de los relatos de la memoria chilenos, consideramos necesario incorporar una categoría intermedia. Lo que para Richard corresponde a la memoria, nosotros lo hemos designado "memoria alternativa". Para Richard las falsas memorias corresponden a las oficiales y, aunque nosotros coincidimos con este último punto, pensamos que, si bien los informes Rettig y Valech son más bien tibios en el tono con que son conformados, constituyen un importante paso como recurso de la memoria, que excluimos de los relatos oficiales como falsa memoria tanto cuanto constituye un gesto de participación en un proceso que se dirige hacia la búsqueda y restitución de la verdad. La construcción del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos bajo el gobierno de Michelle Bachelet se inserta dentro de esta misma categoría, que hemos designado como memoria a secas, es decir, aquellos relatos que se generan dentro de la institucionalidad, pero considerados como legítimos en la medida en que surgen de una necesidad de actualización que repiensa los hechos del pasado y no como parte de las falsas memorias impuestas por el aparato político chileno. Hablar, por nuestra parte, de memorias alternativas y falsas supone la necesidad de la definición de una tercera noción asociada a un estado de memoria que no requiera de apellido y que nosotros hemos pensado como institucional pero honesta en la medida en que plantea un diálogo necesario y actualizado con los hechos del pasado. La memoria crítica, entonces, es aquella que manifiesta en su constitución la necesidad del retorno asociada a componentes actuales, pero que se diferencia de la noción memoria en la medida en que lo hace necesariamente desde los bordes y con una constitución metafórica o simbólica.

Grüner plantearía una noción interesante en relación con la concepción de arte y la memoria que éste inherentemente llevaría implicada: "[...] históricamente, el arte ha servido [...] para construir lo que me atrevería a llamar una *memoria de la especie*, un sistema de representaciones que fija la conciencia (y el inconsciente) de los sujetos a una estructura de reconocimientos sociales, culturales, institucionales, y por supuesto ideológicos".<sup>24</sup> El arte no solo se pondría

---

<sup>24</sup> Grüner, Eduardo; *El sitio de la Mirada*, Editorial Norma, p.17, Argentina, 2006.



al servicio de la memoria como recurso de urgencia, sino que, dado su carácter ideológico, llevaría impresos en su propia constitución los relatos del hombre. Dicha definición no distingue entre relatos oficiales y marginales, puesto que, en todo caso, ambos territorios son parte de un imaginario específico, dentro del cual el arte ocupa un lugar particular a través del cual se producen relaciones que permitirían plantear una valoración del mismo. No obstante lo anterior, es posible pensar que el arte históricamente ha tendido a ubicarse en el terreno de la crítica, a pesar de que éste, como cualquier elemento del orden de la superestructura es susceptible de análisis respecto de una jerarquía específica asociada a los grandes relatos. La concepción y base de uno de los elementos que hemos pensado como constitutivos de la memoria crítica, Grüner la plantea básicamente de esta manera: "Lo sublime, en el arte, es la expresión de lo inexpresable, la representación de lo irrepresentable, más aún: presentación (o la presentificación) de lo *impresentable*. Por la mediación de lo sublime estético, se hace tolerable la *imposible experiencia* de lo sublime en lo real".<sup>25</sup> El dolor del pasado, el trauma y la conmoción reprimidos y suprimidos en los fríos y manipulados relatos historiográficos oficiales son posibles de representarse y revivir a través de la palabra poética.

Nelly Richard señalará: "Podría decirse que lo que este libro llama "crítica de la memoria" es una crítica negativa de aquel dispositivo de la memoria oficial de la transición chilena que buscó apaciguar el recuerdo [...]".<sup>26</sup> Próximo a este planteo de una labor crítica de la memoria en relación con los relatos oficiales, nosotros proponemos que la participación de los discursos no oficiales (y, en su mayoría, artísticos) implicaría, debido a la propia constitución antagónica en relación con el relato oficial, el planteo de una articulación constitutivamente crítica, aquello que ya enunciamos como memoria crítica.

Según la misma autora, en Chile los relatos políticos e historiográficos generados en postdictadura reflejan las falsas memorias señaladas, ya que han respondido a una serie de estrategias que buscarían propiciar-- *ex professo*-- el

---

<sup>25</sup> *Íbid.* p. 24.

<sup>26</sup> Richard, Nelly; *Crítica de la memoria (1990-2010)*, p. 17, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2010.

olvido en la ciudadanía (de ahí el temor antes señalado). En este caso en particular se apeló a la lógica de los consensos, en donde se articuló brillantemente un discurso insistente que aludía a la necesidad urgente de mirar hacia adelante (el huracán benjaminiano) en pos de la construcción de un mejor país que finalmente se encontraba en el seno de la tan anhelada democracia. Tanto la derecha más dura, (los denominados *Chicago Boys*) coludida con las fuerzas norteamericanas que idearon y ejecutaron el chileno entre otros golpes de estado en Latinoamérica, como los sectores autodenominados de centro izquierda en Chile<sup>27</sup> consensuaron que, acabada la dictadura, había que motivar una actitud constructiva en la medida en que esto significara la comprensión de la población en cuanto a que la justicia es relativa y, por lo tanto, que ésta se perseguiría solo cuanto fuera posible y, además, que había que adoptar una actitud "positiva" que implicara el dejar el pasado atrás (pretensión de olvido, si es que no de perdón) y enfocar la visión en el nuevo país que teníamos disponible para construir. Evidentemente lo que este discurso intentó fue matizar la gravedad de las violaciones a los derechos humanos en el Chile de la dictadura y propiciar el olvido en la ciudadanía, escribiendo una historia sesgada por los intereses de los grupos políticos y económicos que, además, poseían los más importantes medios de comunicación (en términos de popularidad y hegemonía ideológica) puestos al servicio de esta bien pensada estrategia político-ideológica. Este rasgo de las políticas postdictatoriales chilenas se repitió en otros países latinoamericanos, aunque indudablemente podemos señalar que en la Argentina las acciones adoptadas para sancionar las violaciones a los derechos humanos se emprendieron con una vehemencia muy distinta del mesurado "en la medida de lo posible" trasandino. No obstante estos matices diferenciales observables en el proceso de reconstrucción, lo que hubo en las dictaduras del Cono Sur americano

---

<sup>27</sup> Pérez Soto, Carlos; "Superarán, otros hombres, este momento gris y amargo" ponencia en *Utopías*. Edición digital en sitio web "Archivo Chile. Historia político social, movimiento popular" URL [http://www.archivochile.com/Ideas\\_Autores/perez\\_s\\_c/peres\\_s\\_c00010.pdf](http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/perez_s_c/peres_s_c00010.pdf). Visitado en Agosto de 2013. De acuerdo con el autor: "Pero no sólo las víctimas que claman justicia están hoy interesadas en hacer política desde la memoria. También la izquierda atroz, esa que lo ha traicionado todo, la de los cómplices, la de los que reciben sobres sellados, [...]. Esa izquierda que sólo se llama izquierda por la inercia de sus melancolías, porque la derechización general es de tal magnitud que basta con el color rojo para desentonar un poco [...]"

fue, por una parte, la ejecución de excesos igualmente devastadores y cuestionables desde el punto de vista humanitario (asesinatos, desapariciones, torturas, etc.) y, por otra, la forzada y violenta implantación del modelo neoliberal a ultranza-- que se incorporó con tal fuerza que pasó a constituir no solo un modelo económico, sino que se hizo parte del aparato ideológico y político--, a partir de lo cual es posible reconocer en estos países un diagnóstico común en relación con el cercenamiento y la censura asociada a los relatos desarrollados por los, como señala Grüner, "hasta ahora", vencidos. Según Nelly Richard,

"El recuerdo histórico y su memoria de la violencia fueron sacrificados, en muchas de nuestras sociedades postdictatoriales, por los acuerdos oficialmente tomados entre consenso y mercado que sellaron una hegemonía tecnoinstrumental de formas vaciadas de antagonismos, de relatos neutrales, de imágenes rebajadas en intensidad para que ninguna vehemencia de tono inquietara el lugar común de la reconciliación democrática que, tal como lo anota S. Sontag, necesita ser "limitada y defectuosa" en su evocación del pasado".<sup>28</sup>

Ante el terrible panorama que nos ofrecen los procesos dictatoriales latinoamericanos y sus consecuencias: territorio yermo o descaradamente dirigido desde el punto de vista del quehacer social, político, cultural, artístico e ideológico; planteamos, basándonos parcialmente (como ya explicamos) en la teoría de Richard -- en consonancia con lo planteado por Grüner--, que será el lenguaje estético, en cada una de sus versiones, el espacio que posibilitará la construcción de un relato alternativo de la memoria que considere y actualice, inversamente al sentido común impuesto, la gravedad de los hechos, el dolor de las víctimas, el trauma de todo un país que debe reconstruirse a través de duros procesos que incluirían trabajos de naturaleza identitaria. Se trata del lenguaje poético o artístico en general como articulador de la memoria crítica.

"[...] es "la licencia poética" con la que trabajan desbordantemente el arte y el

---

<sup>28</sup> Richard, Nelly; *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, p. 87, Siglo Veintiuno, Argentina, 2007.

ensayismo crítico la que despliega una oblicuidad de juegos de lenguajes capaces de descentrar las catalogaciones sociales, históricas y políticas más ortodoxas, reestilizando como virtud lo que ellas rechazan como defecto: lo irregular de las fallas de textura y de los vacíos de representación que nos hacen saber que ningún relato debe mantenerse autocentrado en la falsa pretensión de verdades enteras, de significados totales y finales".<sup>29</sup>

Tanto la definición de Richard como la de Grüner apelan al carácter de posibilidad de reproducir lo indecible a través del lenguaje metafórico en tanto que vivificador de la experiencia. Adicionalmente, pensamos en la memoria crítica como problematizadora en la medida en que se constituye como altamente provocadora en relación con los relatos de la historia en tanto que reivindicación de verdad, tanto cuanto "reanimaría al hecho muerto"<sup>30</sup> siempre aludiendo a lo efectivamente ocurrido, pero con incorporaciones de naturaleza lúdico-ficcional y estéticas que descentrarían el relato del lugar que ocupa en la historiografía (oficial), movilizándolo, no solo desde el cuestionamiento de los hechos, las circunstancias y las consecuencias representadas, sino que alejándolo de los lugares comunes, del indiferente lenguaje judicial o periodístico y reviviendo desde una sutil y, a su vez, necesaria conmoción los hechos del pasado reciente.

Dicho todo lo anterior, es posible discutir a Adorno: será precisamente la poesía la que se constituirá como base para recuperar, confiriéndoles un tono más honesto, los hechos del pasado funesto.

Es desde este punto de vista que lo crítico se relacionaría con lo artístico y marginal; los relatos alternativos, con la memoria, es decir, constituyéndose como recurso de interpelación de naturaleza ideológica que incorpora un lugar, una mirada y una conformación estética. Richard lo plantea desde el análisis de "lo crítico y lo político en el arte"<sup>31</sup>. Ante, no solo la falta a la verdad y la omisión en

---

<sup>29</sup> Richard, Nelly; *Crítica de la memoria (1990-2010)*, p. 20, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2010.

<sup>30</sup> La Capra, Dominick; *Escribir la historia, escribir el trauma*, p.193, Ediciones Nueva Visión, Argentina, 2005.

<sup>31</sup> Nelly Richard establece la diferencia entre las designaciones "arte y política" y "lo político en el arte". La segunda enunciación nos parece más correcta para el análisis que estamos realizando dado el consiguiente desarrollo de la autora: "'lo político en el arte' designa más bien una

que incurren los relatos oficiales, sino a la distancia que adoptan respecto de la real valoración de los sucesos en tanto que catástrofe humanitaria, ante la presunta importancia que se le otorga a la memoria, articulando un discurso pletórico de terminología del orden de lo jurídico, abundante en los medios de comunicación: memoriales, informes, amnistías, el perdón y el olvido, etc., discursos todos que carecen totalmente de sentido políticamente humanitario y que constituyen, más bien, una estrategia de mercado en donde lo que prevalece es el juego y manejo que se hace de la imagen de las instituciones; surgen voces que reclamarían la oportunidad de contar la versión censurada, evitando el mismo lenguaje de los informes y de los relatos periodísticos. De acuerdo con Richard: "[...] todo deberá ser reinventado, comenzando por la textura intercomunicativa del lenguaje que, habiendo sobrevivido a la catástrofe, ya no sabe cómo nombrar los restos".<sup>32</sup>

## 1.2.- Poética mannsiana y Memoria Crítica

La novela *El desorden en un cuerno de niebla* de Patricio Manns resulta una construcción estética bastante interesante desde el análisis de diversos elementos de su constitución, ya que plantearía exactamente lo mismo que hemos desarrollado teóricamente en relación con la memoria crítica: la reescritura y la discusión con los relatos oficiales<sup>33</sup>, a través de lo que consideramos a la vez que declaración de principios ideológicos por parte del autor, una poética que se expresaría no solo como preceptiva estética, sino que, además, se evidenciaría y revelaría a los lectores a partir de la propia construcción de la novela. Manns lo

---

articulación *interna a la obra* que reflexiona críticamente sobre su entorno social desde su propia organización de significados y su propia retórica de los medios, desde sus propios montajes simbólicos". Richard; "Arte y política; lo político en el arte" en *Arte y política*, p. 17, Editorial Arcis, Santiago, 2005.

<sup>32</sup> Richard, Nelly; *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, p. 15, Siglo Veintiuno, Argentina, 2007.

<sup>33</sup> De acuerdo con el autor: "La voluntad de reescritura de la historia me obsede de manera continua. Es como el afán de asegurar mi propio testimonio, y el testimonio de mi tiempo, al testimonio veraz y a las contradicciones de los otros". En pensamiento mannsiano *Acerca de la historia oficial* en sitio web "Patricio Manns un escritor a contraluz" URL [http://manns.cl/web/index.php?option=com\\_content&task=view&id=53&Itemid=37](http://manns.cl/web/index.php?option=com_content&task=view&id=53&Itemid=37) Visitado en agosto de 2013.

enuncia como “enmascaramiento artístico de la realidad”<sup>34</sup>.

La novela plantea a priori la existencia de una deuda por parte del artista con los graves hechos de la historia y señala que la forma de saldar esta descompensación sería a través de la representación, la escritura comprometida que devela el acontecimiento pasado. Los epígrafes incorporados en la obra resultan fundamentales como elementos que dirigen al lector en este proceso valorativo: "La verdad de la historia está en el mito, y no al revés" perteneciente a Claude Lévi-Strauss y "Por su origen biológico, el estilo se sitúa fuera del arte, es decir, del pacto que liga al escritor con la sociedad. Se puede entonces imaginar autores que prefieren la seguridad del arte a la soledad del estilo" perteneciente a Roland Barthes.<sup>35</sup> La novela se presenta a los lectores desde el comienzo como problematizadora de las categorías "historia", y "mito" (en tanto relato literario).

La primera cita, correspondiente a Lévi-Strauss será el elemento que nos permitirá comprender el vínculo propuesto entre el objeto artístico y el elemento ideológico, es decir, el concepto de memoria crítica ya desarrollado. El mensaje básicamente sostiene que lo que se leerá a continuación, si bien es del orden de lo ficticio, supone una verdad<sup>36</sup> desde el punto de vista de su relación con la historia desde la representación de la conmoción de los hechos, de la herida latente. El espíritu que anima esta construcción se relaciona con la articulación de un relato que incorpore y revele hechos asociados al sometimiento, el dolor, el temor y la búsqueda de venganza y reparación en las diversas formas en que se manifiesta en el contexto de una dictadura, elementos que fueron y siguen siendo evitados o banalizados por las voces hegemónicas.

La novela constituye un gran mito, un gran relato ficcional asociado a elementos de la realidad y con esta cita como antecedente, se hace patente la intención de generar un discurso, si bien ficcional, cargado del dolor, del miedo y de la impotencia efectivamente vivida y sufrida (aun hoy) por las víctimas de la

---

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Manns, Patricio; *El desorden en un cuerno de niebla*, p. 7, Emecé, Argentina, 1999.

<sup>36</sup> Verdad en el sentido en que lo plantea Todorov: "El término *verdad* puede retomarse con la condición de darle un sentido nuevo: no más una verdad de adecuación, de correspondencia exacta entre el discurso actual y los hechos del pasado, sino una verdad de revelación que permita capturar el sentido de un acontecimiento". *Los usos de la memoria*, p. 24, Colección Signos de la Memoria del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago, 2013.

dictadura chilena. Se trata de la mitologización del relato histórico, de la literaturización del acontecimiento dictadura o de la articulación de un relato crítico de la memoria en relación con las historiografías dominantes.

La novela es el mito que se constituiría no solo como una verdad de lo ocurrido, omitido por las voces dominantes durante y posteriormente la dictadura de Pinochet<sup>37</sup> sino que, además, articularía el relato desde la construcción de la insistencia en la idea de la literaturización como procedimiento generador de verdades a través de la conformación de una protagonista cuya salvación se basaría, precisamente, en su actividad escrituraria. Según Ricoeur, "la memoria [en forma de testimonio escrito en este caso] garantiza la continuidad temporal de la persona".<sup>38</sup>

La referencia a Barthes, por otra parte, nos indica que siempre se puede adoptar dos posiciones al momento de enfrentarse al procedimiento escriturario (y de lectura y valoración literaria): en primer lugar se puede privilegiar la bella escritura desvinculando el relato del elemento ideológico o enfatizando la prevalencia del elemento formal, un discurso vacío desde el punto de vista de su relación con la propia vida, o, en segundo término, la escritura se puede acoger a lo que se designa en la cita como "arte", concepción que se vincularía con la presencia en el análisis del componente ideológico. Para Barthes, la escritura es el único elemento que el escritor elige, ni la lengua ni el estilo conforman una elección voluntaria, mientras que la escritura, al constituir una voluntad, devela un modo de pensar la literatura que, en el caso de Manns queda manifiesto con la cita inmediatamente anterior. Se precede la lectura de la novela con una sugerencia e intento de direccionar el proceso asociado a la valoración que se tiene respecto del modo en que el artista, el escritor aborda la labor escrituraria. El carácter fundamentalmente crítico de la novela nos revela la preferencia implícita por el elemento ideológico en la práctica literaria. El propio hecho de que el autor

---

<sup>37</sup> Manns, Patricio; *El desorden en un cuerno de niebla*, pp. 264, 265, Emecé, Argentina, 1999. Señala el narrador: "Es a causa de la escritura que ellos se propagan, se identifican, combaten contra el tiempo, revitalizan la misma conseja multimilenaria, y vencen de tal modo todas las muertes, pues la escritura sobrevive sin fallas al sujeto narrante y a los sujetos narrados. La escritura es un deseo mórbido, un placer solitario, pero a diferencia de los otros placeres solitarios, éste es transmisible hasta llegar a plantearse como individualmente colectivo".

<sup>38</sup> Ricoeur, Paul; *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, p. 16, Arrecife, España, 1999.

manifieste una especie de poética al alero de una obra que considera los elementos de la realidad y la historia, relatos políticos y estratégicos, son indicadores de lo anterior.

Por otra parte, en la novela se desarrolla un discurso apologético asociado a la escritura no solo en tanto que procedimiento constructor de mitos críticos (escritura comprometida), sino que también por las posibilidades que implica su materialidad. María Parabellum, protagonista de la novela, inicia un proceso escriturario a través del cual revela, del mismo modo que el narrador del gran relato<sup>39</sup>-- igualmente en forma de delirio y con importantes desconexiones argumentales -- los acontecimientos de que ha sido víctima. Indicará, incluso, "¡Porque escribí, porque escribí estoy viva!".<sup>40</sup> Hay en este punto, un señalamiento asociado al poder y el valor de la escritura en desmedro de la oralidad:

"Se decía que la palabra, la elocuencia, la desesperación de comunicar, es decir; la ambigüedad de ese texto de aire que es el lenguaje hablado, por oposición estricta a ese texto de tierra de humus que es la escritura, podrían encarnarse simbólicamente en el perfil y el centelleo de una espada. Como toda espada verdadera la lengua es un arma de doble filo. En cambio la escritura deberá ser asimilada siempre a la forma más depurada de la bruma".<sup>41</sup>

La palabra articulada en la oralidad no permanece, se pierde en el propio momento de su enunciación. La necesidad de construir este relato alternativo de la memoria encuentra sentido, precisamente, en esta posibilidad de permanecer en el tiempo, de trascender a partir del soporte material que la contiene, y es por eso que tanto María como el narrador del primer relato recurren a la práctica de la

---

<sup>39</sup> Richard, Nelly; *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, p. 144, Siglo Veintiuno, Argentina, 2007. De acuerdo con la autora: "No se trata, entonces, de dar vuelta la mirada hacia el pasado de la dictadura para grabar la imagen contemplativa de lo padecido y lo resistido en un presente en el que esa imagen se incruste míticamente como recuerdo, sino de abrir fisuras en los bloques de sentido que la historia creía haber cerrado como pasados y finitos, para quebrar sus verdades unilaterales con los pliegues los dobleces de a interrogación crítica".

<sup>40</sup> Manns, Patricio; *El desorden en un cuerno de niebla*, p. 18, Emecé, Argentina, 1999.

<sup>41</sup> *Íbid.* p. 264.



escritura para desarrollar un testimonio<sup>42</sup> que permita una superación tanto temporal como espacial.

De acuerdo con Manns, y lo manifestado en la propia constitución de la novela, la escritura revela y es (o debe ser) portadora de un compromiso ineludible entre el artista y su realidad, su entorno. La literatura revela militancias en tanto que praxis cotidiana de una ideología liderada por principios éticos y morales particulares y es por esta razón que, de acuerdo con el autor, ella siempre alude a elementos de la realidad, siempre está vinculada con lo real no solo entendido como referente de los objetos, modos y costumbres sociales, sino como principio político que desnaturaliza los relatos dominantes, que repiensa las luchas del hombre y sus consecuencias, que rompe con los sentidos comunes de la política e historiografías oficiales las cuales, como señala Benjamin, están tradicionalmente asociadas a la figura del vencedor. Señala Manns "[...] Más respeto por nuestra responsabilidad de escritores en estado de militancia patria, compañeros."<sup>43</sup> y, por lo tanto, construye un gran relato novelesco que dialogaría, sujeto a este principio, con los horrores de la dictadura de Pinochet en Chile. Para provocar un efecto enfático, María, su protagonista, haría lo mismo en relación con la violencia de que es víctima ella, su familia y su entorno.

La escritura de María está condicionada por una herida de bala que le provocan los militares. La forma que encuentra la protagonista para no perderse en el denominado cuerno de niebla en que se encuentra (no distingue lo que serían recuerdos de sucesos reales y los elementos del orden del delirio) producto del daño ya señalado, tiene que ver precisamente con echar mano a la actividad escrituraria, la cual se asocia, como ya habíamos señalado, a la representación en tanto que cristalización del hecho, del acontecimiento para que no se esfume en la momentaneidad,<sup>44</sup> en lo efímero del lenguaje oral. La novela, la literatura tanto en

---

<sup>42</sup> De acuerdo con Agamben: "En oposición al *archivo*, que designa el sistema de las relaciones entre lo no dicho y lo dicho, llamamos *testimonio* al sistema de las relaciones entre el dentro y el fuera de la *langua*, entre lo decible y lo no decible en toda lengua; o sea, entre una potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir". *Lo que queda de Auschwitz, el archivo y el testigo*, pp. 151, 152, Pre-textos, España, 2002.

<sup>43</sup> Manns, Patricio; *Escritura y destierro*, sitio web "Patricio Manns un escritor a contraluz", URL [http://manns.cl/web/index.php?option=com\\_content&task=view&id=59](http://manns.cl/web/index.php?option=com_content&task=view&id=59) Visitado en agosto de 2013.

<sup>44</sup> Es importante señalar que se utiliza el concepto cristalización asociado a la relación que se

el relato crítico de la dictadura chilena como en el relato puramente ficticio asociado a la figura de María corresponde a una importante forma de constituir memoria desde el testimonio. "--Mis asuntos tienen que ver con la escritura de un libro. Un libro de sangre, fuego, viento, tierra, mar y niebla. Hay también hombres, aunque parecen fantasmas. En el libro puedo vencer o ser vencida. Debes saber también que tanto en victoria como en la derrota yo soy intratable".<sup>45</sup>

Señala Juan Armando Epple, en relación con el formato testimonial:

"La opción testimonial, entonces, articulada inicialmente como una escritura de coyuntura, que argumenta a partir de lo no dicho y desde una situación de aparente orfandad epistemológica, ha llegado a convertirse en el soporte básico de la requisitoria de fundar otro modo de leer la historia. No con las certezas conclusivas (y excluyentes) del antiguo discurso autorial, sino con la convicción de que la historia es un entramado de experiencias compartidas"<sup>46</sup>.

La presencia de testimonio por partida doble en la novela de Manns vuelve sobre el carácter alternativo de su articulación. De acuerdo con Epple el testimonio se posiciona como relato nuevo debido al silenciamiento que implica en primera instancia la noción. Además, al tratarse de un discurso que se desarrolla coyunturalmente, supone la construcción de una verdad que requiere ser develada.

La valoración patente que se expresa en la novela en relación con la literatura no solo estaría centrada en los procedimientos escriturarios y las posibilidades que aporta su conformación, sino que también en los efectos que produce la lectura y la recuperación de los hechos del pasado. María siente, desde su época en el colegio, cuando visita la biblioteca del mismo, una fascinación exacerbada por los relatos ajenos, por la literatura, que considera se constituye finalmente como relato veraz en relación con los hechos de la historia: "[...]

---

establece entre la oralidad y la escritura y las posibilidades de registro de la segunda. El término no se plantea desde la imposibilidad de la modificación del relato, ya que, como hemos indicado, la memoria concibe, precisamente, la relectura de los discursos del pasado con la incorporación de las alteraciones valorativas necesarias.

<sup>45</sup> Manns, Patricio; *El desorden en un cuerno de niebla*, p. 159, Emecé, Argentina, 1999.

<sup>46</sup> Epple, Juan Armando; *El arte de recordar*, p. 54, Mosquito editores, Santiago, 1994.

incorporando de tal manera su propia vida al centro de esa profecía del pasado que es la historia, y que el mudo galope de las arañas por el tiempo geométrico de la tela transmutaría finalmente en leyenda o en mito, esto es, en verdadera historia".<sup>47</sup> Hay en ella clara consciencia de que en las ficciones a las cuales accede estaría la historia de los pueblos. Se aproxima a sus antepasados islandeses (paternos) a través de la lectura de literatura escandinava, encuentra y descubre en ella el anhelado vínculo familiar. La literatura constituye testimonio y verdad y es en ese sentido que, así como ella lee la historia en las novelas escandinavas, después del accidente se adentra en la escritura de un relato propio con el afán de que otros hagan lo mismo a partir de su experiencia. "En los libros existe lo imposible, pero también lo imposible existe para los libros".<sup>48</sup>

Al mito, al relato literario, se le confiere un valor particular vinculado con la actualización de los acontecimientos ocurridos en tanto que "verdad" del pasado, disociando en el análisis la forma del fondo. Para María, lo que resulta interesante de las novelas, las antiguas obras a las que accede es, precisamente, esta capacidad que tienen de reflejar y representar lo perdido, pero, a su vez, la posibilidad que lleva implícita la nueva escritura en cuanto a la resignificación de dichos relatos:

"Comprendía que hallándose la historia que abordaba completamente muerta ya, sin ninguna posibilidad adicional de acción, y ella, por el contrario, en creciente posesión de todas sus facultades corruptoras sobre el áspero relente de lo imaginario, podía reformular en tales condiciones una escritura personal acerca de aquellos acontecimientos distantes, muchos de los cuales lograban encabritarle el pecho a pesar de la opaca lejanía".<sup>49</sup>

En la novela las categorías de mito e historia se vincularían definiendo la diferencia, a partir de la noción memoria, entre relatos dominantes y alternativos. La memoria se nutre de la historia en la medida en que requiere del elemento

---

<sup>47</sup> Manns, Patricio; *El desorden en un cuerno de niebla*, p. 38, Emecé, Argentina, 1999.

<sup>48</sup> *Íbid.* p. 46.

<sup>49</sup> *Íbid.* p. 39.

pasado, sin embargo, el mito, al constituirse críticamente, asume una posición de veracidad otorgada por esta preceptiva desarrollada en la novela. En ambos relatos, en todo caso, lo que habría sería una representación del pasado y, por lo tanto, una perspectiva que permitiría la pervivencia del hecho. Esto podemos asociarlo al señalamiento de Ricoeur, según el cual, "El hecho no es el propio acontecimiento, sino el contenido de un enunciado que trata de representarlo".<sup>50</sup> El hecho, por su naturaleza efímera, por el carácter transitorio del presente, pervive en el lenguaje escrito y, con mucha más fuerza en aquel relato que trasciende a partir de la capacidad problematizadora y cuestionadora respecto del pasado a través de la alegoría, el símbolo, la metáfora.

Si observamos simultáneamente, por una parte, el valor de la escritura, como se plantea en la novela, y, por otro, la resignificación en discursos críticos de la memoria, igualmente articulado en la obra, el análisis inevitable que resulta de ello es que, si bien el hecho pasado no se puede alterar desde el punto de vista de la secuencia de acciones efectivamente ocurridas, siempre se puede reescribir sobre los mismos. Ricoeur<sup>51</sup> plantea que se puede establecer una relación entre la historia y el proyecto. Este vínculo es el que nos permitiría observar con ojo crítico los acontecimientos del pasado. Los hechos ocurridos pueden interpretarse, hay una carga moral de los seres humanos en relación con los hechos de la historia y la deuda que mantienen con el presente, la cual, según Ricoeur, puede aumentar o aligerarse, de acuerdo con la actitud y la relación que establecen los implicados en el presente con ese acontecimiento pasado. Este vínculo es el que, eventualmente, permitiría la conversión de la interpretación y sentido asignado al acontecimiento dejado atrás. La poética manssiana expresaría su razón de ser en este postulado de Ricoeur. El compromiso de la literatura con la vida se manifiesta, no solo a través de la reposición de aquellos elementos omitidos, tergiversados o banalizados por las voces hegemónicas, sino que funciona repensando desde la actualidad los acontecimientos, otorgando un nuevo valor asociado a la necesidad y la contingencia que nos remiten al pasado.

---

<sup>50</sup> Ricoeur, Paul; *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, p. 44, Arrecife, España, 1999.

<sup>51</sup> *Ibid.* p. 49.

La novela de Manns no corresponde desde el punto de vista cronológico a aquellas obras que durante la propia dictadura o inmediatamente después a ella reaccionaron críticamente. *El desorden en un cuerno de niebla* fue publicado en 1999. El autor incorpora dos fechas al final de la novela: "Trez Vella: noviembre de 1984 / julio de 1997", esto porque se escribió con una larga transición mediante que incluyó otros procesos escriturarios. La fecha definitiva de la culminación en el proceso creador fue en 1997, casi diez años de comenzado el proceso de transición política en Chile, y, por lo tanto, con una tradición artística crítica desarrollada de por medio, de por lo menos doce o trece años. Las motivaciones que tuvo Manns para escribir en 1984 (plena dictadura) son muy distintas de aquellas llevadas a cabo hacia finales de la década de 1990 (escritura en el exilio). En el primer caso habría una necesidad de denunciar lo que estaría ocurriendo en Latinoamérica en ese momento. En la segunda etapa, con la dictadura concluida, habría un afán de sensibilizar respecto de lo ocurrido, transparentando las informaciones oficiales, advirtiendo de los horrores para que nunca más vuelvan a ocurrir hechos de tal naturaleza.

Es así como la memoria en Manns se constituye como un procedimiento en donde no solo se vuelve al pasado para recordarlo y evitar el olvido, sino que tendría como principal función recomponer aquellas fisuras que en la actualidad es imposible solucionar si no es retornando a los hechos que constituyen su génesis. La vida de las sociedades, así como la del ser humano entendido como ente individual, se orienta en un sano devenir cuando los problemas con que se encuentra en el camino se resuelven con la prontitud y el tino necesario que amerite el suceso. Una herida tan grande como la generada por una dictadura militar, cuyo principal móvil es provocar terror a través de acciones como el asesinato, la tortura y las desapariciones, no se atiende con medidas mitigadoras que buscan esconderla bajo los atavíos de la reconciliación y el olvido. El ocultamiento de dicha herida solo producirá eventual infección y podredumbre. Para poder sanar a una sociedad con tal grado de daño, habría que emprender medidas que permitan una recuperación identitaria, pero para ello, en primer lugar, hay que encarar los verdaderos sucesos ocurridos y abordarlos desde las reales

implicancias que conllevaron. Nietzsche señala en "Sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida" en su *Segunda consideración intempestiva*: "La historiografía está ligada a la vida en tres sentidos: como aquello que es activo y pujante, como aquello que conserva y venera y como aquello que sufre y busca liberación. A esta triple relación le corresponden tres concepciones de la Historia: una monumental, una anticuaria y una crítica"<sup>52</sup> y agrega en relación con la última, que es aquella en donde ubicamos la postura de Manns: "El hombre que aspira a lo grande, si es que necesita del pasado, se apodera de éste por medio de la Historia monumental [...] y sólo aquel que está oprimido por un malestar presente, y desea a toda costa desembarazarse de esa carga, siente necesidad de una historia crítica, es decir, de una Historia que juzga y condena"<sup>53</sup>. Nietzsche reclama en esta publicación el espíritu excesivamente historicista que él observa en el hombre de su época y, por lo tanto, realiza una reflexión a partir de la pregunta sobre la justa necesidad de producción historiográfica y de análisis retrospectivos para el ser humano. Consideramos pertinente incluir esta noción nietzscheana en la medida en que lo que estaría definiendo el filósofo es la actitud con que se enfrenta la recuperación del acontecimiento pasado y, como ya señalamos, la memoria requiere del pasado y de la historia para poder articularse. Nos apegamos al postulado de Ricoeur que afirma que el hecho no se constituye en el propio acontecimiento, sino en las posteriores representaciones del mismo. La concepción crítica de la historia según Nietzsche, es aquella que, dadas las condiciones con que se vive en la actualidad, vuelve sobre los hechos de la historia no solo para comprender y destrabar una cadena de hechos que devinieron problemática actual, sino que, además, nos permite esgrimir un juicio valorativo en relación con el pasado que nos configura en la actualidad. La novela de Manns repara en los problemas que aquejan a la sociedad chilena actual, la herida oculta y no sanada. La mirada retrospectiva, la denuncia y la crítica buscarían, en alguna medida contribuir con el sano devenir político, social, cultural chileno. "Éste también [modo crítico] se pone al servicio de la vida. Para poder

---

<sup>52</sup> Nietzsche, Friedrich; "Sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida" en *Segunda consideración intempestiva*, p. 29, Libros del Zorzal, Argentina, 2006.

<sup>53</sup> *Íbid.*, p.39.

vivir, ha de tener la fuerza de quebrar y disolver una parte de su pasado: esto lo logra arrastrando ese pasado ante la justicia, con el objetivo de inquirir minuciosamente en él y poder condenarlo finalmente".<sup>54</sup> El encarar y subsanar las heridas del pasado no solo permite conocernos y generar una identidad en el presente, sino que, además, nos contribuye a pensar un futuro de bienestar. Se trata del análisis en relación con el registro del pasado y el vínculo de éste con la vida actual, la incidencia de las representaciones históricas en las prácticas sociales, políticas, culturales de la actualidad, nociones que vuelven sobre la concepción de la memoria crítica. El gran postulado de Manns asociado a ésta no solo se relaciona con una lucha contra el olvido, sino, además se constituye como diagnóstico de la sociedad actual, la cual se configuraría como el producto de un proceso interrumpido por la violencia y la impuesta imposibilidad posterior para vivir y experimentar una reconstrucción que propicie un devenir más honesto.

Manns plantea de esta forma el vínculo crítico, es decir, la relación entre literatura e historia:

"El pasado es un mito de la estética. La Historia es la representación mítica de pasado. La estética -- en cuanto madre del pasado transmutado por la alquimia de la mitología -- preside los túmulos que se alzan en la periferia de la Historia. Ésta es apenas una selección de túmulos, selección a la que no cabe atribuir ninguna inocencia: la Historia ni comprende ni abarca todos los túmulos. En relación con ellos el mundo está sobreestibado. Más aún: el mundo es probablemente un único túmulo, una joroba espacial, que atesora, conserva, alberga, oculta o guarda todos los otros. En general, los túmulos tienen su origen histórico en diversas categorías de tumultos. Un solo tumulto paradigmático puede estar al origen de centenares de túmulos".<sup>55</sup>

Lo que enuncia la cita es básicamente aquello que conocemos como imaginario o ideología, nociones que funcionarían como marcos amplios de ordenamiento que se aplicarían en todas las esferas del desarrollo del quehacer

---

<sup>54</sup> *Íbid.*, p.47.

<sup>55</sup> Manns, Patricio; *El desorden en un cuerno de niebla*, p. 70, Emecé, Argentina, 1999.

humano, interrelacionándose unos con otros. En el ámbito historiográfico, las decisiones respecto de lo que se debe narrar, contar, enunciar, responde a elementos de naturaleza fundamentalmente política. La memoria y la necesidad de retorno en Chile son elementos que se han dirigido con estrategias que se concretizan a través de prácticas políticas y discursivas que limitarían la capacidad de los ciudadanos de cuestionar los sentidos comunes implantados en este contexto.

La memoria crítica relaciona elementos de naturaleza histórica y estética; en concordancia, lo que se plantea en la novela es la importancia de incorporar en las representaciones estéticas los hechos de la historia enarbolando en el relato la bandera del compromiso a través, por una parte, de la integración de las figuras relegadas y marginadas de los grandes discursos y, por otra, de la asunción y vindicación de los relatos levantados por los vencidos.

La poética manssiana se relaciona entonces, con la incorporación de la militancia en la escritura, con el compromiso social, con la estrecha relación que se produce con el componente ideológico: la vida y la literatura. La historia de los vencidos debe ser difundida a través de la palabra poética, el arte al servicio del hombre y su historia. María Parabellum hace lo mismo al plasmar sus pensamientos a través de la escritura en un relato mítico, el cual, de acuerdo con ella misma, hasta cierto punto logra salvarla, alejarla de la muerte,

"Ciertos seres están vivos sólo cuando han decidido escribir, cuando han logrado poner en tensión toda una voluntariosa cantidad de estilo, cuando dilatan hasta el estallido los cauces de su pasión narrante, los vasos fluviales de la memoria, que entonces fosforece y se trasciende. Estos seres, empero, se yerguen más vivos todavía mientras consuman el acto inenarrable de narrar".<sup>56</sup>

La poética manssiana se expresa insistentemente tanto en la gran novela como en el relato enmarcado y se asocia, fundamentalmente con la categoría "memoria crítica" ya desarrollada: es necesario incluir un relato pletórico de

---

<sup>56</sup> *Íbid.*, p. 264.



emociones, que posicionen los hechos del pasado funesto en un lugar justo en la actualidad discutiendo con las narrativas oficiales desde el análisis de la destrucción y la consecuente conmoción provocada por el terrorismo de estado haciendo uso de las posibilidades que otorga la palabra poética.

### 1.3.- El desorden en un cuerno de niebla como relato crítico de la memoria chilena

La obra de Manns se configura como una novela no solo hermosa desde la perspectiva del estilo con que es narrada, sino que además, como una construcción interesante a partir de la reflexión en relación con el componente estructural: una serie de voces se superponen, se encuentran y turnan en una narración vertiginosa y confusa tanto desde la cronología de los acontecimientos como de las relaciones de los personajes.<sup>57</sup> Esta preferencia estilística tiene que ver con la valoración que se hace respecto de ciertas técnicas desplegadas en la gran literatura desarrollada por James Joyce en Europa y Carlos Droguett en Latinoamérica. El autor manifiesta una gran admiración por estos relatos por la siguiente razón expresada en la novela:

"Me temo que el lenguaje verdadero, acabado, justo y profundo, no sea el lenguaje tal como lo entendemos y lo definimos: el lenguaje perfecto se fundiría, se dilataría, se estatuiría sólo en el acto de pensar. Si pudiéramos escuchar el fluir de la conciencia del otro, la vastedad, el ruido de su palabra interior, comprenderíamos al otro. Porque las palabras sonoras ocultan las cosas, no conforman sino otro medio de incomunicación".<sup>58</sup>

El fluir de la conciencia representa para el autor un estilo honesto. La novela al constituir un relato crítico de la memoria, juega constantemente con la dicotomía

---

<sup>57</sup> Richard, Nelly; *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, p. 128, Siglo Veintiuno, Argentina, 2007. De acuerdo con la autora: "La referencia al libro retiene la metáfora del volumen histórico en el que se depositan sentidos ordenados para consultas futuras. Pero el orden previsto de estos sentidos se ve necesariamente alterado cuando relatos y narraciones ponen en marcha formas inéditas de recombinar tiempos y secuencias, de alternar pausas y vueltas atrás, de anticipar finales y de saltar comienzos, mediante un trabajo de lectura que no acepta subordinarse a la cronología de un transcurso lineal".

<sup>58</sup> Manns, Patricio; *El desorden en un cuerno de niebla*, p. 94, Emecé, Argentina, 1999.

de lo verdadero, lo falso; lo censurado, lo dicho, lo no dicho, lo *decible*. La incorporación de esta técnica, por lo tanto, no solo se configura como recurso estético de vanguardia, sino que se piensa como elemento pertinente en relación con el carácter testimonial que conferiría al relato un tono más sincero.

El elemento crítico en la novela de Manns lo encontramos en la conformación de un relato asociado a los hechos efectivamente ocurridos durante la dictadura de Pinochet desde una perspectiva poco convencional en relación con los relatos oficiales, fundamentalmente en el desarrollo de un capítulo. La estructura de la novela se presenta desarticuladamente a partir de un concierto de voces y la clave con que se ejecuta la mimesis es esencialmente de tono realista (aunque un particular realismo que analizaremos y desarrollaremos en el Capítulo 3) e incorpora un juego asociado a la importante presencia del elemento onírico. Los personajes de esta parte de la novela --aquella en donde se articula el relato del golpe de estado-- son perfectamente posibles de acuerdo a nuestra concepción de lo real: se trata de dos fareros (Ari y José) que inician un diálogo en el cual se incluye el relato de lo ocurrido el 11 de septiembre de 1973 en Chile. No obstante esta aparente "normalidad", estos personajes guardan en sí mismos ciertos rasgos, sostienen ciertas discusiones y ejecutan determinadas acciones a lo largo de toda la novela que provocan en el lector una recurrente incomodidad respecto de la cuestión sobre lo posible.

Este elemento lúdico de la novela estaría dado en la dicotomía que atraviesa a la obra establecida en la pregunta sobre aquello que es sueño y lo que es realidad. Ambos personajes no solo son fundamentales como recurso estético en el primer relato, sino que, además, lo son dentro de la narración enmarcada, de la escritura de María. El lector de la novela no puede saber que se trata de "metapersonajes" hasta que ellos mismos inician un diálogo y cuestionamiento en relación con la propia existencia. Acontecimientos repetidos (José llega en más de una oportunidad al faro) no solo funcionan produciendo el ya señalado extrañamiento en el lector, sino que, además son los propios personajes quienes viven esta sensación cuando toman clara consciencia de que algunos episodios de sus vidas se estarían reiterando. La escritura, la literaturización confusa de

María los precede en su accionar. María no solo dirige las acciones de los fareros (tan confusas como la propia mente de la narradora)<sup>59</sup> sino que, además, incorpora en sus diálogos las palabras que ella misma quisiera enunciar. El hecho de que sea finalmente la voz de María la que expresa a través de las palabras de José la narración asociada a lo ocurrido durante el 11 de septiembre de 1973 en Santiago mediante este recurso relacionado con la dicotomía sueño/realidad, funciona como elemento crítico por parte del narrador que enuncia una valoración respecto de los acontecimientos asociada al recurso testimonial que otorga al relato fuerza y verosimilitud al suponer una contingencia y una experiencia personal. El sueño y el delirio funcionan como articulaciones que encubren el horror que se estaba viviendo: en sueños es posible que estas cosas sucedan, pero de un sueño siempre se despierta. La magnitud del impacto ante lo que estaba ocurriendo debe ser enfrentada no desde el clásico tono realista, se debe escapar de la representación más común como recurso que naturalizaría el sufrimiento. El tono más propicio para revelar los sucesos producto del terrorismo de estado se debe articular desde una perspectiva onírica. De acuerdo con Manns: "Como el narrador, el sueño es capaz de transmutar esa materia narrativa, por profunda, por insondable que ella sea. Pero ninguna transmutación de la materia borraré o hará inencontrable el origen de los materiales tratados, y por lo tanto, de la comprensión de su sentido y de su ubicación en la historia"<sup>60</sup>. La perspectiva onírica, por una parte, funciona con la noción de posibilidad, ya que permite la modificación de ciertos aspectos de los relatos, pero, por otra, finalmente remite al elemento de las referencias, permitiendo una reflexión en torno de los límites de lo posible en la realidad.

---

<sup>59</sup> Manns, Patricio; *El desorden en un cuerno de niebla*, pp. 15 y 17, Emecé, Argentina, 1999. Según el narrador, María se encontraba en "[...] el estado de coma bajo estado de sitio [...]" y de acuerdo con la protagonista luego del disparo ejecutado en su contra "[...] ya no pudo dilucidar la cuestión de la vigilia y la cuestión del sueño. Supo que a partir de ese instante, viviría bogando entre dos aguas, como un pálido pez exangüe de melena dorada, y que su doble razón --cada parte a su vez-- reaccionaría mecánicamente, con la precisión y la constancia de turbios flechazos indirectos".

<sup>60</sup> Manns, Patricio; en pensamiento manssiánico *Acerca de la historia oficial* en sitio web "Patricio Manns un escritor a contraluz" URL [http://manns.cl/web/index.php?option=com\\_content&task=view&id=53&Itemid=37](http://manns.cl/web/index.php?option=com_content&task=view&id=53&Itemid=37) Visitado en agosto de 2013.

Manns ubica en la novela dos figuras que funcionan antagónicamente y que movilizan la trama desde la perspectiva crítica. Por un lado se encuentra el dictador y por otro la lucha representada en la figura de María Parabellum.

La novela comienza con el relato sobre la herida que le provocan a María Parabellum, esta joven militante de las izquierdas, los militares liderados por el dictador Augusto Aciago de las Fosas. A partir de este acontecimiento se desarrolla el gran relato a través de un racconto que nos explicaría, entre otras cosas, los orígenes de esta joven y la razón de la acción violenta. El disparo dirigido con objetivo de muerte se produce en septiembre en lo que, posteriormente, a través del relato de José, entenderemos son las calles santiaguinas dada la descripción del lugar, acontecimientos y clima vivido: "Al pie de un palacio ardiendo, un hombre en traje de civil, llevando casco militar, lentes ópticos con marco de carey, y armado de un fusil de asalto, besaba la mejilla de una joven que le contemplaba inmóvil, sin sollozos y sin llanto"<sup>61</sup>, "[...] veo ardiendo la Casa Capitular. Adentro hay un hombre muerto en su sillón de mando, con la banda presidencial cruzada sobre el pecho y un agujero ennegrecido que empieza en la barbilla y termina en la nuca. Unos dicen que es un asesinato disfrazado de suicidio, otros que es un suicidio disfrazado de asesinato".<sup>62</sup> Se trata de la figura del presidente Salvador Allende despidiéndose de su hija en la Casa de la Moneda bombardeada por las fuerzas militares y luego representando su trágico final.

"El sector entero había estado naufragando ante un ir y venir de incontables disparos. El mundo pareció dividirse de repente entre gente que huía y gente que buscaba, todos sistemáticamente confundidos debajo de sus pasamontañas".<sup>63</sup> La dictadura se había desatado, los crímenes habían comenzado, el terror se dispersaba por las calles de Santiago.

La razón de ser de los relatos críticos de la memoria se encuentra precisamente en la articulación interpretativa que se hace de los hechos enunciados como verdaderos en las historiografías dominantes. Es así que la novela incorpora estas escenas que, por una parte, actualizan los dolores y, por

---

<sup>61</sup> Manns, Patricio; *El desorden en un cuerno de niebla*, p. 18, Emecé, Argentina, 1999.

<sup>62</sup> *Íbid.*, p. 22.

<sup>63</sup> *Íbid.*, p. 14.

otro, enmiendan datos falsamente acuñados en los relatos oficiales.

Antes de la narración de José sobre la ejecución del golpe de estado, nos enteramos de algunos datos que nos permiten pensar en los hechos de la realidad historiográfica chilena. En el delirio, María observa un lienzo con la siguiente inscripción "-- 7 de septiembre de 1986--" con la articulación del siguiente pensamiento por parte de la protagonista "--Ese fue el día en que lo hice-- pensó--. Gritaba como un marrano al interior de su coche blindado, oculto tras su nieto, atrapado en el pantano de Hossegor. El terror le rodaba por las nalgas y el aire era irrespirable en todo el sector. Nunca había visto un rufián tan cobarde".<sup>64</sup> Se trata del atentado a Pinochet a través del cual se le intentó dar muerte, ocurrido exactamente en esa fecha ejecutado por el denominado Frente Patriótico Manuel Rodríguez (F.P.M.R.) --grupo de izquierda armado-- representado en la novela a través de su sigla invertida, aunque conservando los principios que moverían el accionar de sus integrantes, como tatuaje de uno de los personajes de la novela (José) quien, en la trama narrativa ejecutaría una acción ajusticiadora "--Mientras lo preguntaba, Cessair besó el ancho tatuaje que marcaba el hombro izquierdo de José y que representaba un fusil acostado sobre cuatro letras : "R.M.P.F.":("Rujo: ¡Mierda! Porque Fallamos!")"<sup>65</sup>. El significado asignado a la sigla por el narrador en la novela tiene que ver con el resultado que se obtuvo de aquella operación en los hechos de la historia de Chile: la estrategia desplegada por el Frente no tuvo éxito, sin embargo en la ficción, María y otros logran dar muerte al tirano. Si bien la realidad representada en la novela intenta funcionar como reflejo crítico, el final que se construye en relación con la figura del dictador, funcionaría también críticamente pero más bien asociado al deseo frustrado de un sector de la población de poner fin al dolor por medio del crimen del tirano. En este sentido, la trama enmarcada y el gran relato crítico viven una suerte de fusión que se constituiría a través de su desenlace en el gesto de superación de los elementos que hemos pensado dialectalmente.

En otros momentos aparecen nombres paradigmáticos asociados a la

---

<sup>64</sup> *Íbid.*, p. 21.

<sup>65</sup> *Íbid.*, p. 209.

dictadura chilena, como por ejemplo, el comandante Leight, cuyo nombre de pila fue modificado, quien fuera el jefe de la Fuerza Aérea de Chile e integrante de la junta militar que derrocó a Salvador Allende y que sumió al país en una de las tragedias más grandes de su historia. En la ficción se trata del teniente encargado del *Ona Trek*, embarcación e la cual invitan tramposamente a María a iniciar una travesía que terminaría con el asesinato de su compañera Signy Huld, por resultar peligrosa para el régimen de Augusto Aciago de las Fosas.

En otro momento se mencionan las figuras de José Tohá y Enrique París, ambos colaboradores de Salvador Allende, torturados y ejecutados durante la dictadura. En la novela aparecen mencionados por el capitán Triggvason, padre de María, como ejemplo de la suerte que él mismo podía correr al ser encontrado y capturado por las fuerzas militares.

Fuera de estas alusiones aisladas al contexto dictatorial chileno, la novela incluye un relato articulado por uno de los personajes durante el desarrollo de todo un capítulo que se constituiría como el relato crítico de la memoria propiamente tal, aquel que ya señalábamos y que se denomina "De allende la utopía, de allende la tragedia, y de allende el porte majestuoso de la Cordillera de los Andes" y que conocemos a través de la voz de José Bregante, quien, a su vez, narra los hechos que María Parabellum le transmite a través de la escritura. La introducción que realiza el narrador dice así: "José creyó recordar una historia particular, la historia sin par de un héroe que parecía antiguo, pero que en verdad era, sin ninguna duda, un héroe de nuestro tiempo: la única real epopeya que reconocería entre todas, flotando en su sangre mestiza del Sur hambriento y enjaulado".<sup>66</sup> Tenemos, en primer lugar, un título bastante ilustrador respecto de lo sucedido: la existencia de un proyecto político socialista y la consumación de su erradicación a través de la ejecución del terrorismo de estado. Esto presentado con un juego de palabras en donde se incluye el apellido de quien lideró la utopía en Chile, Salvador Allende. La cordillera de los Andes como símbolo de la geografía chilena y la majestuosidad asociada a la figura del hombre que lideraba dicho proyecto.

Entonces prosigue el relato crítico de la memoria, el cual, básicamente se

---

<sup>66</sup> *Íbid.*, p. 247.

centra en la descripción de lo que ocurrió durante el mismo día en que se ejecuta el golpe de estado. La narración comienza su despliegue con la reproducción de algunos versos aislados del Himno nacional chileno. Elemento irónico que pretende contraponer los armónicos rasgos destacados tanto en la letra como en la música de la canción nacional al drama y el horror desatados bajo este ingenuo estado de las descripciones de los versos nacionales: "[...] cielo completamente azulado. Puras brisas cruzan también [...]" Luego citará al himno en un sentido inverso "No era ni copia ni feliz del Edén, pero era septiembre, y allá, entre mar, montaña, vino y sangre, septiembre, como un almendro, es el heraldo de la primavera. Tal hecho hace que lo feo se vea casi hermoso"<sup>67</sup>. Este elemento destacado en la novela en relación con la belleza que acompaña al día de la ejecución del golpe de estado funciona para contraponer desde una perspectiva valoradora la oscuridad de los horrores de la dictadura al fértil septiembre primaveral chileno, haciendo énfasis en la traición que se ejecutó sobre el presidente Allende y cada uno de los chilenos que ingenuamente disfrutaban de una aparente hermosa mañana florida. De la misma manera, la enumeración de los elementos que identificarían al país, enfatizan la noción de deslealtad, puesto que los hechos del horror que se describen con cierto detalle contrastan con la ingenua luminosidad de esa geografía, bella a pesar de los brutales sucesos de que estaban siendo víctima sus ciudadanos. La narración incluye como elemento enfático en relación con la nacionalidad, la presencia de un personaje improvisando una cueca, baile folclórico tradicional chileno.

Esta descripción resulta fundamental para representar con la conmoción justa el clima que se vivía en la época y en el momento en que se desata el horror en Chile, la sensación ciudadana asociada a la ejecución de un plan secreto, del cual, aparentemente, hasta el propio clima, era ignorante. Pedro Lemebel describe en una de sus crónicas el lamentable sino de los chilenos en relación con esto: "Pa más recachas siempre hay un lindo día el once de septiembre, una mañana nacarada en el aire primaveral que contradice la nube tenebrosa de su

---

<sup>67</sup> *Íbid.*, p. 249.

recuerdo”<sup>68</sup>.

Tres elementos organizan la narración, los cuales darían énfasis a la violencia efectuada en ese momento: por una parte, el bombardeo a la Moneda, edificio dentro del cual se encontraba el presidente Salvador Allende. Seguidamente, se desarrolla la descripción del estado de las calles de la ciudad, plétóricas de militares, de heridos y muertos, un desborde de escenas de la más sanguinaria naturaleza, aunque tratadas con la cautela necesaria que implica el lenguaje sutil de la metáfora, el símbolo manssiano. En tercer lugar, el narrador detalla el actuar del presidente Allende en relación con los hechos de violencia. El panorama expresado en la novela a partir de estos recursos que constituirían un amplio marco contextual se desarrollan así: narración en detalle de cómo los aviones de las fuerzas militares, los famosos *hawker hunters*, comienzan a bombardear la Moneda y cómo ésta arde bajo las furiosas llamas de la soberbia, la indolencia y la traición: “[...] entran en acción los Aciagos de la Tierra y los Rapaces del Aire, y atacan sin pérdida de tiempo la Casa Capitular”<sup>69</sup>; el caos se apodera de la ciudad, con militares disparando alevosamente: “[...] --No todo el mundo está desarmado. Vas a toparte con verdaderos escuadrones de Aciagos de la Tierra”<sup>70</sup>, “[...] algo tremendo está ocurriendo, no ya sólo en el punto neurálgico de la columna de humo, sino en toda la ciudad, e incluso, en la periferia de la ciudad”<sup>71</sup>, “Al cabo de un rato estábamos saltando literalmente sobre los cadáveres, como sobre charcos, tirados en los pasajes, en las aceras, pisoteados por las orugas de metal en plena calle. Desde la torreta de sus hierros, los Aciagos de la Tierra nos contemplaban sin decir palabra, con los rostros pintados de negro, y una actitud inmóvil y expectante, que recordaba la del buitre participando en un cruel festín de gritos carroña y miasma”<sup>72</sup> y en última instancia, el presidente Salvador Allende se ve forzado, a raíz de la mentira y la traición desenmascaradas, a abandonar su puesto desde el cuestionamiento de lo

---

<sup>68</sup> Lemebel, Pedro; “Las campanadas del once (o “¿te imaginas Pichy qué hubiera sido de nosotros?”)” en *De perlas y cicatrices*, p. 28, ediciones Lom, Santiago, 1998.

<sup>69</sup> Manns, Patricio; *El desorden en un cuerno de niebla*, p. 250, Emecé, Argentina, 1999.

<sup>70</sup> *Íbid.*, p. 251.

<sup>71</sup> *Íbid.*, p. 255.

<sup>72</sup> *Íbid.*, p. 256.



realmente ocurrido en relación con su figura: la duda respecto del asesinato o del suicidio de Allende: "Me resulta insoportable la idea de que el Adelantado fuera excluido por la fuerza de sus funciones, pero más insoportable se me hizo la idea de que cumpliera con su palabra, una palabra empeñada a grandes voces, en los estrados del pueblo, y decidiera resistir solo. En efecto, no una, sino muchas veces, había manifestado que sólo saldría de la Casa Capitular con los pies adelante",<sup>73</sup> "El compañero Adelantado se parapetó en a Casa Capitular --decían-- y se defiende a sangre y fuego. Todo en torno suyo está cubierto de cadáveres: son los cuerpos de sus camaradas muertos".<sup>74</sup>

Manns, para poder dar arranque al detalle de lo ocurrido y poder conferirle el necesario sentido trágico que amerita la situación sin encrudecer el relato hasta llevarlo al extremo del morbo, se basa en estos tres elementos, los cuales, en conjunto permiten evidenciar la gravedad de los hechos. Por una parte, tenemos la destrucción del edificio que representaba la elección que el pueblo había manifestado democráticamente en relación con el proyecto socialista. Se trata de una construcción que no solo resguardaba la figura física de Allende y sus compañeros, sino que, además, albergaba en ese momento un proyecto ideológico que para algunos resultaba imperioso destruir. La imagen de la Moneda en llamas se constituye, al igual que cualquier acto de violencia en el contexto de una dictadura, como la puesta en evidencia de una gran advertencia para el pueblo, de hecho es de esta manera como opera el amedrentamiento en el personaje José, quien comprende a partir de la humareda producto de la herida en el edificio, que debe, por una parte, prestar ayuda al presidente que estaba siendo boicoteado y traicionado y, por otro, a la propia causa que estaba siendo devastada por las fuerzas militares. La Casa Capitular, la Moneda era el símbolo que había que destruir como señal de que la voluntad democrática del pueblo encontraba su final en ese mismo momento.

La ciudad pletórica de muertos, sangre y heridos conforma el panorama de un país que acababa de ser intervenido para tomarlo y renovarlo sin importar los

---

<sup>73</sup> *Íbid.*, p. 253.

<sup>74</sup> *Íbid.*, p. 255.

costos que el proceso tuviera. El horror se apodera de José: la vida humana no vale nada, la humanidad se transforma en una especie de monstruo que violenta o que guarda silencio ante la tragedia. Los derechos humanos no existen, se trata de un constructo totalmente falaz e inexistente "[...] ¿qué crees tú que son los derechos del hombre? [...] Los derechos del hombre son una de las supersticiones del hombre [...]"<sup>75</sup>. El narrador intenta desnaturalizar la información en relación con los fallecidos e intenta reblandecer el sentido común chileno que, apoderado por el miedo, ha decidido no conmoverse por hechos que según los discursos imperantes, eran inevitables.

Allende representa un sueño, un proyecto de igualdad para el pueblo de Chile. La gravedad del caso no solo se concibe por la cruel y sangrienta forma con que se ejecuta el asalto al país, sino, además, porque subyace a esta acción la aniquilación del presidente Salvador Allende, de su gobierno, su ideología y su pueblo. En el proyecto de Allende, por la propia ideología que lo sustenta, se planteaba un país cuyos principios éticos resguardaban el valor de las personas en tanto que personas. Quien ataca a Allende, no solo por la forma en que se ejecuta el golpe de estado (en secreto y con violencia), sino porque constitutivamente el proyecto se basaba en dichos principios, ataca al pueblo, ataca la moral, la ética, el sentido humanitario, el respeto por el hombre. Neruda señala en relación con Allende y su proyecto ideológico en su obra *Confieso que he vivido*,

“Donde estuvo, en los países más lejanos, los pueblos admiraron al presidente Allende y elogiaron el extraordinario pluralismo de nuestro gobierno. Jamás en la historia de la sede de las Naciones Unidas, en Nueva York, se escuchó una ovación como la que le brindaron al presidente de Chile los delegados de todo el mundo. Aquí, en Chile, se estaba construyendo, entre inmensas dificultades, una sociedad verdaderamente justa, elevada sobre la base de nuestra soberanía, de nuestro orgullo nacional, del heroísmo de los mejores habitantes de Chile. De nuestro lado, del lado de la revolución chilena,

---

<sup>75</sup> *Íbid.*, p. 268.

estaban la constitución y la ley, la democracia y la esperanza”<sup>76</sup>.

Luego de estos hechos, lo que sobreviene en el país es una división ideológica respecto de los acontecimientos. Las fuerzas militares y el aparato político de la época se encargaron de hacerle saber a los ciudadanos que si no estaban en contra de Allende y su proyecto, entonces, estaban contra la dictadura, lo cual suponía un peligro vital para las personas. Ante esto (aunque no exclusivamente por esto) surgieron una serie de voces que esgrimían que en la dictadura militar no hubo un gesto de traición ni violaciones a los derechos humanos, sino que el país se encontraba en estado de guerra y, por lo tanto, la salida de los militares a las calles era absolutamente necesaria y urgente. El narrador derriba este argumento a través de la siguiente apreciación:

"La cuestión fundamental, Skaldaspillir, se centraba en un hecho: por primera vez asistíamos en cuerpo y en espíritu a un fenómeno que no es inusual en aquellos lugares, pero que ahora contemplábamos con un ojo que a su vez se aprestaba a cargar la memoria hasta los bordes. Veíamos claramente que no se trataba de una guerra, ni de una insurrección, ni de una sublevación, ni siquiera de una asonada, sino de una matanza: los Aciagos de la Tierra en unión con los Felones de la Costa y los Rapaces del Aire, estaban ocupando militarmente su propia ciudad, su propia provincia, su país entero, y para ello, mataban por el puro placer de matar, sin propósito, a sus conciudadanos civiles indefensos, que en principio estaban encargados de proteger. Poco después comprendimos también que el único lugar donde se estaba combatiendo realmente era en la Casa Capitular y sus alrededores".<sup>77</sup>

La traición es una de las nociones más reiteradas en el relato crítico de Manns. Las fuerzas armadas de los pueblos funcionan cuando protegen al ciudadano. En ese momento no había más que un desborde de deslealtad teñido con la sangre de sus compatriotas, mientras que en La Moneda, Allende y sus

---

<sup>76</sup> Neruda, Pablo; *Confieso que he vivido*, p. 410, Editorial Random House Mondadori, España, 2003.

<sup>77</sup> Manns, Patricio; *El desorden en un cuerno de niebla*, p. 257, Emecé, Argentina, 1999.

compañeros luchaban dignamente en la medida de sus fuerzas por el proyecto que habían emprendido y constituido sobre bases democráticas.

Las descripciones en la narración no se llevan a cabo con la violencia de las imágenes reales, la violencia no se ejecuta como recurso discursivo, lo que habría más bien en el relato es la delicada descripción de la sangre y la muerte a través de la incorporación del detalle más cruel, pero integrado a una descripción más amplia que funcionaría representando el horror, aunque llevándonos inmediatamente a un nuevo referente:

"[...] hasta que vimos la Casa Capitular. Enormes llamas crepitaban en los ventanales y los balcones vetustos. Nos apostamos a una treintena de pasos, parapetados otra vez en el primer zaguán con que topamos, tirados en el suelo, entre muertos tibios y heridos sacudidos por estertores. La balacera tremolaba, el calor resblandecía el asfalto, el aire había huido, y esquirlas de plomo, de hueso y de piedra golpeaban restallantes, volando enfurecidas en una maligna dispersión de avispa pardas. Todo era pardo, como en las fotografías antiguas. Filmábamos y grabábamos sin movernos, para que no nos volvieran a tirar encima, pero en verdad, cuanto quedaba vivo, tenía los ojos clavados en las llamas y en el humo y lo que dentro de las llamas y el humo se movía aún".<sup>78</sup>

En relación con la figura de Allende, el narrador desarrolla un relato marcado por la valoración y un profundo sentido de admiración asociado a él. Habría una suerte de enarbolamiento de la figura del presidente comparando su suerte y sus consecuentes decisiones con aquellas grandes gestas desarrolladas por los héroes de la historia y la literatura:

"--¡Solo contra millares de Aciagos de la Tierra! -- aulló--, solo con su conciencia, solo con el respeto por su altísimo deber, por su invencible responsabilidad, solo con su desesperado amor multitudinario, solo en medio en medio de su brusca soledad megalítica. Y su tirante pulso de piedra desbaratando para siempre la traición de quienes habían mancillado el

---

<sup>78</sup> *Íbid.*, p. 258.

empedrado de la Plaza del Manuscrito Fundacional. Y su furiosa pupila de mohai escrutando e interrogando la historia con el ceño fruncido. Y su inconcebible gesto estremeciendo los cimientos de la hipocresía contemporánea, que lo miraba caer irreprochablemente, no vencido sino venciendo, no humillado, sino humillando, no muriendo, sino esfumándose -- porque los héroes no mueren: se esfuman--, no descendiendo sino alzándose, no claudicando sino imponiendo condiciones intransables. No perdido sino encontrado para siempre por el desamparado corazón de su pueblo".<sup>79</sup>

El narrador rescata la lucha ejercida por Allende en la más terrible soledad. Es sabido que dio una lucha yerma con un fusil que recibiera de las manos de Fidel Castro; los grupos de resistencia armada de izquierda no tenían la fuerza necesaria para superar o, al menos, medir fuerzas con los militares. Todo el aparato militar se encontraba del otro lado de la lucha, sin embargo él, junto a unos pocos compañeros insistieron en la idea de no entregarse a las fuerzas militares, consigna que tuvo como gran corolario la propia muerte del ex presidente.

Con todo este dolor y esta tragedia lo que consiguieron las fuerzas militares fue reprimir el espíritu de lucha de un pueblo que espera para poder iniciar sus reivindicaciones con dignidad, por la dignidad que demostró Allende hasta el último de sus días.

La gran fuerza que posee el relato de Manns es, por una parte, la utilización de este lenguaje carente de violencia, y más bien pletórico de delicadeza, fuerza descriptora, recurrencia en la incorporación de la metáfora y la comparación en dichas descripciones y, el consecuente tremendamente conmovedor relato en relación con los hechos del golpe de estado. Por otra parte, como ya habíamos señalado, al tratarse de la construcción de un relato crítico a partir del elemento onírico y testimonial, se problematiza en la narración la discusión en relación con lo posible, confiriéndole al relato un gran poder, una fuerza importante desde el punto de vista de la veracidad y cercanía respecto de lo representado. Pensar los hechos desde el testimonio enfatizan el carácter subjetivo y experiencial del relato,

---

<sup>79</sup> *Íbid.*, p. 259.

pensarlos desde el sueño o el delirio le otorga a la narración la posibilidad de representar lo irrepresentable por falso, aunque, en este caso, lamentablemente, real y verdadero.

*EL DESORDEN EN UN CUERNO DE NIEBLA* DE PATRICIO MANNS, SEGUNDO COMPONENTE DIALÉCTICO: MEMORIA FICTICIA. NO PERDÓN COMO NO OLVIDO Y ANÁLISIS DE LAS CATEGORÍAS VENGANZA Y VIOLENCIA

2.1.- Ficción como construcción metafórica del sino latinoamericano

*"La lucha del hombre contra el poder es la lucha de la memoria contra el olvido"*

El libro de la risa y el olvido, Milan Kundera

La novela de Manns, tal como lo hemos planteado, desarrollaría la noción memoria desde dos perspectivas que pensamos funcionarían dialécticamente: en primer lugar, la obra guarda en su constitución un relato alternativo de la memoria chilena aludiendo a elementos presentes en las historiografías oficiales nacionales, tales como nombres y circunstancias específicas de acción política, aunque desde una perspectiva problematizadora de los sucesos. Dicho componente fue analizado en el primer capítulo vinculándolo con la reflexión en torno de la noción "memoria crítica". El presente capítulo se ocupará de reflexionar sobre el segundo componente de la dialéctica planteada: la noción memoria desarrollada en el relato puramente ficcional, asociado a la figura de María Parabellum, su protagonista, y las implicancias que se asocian a ella, las cuales nos exigen pensarla a partir de la relación que establece con conceptos como olvido, perdón, venganza y violencia, los cuales proponemos funcionarían como dos pares recíprocos respectivamente en la representación de los hechos y de las acciones e implicancias ficticias desarrollados en la novela.

El marco amplio en que se suscitan los hechos de violencia en la narración, tiene que ver con una dictadura militar acaecida en un país cuyo nombre no se señala y que nosotros hemos asociado a Chile<sup>80</sup>, pero que, en todo caso, puede

---

<sup>80</sup> Leer en el capítulo 1 lo relativo a "*El desorden en un cuerno de niebla* como relato crítico de la memoria chilena".

perfectamente representar (dados los acontecimientos de nuestra historia y las especificidades de la narración) a cualquier nación latinoamericana víctima de algún proceso similar. Hay, de hecho, diversos elementos en la novela que, fuera de aludir a la realidad particularmente chilena, refiere a figuras y hechos paradigmáticos de las dictaduras sufridas por los pueblos hermanados por la geografía y las circunstancias políticas, incorporando directamente el gentilicio:

“Y sobre la marcha, las chilenas arrojadas al mar desde aviones en vuelo, atadas de pies y manos con alambres de púa, con el vientre abierto de una cuchillada para que no flotaran, de las argentinas, partidas de dos como una fruta bestial por los facones carniceros, de las uruguayas, violadas hasta morir por botellas rotas, de las brasileñas, columpiadas hasta cesar el aliento en el pau de arará. Y todavía, de Manuela Sáenz galopando a los costados de Bolívar por las cordilleras y los llanos de Sudamérica en llamas”<sup>81</sup>.

Todo un capítulo de la novela manifestaría este carácter metonímico que la subyace como componente unificador de experiencias nacionales. Pensamos, por lo demás, que incluso política y estratégicamente se puede pensar en las dictaduras latinoamericanas, al menos en las sudamericanas, como una sola desde la perspectiva del Plan Cóndor ejecutado por los responsables de la catástrofe latinoamericana: Estados Unidos. Hay también en la novela una evidente crítica asociada a este último elemento, a la incidencia arbitraria del país norteamericano en las políticas sudamericanas, la cual detallaremos más adelante y que estaría planteada desde la dicotomía del norte y el sur. El capítulo al que hacemos mención en relación con el espíritu de empatía latinoamericana se denomina “Metáfora del sur”, en el cual, el nombre funciona con gran fuerza descriptora y denotativa, puesto que, precisamente lo que habría en dicho capítulo es la representación simbólica de la terrible suerte asociada a situaciones de conquista y abuso a que fueron sometidos los pueblos del sur, representada a través de la figura del campo de exterminio: “Los hombres, las mujeres y los niños,

---

<sup>81</sup> Manns, Patricio; *El desorden en un cuerno de niebla*, p. 129. Emecé, Argentina, 1999.



concentrados en el vasto Campo de Exterminio, habitantes de innumerables villorrios malhadados y pestilentes, contemplaban su pasar con curiosidad extrema”<sup>82</sup>. El campo de exterminio funciona como símbolo de la situación latinoamericana en la medida en que lo que se ha producido en nuestro continente es el cercamiento de nuestras fronteras con la consecuente imposibilidad de producir gran desarrollo si no es vinculándose necesariamente con quienes ejecutan el encierro y producen el control de los sujetos. Dicha suerte no se refiere solo a la sufrida producto de las dictaduras, sino que, en rigor, hablaría del sino latinoamericano expresado en las diversas colonizaciones violentas de que han sido víctimas, las cuales se han manifestado con variantes formales y que se han traducido en el sometimiento y en la conformación de un carácter sumiso en el hombre latinoamericano, que ha devenido reconocimiento exagerado de las propias limitaciones y de la necesaria relación de imitación y consumo que se debe establecer entre éste y el primer mundo:

“En un distántísimo momento habían aprendido a nacer y a organizarse. En otro momento particular, a combatir y a defender lo conquistado. La primera derrota fue la única y el vencedor les inculcó la sumisión. Con el tiempo, esta sumisión sufrió humores diferentes, y para restringir la capacidad subversiva de la unión de muchas sumisiones, se alzaron las alambradas, se propagaron los Aciagos de la Tierra en armas, se organizó el enorme Campo de Exterminio, y al ritmo que crecieron los sembrados crecieron también los cementerios”<sup>83</sup>.

En algún momento el narrador precisa: “Del Campo de Exterminio llamado Inn Doam Erikka [Indoamérica]”<sup>84</sup>.

La cuestión asociada a la dicotomía basada enfáticamente en la distinción entre el norte y el sur, se plantea en la novela como una querrela cultural inculcada en María por parte de su madre desde una perspectiva crítica:

“Así, María Isabel había sembrado temprano en el indócil intelecto de su hija,

---

<sup>82</sup> *Íbid.*, p.180.

<sup>83</sup> *Íbid.*, p. 182.

<sup>84</sup> *Íbid.*, p. 277.

una buena medida de repudio a las pragmáticas razones septentrionales, a esa vehemente voluntad de asedio y de conquista contra el universo meridional, a su constante, y a menudo hamponesco manejo de las tramoyas políticas, religiosas, sociales, culturales, económicas, y más que ninguna otra cosa, al chantaje bélico, que resultaba totalizante y avasallante sin contrapartida posible. También la sistemática e imperdonable destrucción de los vestigios culturales del pasado y del presente sudestal, y la irrenunciable vocación de exacción, rapiña, soborno, que animaba la ferocidad del Norte, esa frecuente convocatoria de amenaza y muerte contra el Sur, que terminaba siempre por ahogar cualquier diálogo y obnubilar los mayores atributos de la lucidez”<sup>85</sup>.

La perspectiva del narrador devela la explícita intención metonímica a través de la cual funcionaría la novela, postulando, consecuentemente, una crítica que resulta bastante clara y evidente en relación con los hechos representados de la historia vinculados a este modo de pensar la memoria, una memoria que ancestralmente se construye de manera que el hombre latinoamericano ha renegado de los orígenes, de la constitución propia del sur, para someterse a las imposiciones culturales, políticas y económicas del extranjero. Las dictaduras latinoamericanas estarían representadas en aquellas líneas en donde se alude a los ataques armados que dejaron a los sudamericanos sin posibilidad de respuesta. Los ataques del norte contra el sur no solo se establecen desde la violencia armada, sino también “obnubilando la lucidez” desde la incorporación de determinados relatos que terminan absorbiendo los criterios y valoraciones respecto de aquello que es deseable para el porvenir del continente.

## 2.2.- Narración enmarcada como recurso insistente sobre la noción memoria desde una conformación puramente ficticia

Al superar este análisis, que podíamos pensar con referentes reales y que resulta relevante en la medida en que explica el carácter metonímico que habíamos postulado de la obra, volvemos sobre los elementos puramente

---

<sup>85</sup> *Íbid.*, p. 44.

ficcionales que hemos enunciado y que nos importan especialmente dada la insistencia de sus implicancias sobre la noción memoria.

La novela nos remite a un sitio cuyo núcleo de acción espacial sería una localidad llamada Utsavalipak, evidentemente inexistente en el mapa del mundo, por lo tanto, con presencia exclusivamente ficcional. La protagonista, Cessair Triggvason (cuyo alter ego es la ya mencionada María Parabellum), es una habitante de esta región y, por lo tanto, se ve enfrentada a las acciones represivas y de violencia producto de la dictadura ejercida en el lugar. Su padre, el capitán Erik Triggvason, al sufrir dichos efectos de las circunstancias, planifica una estrategia para terminar con la Junta Militar presidida por Augusto Aciago de las Fosas y, eventualmente, con la violencia de la situación aquejada y liderada por esta figura militar. Sin embargo, esta acción se ve interrumpida, ya que el capitán termina siendo sorprendido y ejecutado por las fuerzas militares. Antes de que dicha ejecución se produzca, éste es encerrado y aislado, evidenciando de esta manera las prácticas comunes que recaían sobre los prisioneros de las dictaduras en el mundo: tortura a cambio de revelar información sobre nombres y estrategias asociados a los grupos de resistencia: “Tenía esparadrapos en las uñas, lo que probaba que se las habían arrancado una a una para obligarlo a confesar”<sup>86</sup>. En este contexto de aislamiento, dolor y con una muerte inminente y segura, el padre le pide a su hija que se encargue, no solo de ajusticiar su propia muerte, sino de continuar el plan que se vio interrumpido por las fuerzas represoras: matar al dictador. La promesa guardada por María y el momento en que se cristaliza son representadas de una forma tan bella y dramática por el narrador, que reflejan con gran fuerza el dolor de la protagonista, el cual se traduciría en la decisión de no olvidar, no perdonar e, incluso, perseguir la venganza:

“La saliva y las lágrimas, desvalidas hasta no poder más, se unieron en el fragoroso silencio al rudo esperma póstumo de su único hombre. Como un monje con el sudario al viento cruzó frente a los cuerpos colgados la sombra de un silencio muy espeso. Tras la ceniza mortal, con la agonía propulsora de un

---

<sup>86</sup> *Íbid.*, p. 60.

sobresalto de esperma, padre e hija habían terminado por encontrarse en el vaivén de una circunstancia infinita. [...] Algo grande y tímido y sin regreso murió dentro de Cessair Triggvason, abriendo finalmente su corola de violencia sumaria. La hija optó por tomar el relevo del padre”<sup>87</sup>.

La promesa que Cessair le hace a su padre se constituye como el reflejo de una serie de nociones que resulta imperativo definir y analizar. De acuerdo con Ricoeur, pensando, a su vez, en la filosofía griega, la memoria se puede concebir desde la duplicidad “mneme” y “anamnesis”, cuyo valor distintivo se constituye a partir de la voluntad con la cual se relacionaría el sujeto y la memoria. En el primer caso, se trata de una evocación involuntaria que acontece al ser humano. En el segundo lo que habría sería más bien una búsqueda intencional, una rememoración imperiosa y necesaria (deber de memoria) que, generalmente se asocia a una lucha contra el olvido (deber de no olvidar) y que se plantea, como lo designa Ricoeur, como memoria ejercida con fines políticos. El filósofo sintetiza el significado en la siguiente definición: “evocación simple y esfuerzo de rememoración”<sup>88</sup>, respectivamente. La segunda, por lo tanto, evidencia la necesidad de un trabajo que debe manifestarse a partir de la consumación de una serie de acciones efectivas que visibilicen aquellos elementos que se desea perduren en la memoria.

María Parabellum, como víctima del terrorismo de estado, lo que intenta es una lucha contra el olvido asociado al asesinato de su padre. Ella se resiste a que los padecimientos por los que tuvo que pasar su padre – como otros ciudadanos – y la propia muerte violenta e injusta, queden relegados a un olvido ejecutado y pensado ex profeso, que se asociará eventualmente con prácticas como la posterior persecución de que es víctima ella y su compañera Signy Huld, olvido que tendrá que resistir y contra el cual tendrá que pugnar desde la asunción de un compromiso vinculado con el ansia de venganza y que se concretiza con la militancia armada de Cessair (el narrador la denomina “especialista de la

---

<sup>87</sup> *Íbid.*, p. 69.

<sup>88</sup> Ricoeur, Paul; *La memoria, la historia, el olvido*, p. 38, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2000.

Kalachnikov”), la cual se inicia y expresa en el cambio de nombre de la protagonista. Desde el momento del compromiso pasa a llamarse María Parabellum, cuyo apellido constituye parte de una expresión latina “*Si vis pacem parabellum*”<sup>89</sup> que significa “Si quieres la paz, prepara la guerra”. El nombre funciona con gran fuerza designadora, María, a partir del momento en que su nombre se constituye de esa manera, busca la venganza en forma de lucha armada. Para obtener la paz, es necesario que la praxis ajusticiadora se haga presente en forma de resistencia activa. Señala el narrador en relación con esta decisión adoptada por la protagonista: “[...] el día en que adoptó el nombre de paz y de guerra que se hizo indisociable de su estar y de su ser, el día en que decidió nacer de nuevo convertida en otra persona, y más que nada, en otra idea, a considerable distancia de la idea que había sido”<sup>90</sup> y “[...] aun cauterizando un poco el dolor y obligándose a olvidar los hechos para impedir el desmadre de su desaliento, fue lo que la impelió a no perdonar. Porque Cessair no perdonó jamás: por el contrario, programó su venganza como un sueño soñado y rectificado tantas veces, que finalmente pudo reproducirlo voluntariamente en la realidad”<sup>91</sup>. La protagonista decidió no perdonar y esto, como veremos más adelante, lleva implícita la decisión de no olvidar. Por otra parte, la venganza es una de las formas de problematizar la justicia y es desde este análisis que es posible pensar en la postura adoptada por María, la cual analizaremos en detalle más adelante.

Cessair era una adolescente con una apacible vida fundamentalmente vinculada con el colegio, la lectura y los libros. La relación con su padre era lejana, ya que éste vivía en gran medida en altamar a bordo de alguna embarcación de la Marina. Ella sentía una oculta decepción por la manera en que veía que éste se relacionaba con la vida: conformista e indiferente. Para Cessair, enterarse de que lo que escondía ese hombre era un profundo coraje y un gran espíritu de lucha que se tradujo en su heroica muerte, fue un profundo golpe a su consciencia, que se había ocupado de proferir pensamientos críticos acerca de la figura paterna. El enaltecimiento que se produce ante los ojos de Cessair de la constitución de su

---

<sup>89</sup> Manns, Patricio; *El desorden en un cuerno de niebla*, p. 128 Emecé, Argentina, 1999.

<sup>90</sup> *Ibid.*, pp. 15-16.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 37.

padre, se traduce en la transformación efectiva de la propia conformación física y moral del capitán:

“[...] no sólo la estatura del capitán iba modificándose, sino su propia personalidad. Del tranquilo oficial adocenado, rechoncho y fósil, no quedaba rastro. Con el tiempo asumió su propia defensa, lanzando un graneado arsenal de acusaciones en dirección de Torrest. Elevando cada vez el tono, interrumpiendo, refutando, repartiendo mandobles verbales con ímpetu prodigioso, golpeando con estruendo la cubierta de la mesa metálica [...]”<sup>92</sup>.

Ya no hay nada que ocultar y ante la muerte que se avecina, Erik Triggvason, adopta públicamente una actitud fuerte y decidida, la misma que se reveló al mundo a partir del descubrimiento del plan que llevó a cabo y que lo sumió en aquellas circunstancias. El extremo celo con que guardó el secreto de su plan también da cuenta de este carácter virtuoso que se resalta en su figura a partir del develamiento del mismo.

Luego de que estos acontecimientos tuvieran lugar, se produce un cambio en la conformación de la personalidad de Cessair: ya no solo se desvincula de este mundo que la mantenía en un estado de aislamiento constante, en una especie de infancia prolongada, no solo mira y recuerda con otros ojos a la figura paterna (con admiración y amor profundo), sino que, además, toma una decisión de naturaleza política e ideológica que implica la participación total de su quehacer vital en las actividades y acciones fundamentadas en la idea de justicia y lucha; es por ello que el narrador enuncia este cambio como “aquella idea que ella nunca había sido”. De acuerdo con el narrador

“Este es pues el punto exacto en que se establece el origen de su nombre futuro y se anuncia la consumación de la ruptura de Triggvason consigo misma, que llevará a cabo andando el tiempo, primero en el centro de sus sueños, y más tarde, en todo el material de la delirante escritura de humo que emprenderá su alter ego, María Parabellum”.

---

<sup>92</sup> *Íbid.*, pp. 61-62.

María no solo siente el profundo dolor de la herida personal que se relaciona con la muerte o el asesinato del padre, el común dolor humano por la pérdida del padre y, sobre todo, en tan terribles circunstancias, sino que intenta vindicar el dolor de un pueblo que se estaría constituyendo a partir de aquellos momentos con una gran e irreversible herida común. El sueño enunciado por el narrador se refiere a esta nueva militancia.

De acuerdo con Ricoeur: “La memoria herida se ve obligada a confrontarse siempre con pérdidas”<sup>93</sup>, María Parabellum, dadas las circunstancias, ya no tendría nada que perder en la asunción de aquel convencimiento.

En una conversación que María establece con José Bregante, hombre que protagoniza una acción ajusticiadora por la cual lo castigan destinándolo a un faro perdido en el océano al sur del Pacífico a trabajar, éste señala “Es muy importante asumir nuestros actos, controlar nuestras convicciones y transformarlas en fuerza positiva. He liquidado mi vida de un solo tajo, pero ese tajo era mi dignidad y era mi ideología, ese tajo encarnaba mi creencia más profunda y era el resumen de mi patriotismo”<sup>94</sup>. El pensamiento de José resume el espíritu de quien se compromete con causas de naturaleza político-ideológicas. Se trata de aportar con elementos que funcionan desde la más pura convicción, la cual posee una base racional, pero que se moviliza y cuyo principal motor de funcionamiento es el afecto, el sentimiento profundo no solo de amor a la patria y al compatriota, sino al ser humano en general.

La duplicidad del personaje protagonista (Cessair-María) nos revela la conexión con la noción memoria. En la medida en que se hace patente el temor de este olvido insistente y amenazador, el personaje ejecuta las decisiones que le permitirán impedirlo. Ricoeur plantea los abusos de la memoria como abusos del olvido, el análisis, entonces en este caso, es posible pensarlo en un sentido inverso.

Según Ricoeur, refiriéndose a Platón en *Teeteto* y *el sofista*: “[...] el problema del olvido es planteado desde el principio, e incluso doblemente planteado, como

---

<sup>93</sup> Ricoeur, Paul; *La memoria, la historia, el olvido*, p. 109, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2000.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 208.

destrucción de huellas y como falta de ajuste de la imagen presente a la impronta dejada por un anillo en la cera”<sup>95</sup>. El olvido se puede pensar no solo como el aniquilamiento, el borramiento de las marcas, de los registros de la memoria, sino que también constituyen olvido aquellos procedimientos que buscarían tergiversar los elementos del pasado recuperado. En el caso latinoamericano y en el chileno especialmente, como ya vimos en el primer capítulo, ambas formas de olvido se ejecutaron en los procesos postdictatoriales. Como señala Kundera, “la lucha del hombre contra el poder es la lucha de la memoria contra el olvido” y en el caso de *María Parabellum* la premisa funciona de manera diáfana. Los aparatos dictatoriales son portadores de las herramientas que permiten la manipulación y manejo de la información a la cual pueden acceder los ciudadanos<sup>96</sup>, sin embargo el testimonio con forma de mito —en el caso de *María herida* luego de la bala recibida en la cabeza—, como elemento que responde a una necesidad y una contingencia y pensado como recurso de la memoria, intenta dialogar y discutir con estos relatos hegemónicos, intenta superar el olvido propiciado por las autoridades en el poder, dejando rastros que se conformarían como recursos de la imperiosa memoria<sup>97</sup>. Por otra parte, *María* resiste el olvido, previo al ataque recibido, desde la lucha que supondría una acción que al menos intentaría ajusticiar el asesinato de su padre el capitán.

Este personaje que se conforma desde la duplicidad, a partir de la propia

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 115. De acuerdo con el filósofo: “La dominación [...] no se limita a la coacción física”. Los relatos y sentidos comunes que se imponen desde un aparato ideológico funcionan incluso con la misma fuerza que aquellos que se imponen por la fuerza física, justificando el poder y el lugar en que se ubica cada uno de los elementos que conforman aquella sociedad intervenida. Continúa explicando: “Es más concretamente la función selectiva del relato la que ofrece a la manipulación la ocasión y los medios de una estrategia astuta que consiste de entrada tanta en la estrategia del olvido como de la rememoración”.

<sup>97</sup> Yerushalmi, Yosef; “Reflexiones sobre el olvido” en *Usos del olvido*, p. 14, Nueva Visión, Argentina, 1989. Resulta curioso que el autor, precisamente en este artículo asociado al olvido, se refiera a un caso real que coincidiría con el accionar de la protagonista retratada en la obra de Manns a partir del mismo accidente sufrido: “El hombre al que el mundo se le hizo añicos había sufrido una herida de bala en la cabeza durante la Segunda Guerra Mundial, en la batalla de Smolensk. Si bien sobrevivió, perdió, por decirlo así la memoria y casi la facultad de recordar. Por el solo empeño de su voluntad y al precio de un esfuerzo increíble, acometió la labor de escribir algunas frases por día, y lo hizo todos los días durante veinticinco años. Lentamente, penosamente, se puso en condiciones de recobrar jirones de su pasado, pero también de ponerlos en orden y de darles un amago de sentido”.



dicotomía establece distintas formas de resistir el olvido: la escritura y el testimonio por una parte (revisados en el primer capítulo), y, por otra, la asunción de un compromiso ideológico activo asociado a la noción venganza. De acuerdo con Agamben: “El superviviente tiene la vocación de la memoria, no puede no recordar”<sup>98</sup>. El personaje María se puede pensar desde la figura del superviviente desde el análisis del relato que escribe aun después del intento de asesinato, sin embargo, esta categoría se reconoce levemente o en un sentido bastante especial en la medida en que el tono con que se manifiestan sus declaraciones siempre son desde el delirio. Podemos plantear la existencia de María luego del accidente como entre dos aguas: la del sueño y la de la realidad.

### 2.3.- No perdón como no olvido en María Parabellum y la venganza como noción problematizadora de la violencia en la protagonista

La memoria, como ya hemos señalado, se constituye como una categoría que se nutre del pasado, pero que, sin embargo, se piensa esencialmente en términos de la relación que tiene con el presente de la reposición y su relevancia en dicho contexto, y como portadora de la capacidad de vincularse positivamente con el inevitable futuro. Este vínculo del tiempo asociado a la memoria tiene directa relación con la constitución del hombre en tanto que se conformaría como sujeto de tiempo o, como lo plantea Spinoza en sentido inverso pero con igual significación, el tiempo o la duración como continuación de la existencia. Sin embargo, ya que los seres humanos somos seres sociales que vivimos insertos en comunidades y, ya que los hechos de violencia que invocan al posterior relato de memoria en donde se piensa el tiempo desde una visión totalizadora, se cometen en contextos específicos de desarrollo político, social, cultural y económico en circunstancias y comunidades específicas; es que resulta necesario analizar el olvido desde el punto de vista de la distinción entre memoria individual y memoria colectiva, elementos cuyo análisis se requiere tanto desde su conjunción como

---

<sup>98</sup> Agamben, Giorgio; *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, p.26, Pretextos, España, 2002.

aisladamente en el estudio presente.

Venimos hablando tanto de la memoria de los sujetos como de las sociedades. Esta distinción alude básicamente al concepto de memoria colectiva que Yerushalmi define de la siguiente manera: “[...] movimiento dual de recepción y transmisión, que se continúa alternativamente hacia el futuro. Este proceso es lo que forja la *mnemne* del grupo, lo que establece el continuo de su memoria [...]”<sup>99</sup>. Se trata básicamente de las vinculaciones y las interacciones informativas y comunicacionales que se producen entre los sujetos de una sociedad y entre las generaciones sucesivas. Diálogo de intersubjetividades estructuradas a partir de un marco cultural que se regula socialmente.

Según Paul Ricoeur, “[...] la memoria individual toma posesión de sí misma precisamente a partir del análisis sutil de la experiencia individual y sobre la base de enseñanza recibida de los otros”<sup>100</sup>. La enseñanza se comprende como proceso que contribuiría en la constitución de la memoria colectiva puesto que estaría supeditada a los marcos amplios de selección informativa que indican, finalmente, qué es importante y digno de ser recordado y conmemorado. Elizabeth Jelin, basando el análisis en la teoría asociada a la memoria colectiva de Maurice Halbwachs, señala: “Las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente. Estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores. Incluyen también la visión del mundo, animada por valores, de una sociedad o grupo”<sup>101</sup>. En este sentido, lo que plantea Jelin es que la memoria individual estaría condicionada por la colectiva, produciendo, de esta manera, olvido en los sujetos y las sociedades en la medida en que se pierden dichos marcos sociales. Halbwachs –en Jelin— plantea que nunca se está efectivamente solo y que aun los recuerdos más personales son posibles en el contexto de la memoria colectiva, gracias a los recuerdos de otros y con los códigos comunes de la comunidad a la que se pertenece. La memoria individual se constituye a partir de un amplio marco social que nos permite ubicar

---

<sup>99</sup> Yosef, Yerushalmi; “Reflexiones sobre el olvido” en *Usos del olvido*, p. 19, Nueva Visión, Argentina, 1989.

<sup>100</sup> Ricoeur, Paul; *La memoria, la historia, el olvido*, p. 157, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2000.

<sup>101</sup> Jelin, Elizabeth; *Los trabajos de la memoria*, p. 20, Siglo XXI, España, 2002.

nuestros recuerdos en contextos mayores dentro de los cuales somos capaces de situarnos a partir de la reflexión sobre la interacción que ejecutamos con los otros. De ahí surge la peligrosidad respecto del olvido que se propicia como estrategia política e ideológica en la medida en que los individuos comienzan a participar de aquel olvido, y a eliminar esos recuerdos del repertorio de sucesos dignos de ser retomados en la memoria colectiva, produciendo como consecuencia el que los códigos con los que los sujetos de dicha sociedad se comunican pasan a modificar el pasado efectivamente ocurrido a través de la inscripción de los relatos que provocan el olvido.

La noción olvido, al requerir de un análisis desde el punto de vista de la relación que se establece entre la memoria colectiva y la individual, se plantea de la siguiente manera de la mano de Paul Ricoeur:

“[...] las manifestaciones individuales del olvido están inextricablemente unidas a sus formas colectivas, hasta el punto de que las experiencias más inquietantes del olvido, como la obsesión, sólo despliegan sus efectos más maléficos dentro de las memorias colectivas; es en este nivel donde interfiere la problemática del perdón [...]”<sup>102</sup>.

Por una parte, el olvido individual se traduce eventualmente en olvido colectivo en la medida en que no se asuma un compromiso individual respecto del pasado que logre conmover y producir la empatía necesaria en el otro que llame a vindicar la defensa de la memoria. Por otra parte, el olvido colectivo, el abandonar la cadena de información que se transfiere de una generación a otra deviene olvido individual, incapaz de restituirse más que como información nueva en los casos en que sea posible acceder a ella.

Asociada a la memoria colectiva se encuentra la noción culpa colectiva desarrollada por Agamben. Hay autores que habrían desarrollado la categoría a partir del sentimiento que se genera en las sociedades en las cuales se han producido hechos que han llenado de vergüenza a sus compatriotas, como es el

---

<sup>102</sup> *Íbid.*, p. 567.

caso de Alemania luego del genocidio nazi. Esta culpa colectiva se constituiría de dos elementos: por una parte, la culpa del sobreviviente que logró superar la pesadilla en que se encontraba recluido y logró salir con vida mientras que otros murieron en las mismas circunstancias y, por otra, la culpa de quien no vivió las experiencias límite, pero no ejecutó acciones posibles de ser efectuadas para proporcionar ayuda o evitar agresiones tanto en la víctima que lo solicitaba como en aquella que sufría en silencio. Ambas constituirían una suerte de carga emocional que se manifestaría en las sociedades en que se enmarcan los hechos de violencia. Señala Agamben citando a Levi: “de las culpas y de los errores se debe responder personalmente, pues de otra manera cualquier vestigio de civilización desaparecía de la faz de la tierra”<sup>103</sup>. La única forma en que Levi otorga un real valor a la culpa colectiva es en aquella en que la gran mayoría de los sujetos de la sociedad agredida, aun estando en conocimiento de los horrores cometidos, no testimoniaron en relación con lo que estaban viendo, con lo que estaba sucediendo. Esta querrela posee un valor totalmente actualizado en el caso de la dictadura chilena. Uno de los más importantes reproches que se le hacen al ciudadano común es que no haya denunciado las atrocidades que cada vez se hacían más evidentes a los ojos del país.

Agamben plantea una cuestión bastante interesante en relación con el testimonio a partir de una aporía constitutiva. De acuerdo con el autor, los verdaderos testigos, los “testigos integrales” son aquellos que no testimoniaron ni tienen la posibilidad de hacerlo ya que sufrieron la muerte como consecuencia del daño que se les estaba infligiendo, Agamben señala, son aquellos “que han tocado fondo”.

Quienes entregan testimonio al haber sobrevivido, en realidad se conformarían como pseudotestigos en la medida en que no pueden testificar respecto de la experiencia límite que acabó con sus vidas. Nosotros hemos señalado el relato mítico de María desde la noción testimonio en tanto que escritura contingente y coyuntural, sin embargo, pensamos que, al encontrarse la

---

<sup>103</sup> Agamben, Giorgio; *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, p. 100, Pretextos, España, 2002.

protagonista en una especie de trance entre la vida y la muerte, el carácter testimonial, desde el punto de vista de la aporía ya señalada, se puede pensar como en una zona límite. Ella finalmente no sobrevive y, por lo tanto, su relato, si bien, evidentemente dada la imposibilidad, no fue escrito en forma posterior a la muerte, tampoco se puede pensar como la narración de una sobreviviente en un sentido exacto o cabal, sino de un modo bien particular. María se encuentra en una especie de limbo que la mantiene entre la vida y la muerte y en cuyo estado solo piensa en tratar de dejar un vestigio testimonial de lo sucedido, el cual se constituiría con un matiz onírico o delirante que, en todo caso, le conferiría un valor diferente desde las concepciones señaladas por la aporía de Agamben.

En el análisis de una sociología de la memoria, de acuerdo con Ricoeur, hay comunidades en donde lo que prevalece es la presencia de “demasiada memoria”, es decir, donde lo que habría sería abusos de memoria, mientras hay otras que se plantean de manera totalmente contraria: insuficiente memoria o con énfasis en los abusos del olvido. Según el filósofo, es en la noción de identidad en donde hay que analizar las implicancias de la memoria asociada a estas prácticas políticas e ideológicas específicas. Para el autor, la fragilidad de la memoria, estaría directamente relacionada con la fragilidad de la identidad<sup>104</sup> y una de las causas – la que resulta necesaria de analizar en el desarrollo de este capítulo— de esta frágil identidad, es aquella que se enuncia a partir de la “herencia de la violencia fundadora”: “[...] se almacenan en la memoria colectiva heridas reales y simbólicas”<sup>105</sup>. Cuando la violencia sobreviene sobre determinadas sociedades, se produce un trastocamiento respecto de los valores que conforman y rigen dicha comunidad. La violencia de la dictadura no solo opera desde la acción física y la producción de temor, sino que también lo hace desde la alteración de las nociones ideológicas, de los principios éticos y morales y de las acciones políticas de las comunidades, produciendo una transformación, modificación voluntaria y dirigida

---

<sup>104</sup> Rabossi, Eduardo; “Algunas reflexiones... a modo de prólogo” en *Usos del olvido*, p. 9, Nueva Visión, Argentina, 1989. De acuerdo con el autor: “[...] la identidad personal está asociada, de alguna manera, con la memoria, y que si este es el caso, depende de los recuerdos: los olvidos – ciertos olvidos— son destructores de la identidad personal o sirven de criterios para decir cuándo hay *otra* persona en lugar de *la misma* persona”.

<sup>105</sup> Ricoeur, Paul; *La memoria, la historia, el olvido*, p. 111, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2000.

en los elementos que se constituirían como importantes a nivel de la superestructura de las sociedades víctimas de dicho proceso. Los valores que sustentan las comunidades se ven radicalmente modificados y, por lo tanto, el sentido identitario tambalea, sobre todo, en la pregunta sobre lo correcto. En estas circunstancias de inestabilidad emocional y política resulta mucho más fácil producir olvido en los sujetos víctima del trauma de la dictadura. Con una identidad alicaída y en nuevo proceso de conformación, el olvido se evidencia tanto como borramiento como tergiversación de la información. En el primer caso, de acuerdo con Ricoeur, se trata de aquello que ha designado como *olvido inexorable* en el contexto del análisis del olvido profundo. Según el autor “No se limita a impedir o a reducir la evocación de los recuerdos [...], sino que trata de *borrar* la huella de lo que hemos aprendido o vivido. Socava la propia inscripción del recuerdo. Afecta a lo que las metáforas antiguas expresan en términos de señal o marca”<sup>106</sup>. Dentro de la misma categoría se distingue otra noción que es la de *olvido de lo inmemorial*, que parecería constituirse como la más radical en la medida en que funciona eliminando las concepciones fundacionales, impidiendo que el acontecimiento se represente a partir del propio recuerdo, sino, más bien a través del acceso a los posteriores registros de aquel pasado que ya nadie recuerda. El olvido contra el cual se enfrenta María corresponde al primero, es decir, aquel que, si bien, no elimina el recuerdo del acontecimiento efectivamente ocurrido dentro del imaginario de nuestra construcción histórica por la cercanía temporal que habría entre el suceso y el momento del borramiento, sí intenta que la valoración respecto del hecho lo transforme en un suceso digno de excluir su registro de la memoria por insignificante, poco atractivo y poco incidental en la actualidad, orientando dichas acciones hacia el borramiento final y total del acontecimiento. La intención de quienes promueven el olvido siempre se asocia a la total eliminación de los recuerdos, sin embargo, de no darse con la ayuda del propio tiempo, como sucede en el caso del olvido inmemorial, difícilmente se logre concretar la pretensión de la producción de olvido en la totalidad de la ciudadanía en un corto o mediano plazo y es por esta razón que el olvido inexorable es tan

---

<sup>106</sup> Ricoeur, Paul; *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, p. 53, Arrecife, España, 1999.

peligroso, ya que actúa de manera lenta y solapada, incorporándose en los relatos hegemónicos y pasando a constituir sentido común, estado desde el cual es difícil incorporar cambios reales y discursos críticos en los sujetos. María es capaz de comprender de manera adelantada la peligrosidad a la cual se está enfrentando en relación con el olvido y es desde esta comprensión que decide actuar en sentido inverso a los relatos comunes.

El olvido de lo inmemorial lo podemos asociar al siguiente planteo de Yerushalmi vinculándolo, a su vez, con la memoria colectiva:

“[...] un pueblo “olvida” cuando la generación poseedora del pasado no lo transmite a la siguiente, o cuando ésta rechaza lo que recibió o cesa de transmitirlo a su vez, lo que viene a ser lo mismo. La ruptura en la transmisión puede producirse bruscamente o al término de un proceso de erosión que ha abarcado varias generaciones. Pero el principio sigue siendo el mismo: un pueblo jamás puede “olvidar” lo que antes no recibió”<sup>107</sup>.

La no transmisión de información provoca olvido y esta ruptura respecto de la cadena humana como canal de transmisión es lo que en definitiva produce el olvido de lo inmemorial tanto cuanto el sujeto deja de recordar, pues carece de referentes que constituyan registro y, más bien, lo que sucede es que si esa información es capaz de llegar a generaciones posteriores, ya no lo hace por la vía de la memoria, sino, por la vía de la incorporación de nuevos datos, nuevas informaciones.

Según Ricoeur, el olvido, a su vez, se puede clasificar entre pasivo, activo y evasivo. El pasivo es aquel que se manifiesta como *acting out* freudiando, es decir, aquel en que la acción sustituye al recuerdo, es además olvido pasivo aquel en que no habría una disminución del trabajo de recuerdo, pero que aún se constituye como un retorno insuficiente.

El evasivo –planteado como semipasivo y semiactivo— se referiría a aquel que se ejecuta por parte de quienes tienen la pretensión de borrar ex profeso un

---

<sup>107</sup> Yerushalmi, Yosef; “Reflexiones sobre el olvido” en *Usos del olvido*, p. 18, Nueva Visión, Argentina, 1989.

acontecimiento, quienes quieren producir olvido, habría una, según Ricoeur, “voluntad de no saber”, de eliminar información. Corresponde a aquellas sociedades, como Chile, que han instalado un discurso que ha pretendido eludir o, más bien, suprimir los relatos de la memoria, el retorno justo sobre el pasado. Se trata de aquel olvido que plantea Kundera en términos de pugna y combate asociados al hombre y el poder.

Habría una especie de categoría intermedia que se denomina olvido selectivo y que es aquel que inevitablemente encontramos en los seres humanos y que nos traslada en la evocación al caso de Funes el memorioso, personaje borgiano. El olvido selectivo –pensado como olvido activo— no solo se relaciona con la capacidad cognitiva natural y necesaria del hombre de seleccionar aquello que recuerda, sino que también es posible pensarlo desde un análisis de la construcción de narrativas, las cuales requieren de una selección que permite otorgarle fluidez al relato desde el punto de vista de la información aportada por éste. Es natural obviar en una narración los elementos que no representan mayor relevancia o incidencia en la línea argumental del mismo. Es posible, entonces, asociar este tipo de olvido a una estrategia de orden político e ideológico en la medida en que sirve para pensar la conformación de las historiografías de las sociedades, las cuales contemplan dentro de un amplio repertorio de sucesos una selección de aquellos que se consideran más relevantes de acuerdo con los intereses que se persiga políticamente. Podríamos pensar el olvido selectivo como una sutil estrategia ideológica por parte de los aparatos que se ocupan de establecer amplios relatos sociales. No solo deciden qué debe ser representado y recordado, sino también qué sentido se le debe proporcionar a dichos acontecimientos. En el caso de María y de las acciones político-ideológicas de que es víctima, este olvido selectivo pasa a constituirse en olvido evasivo tanto cuanto no solo selecciona, sino que, además, se ejecutan voluntariamente estrategias que estarían orientadas a la desinformación de los ciudadanos.

Ahora bien, el olvido selectivo es posible pensarlo no solo como estrategia asociada a los abusos del olvido, sino también como un modo de superación humana individual y colectiva. De acuerdo con Nietzsche, “solo permanece en la



memoria aquello que no cesa de doler” y, por lo tanto, y dada la crítica realizada en la *Segunda Consideración intempestiva*, el olvido selectivo permite al sujeto incluso sobrevivir: “se trata de saber olvidar adrede” dirá en la misma obra.

La base de la crítica de Nietzsche asociada a la necesidad de retorno encuentra su fundamento precisamente en esta definición de olvido: algo debemos olvidar o debemos producir su olvido efectivo a través de diversas estrategias que nos permitan centrarnos en el recuerdo de ciertos otros acontecimientos que, de acuerdo a determinaciones personales y grupales, sí valdría la pena retener. Nos señala Eduardo Rabossi en relación con la teoría nietzscheana: “[...] la sabiduría consiste en acertar a un buen olvido, es decir, bueno para la salud individual o grupal [...]”<sup>108</sup>. La alusión por parte de Nietzsche, referida por Rabossi, a la salud tanto del sujeto como de la comunidad de la cual participa, nos hace volver sobre la concepción de identidad y de cómo la memoria se torna necesaria en aquellas sociedades que han perseguido insistentemente el olvido, en las cuales se ha fisurado la memoria colectiva, produciendo fracturas identitarias en sus integrantes. Este último análisis nos remite al planteo del mismo Eduardo Rabossi asociado a los *usos del olvido*. De acuerdo con el autor, “Hay olvidos que son usados o que son usables para ciertos fines”, “[...] puede convenirnos olvidar (algo)” y “[...] puede que a otros convenga que olvidemos (algo) [...]”<sup>109</sup>. Los usos del olvido pueden ser pensados tanto como estrategias de naturaleza político-ideológica que tienden a la desinformación de los sujetos, que persiguen el borramiento o la tergiversación de determinados hechos que han causado dolor y trauma y que buscan responsables y reparación, como es el caso de la protagonista de la novela, pero también, de acuerdo con Nietzsche, se puede pensar en el olvido como proceso que propende al bienestar de las sociedades: no es posible recordarlo todo y, por lo tanto, debemos tener la capacidad de decidir qué recordar, qué olvidar y de operar estrategias que produzcan un olvido eficaz tanto cuanto sea necesario. Como lo plantea Ricoeur,

---

<sup>108</sup> Rabossi, Eduardo; “Algunas reflexiones... a modo de prólogo” en *Usos del olvido*, p. 10, Nueva Visión, Argentina, 1989.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p.7.

en definitiva, el olvido, en cualquiera de las versiones que hemos aquí analizado, se constituye como el elemento que da cuenta del proceso interpretativo que hace el sujeto respecto del pasado y es a partir de este principio que se hace patente la posibilidad de generar relatos alternativos y oficiales y , por lo tanto, de generar discursos a los cuales se supeditan las prácticas políticas e ideológicas como usos del olvido y usos de la memoria, que constituyen, finalmente, la misma cosa.

Una de las consignas que ha prevalecido y persistido en el discurso de las víctimas de la violencia del terrorismo de estado es “Ni perdón ni olvido”, lo cual nos permite pensar en estos términos como interrelacionados. De acuerdo con Ricoeur, el perdón se puede pensar, eso sí, muy precavidamente, “como una forma de olvido activo”, es decir, desde la constitución selectiva de aquello que se quiere recordar y en tanto que concepto opuesto al olvido pasivo y al evasivo. Se expresa como deuda, pensada desde el no olvido del acontecimiento propiamente tal, sino del olvido del sentido de dicho suceso en la conciencia histórica y social.

Al abordar las implicancias del perdón, nos encontramos con que el único sujeto que puede perdonar es la víctima, quien ha sufrido el agravio, y por lo tanto, las mediaciones de organismos e instituciones solo promueven una conducta que se vincula políticamente con el perdón, pero que finalmente nada tiene que ver con el sentido más puro del término. Señala Derrida “El lenguaje del perdón, al servicio de finalidades determinadas, era cualquier cosa menos puro y desinteresado. Como siempre en el campo político”<sup>110</sup>. Incluso los familiares de las víctimas establecen una relación indeterminada con el perdón, puesto que, de acuerdo con Derrida “[...] incluso si esta esposa también era una víctima, de todos modos, la víctima absoluta, si se puede decir así, seguía siendo su marido muerto. Sólo el muerto hubiera podido, legítimamente, considerar el perdón”<sup>111</sup>. Así, en el caso de María Parabellum la relación que establecería la protagonista con el perdón resulta igualmente indeterminada desde el punto de vista de su resolución, ya que desde la perspectiva de la posición, ella asume un compromiso asociado, al menos, a no olvidar los acontecimientos. La persona que pide perdón debe

---

<sup>110</sup> Derrida, Jacques, *El siglo y el perdón*, edición digital en sitio web “Derrida en castellano” URL [http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/siglo\\_perdon.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/siglo_perdon.htm), visitado en Noviembre de 2013.

<sup>111</sup> *Ibid.*

someterse a la condición de lo imperdonable que se expresa en esta petición, que según Ricoeur se manifiesta en la posibilidad de ser perdonado: el rechazo es una de las opciones que se puede afrontar en esta solicitud, de acuerdo con los criterios que considere correctos y atingentes el sujeto a quien se le ha solicitado el perdón. Según el filósofo, la falta que se comete presupondría la posibilidad de perdón y ha definido falta como “[...] transgresión de una regla, cualquiera que sea, de un deber, que implica consecuencias perceptibles, fundamentalmente un daño hecho al otro. Es un actuar malo y, por esta razón, condenable en términos de apreciación negativa”<sup>112</sup>. Cualquier acción, por lo tanto, que implique una valoración negativa, supone la posibilidad de obtener perdón, de ahí que observemos en María el no perdón y el no olvido como una decisión que se ejecuta en la práctica. Para Derrida, en cambio, el carácter imperdonable del perdón se configura como una aporía constitutiva de la categoría. Solo se puede perdonar aquello que, por su gravedad y por la magnitud de la falta se considera imperdonable, de lo contrario, el perdón correspondería nada más que a una estrategia de naturaleza política, carente del sentido puro del término. De acuerdo con el autor:

“Cada vez que el perdón está al servicio de una finalidad, aunque ésta sea noble y espiritual (liberación o redención, reconciliación, salvación), cada vez que tiende a restablecer una normalidad (social, nacional, política, psicológica) mediante un trabajo de duelo, mediante alguna terapia o ecología de la memoria, entonces el “perdón” no es puro, ni lo es su concepto. El perdón no es, no **debería ser**, ni normal, ni normativo, ni normalizante. **Debería** permanecer excepcional y extraordinario, sometido a la prueba de lo imposible: como si interrumpiese el curso ordinario de la temporalidad histórica”<sup>113</sup>.

Además, según el autor, el perdón puro e incondicional, es decir, el legítimo, pasaría a constituir una suerte de categoría descabellada (“locura de lo imposible”

---

<sup>112</sup> Ricoeur, Paul; *La memoria, la historia, el olvido*, p. 589, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2000.

<sup>113</sup> Derrida, Jacques, *El siglo y el perdón*, edición digital en sitio web “Derrida en castellano” URL [http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/siglo\\_perdon.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/siglo_perdon.htm), visitado en Noviembre de 2013.

lo denomina) en la medida en que se trata de una noción que no establece ningún tipo de exigencia. Se puede perdonar, de acuerdo con esto, incluso a quien no pide perdón ni muestra arrepentimiento ni corrección en su conducta, cualquier otro tipo de reclamo al objeto del perdón simplemente denotaría una contradicción con la definición primera que lo vincula con el perdón de lo imperdonable.

Paul Ricoeur establece una distinción entre el perdón fácil y el perdón difícil. El primero se constituye como aquel en el cual éste “se ejerce como un *poder*, sin pasar la prueba de pedirlo y, peor, aún, la de que éste sea rechazado”<sup>114</sup>. Se trataría de un perdón tramposo en la medida en que opera (en cualquiera de sus versiones: complaciente, benévolo o indulgente) con la lógica de la evasión y la elusión respecto de la memoria. No se hace cargo de la necesidad del retorno y, por lo tanto, solo cumple con una especie de formalidad asociada a un protocolo de valor social más que de reencuentro y reparación con el pasado criminal.

El perdón difícil, en cambio, como señala Ricoeur, se toma “en serio el carácter trágico de la acción, acomete la raíz de los actos y el origen de los conflictos y de los daños que requieren ser perdonados”<sup>115</sup>. Para producir perdón difícil, según el filósofo, se debe ser capaz de dejar de lado la dinámica de la venganza que se repite de una generación a otra hasta la obtención de ella. En este caso, cuando se pide perdón, el efecto que se produce es el del “crecimiento de la victimización que convierte las heridas de la historia en despiadadas acusaciones”<sup>116</sup> y entonces lo que hay finalmente en este tipo de perdón es una apelación al olvido activo en la medida en que lo que ejecuta no es el borramiento de los hechos, sino que se haría una especie de selección tanto de los hechos narrados como de las implicancias significativas que se le otorgarían a aquellos acontecimientos incorporados. Aquella persona que solicita el perdón difícil se somete a seguir conformándose como deudor desde el punto de vista del crimen cometido, solo disponiendo la modificación del relato desde la perspectiva del significado atribuido a su acción. La premisa que postula el carácter imperdonable del perdón según Ricoeur, otorga sentido a lo expuesto.

---

<sup>114</sup> Ricoeur, Paul; *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, p. 64, Arrecife, España, 1999.

<sup>115</sup> *Íbid.*, p. 68.

<sup>116</sup> *Íbid.*, p. 69.

Cessair Triggvason a partir del cambio que se produce en su vida y que se traduce en la conformación de la personalidad de María Parabellum, se determina a perseguir la venganza y a enarbolar la consigna del no perdón y el no olvido. En estricto rigor, el perdón es imposible si no establece alguna forma de olvido y, en el mejor de los casos, el perdón difícil implica eliminar del horizonte de acciones esperadas la búsqueda de venganza como reveladora de justicia, lo cual, evidentemente, no se manifiesta en la figura de la protagonista.

Para terminar de comprender lo relativo al perdón difícil resulta necesario que definamos la noción “duelo” para luego vincularlos. De acuerdo con Ricoeur, “El duelo [...] es siempre la reacción ante la pérdida de alguien querido o de una abstracción convertida en el sustituto de esa persona, como la patria, la libertad, un ideal, etc”<sup>117</sup>. En el desarrollo de las terapias sicoanalíticas en pacientes que han sufrido pérdidas, se ha podido establecer que en algunos casos lo que se evidencia no es la puesta en marcha de un trabajo de duelo, sino más bien se ha revelado la presencia de la melancolía. Las diferencias sustanciales entre el primer proceso y el segundo, radica en que en el primer caso el sujeto toma real consciencia, a partir de las pruebas que le otorga la realidad, de que el objeto amado ya no es parte de este mundo y esta realidad y, por lo tanto, toda la voluntad del sujeto se esfuerza en desvincularse de dicho objeto. Según los especialistas, el duelo es un proceso normal en la medida en que, aunque el dolor que experimenta el ser humano es profundamente intenso, finalmente logra despojarse de los elementos que le atan al objeto perdido y, por lo tanto, encuentra al final del proceso libertad y autonomía. Ricoeur plantea la relación del duelo con el recuerdo de la siguiente manera: “[...] el trabajo del duelo es el precio a pagar por el trabajo del recuerdo, y el trabajo del recuerdo es el beneficio del trabajo de duelo”<sup>118</sup>. El recuerdo, el retorno al pasado se constituye como un elemento honesto tanto cuanto escarba y enfrenta al sujeto con la realidad. La melancolía, en cambio, sería un proceso que produce una especie de cerrazón en el ser humano de manera que está volviendo constantemente sobre el pasado en

---

<sup>117</sup> *Íbid.*, p. 35.

<sup>118</sup> *Íbid.*, p. 36.

la medida en que se vive y siente una pérdida que, si bien está asociada a un objeto externo, se manifiesta en efectos producidos en la interioridad del sujeto, tratándose incluso de autolaceraciones.

El perdón difícil para que se produzca efectivamente, se debe asociar al trabajo de memoria a través del trabajo de duelo. El duelo produce un efecto liberador en la medida en que ocurre un enfrentamiento entre el objeto del dolor y el sujeto que evoca. En el perdón difícil sucede lo mismo, el pasado deja de constituir tormento y el hecho de encararlo de manera honesta produce la liberación necesaria para acceder a la petición de perdón. De acuerdo con Ricoeur “[...] lo irreparable se convierte en indestructible, en inmemorial. [...] el perdón introduce la *gracia* en la dura labor del *trabajo* del recuerdo y del *trabajo* de duelo”<sup>119</sup>.

Es en la noción de perdón donde finalmente confluyen los elementos que hasta el momento venimos analizando. Según Ricoeur: “El perdón, si tiene un sentido y si existe, constituye el horizonte común de la memoria, de la historia y del olvido”<sup>120</sup>. El perdón permite la confluencia de estas concepciones pues, como hemos visto, es posible definirlo a partir del análisis en relación con los tipos de olvido que postula el filósofo. La memoria requiere del pasado y de la historia para constituirse y es la presencia del acontecimiento traumático sobre el cual se piensa el perdón la que nos conmina a constituir memoria.

Hannah Arendt en el contexto del análisis respecto del hombre vinculado al tiempo, que ella expresa en términos de la acción en la vida del sujeto, plantearía el perdón como evidencia de la imposibilidad del hombre de volver sobre el pasado modificándolo más que a través de esta categoría, “La posible redención del predicamento de irreversibilidad [...] es la facultad de perdonar”<sup>121</sup>. Dentro de esta misma lógica, la incapacidad humana de predicción se superaría a través de la noción “promesa”. El perdón, que es el término que nos importa, se conformaría, de acuerdo con la autora, como un procedimiento que permite al

---

<sup>119</sup> *Íbid.*, p. 69.

<sup>120</sup> Ricoeur, Paul; *La memoria, la historia, el olvido*, p. 585, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2000.

<sup>121</sup> Arendt, Hannah; *La condición humana*, p. 256, Paidós, Argentina, 2009.

sujeto, al ser de acción, alterar la temporalidad inmodificable. Se trataría de una suerte de operación que permitiría al hombre establecer juegos temporales que superarían las características del propio tiempo. Señala Arendt, “perdonar, sirve para deshacer los actos del pasado”<sup>122</sup> e incorpora un señalamiento que resulta interesante en esta definición que hemos analizado y es que el perdón llevaría o debiera llevar implícito en su constitución una positiva determinación final, de lo contrario las consecuencias serían nefastas:

“Sin ser perdonados, liberados de las consecuencias de lo que hemos hecho, nuestra capacidad para actuar quedaría, por decirlo así, confinada a un solo acto del que nunca podríamos recobrarlos; seríamos para siempre las víctimas de sus consecuencias, semejantes al aprendiz de brujo que carecía de la fórmula mágica para romper el hechizo”<sup>123</sup>.

Señala la autora, además, que la facultad de perdonar se entiende exclusivamente en el ámbito de “la pluralidad, de la presencia y actuación de los otros”<sup>124</sup>, de lo contrario lo que habría sería un procedimiento carente de contenido y significación.

Arendt analiza el componente político del perdón en el contexto de la idea platónica de gobierno. De acuerdo con la autora, dicho concepto se legitima a partir del dominio del yo, por lo tanto, los límites en las valoraciones morales respecto de aquello que se realiza al otro, encuentra asidero en los límites y las valoraciones que surgen de la experiencia propia. De esta manera, así como los límites morales ajenos encuentran sustento en el accionar propio, el perdón encuentra sentido nada más que en el contexto público, en donde otros interactúan con el yo a partir de las fronteras que establece la experiencia propia del sujeto. De la misma manera se determinaría la forma en que se produce el perdón y el grado en que se hace. De acuerdo con esto, el perdón para Arendt supondría una eficacia asociada a una gradación en su ejecución.

---

<sup>122</sup> *Íbid.*

<sup>123</sup> *Íbid.*, p. 257.

<sup>124</sup> *Íbid.*

El perdón implica para la autora un final positivo porque se trataría de una noción que se desarrolla en el contexto de los relatos bíblicos, los cuales instan a perdonar sistemáticamente y cada vez que resulte necesario pues la ignorancia del pecador lo justificaría. Desde este punto de vista, la vida del hombre es representada a través de la figura del hombre nuevo, aquel que tropieza en la vida, ya que constituye para él un camino nunca antes recorrido y, por lo tanto, ante cada tropiezo el perdón permitiría que la vida continúe. Tanto pedir perdón como concederlo corresponde a acciones liberadoras del espíritu y en este sentido el perdón se configura antagónicamente a la venganza, ya que ésta “actúa en forma de re-acción contra el pecado original, por lo que en lugar de poner fin a las consecuencias de la falta, el individuo permanece sujeto al proceso, permitiendo que la reacción en cadena contenida en toda acción siga su curso libre de todo obstáculo”<sup>125</sup>. La venganza se piensa como reacción espontánea y natural ante la extralimitación del acto de que se es víctima. Debido a que el hecho que provocó como reacción la venganza es irreversible, ésta se puede esperar e incluso calcular por parte de quien la ejecuta. El perdón, en cambio, no vuelve sobre la acción violenta, sino que se constituye como un acto liberador en la medida en que no se ve condicionado por este hecho funesto. De acuerdo con la autora “[...] lo mismo quien perdona que aquel que es perdonado”<sup>126</sup> puesto que las circunstancias que devinieron problema y posterior perdón, dejan de prestar relevancia y desaparecen de la consciencia de ambos sujetos, aunque, evidentemente la figura que aparece como problemática en este sentido es aquella que debe olvidar, liberarse y concederlo, ya que en la figura solicitante el olvido y el perdón se conforman como objetivos a priori.

Así, la venganza y el perdón se definen como facultades que se constituyen antagónicamente en términos de la liberación que producen en el sujeto respecto de las acciones que se emprende en ambos casos. En el primero, las acciones pueden ejecutarse sin límites definidos, mientras que en el segundo, la liberación es inmediata. Esta última relación se puede expresar de la siguiente manera para

---

<sup>125</sup> *Íbid.*, p. 260.

<sup>126</sup> *Íbid.*



que su concepción sea más certera: el perdón no se ejecuta para producir liberación como una finalidad específica, sino que el sujeto a partir del sentimiento de liberación que se ha desatado en él es capaz de conceder el perdón. Ricoeur hermana ambas nociones como “[...] dos muestras humanas de reaccionar a la ofensa [...]”<sup>127</sup>.

Otra perspectiva de análisis respecto de la venganza que plantea Ricoeur, se vincula con el concepto de justicia. De acuerdo con el filósofo: “La gracia no debe sustituir a la justicia. Perdonar sería ratificar la impunidad; sería una gran injusticia cometida a expensas de la ley y, más aún, de las víctimas”<sup>128</sup>. El perdón puede pasar a constituir una eximición por parte de los juicios valóricos y morales que se hacen respecto del sujeto y de la acción de violencia y, en este sentido, es necesario vincularlo con el papel de la memoria ejercida con fines políticos, puesto que cualquier eximición puede convertirse, eventualmente, en repetición del acto, debido a la asignación de una importancia relativa o menor.

Asociado al perdón o, más bien como alternativa a él plantea Arendt la concepción de castigo, puesto que “ambos tienen en común que intentan finalizar algo que sin interferencia proseguiría inacabablemente”<sup>129</sup>. Se plantean como alternativa el uno del otro, ya que convencional y culturalmente se ha establecido que aquello que es imperdonable no se puede castigar y aquello que no se puede castigar, a su vez, tampoco se puede perdonar. Según la autora, se trata del “mal radical” del cual se sabe muy poco, pero cuyo escaso conocimiento asegura que la magnitud de lo no punible e imperdonable es tal que trasciende las posibilidades humanas.

Castigo y perdón se relacionarían como dos facultades que se diferencian en que una responde a las posibilidades humanas morales y valóricas personales, mientras que la otra obedece a criterios asociados a un aparato social que juzga colectivamente y de acuerdo a convenciones legales y jurídicas. Ricoeur lo plantea de la siguiente manera: “[...] en esta dimensión social, sólo se puede

---

<sup>127</sup> Ricoeur, Paul; *La memoria, la historia, el olvido*, p. 623, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2000.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 603.

<sup>129</sup> Arendt, Hannah; *La condición humana*, p. 260, Paidós, Argentina, 2009.

perdonar allí donde se puede castigar; y se debe castigar allí donde hay infracción de reglas comunes”<sup>130</sup>. Los crímenes de lesa humanidad se encuentran dentro de este análisis que se ha planteado, la atrocidad con que han sido ejecutados y la magnitud de la indolencia o incluso maldad que evidencian es tal, que no existe castigo alguno que pudiera redimir tales acciones y es en este sentido, que, si bien las condenas de prisión perpetua se han diseminado por el mundo en los juicios contra los violadores de derechos humanos, moralmente, este castigo de orden jurídico y legal no le hace honor al grado del daño. No obstante lo anterior, es imposible aplicar ninguna pena que aplaque ni equipare el dolor provocado porque, de ser así, se estaría volviendo sobre la venganza, concepto que se constituye como apolítico, es decir fuera de los marcos de la convivencia social establecida. Señala Nicole Loraux “La política, pues comenzará donde cesa la venganza”<sup>131</sup> y, en este sentido es que se trataría de cuestiones imperdonables y, a su vez, no punibles. De acuerdo con Ricoeur, “No hay castigo apropiado a un crimen desproporcionado. En este sentido, semejantes crímenes constituyen un imperdonable de hecho”<sup>132</sup>. Sin embargo, como analizamos en Derrida, el perdón reside, precisamente en lo imperdonable de la acción, ya que perdonar se vincula con un acto en donde lo que subyace es el amor. Según Ricoeur, “Existe el perdón como existe la alegría, como existe la sabiduría, la locura, el amor. El amor, precisamente. El perdón es de la misma familia”<sup>133</sup>. Arendt, desde la misma vereda señala: “El perdón y la relación que establece siempre es un asunto eminentemente personal [...], en el que lo hecho se perdona por amor a *quien* lo hizo”<sup>134</sup>. A partir de esto es que se puede concluir que estos actos de violencia se constituyen como objeto de perdón en tanto que imperdonables, pero que, dado el fondo afectivo –su relación con el amor– que subyace a la categoría, es imposible para las víctimas de estos hechos (o, al menos, muy difícil), perdonar a

---

<sup>130</sup> Ricoeur, Paul; *La memoria, la historia, el olvido*, p. 599, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2000.

<sup>131</sup> Loraux, Nicole; “De la amnistía y su contrario” en *Usos del olvido*, Nueva Visión, Argentina, 1989.

<sup>132</sup> Ricoeur, Paul; *La memoria, la historia, el olvido*, p. 604, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2000.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 596.

<sup>134</sup> Arendt, Hannah; *La condición humana*, p. 261, Paidós, Argentina, 2009.

los criminales involucrados. Encontramos, además, una nueva contradicción asociada con el papel de la víctima ya que, como ya señalamos de acuerdo con Derrida, en estricto rigor, la única persona que puede perdonar es la propia víctima y no los familiares o personas cercanas a ella, pues estos últimos vivirían consecuencias tangenciales o que se relacionan desde el borde con las acciones de violencia.

María Parabellum, entonces, protagonista de la novela de Manns, lo que intenta con la asunción del compromiso armado es una venganza en tanto que acto natural y espontáneo asociado a la trasgresión recibida y que, además, se encuentra por fuera de la orgánica social y jurídica. Esta acción vengativa parece no solo representarla a ella en tanto que hija de un asesinado en dictadura, sino que también a una parte de la población que vio en esta acción una oportunidad de terminar con las circunstancias de violencia en las que se encontraban. En una oportunidad, Yonalda Vutamapu, enfermera que se encarga de María luego de la herida que recibe en la cabeza, le señala a la protagonista: “Me alegro tanto, por ti y por lo que has hecho por nosotros”<sup>135</sup>. Esta venganza se asocia fundamentalmente a la decisión adoptada de no olvidar ni perdonar, puesto que esta persistencia en la memoria le permite calcular dicha acción vengadora. Yonalda problematiza la noción venganza desde el planteo de la subversión, para ella tanto el crimen ejecutado por María, como la lucha ideológica constituyen parte de ese proceso, no solo de liberación, sino también de vengar los daños causados:

“Sentada luego en el borde del camastro, repensaría un poco el sentido de esta subversión, constatando que comprendía dos vertientes perfectamente definidas: la visible y la invisible. La visible se desarrollaba a nivel de la calle, en el seno de las organizaciones de base [...]. El ejemplo más electrizante había sido sin duda el magnicidio del tirano en las inmediaciones del Pantano de Hossegor, debido al cual ella acogió en la clínica clandestina a esa joven a la vez frágil y fuerte que se llamó María Parabellum con una bala en la sien [...]. En

---

<sup>135</sup> Manns, Patricio; *El desorden en un cuerno de niebla*, p. 19, Emecé, Argentina, 1999.

cambio, la invisible sería un acto particular, privado, que cada ciudadano cumpliría ritualmente contra los personeros y los objetos que simbolizaban las continuidades del régimen militar [...]”<sup>136</sup>.

La memoria no puede vincularse positivamente con el perdón y el olvido. Incluso cuando no hay un trabajo de memoria explícita ni política, los delitos de lesa humanidad llevan implicados en su constitución el no perdón y, por lo tanto, el no olvido, puesto que el perdón solo puede pensarse con una base fundada en el amor. Esta conformación extraña del perdón concebido por Derrida nos permite suponer a priori que se trata de una imposibilidad que se encarna en el caso de nuestro personaje en la venganza armada. La acción emprendida por María Parabellum, se puede pensar, incluso, como una consecuencia lógica y necesaria en la medida en que lo que importa en contextos como este es que quede patente el ánimo de no olvidar al sujeto perdido, de no perdonar al criminal y, además, de hacerlo pagar (venganza) como apropiación de aquella justicia que en contexto de dictadura muy difícilmente se producirá.

En algún momento Ari, farero que se constituye como unidad con María Parabellum en la medida en que se trata de un personaje creado en la consciencia delirante de la protagonista luego de la herida en la cabeza, señala

“Aunque hay en realidad infinitos conceptos duales. Una buena parte pertenece a categorías de orden moral: el perdón y la venganza, el crimen y el castigo, el bien y el mal. Hay otros que contienen una doble dualidad, porque serían también agrupados con los conceptos de orden moral, y al mismo tiempo, asimilados al grupo de los problemas sociales: la riqueza y la miseria, el terrateniente y el juansintierra, el señor y el villano. Lo mismo acontece con las dualidades geográfico-económicas: este y oeste, norte y sur. El mundo está fundado sobre una muy extensa variedad de dualidades [...]”<sup>137</sup>.

Lo que tenemos, en definitiva, es la voz de la protagonista que emite un juicio

---

<sup>136</sup> *Íbid.*, pp. 225,226.

<sup>137</sup> *Íbid.*, p. 241.

en relación con estas categorías y valoraciones morales enunciadas. Comienza articulando una serie de pares que, de acuerdo con él-ella, han sido históricamente evaluados como conceptos opuestos y, por lo tanto, estableciéndose jerárquicamente diferenciados. El perdón y la venganza aparecen como distintos, planteando que la venganza es una vía no deseada y que, en cambio, se propende a solicitar y valorar socialmente el perdón antes que a ésta. Se percibe un tono que guarda una cierta ironía, pensada desde la figura de la víctima o de la familia de la víctima. Se valora el perdón por parte de aquellos a quienes no les ha tocado perdonar acciones de tan terrible envergadura y, por el contrario, se ha juzgado la venganza como una acción perversa que solo permite perpetuar el círculo de violencia. Las víctimas nunca deben ser quienes ejecutan lo que consideran justo o aplicar la justicia, puesto que desde el lugar en que se encuentran, doliente y vulnerable, siempre lo que se espera es el peor de los castigos para el victimario. Sin embargo, siempre existe la posibilidad de visibilizar perpetuando a través de la memoria los actos de violencia de que se fue víctima para alentar y presionar a los organismos que imparten la justicia para que sus casos sean evaluados desde esta perspectiva. Parece un panorama abrumador, frustrante y desolador para las víctimas, sin embargo, la posibilidad que tienen siempre y que les pertenece irrevocablemente, es la facultad de no olvidar y no perdonar.

María, además, a estos pares que se expresan desde una valoración específica, suma los siguientes quedando de esta manera:

Perdón	Venganza
Crimen	Castigo
Bien	Mal
Riqueza	Miseria
Terrateniente	Juansintierra
Señor	Villano
Este	Oeste
Norte	sur

Se evidencia a partir de este juego de pares el establecimiento de los valores éticos y estéticos que dirigen el sentido común del sujeto moderno. Subyacente a este cuadro aparece la perspectiva del discurso de la necesidad de las dictaduras militares y la escasa eficacia que se ha visto en su combate, (crimen y castigo), la prevalencia económica y política de las potencia del norte en desmedro del alicaído sur, la soberbia y la falta de respeto del oeste sobre el este y la ambición de obtención de dinero y bienes materiales como símbolos de éxito y de obtención de una vida plena.

La protagonista, por lo tanto, a partir de esta suerte de declaración de principios defiende su derecho a abstraerse de estos cánones que considera arbitrarios y a apelar a la venganza como una forma de producir justicia. Es en circunstancias como estas en que surge la duda tal como la ha planteado Yerushalmi: “¿Es posible que el antónimo de “el olvido” no sea “la memoria” sino la *justicia*?”<sup>138</sup>. Parecería ser que la justicia, ya sea en forma de venganza como en su modo institucional, es el elemento que, en alguna medida, pone freno a la necesidad imperiosa de volver sobre el pasado. El olvido es más bien un obstáculo persistente en tanto que estrategia política, pero que, en casos de esta naturaleza, no se produce más que como efecto involuntario del inevitable tiempo.

En otra oportunidad señala José, el otro de los fareros que encarna el pensamiento de María:

“—La lluvia, el viento, el granizo, el trueno, el relámpago, el rayo, el ciclón, las sangres aurorales y crepusculares, encarnan la violencia, [...] y es a causa de esta extrema, permanente e inenarrable violencia, inacabable, inexterminable e inextricable, que podemos comprender la soledad del Faro, esto es, del mundo. Sin embargo se trata aquí de la violencia justa. Podemos asimismo comprender la impotencia de sus ocupantes (sus habitantes) para exorcizar la pesadilla de la Historia que es su historia”<sup>139</sup>.

---

<sup>138</sup> Yerushalmi, Yosef; “Reflexiones sobre el olvido” en *Usos del olvido*, p. 26, Nueva Visión, Argentina, 1989.

<sup>139</sup> Manns, Patricio; *El desorden en un cuerno de niebla*, p. 114, Emecé, Argentina, 1999.

Al plantear la violencia desde la descripción y la representación de la naturaleza airada, lo que intenta la protagonista es comparar y justificar el estado profundo y las acciones de quienes han sufrido oprobio y que han reaccionado con violencia. Hay una apelación directa a la comprensión de las impotencias naturales de las víctimas de la historia, quienes han sido, no solo duramente juzgadas cuando han cometido ajusticiamiento, sino desplazadas, sistemáticamente humilladas y provocadas para ejecutar venganzas luego social y moralmente condenables. De acuerdo con Benjamin “El carácter destructivo milita en el frente de los tradicionalistas. Algunos transmiten las cosas en tanto que las hacen intocables y las conservan; otros las situaciones en tanto que las hacen manejables y las liquidan. A estos se les llama destructivos”<sup>140</sup>. El carácter destructivo al que apela Benjamin es precisamente a este al cual hacíamos alusión, aquel que piensa en la destrucción como un modo de romper con los imperativos impuestos que difícilmente se pueden superar desde otros lugares y a través de otras estrategias. Agrega “El carácter destructivo tiene la consciencia del hombre histórico, cuyo sentimiento fundamental es una desconfianza invencible respecto del curso de las cosas [...]”<sup>141</sup>. Se trata de la facultad transformadora del hombre que se piensa desde esta función transgresora y, por lo tanto, violenta. El elemento marxista es una base fundamental para comprender tales articulaciones,<sup>142</sup> pues establece que los estados sociales, políticos y económicos de opresión se superan a través de las transformaciones revolucionarias que implican la violencia de la destrucción para garantizar una eventual nueva construcción que se sustenta sobre principios intelectuales claros que culminan con una sociedad igualitaria.

En el artículo “Para una crítica de la violencia” Benjamin define violencia de la siguiente manera: “[...] una causa eficiente se convierte en violencia, en el sentido exacto de la palabra, sólo cuando incide sobre relaciones morales. La

---

<sup>140</sup> Benjamin, Walter; “El carácter destructivo” en *Discursos interrumpidos I*, p.160, Taurus ediciones, Argentina, 1989.

<sup>141</sup> *Ibid.*, pp. 160, 161.

<sup>142</sup> Marx, Karl; Engels, Friedrich; *Manifiesto Comunista*, p. 64, Editorial La copa rota, Chile, 2008. Señalan los autores: “A lo que aspiramos es a destruir el carácter oprobioso de este régimen de apropiación en que el obrero sólo vive para multiplicar el capital [...]”.

esfera de tales relaciones es definida por los conceptos de derecho y justicia”<sup>143</sup> y aclara que la violencia supone en su concepción una carga valórica que se concretiza en la esfera pública en el ámbito jurídico como marco regulador de la misma. Es así que abordada desde el terreno del derecho, solo puede ser pensada como un medio y jamás como un fin. Partiendo desde esta base, plantea Benjamin, se puede problematizar en cada caso específico la constitución de ésta a partir de la persecución de fines justos o injustos. El análisis pertinente para poder responder a esta cuestión, debe ser histórico y se debe realizar, según el filósofo, sobre casos particulares en contextos jurídicos específicos, ejemplificando con el estado de leyes que dio marco a la Revolución Francesa, en el cual, “[...] la violencia es un producto natural, por así decir, una materia prima, cuyo empleo no plantea problemas, con tal de que no se abuse poniendo la violencia al servicio de fines injustos”<sup>144</sup>. Finalmente el filósofo señala “Toda violencia es, como medio, poder que funda o conserva el derecho. Si no aspira a ninguno de estos dos atributos, renuncia por sí misma a toda validez”<sup>145</sup>, por lo tanto, se puede pensar en la violencia como un medio eficaz para producir cambios sociales y políticos, lo cual se evidencia en el caso de nuestra protagonista María Parabellum. Evidentemente los contextos jurídicos de la realidad representada en la ficción los desconocemos, pero podemos asociar la intencionalidad y la ejecución violenta de María a partir de este último análisis propuesto por el filósofo. Esto nos lleva a la pregunta sobre si los fines que se persiguen por la vía de la violencia se pueden conseguir a través de la vía pacífica y ante esta cuestión, Benjamin concluye que aun en los casos en que se establecen contratos amigables y pacíficos, la posibilidad de la reacción violenta existe en tanto que una de las partes falte al compromiso.

La violencia se aparece, por lo tanto, como una posibilidad patente en los casos en que se trata de cuestiones políticas y sobre estados sociales caóticos y es en ese sentido que el accionar de María encuentra un asidero que, si bien, es

---

<sup>143</sup> Benjamin, Walter; “Para una crítica de la violencia” en *Ensayos escogidos*, p. 109, Editorial Sur, Argentina, 1967.

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> *Ibid.*, p 118.



cuestionable o discutible, también se puede comprender por la vía del análisis que acabamos de abordar. Los principios que mueven el accionar de María y del grupo armado al que pertenece se vincula con elementos de naturaleza marxista, esto lo podemos concluir a partir de la alusión de la novela al Frente Patriótico Manuel Rodríguez, agrupación que ejecutó el atentado contra Pinochet en septiembre de 1986, cuyos principios ideológicos son declarados abiertamente. Dicho atentado termina con un rotundo fracaso, situación que se revierte en la novela a partir de la ficción, ya que María y el resto de sus compañeros de armas sí logran concluir con éxito la operación. Lo que hay en este caso no es simplemente la implementación de una acción subversiva y revolucionaria, sino la ejecución de un plan que se torna necesario, movido, entre otras cosas, por la venganza. No obstante aquello, para la ideología marxista la violencia no solo persigue un objetivo claro, sino que, además, se piensa como recurso necesario para poder continuar con las transformaciones pertinentes en cada caso. Famosas son las palabras de Marx en donde manifiesta con orgullo tal premisa:

“Los comunistas no tienen por qué guardar encubiertas sus ideas e intenciones. Abiertamente declaran que sus objetivos sólo pueden alcanzarse derrocando por la violencia todo el orden social existente. Tiemblen, si quieren, las clases gobernantes, ante la perspectiva de una revolución comunista. Los proletarios, con ella, no tienen nada que perder, como no sea sus cadenas. Tienen, en cambio, un mundo entero que ganar.  
¡Proletarios de todos los países, uníos!”<sup>146</sup>.

---

<sup>146</sup> Marx, Karl; Engels, Friedrich; *Manifiesto Comunista*, p. 108, Editorial La copa rota, Chile, 2008.

*EL DESORDEN EN UN CUERNO DE NIEBLA* DE PATRICIO MANNS.  
IMPLICANCIAS ASOCIADAS A LA QUERRELLA DE LA REPRESENTABILIDAD

*"Para las descripción de los útiles, de los ademanes y de los gestos, una descripción bien ordenada, uniformemente ilustrada, con eslabones bien definidos, dispone de tiempo y espacio abundantes: incluso en el dramático instante del reconocimiento, Homero no olvida decir al lector que es con la mano derecha con la que Ulises coge a la anciana por el cuello, a fin de impedirle hablar, mientras con la otra lo atrae hacia sí."*

Mímesis, Erich Auerbach

En el análisis que hemos planteado asociado a la representación de un hecho de violencia como en este caso una dictadura militar, nos encontramos con algunas aprensiones en el corpus crítico que compone nuestra investigación, respecto de la pregunta sobre las posibilidades de representación en estos casos específicos y el debido tratamiento que se debe hacer de dicha representación en el caso que se considere pertinente hacerlo.

Lo que hasta aquí hemos postulado vinculado a la novela *El desorden en un cuerno de niebla* de Patricio Manns, refiere básicamente a la construcción poética de un hecho traumático y doloroso para todo un país, incluso un continente. Las características de esta composición se asocian, como ya dijimos, al carácter fundamentalmente crítico de la obra, razón según la cual, de acuerdo con Nelly Richard, se logra romper con los relatos hegemónicos, articulando desde esta posición marginal y enmascarada una voz interpeladora y activa. Lo que hay en la novela de Manns es la construcción de un objeto que se mueve constantemente entre los límites de la realidad y la ficción, elementos, precisamente que establecerían las diferencias respecto de las opiniones de los expertos vinculadas con esta querrella de la representabilidad.

Comenzaremos con la figura de Hayden White, quien ha teorizado

profusamente respecto de la ficción como componente fundamental de la literatura. Nosotros nos basaremos en su artículo “El entramado histórico y el problema de la verdad”, el cual, huelga decirlo, aparece editado en el contexto de una publicación que se denomina *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, cuyo compilador es Saul Friedlander y que se conforma, precisamente, desde la pregunta sobre la representatividad del Holocausto y las implicancias de dicho gesto.

Comienza el autor definiendo según los criterios comunes la noción “narración” asociada a los relatos históricos de la siguiente manera:

“[...] se considera la narración como un “contenedor” neutral de datos históricos, un modo de discurso “naturalmente” apto para representar los sucesos en forma directa. En segundo lugar, las historias narrativas normalmente usan los denominados lenguajes naturales u ordinarios en lugar de los lenguajes técnicos, siempre a fines de describir sus temas y contar sus relatos. Y por último, se supone que los sucesos históricos contienen o expresan un conjunto de relatos “reales” o “de vida”, a los que bastará con descubrir o extraer de entre la evidencia y mostrarle al lector para que su verdad sea reconocida en forma inmediata e intuitiva”<sup>147</sup>.

De acuerdo con el autor, tradicionalmente se opone los relatos históricos a los científicos, puesto que estos últimos se ocupan de describir procesos y procedimientos perfectamente cuantificables y medibles. Señala el autor que estas estrategias escriturarias serían menos obvias en el caso de los relatos históricos, los cuales se valen de un registro más corriente de la lengua y menos específico que en el caso de las ciencias naturales. Por último indica que los relatos históricos se diferenciarían de los técnicos desde el punto de vista de la cercanía que tiene el hecho de lenguaje, es decir, la representación con la propia realidad retratada, no solo en tanto que contingencia, sino también desde el abordaje del análisis de los marcos contextuales y los relatos culturales de que forman parte.

---

<sup>147</sup> White, Hayden; “El entramado histórico y el problema de la verdad” en *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, p. 69, Bernal, Argentina, 2007.

Siempre se podría verificar si los hechos representados son “correctos” desde el punto de vista del recogimiento que se hace de los elementos ideológicos y culturales. White discute profundamente con estos postulados, pues según afirma, al tratarse de hechos de lenguaje pasan a formar parte del discurso imperante o que prevalece en el momento de la producción.

Especifica, en todo caso, la pregunta sobre el “tipo de relato” que sirve para retratar de manera “responsable” los sucesos del Holocausto. Lo enuncia de la siguiente manera “¿Se *puede* entramar responsablemente estos acontecimientos con *alguno* de los modos, símbolos, tipos de trama y géneros con los que nuestra cultura cuenta para “darle sentido” a hechos tan extremos del pasado?”<sup>148</sup>. Se pregunta si hay algún tipo de diferencia entre el genocidio nazi y otros eventos históricos en donde se ha sufrido la destrucción humana como la revolución Francesa o la Rusa, la Guerra Civil norteamericana o la Gran Marcha china. Si es que esta diferencia existe, entonces habría una sola forma, distinta (al igual que la constitución del propio hecho) de registrar este acontecimiento diferenciándolo a través de la representación de cada uno de los acontecimientos nombrados. Dicha diferencia se sustentaría sobre la base de que este hecho, a diferencia de los otros, no resistiría interpretaciones o puntos de vista que se puedan exhibir en una narrativa. Problematiza la naturaleza de este evento, pensando que la representación de éste se deba asociar a un criterio de veracidad. Se pregunta, por una parte, por la posibilidad de ficcionalizar o poetizar la representación del Holocausto, y, por otra, si, en definitiva, se trataría de un hecho lamentable de la historia del hombre, pero que, a pesar de ello sería parte de un repertorio de hechos y acontecimientos históricos y, por lo tanto, como cada uno de ellos, susceptible de interpretaciones y miradas múltiples respecto de él.

Agamben ha teorizado respecto de estas preguntas estableciendo límites asociados al carácter único del Holocausto. Cuenta el autor que ante un artículo que escribe respecto de este hecho atroz, un lector lo interpela por lo que según él, fue un intento de privar de este carácter único al suceso, situación ante la cual el filósofo muestra extrañeza, pues también para él se trataría de un hecho que

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 70.

resguarda una particularidad. Cita a Levi:

“Hasta el momento en que escribo, y no obstante el horror de Hiroshima y Nagasaki, la vergüenza de la Gulag, la inútil y sangrienta campaña de Vietnam, el autogenocidio de Camboya, los desaparecidos en Argentina, y las muchas guerras atroces y estúpidas a las que hemos venido asistiendo, el sistema de campos de concentración nazi continúa siendo un *unicum*, en cuanto a su magnitud y calidad”. Pero ¿por qué indecible? ¿Por qué conferir al exterminio el prestigio de la mística?”<sup>149</sup>.

El filósofo supone que la crítica dirigida a su artículo tiene que ver con el acto de enunciación que se produce respecto del genocidio, la designación, el nombramiento y, por lo tanto, lo que plantea a partir de esto es que ubicar al Holocausto en el terreno de aquello que no se puede enunciar ni enumerar dentro de una serie de elementos presuntamente homólogos le conferiría al hecho, más que un halo de reproche por la atrocidad, un carácter casi divino. Según el autor, “Decir que Auschwitz es “indecible” o “incomprensible” equivale a *euphemein*, a adorarlo en silencio, como se hace con un dios; es decir, significa, a pesar de las intenciones que puedan tenerse, contribuir a su gloria”<sup>150</sup>.

Ahora bien, como ya lo mencionamos en el capítulo 2, Agamben incluye en su análisis la reflexión respecto de que, en realidad, los testigos del Holocausto se constituirían como pseudotestigos dada la aporía ya explicada y que, en este sentido, precisamente por la imposibilidad de testimoniar los caídos, resulta absolutamente necesario que todo lo que se pueda decir sobre el genocidio, debe ser dicho y enunciado de manera tal que nunca más vuelvan a ocurrir hechos de esa naturaleza. Agamben insiste en el hecho de articular voces asociadas al acontecimiento, de decir y no relegar al hecho a un lugar y una valoración en la cual se lo resguarda por atroz o por la razón que sea. Esta insistencia en la generación de voces y discursos es reiterada en Agamben, la encontramos

---

<sup>149</sup> Agamben, Giorgio; *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, p. 31, Pretextos, España, 2004.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 32.

también en el análisis que hace respecto de la culpa colectiva, en el cual, coincidiendo con Primo Levi, señala que el elemento que él considera como digno aporte a la culpa colectiva es el hecho de no haber denunciado, de haber guardado silencio ante las situaciones, por decir lo menos, anómalas que estaban aconteciendo en dicho contexto. Estaría volviendo sobre esta idea de la enunciación como tabla de salvación, como aporte y filtro para la restitución, reparación y prevención de hechos de tan cruda naturaleza.

Hay quienes postulan que la propia atrocidad del hecho lo convierte en un relato inenarrable y tenemos, incluso al propio Adorno, quien ha pensado en la imposibilidad de escribir poesía después del Holocausto. Por otra parte, hay quienes comprenden la importancia de enunciar dichos acontecimientos, pero que basan el cuestionamiento precisamente en la pregunta sobre cómo representarlos. White cita a Alice y A. R. Eckhardt: “¿Cómo se puede hablar de lo inefable? Por cierto tenemos que hablar de eso, ¿pero cómo podremos hacerlo?”<sup>151</sup>. Ya veremos algunos postulados que intentan dar respuesta a este interrogante.

Agamben, postula la necesidad de contar a partir del carácter único del genocidio, el cual explica de la siguiente manera “Según una interpretación posible y muy difundida, es justamente esta degradación de la muerte lo que constituye el ultraje específico de Auschwitz, el nombre propio de su horror”<sup>152</sup>. En los campos de concentración la muerte no sobrevinía sobre sus reclusos, sino que se constituía como un objetivo buscado por quienes lideraban la política y administraban tales centros de detención. Los sujetos que se encontraban recluidos difícilmente se podrían pensar como seres humanos, tanto cuanto habían perdido todas las facultades que los constituían como tal, (el caso más extremo de esta realidad lo constituye la figura del “musulmán” al cual alude el autor), se encontraban totalmente despojados de este carácter humano en la medida en que habían perdido ese “ser-para-la-muerte” que define lo humano articulado por Heidegger. Lo que hubo en los campos de concentración fue la

---

<sup>151</sup> White, Hayden: “El entramado histórico y el problema de la verdad” en *En torno de los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, p. 78, Bernal, Argentina, 2007.

<sup>152</sup> Agamben, Giorgio; *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, p. 74, Pretextos, España, 2004.

implantación sostenida de un sistema basado en tecnologías pensadas para él, asociadas al exterminio, la producción de muerte, de cadáveres, aquello que Agamben denomina “fabricación de cadáveres”. La total falta de respeto por el ser humano, las humillaciones generalizadas y sistematizadas sumadas a la total indefensión de los reclusos ante un aparato totalmente fortalecido que los imposibilita de cualquier acción en defensa propia, constituyen un valor diferencial entre el genocidio nazi y el resto de los acontecimientos enunciados. Señala Agamben: “[...] que se puedan perder dignidad y decencia más allá de toda imaginación, que siga todavía habiendo vida en la degradación más extrema: este es el mensaje atroz que los supervivientes llevan a la tierra de los hombres desde el *campo*”<sup>153</sup>. La muerte en los campos no era solo eso: la muerte, sino que era, precisamente por este carácter sistemático de su ejecución, como señala Agamben “algo infinitamente más escandaloso. En Auschwitz no se moría, se producían cadáveres. Cadáveres sin muerte, no-hombres cuyo fallecimiento es envilecido como producción en serie”<sup>154</sup>.

En el contexto latinoamericano, la serie de dictaduras que se llevaron a cabo reprodujeron en muchos grados la crueldad desatada durante el genocidio nazi en los campos de concentración. El terrorismo de estado supone una gravedad tan importante dado que el sujeto, el ciudadano perseguido por el estado pasa a constituirse como un ser desamparado y vulnerable, sin resguardo de ninguna naturaleza, ya que todo el aparato institucional lo persigue desde la figura del enemigo interno. Nuestros torturados en contexto de dictadura también han revelado una serie de prácticas que superan toda comprensión humana y la fabricación de cadáveres, si bien desde el punto de vista del número de víctimas fue menor; al igual que durante el genocidio nazi, se implementó un sistema amparado por la institucionalidad que se encargó no solo de exterminar a los propios compatriotas, sino de engendrar terror a través de prácticas como la tortura y las desapariciones.

Postulamos, por lo tanto, que es precisamente la ejecución de este

---

<sup>153</sup> *Íbid.*, p. 71.

<sup>154</sup> *Íbid.*, p. 74.

denominado terrorismo de estado lo que homologa la situación alemana durante el período nazi a nuestro contexto latinoamericano en período de dictaduras. Es más, en Latinoamérica el hecho de encontrarse en contra de los poderes de las dictaduras era sumamente peligroso debido a que éstas y sus fuerzas e ideales se instalaron en una serie de países vecinos y no vecinos en donde los sujetos seguían siendo perseguidos y asesinados, el caso de Carlos Prats, comandante en jefe durante el gobierno de Allende, quien fuera asesinado por los aparatos militares en Argentina, entre tantos otros ejemplos, lo confirma.

Todas estas prácticas políticas que propician el cuestionamiento respecto de la condición y la naturaleza humana y los límites éticos y morales dentro de los cuales se desenvuelve debido a la gravedad de su ejecución, nos permiten pensarlas desde la comparación. Se trata de aquello que se denomina crímenes de lesa humanidad, en los cuales, precisamente, el ser humano pierde toda posibilidad de defender su dignidad, su constitución humana más profunda a partir de las violaciones a sus derechos más básicos, como sería, por ejemplo, el derecho a la propia vida. Es de esta manera que los planteos y las teorizaciones respecto del Holocausto sirven como elementos de análisis en el contexto de las representaciones latinoamericanas y, específicamente, chilena en el caso de la novela de Patricio Manns, asociadas a las dictaduras militares vividas. De ahí que los análisis desplegados sobre la base de nuestro corpus crítico, si bien se refieren al contexto particularmente alemán y al período nazi, nosotros lo postulamos como asociado a la reflexión respecto del contexto latinoamericano y las dictaduras respectivas.

Suscribimos a la postura de quienes, como Agamben, plantean la necesidad imperiosa de contar, describir los acontecimientos asociados al genocidio, para, de esta manera, no solo evitar en la medida de lo posible futuras tragedias de esta naturaleza, sino también para generar una narrativa que incluya la problematización y los cuestionamientos respecto de este nuevo orden, que implica un nuevo hombre y, por lo tanto, relatos renovados, asociados a la categoría catástrofe.

De acuerdo con Hayden White, basándose en postulados de Friedlander, el



cuestionamiento sobre las representaciones del Holocausto se sostiene en dos problemas: uno de ellos tiene que ver con el criterio de verdad con que se plantea el argumento expuesto asociado a una forma de presentarlo que se vincule con este contenido específico, es decir, aquello que se designa como “relatos posibles” y, en segundo lugar lo que habría sería una reflexión de orden ético, es decir, qué es pertinente y aceptable que se exhiba en la narración respecto de los acontecimientos, de manera que también el entramado adopte un modo que sea “correcto” desde el punto de vista de la relación forma y fondo. Lo que propone, entonces, es lo siguiente:

“Podemos suponer sin riesgo que los hechos en cuestión ponen límites a los *tipos* de relatos que se pueden narrar *correctamente* (en los dos sentidos de veraz y apropiadamente) si creemos que los sucesos en sí poseen una forma de “relato” y el sentido de una “trama”. En lo que se refiere a los hechos, podemos descartar un relato “cómico” o “pastoral” –con tono “optimista” y “punto de vista” humorístico— de entre las filas de relatos posibles, por ser manifiestamente falso con respecto a los hechos de la época nazi (al menos, los que *importan*)”<sup>155</sup>.

De acuerdo con el autor, un relato sobre el genocidio nazi solo podría comprenderse desde el humor si es que fuera evidente que lo que habría en él es una crítica y una ironía respecto de aquellos relatos que consideran efectivamente que se puede formular desde lo cómico cualquier evento asociado al régimen nazi y las atrocidades cometidas.

En ese sentido, entonces, lo que tenemos es que finalmente la estética se supedita a los dictados morales o éticos que administra la sociedad, de manera que, si resulta comprensible que el humor se pone al servicio de la ironía, entonces se trataría de una composición aceptable en ese contexto. La moralidad y el gusto, según White, se constituirían como los recursos que establecerían los parámetros estéticos pertinentes respecto de este tipo de representaciones.

---

<sup>155</sup> White, Hayden: “El entramado histórico y el problema de la verdad” en *En torno de los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, p. 72, Bernal, Argentina, 2007.

Sobre la base de lo anterior podemos afirmar, entonces, que la dinámica de “a cada contenido le conviene una forma determinada” constituiría un anacronismo, obsolescencia que se conforma a partir de la articulación de relatos amplios asociados a valoraciones éticas que se traducen en la disolución de esquemas estéticos.

Aquí volvemos sobre algunas de las nociones que abordamos en el primer capítulo de nuestra tesis y que se asocia con el carácter crítico de los relatos de las postdictaduras latinoamericanas. Es necesario precisar, en todo caso, que dicho abordaje fue planteado desde el análisis de los relatos como agentes político e ideológicos que se constituían hegemónicamente y, por lo tanto, la reflexión fue de orden más bien pragmático, aunque, evidentemente basada también sobre un componente estético. En este caso, volveremos sobre la pregunta respecto de las formas de hacerse cargo de estos relatos ideológicos, pero esta vez haciendo énfasis en la teoría estética más que en la política. En este análisis nuevamente nos importa el porqué de las formas escogidas, pero desde una perspectiva distinta, ya no o, al menos en menor medida, vinculándolo con explicaciones de naturaleza externa, en cambio, reflexionamos respecto de justificaciones que se refieren a lo específicamente literario.

Hay ciertos autores que prefieren el estilo realista para reproducir los eventos del Holocausto<sup>156</sup>, puesto que es de este modo cómo se representa de manera veraz y certera, a través de la clave documental los terribles sucesos acaecidos. En dicha narración el énfasis se debe hacer precisamente en las atrocidades cometidas para que cumpla el efecto esperado que es el de conmover a los sujetos a partir de este criterio a través del mensaje “esto realmente sucedió, tanto las víctimas como las atrocidades representadas corresponden a elementos de nuestra realidad”. El lenguaje poético, señalan estos autores, relativiza el carácter de verdad de los acontecimientos y, por lo tanto, todo el arduo trabajo operado respecto de la revelación de la verdad de las crueldades ejecutadas durante el Holocausto, se desmoronaría con una facilidad que terminaría

---

<sup>156</sup> *Íbid.*, p.78. De acuerdo con el autor, Lang postularía la imposibilidad de referirse al Holocausto a través de recursos poéticos o ficcionalizando los acontecimientos.

perjudicando no solo a las víctimas, sino también a la raza humana que se desvincularía del natural proceso de concientización que significan las revelaciones que se producen ante un desastre de tal envergadura. La estilización del relato, además, descentra el objeto de atención, ya que, entre otras cosas, el lector evalúa y valora el talento y el genio de quien fue capaz de estetizar y sublimar un hecho de tan extrema crudeza y, por lo tanto, se pierde el eje respecto de aquello que es importante en relación con la narración articulada. Los personajes se vuelven sujetos con los cuales el lector puede “simpatizar y congeniar” de la forma en que se hace con los relatos de ficción y no con la empatía necesaria que solicita un evento histórico como el Holocausto. Señala White en relación con el postulado de Lang, “[...] la inconveniencia de cualquier representación literaria del genocidio deriva de la distorsión de los hechos ocasionada por el uso del lenguaje figurativo”<sup>157</sup>, y, por lo tanto, si bien no manifiesta aún una tendencia clara que sea de su preferencia, sí opone, al menos en términos metodológicos, al registro figurativo, el literal o documental por el carácter de autenticidad que este último llevaría implicado en tanto que comprometido con la verdad de aquello que está relatando a través de la utilización de un tono neutro en su articulación.

El análisis anterior aborda fundamentalmente el carácter formal del objeto artístico o literario más que la relación entre éste y el elemento ficcional. La definición de lo poético según el formalismo ruso, entonces, se vuelve fundamental. De acuerdo con Jakobson,

“La similaridad sobrepuesta a la contigüidad confiere a la poesía su esencia enteramente simbólica, múltiple, polisemántica, bellamente sugerida por la frase de Goethe “Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis” (“Todo lo que transcurre no es más que un símil”). Dicho en términos más técnicos, todo elemento secuencial es símil. En poesía, en la que la similaridad se sobrepone a la contigüidad, cualquier metonimia es ligeramente metafórica y toda metáfora tiene una tonalidad metonímica.

---

<sup>157</sup> *Íbid.*, p. 80.

La ambigüedad es carácter intrínseco, inalienable, de todo mensaje centrado en sí mismo; en una palabra, un rasgo corolario de la poesía”<sup>158</sup>.

La ambigüedad enunciada por Jakobson sería, entre otras cosas, el elemento sobre el cual se basa la crítica anterior para descartar el lenguaje poético como pertinente para retratar este tipo de realidades. Lo poético, al centrar su énfasis en el juego de palabras, en los recursos discursivos que componen el relato, relega a un segundo plano el contenido, sobre todo desde el punto de vista del análisis respecto de la veracidad de los acontecimientos o desde la pregunta sobre la relación que se establece entre la realidad representada y la “realidad real”.

Eco volverá sobre esta noción a partir del siguiente enunciado, “La obra de arte se nos propone como un mensaje, cuya decodificación implica una aventura, precisamente porque nos impresiona a través de un modo de organizar los signos que el código habitual no había previsto”<sup>159</sup>. El lenguaje poético abre una serie de posibilidades de interpretación a los receptores, lectores en este caso, que acceden a la obra. Una de las cuestiones que hemos planteado como característica respecto del análisis de este tipo de eventos, es precisamente la imposibilidad o, en todo caso, la rígida dirección interpretativa que surge a partir de ellos. Las perspectivas son limitadas puesto que resulta absolutamente necesario generar un consenso que deslegitime tales hechos de manera que se impida, a su vez, la repetición de ellos. El lenguaje poético, como señala Eco opera desde la apertura de la mano del desarrollo de la hermenéutica. Es en este sentido que hay quienes invalidan el modo poético de estructurar los relatos asociados al Holocausto.

Como es evidente, este tipo de perspectiva se aleja sustancialmente de aquello que nosotros propusimos como cierto en el caso de la novela de Manns vinculado con los postulados de Richard, según los cuales, la literatura y el arte en

---

<sup>158</sup> Jakobson, Roman; “Lingüística y poética” en *Ensayos de Lingüística General*, p. 382, Editorial Planeta-De Agostini S. A., Barcelona, 1985.

<sup>159</sup> Eco, Umberto, “Estructura del mal gusto” en *Apocalípticos e integrados*, p. 110, Tusquets Editores, Buenos Aires, 2008.

general serían los recursos más propicios para discutir con las falsas memorias y generar narrativas cargadas de la sensibilidad necesaria para conmover y persuadir respecto de la consigna “para que nunca más”. Esto se debe, creemos, en parte a que las políticas con que se ha abordado las memorias asociadas a estas tragedias en estos lugares específicos ha sido diversa y, por lo tanto, los sentidos comunes han operado de manera distinta también. Parecería que en Alemania hay plena consciencia de que estos hechos no deben volver a ocurrir bajo ninguna circunstancia, que se trató de un verdadero horror y que no se puede ensalzar las figuras de quienes lideraron y defendieron las políticas de exterminio. Este consenso, como toda manifestación del orden de la superestructura se traduce en la generación de narrativas específicas. Las categorías hegemónicas, como ya señalamos en el capítulo 1, son aquellas que crean o propician la generación de nociones críticas y diálogos reflexivos respecto de ellas mismas, por lo tanto, todo relato alternativo surge necesariamente al alero de un relato dominante. En el caso alemán, en donde hubo la intervención de un aparato político e ideológico antagónico que irrumpió en tal escenario con el uso de gran propaganda en contra que incluían materiales de registro tales como fotos o grabaciones de estas atrocidades, no hubo posibilidad, o al menos en menor medida, de negar estas monstruosidades. El contexto permitió que las estrategias político-ideológicas funcionaran inversamente que en Latinoamérica. La fuerza de los aliados al interrumpir el régimen nazi se sirvió de todo un aparato institucional que los comprometía con la constitución de relatos que, a partir de datos objetivos, repudiaban el nazismo y su régimen del horror. En nuestro continente, en cambio, los aparatos institucionales impusieron un sentido común que, lejos de mostrar las atrocidades cometidas, las ocultó, propiciando, además, un espíritu de reconstrucción que implicaba el olvido de los hechos de violencia.

La clave realista de carácter documental, es decir, alejada de la ficción, funciona con un objetivo fundamentalmente informativo, el cual operaría de manera muy expedita en la relación que establecen las instituciones y los ciudadanos en Alemania.

En Latinoamérica, en cambio, lo que hubo y hay aún por parte de los

relatos oficiales, es una serie de estrategias de enmascaramiento que, además se valen de la censura para evitar y suprimir las voces alternativas. El arte, la literatura entonces, juega un papel de relevancia absoluta en la construcción de esta memoria trastocada por los poderes políticos latinoamericanos.

Lo que habría en este análisis, entonces, es la explicitación de las relaciones que se establecen entre las narrativas levantadas por las sociedades y los contextos en donde éstas se producen, relación que condiciona, por cierto, las formas que estos relatos adoptarían.

Si nos apartamos de este análisis que considera el vínculo entre la literatura y la vida y nos centramos en cuestiones de naturaleza puramente estética, entonces podemos plantear esta interesante postura que White sostiene desde una articulación de Lang, se trata de una especie de punto medio entre la escritura subjetiva (la poesía) y la objetiva (la historia) que permitiría a través de la literatura o, específicamente a través de un proceso escriturario particular, plantear los sucesos del genocidio –y, por lo tanto, de las dictaduras— y que es aquello que ha planteado Barthes y que se denomina “escritura intransitiva”. De acuerdo con el autor, un fenómeno que se da con mucha frecuencia en la escritura actual tiene que ver con la intransitividad con que se constituye el verbo escribir, el cual, esencialmente, desde el punto de vista del análisis gramatical sería transitivo. Ya no se escribe algo, sino que más bien, simplemente se escribe. Asociado a este análisis plantea el problema de la diátesis, es decir, la voz, distinguiendo y aportando mayor relevancia a la voz media, esto es, aquella que, según el autor, no excluye la transitividad y, es más, se puede observar solo en verbos transitivos y, que, sin expresar pasividad, termina designando que el proceso o la acción afecta al sujeto. Según el autor:

“[...] la voz media no excluye la transitividad. [...] la voz media se corresponde por completo con el estado del moderno *escribir*: escribir, hoy en día, es constituirse en el centro del proceso de la palabra, es efectuar la escritura afectándose a sí mismo, es hacer coincidir acción y afección, es dejar al que escribe dentro de la escritura, no a título de sujeto psicológico [...] sino a título

de agente de la acción”<sup>160</sup>.

Señala, además, el autor, “[...] en el *escribir* medio de la modernidad, el sujeto se constituye como inmediatamente contemporáneo de la escritura, efectuándose y afectándose por medio de ella [...]”<sup>161</sup>. De esta manera la distancia entre el autor y el texto queda básicamente anulada. Señala White, citando a Lang,

“En la escritura intransitiva, el autor no escribe para dar acceso a algo que es independiente tanto del autor mismo como del lector, sino que se escribe a sí mismo [...] En la visión tradicional [de la escritura], se piensa que el escritor primero mira un objeto con ojos ya expectantes y estructurados, y luego de haber mirado, representa lo que vio en su propia escritura. Para el escritor que se escribe a sí mismo, en cambio, el hecho de escribir se vuelve en sí el medio del mirar o del comprender [...]”<sup>162</sup>.

Este tipo de escritura debe constituirse como pertinente en el caso de las representaciones del Holocausto, en la medida en que lo que denota no es una mirada ni una interpretación, un punto de vista o una perspectiva, las cuales siempre vienen cargadas de un sesgo personal inaceptable para el autor en circunstancias como estas, sino que, lo que significaría este gesto escriturario es la propia experiencia del Holocausto como constitutiva de la narrativa de que se es parte. Se trata de una forma de establecer identidad y de manifestar identificación entre lo narrado y el sujeto que narra.

La contingencia, por lo tanto, es fundamental en estos casos, se trataría, más bien de una narrativa cuya base escrituraria correspondería a esta categoría, es decir, a la acción efectiva de una potencialidad.

La voz media, por lo tanto, se constituye como un recurso escriturario que,

---

<sup>160</sup> Barthes, Roland; “Escribir, ¿Un verbo intransitivo?” en *El susurro del lenguaje*, p. 27, Editora Nacional, España, 2003.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>162</sup> White, Hayden: “El entramado histórico y el problema de la verdad” en *En torno de los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, p. 83, Bernal, Argentina, 2007.

aun cuando se trate de un constructo ficticio, conferirá mayor poder de empatía respecto de los acontecimientos narrados, puesto que será el propio lenguaje el que exprese una forma específica de hacer literatura.

Barthes adjudica la incorporación de esta forma de narrar a un nuevo estado en la historia cultural del hombre, es de esta manera que habla del hombre y la escritura moderna, oponiéndola, por ejemplo, a la escritura de base romántica. White señala que el Holocausto, al constituirse como un evento que forma parte de este mundo modernista, debe ser representado a través de la lógica de las nuevas representaciones y no desde la clave realista que parece relacionarse con otro tiempo en la historia del hombre. El modernismo en la literatura se revela como una forma de enfrentarse y reaccionar frente a la literatura que venía escribiéndose, en la cual, el realismo era la forma a partir de la cual se articulaban estas narraciones.

White postula citando a Auerbach “una versión modernista del proyecto realista”, el cual consistiría en un rechazo absoluto “de la *historia*, de la *realidad como historia*, y de la *consciencia histórica* en sí”<sup>163</sup>.

En relación con la novela de Manns, diversos postulados resultan bastante relevantes por participar precisamente como recursos escriturarios propios. Enumera White estos postulados de Auerbach presentes en el análisis sobre *Al faro* de Virginia Woolf:

- “1.- La desaparición del “escritor como narrador de los hechos objetivos. Casi todo lo expresado aparece como reflejo en la conciencia de los *dramatis personae*.”
- 2.- La disolución de todo “punto de vista [...] externo a la novela desde el que observar a las personas y los sucesos incluidos en ella”.
- 3.- El predominio de un “tono de duda o cuestionamiento” en la interpretación que el narrador ofrece de aquellos eventos al parecer descriptos de manera “objetiva”.
- 4.- El empleo de recursos tales como el “discurso vivido, el flujo de conciencia, el monólogo interior”, con “propósitos estéticos” que “oscurecen y borran la

---

<sup>163</sup> *Íbid.*, p. 87.



impresión de una realidad objetiva que el autor conoce a fondo”.

5.- El uso de nuevas técnicas para representar la experiencia del tiempo y la temporalidad, como, por ejemplo, la “ocasión casual” que desata “procesos de conciencia” que permanecen desconectados con un “específico sujeto de pensamiento”, borrado de la distinción entre tiempo “externo” e “interno”; y representación de “sucesos” no como “episodios sucesivos de [un] relato”, sino como ocurrencias azarosas”<sup>164</sup>.

Si analizamos y pesquisamos cada una de estas características en *El desorden en un cuerno de niebla*, nos sorprenderemos de los cruces efectivos que se producen entre ellos. En primer lugar, la novela de Manns cuenta con esta presencia enunciada por Auerbach, denominada *dramatis personae*, la cual se expresa en la obra y a través de cuya consciencia nos enteramos de los sucesos. Se trata precisamente de la voz de María Parabellum, quien articula todo un relato mítico que surge como parte del delirio de la protagonista a partir de la bala recibida en la cabeza. María crea un mundo del cual participan dos personajes que se encuentran en un faro al fin del mundo. Este mundo representado siempre está mediado por el tormento de la consciencia de la protagonista, quien duda, se confunde y teme durante este estado indeterminado. Los pensamientos expresados por estos fareros constituyen, entonces, el pensamiento de la propia María y, en este sentido, a lo que accedemos finalmente es al mundo interior de esta víctima de la dictadura, el cual se constituye de manera desorganizada, errática y confusa. Este elemento se manifiesta en la propia construcción del relato de María, el cual sufre de inconsistencias y fallas que se traducen en la repetición y la corrección de una serie de acontecimientos protagonizados por José Bregante Lúcido, uno de los fareros que encabeza el relato de María y que se nos revelan a los lectores a partir de la develación de estos procedimientos escriturarios:

“—Me acaban de traer— dijo José— yo no he venido nunca aquí.

--Tú no has salido nunca de aquí, salvo para llevar a cabo cortas

---

<sup>164</sup> *Íbid.*, p. 88.

desapariciones. Tú naciste aquí, eres de aquí. En teoría, debes morir aquí. Tus idas y venidas no son otra cosa que correcciones al texto, experimentos literarios, búsqueda. Métete eso en la hueca calabaza”<sup>165</sup>.

Por otra parte, una de las expresiones que resulta reveladora de este recurso que es la voz media de la cual habla Barthes es la siguiente que profiere José y, por lo tanto, María, en su llegada al faro: “El problema es que la materia de este libro soy yo, no puedo tomar la menor distancia respecto de mí mismo”<sup>166</sup>. La nula distancia entre el lenguaje y el narrador se hacen patentes a través de esta declaración que, si bien la enuncia José, le pertenece, en el fondo, a María Parabellum. En otra oportunidad, Ari le indica a José: “Pero tú eres inseparable de mí. Ignoro el porqué, pero es algo que nos sucede a ambos. Tú me aconteces, yo te acontezco”<sup>167</sup>. El suceso, el acontecimiento que se produce en la literatura a través de recursos escriturarios es pensado en este caso como vidas que se topan y que confluyen en un mismo hecho. La escritura y el acontecimiento son el mismo gesto y, por lo tanto, se expresa en esta reflexión la facultad de la voz media.

El segundo enunciado de la lista de Auerbach funciona de la mano del primero, todo punto de vista presente en la novela tiene que ver con la perspectiva delirante de María Parabellum. El único momento en que la novela incorpora una perspectiva y una figura que opera desde la omnisciencia, es en aquellos relatos que tienen que ver con la exposición de las circunstancias biográficas de Cessair Triggvason, y que se constituyen como aquellas que nos permiten dar sentido y organizar la trama de manera que se sustente sobre una base lógica. Fuera de estas alusiones, lo que predomina en la novela es la voz de María y la revelación de este mundo interior, cuya constitución se relacionaría con el punto tres de los postulados de Auerbach. En el caso de María Parabellum, los cuestionamientos respecto de los hechos objetivos se enuncian con gran fuerza enfática, esto gracias a dos cuestiones: por una parte, lo que tenemos es la consciencia

---

<sup>165</sup> Manns, Patricio; *El desorden en un cuerno de niebla*, p. 106, Emecé, Argentina, 1999.

<sup>166</sup> *Íbid.*, p. 100.

<sup>167</sup> *Íbid.*, p. 175.

delirante de una protagonista que ha resultado herida y que estaría sobreviviendo a este grave accidente, por lo tanto, el hecho de que esta capacidad crítica de María provenga de un intento de asesinato, le confiere un cierto valor respecto de las dudas y las críticas que ésta plantea, que estaría vinculado con los niveles de empatía que logra generar esta protagonista. Habría un elemento argumental que dirige a los lectores respecto de las evaluaciones que se debe hacer en relación con los hechos que estarían teniendo lugar en aquellas circunstancias específicas de la trama literaria.

Por otra parte y al constituirse la novela como un objeto crítico de la memoria chilena, esta articulación cuya base, precisamente, es el cuestionamiento, se hace patente sobre todo en las instancias en donde ella relata los sucesos del golpe de estado ejecutado. La novela discute con los relatos oficiales y, por lo tanto, este carácter de duda o cuestionador del narrador es posible entenderlo en un diálogo amplio con los discursos predominantes asociados a la representación de la dictadura.

Los puntos cuatro y cinco del catálogo de Auerbach se observan de manera conjunta y entremezclada en la obra de Manns. Ya lo enunciamos en el primer capítulo, el fluir de la consciencia y el monólogo interior se exponen como recursos fundamentales en la articulación de la novela, a pesar de que no se trata de los únicos recursos que se utilizan y que la clave realista, el narrador omnisciente y la mediación insistente del narrador aun en los casos en que se estarían expresando pensamientos de personaje, están muy presentes también, los primeros se constituirían como aquellos que producen esta sensación de extrañamiento en el lector y que otorga dificultad, tensión y hace más pesada la narración y, por lo tanto, la provee de un valor particular. Esto lo justificamos desde las propias reflexiones del narrador, quien señalaba que el fluir de consciencia y el monólogo se constituían como recursos que proveían al relato de una llaneza necesaria en el caso de la conformación de un discurso crítico y testimonial. Auerbach lo enuncia como recursos que están pensados para “oscurecer” la realidad en que se está inserto y que se estaría describiendo. En alguna medida la obra de Manns también se sirve de este recurso con dicha

finalidad, ya que al hacer de la lectura un proceso más complejo, si lo vinculamos esto con el uso de la voz media de Barthes, lo que se hace, finalmente, es conferir a los acontecimientos a partir de la conformación compleja del lenguaje, un valor específicamente complejo, a su vez.

El elemento más evidente en la caso de la novela de Manns en relación con este oscurecimiento tiene que ver con los saltos temporales que conforman la narración con una serie de fragmentos aparentemente desvinculados y que responden, más que a una organización externa y lógica, a la construcción errática interna del personaje María Parabellum. Hay instancias en la obra de Manns en que este elemento es tan denso que la lectura se vuelve incomprensible si no es pensándola como un objeto de estudio minucioso. Los saltos tempore-espaciales y la alternación de voces son tan delicados como complejos:

“Los dos se fueron inseguros [Ari y José en el faro], copas en mano, escogiendo la espiral izquierda, aquella alumbrada por un agua verde.

La puerta era muy ancha y alta, apenas un poco menor que la pared. Debajo de una gruesa viga horizontal pintada de negro, que sujetaba la saliente del techo, estaba escrito en gruesos caracteres: RESTAURANTE. Y más abajo: La Sin Rival. Las latas acanaladas que cubrían la pared y el quicio de la puerta, habían sido pintadas de un grisazul pálido. [...]

--¿Nunca te han metido un muñón por el culo? –preguntó.

-- Y sin embargo lo había devuelto al cajón tal y como estaba cuando lo hallé –venía diciendo José Bregante escalera abajo, seguido de Skaldaspillir y su copa—<sup>168</sup>.

El ejemplo señalado es pertinente para indicar esta densidad del lenguaje que se conforma como densidad de los acontecimientos. El salto que se establece entre la escena de los fareros retirándose a sus habitaciones y la inmediata descripción del lupanar de Olegaria Comarcano sin mediación alguna es de una brusquedad tal, que el reconocimiento tanto de la técnica como del objetivo, se torna complicado. Luego se repite la dinámica al volver sobre los fareros y

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 217.

continuar la narración en relación con ellos. Este recurso es medianamente insistente en la novela de Manns y tiene que ver con el cambio de paradigma escriturario que permite que la obra fusione en su propia constitución la forma y el fondo.

Es importante destacar las siguientes palabras de White:

“El modernismo aún procura representar la realidad “realísticamente”, y sigue identificando realidad con historia. Sólo que la historia a la que se enfrenta ya no es la historia que viera el realismo del siglo XIX. Y eso se debe a que el orden social que es el sujeto de esa historia ha padecido una transformación radical, un cambio que dio lugar a que cristalizaran las formas totalitarias que la sociedad occidental asumió en el siglo XX”<sup>169</sup>.

Esta nueva forma de representar la realidad no solo estaría influida por estos cambios de orden social como reflejo de ellos, sino que también en la propia forma que adoptan dichos relatos como recurso contestatario. Los totalitarismos del siglo XX han permitido estos modos de representación. La visión de los acontecimientos y los propios sucesos ya no se presenta de la misma manera que durante el realismo del siglo XIX, puesto que han variado no solo en tanto que hechos ahora efectivamente ocurridos y nunca antes ocurridos, sino que también desde las valoraciones, la aceptación y el alcance que dichos sucesos han perseguido y, por lo tanto, estos nuevos procedimientos se adaptarían a la realidad que se estaría experimentando en el momento. La escritura no solo representa, sino que es parte constitutiva de esta nueva realidad que se retrata a través del arte y la literatura. El panorama político social y cultural parecía a tal punto desalentador y terrible,<sup>170</sup> había variado tan radicalmente respecto del panorama del siglo precedente, que las formas de representar estos elementos

---

<sup>169</sup> White, Hayden: “El entramado histórico y el problema de la verdad” en *En torno de los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, p. 88, Bernal, Argentina, 2007.

<sup>170</sup> Huyssen, Andreas; *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, p. 148, Fondo de Cultura Económica, México, 2002. De acuerdo con el autor, “las últimas décadas del siglo XX, sin embargo, fueron testigos de un creciente escepticismo hacia dichas ideologías del progreso, en la medida en que el lado oscuro de la modernización se impuso con fuerza creciente en la conciencia pública de las sociedades occidentales como secuela de los totalitarismos políticos, los emprendimientos coloniales y los estragos ecológicos del siglo XX”.

del orden de la realidad ya no se servían del realismo anterior, puesto que las descripciones y las formas de narrar de aquella época solicitaban relatos pletóricos de atrocidades, ya que éstas no podían desvincularse de los asuntos de la vida cotidiana de los sujetos, y el estilo no cumplía con los requerimientos para poder efectuar dichos procedimientos escriturarios. El realismo y sus recursos pierden vigencia y, por lo tanto, el estilo modernista de abordar la realidad asume un rol protagónico encontrando salidas y soluciones al abordaje literario que se debe hacer de la realidad. Es por esta razón que White sostiene que la forma modernista de articular la realidad en la literatura sirve para enunciar hechos de tan extrema naturaleza. Es en el mismo sentido, entonces, que nosotros postulamos la obra de Manns como partícipe de esta asunción de un nuevo paradigma. Ya que el mundo social modernista influido por el quehacer político y económico de la época fue capaz de generar estos hechos y estos modos en el ser humano, de la misma manera el artista debe ubicarse en el lugar propicio y necesario para construir una forma pertinente que sea propia y que se condiga desde el punto de vista de la relación forma y contenido con las nuevas formas de esta especie de hombre nuevo que surge con la modernidad. El estilo modernista se ajusta a estas necesidades y las expresa, podemos decir “correctamente” a través de la literatura a partir de las ya señaladas específicas prácticas escriturarias, a las cuales, además, se apegaría el proyecto de Manns con su novela *El desorden en un cuerno de niebla*.

La voz media enunciada por Barthes funciona en este tipo de narraciones en la medida en que el narrador estaría constantemente empatizando con los hechos del lenguaje. Siempre se ve involucrado en las acciones desde la afección que produce la voz media. De acuerdo con el autor, la voz activa desvincula al sujeto de los hechos, mientras que la voz media lo mantiene afectado por las acciones ejecutadas, aun cuando haya un objeto mediante.

De acuerdo con Andreas Huyssen, el límite de la representabilidad funcionaría con una especie de partida doble, ya que no solo estaría dado por las posibilidades que provee el relato moderno, sino también por los recursos de la posmodernidad, en el sentido de que ciertos formatos propios de ella, como el

cómic no servirían para representar correctamente asuntos de tan terrible crudeza y que solicitan un tratamiento tan serio de sus implicancias. Señala el autor, “A pesar de la gran laxitud de la posmodernidad en cuanto a estrategias mediáticas y recursos formales de representación, el todo vale termina cuando se llega al tema “Auschwitz””<sup>171</sup>. Luego de este acontecimiento y, precisamente ligado a la consigna levantada al tener conocimiento de la crueldad desatada “para que nunca más”, es que se produce una especie de temor por perder de vista la necesidad de retratar verazmente la realidad. Según el filósofo, durante la década de los 80 se volvió sobre la discusión respecto de los alcances sociales y políticos de la categoría catástrofe, entendiéndola como una noción constitutiva de la modernidad, de ahí, entonces que los modos de representación específicamente modernistas aun cuando sean de naturaleza literaria, en conformidad con lo que venimos planteando, se constituyan como los más pertinentes para abordar estas temáticas.

Analicemos las siguientes palabras de La Capra que problematizan el elemento ficcional de la literatura que había quedado momentáneamente en suspenso en nuestra investigación:

“Se podría argumentar que las narraciones propias de la ficción pueden implicar también reivindicaciones de verdad en un nivel estructural o general, pues aportan discernimiento acerca de fenómenos como la esclavitud y el Holocausto, ofrecen una lectura de un proceso o un período, o generan una “sensibilidad” ante la experiencia y la emoción que sería muy difícil de conseguir a través de métodos documentales escritos”<sup>172</sup>.

En gran medida, a lo que se refiere La Capra, es que, finalmente, todo objeto literario, por muy ficticia que sea la trama que desarrolla, siempre se sustenta sobre bases reales que aportan con información asociada a los amplios marcos contextuales de los cuales es imposible desvincular a la literatura. Así

---

<sup>171</sup> *Íbid.*, pp. 122, 123.

<sup>172</sup> La Capra, Dominick; *Escribir la historia, escribir el trauma*, p. 38, Ediciones Nueva Visión, Argentina, 2005.

como lo ha planteado Nelly Richard, uno de los componentes más importantes de los relatos poéticos o ficticios (aun cuando la alusión refiere a elementos de distinto orden, la dicotomía funciona) tienden a sensibilizar la recepción de dichos relatos. Es en ese sentido, entonces, que la literatura se puede pensar como un recurso para retratar las realidades marcadas por la violencia, en tanto que lo que subyace en ella es la verdad de nuestra realidad. La ficción no solo se puede pensar como constructora de mundos y acciones ajenos a la realidad en tanto que nunca efectivamente ocurridos, sino que, más bien, se la puede concebir en un sentido inverso desde los marcos reales sobre los cuales se basa. En ningún caso lo que hay en la literatura es una mentira, salvo en casos como la ciencia ficción, género que, evidentemente no puede corresponder a un formato que dé vida a una narración vinculada con las dictaduras o el genocidio nazi por el completo desajuste que significa desde el punto de vista de lo aceptable o lo “responsable” que señalaba White, o a los límites que mencionaba Huysen cuando se refería a los formatos massmediáticos como inadecuados para tales tipos de representaciones.

La dicotomía en relación con la correcta representación vinculada con lo literario y lo documental o historiográfico quedan superadas desde el punto de vista de la discusión sobre los rasgos constitutivos de cada uno. La literatura aun cuando la pensamos tanto desde el punto de vista de su constitución poética como ficcional, puede servir para construir relatos que se basan en la reproducción de hechos de gran crudeza efectivamente ocurrida en la realidad.

De acuerdo a lo señalado por La Capra, el lenguaje estético provee de una sensibilidad distinta a la narración que opera como un aporte para el tipo específico de relato de que se trata en estos casos.

Por otra parte, la ficción nunca supera los límites de la realidad propiamente tal en tanto que contexto amplio de elementos históricos, político-ideológicos, económicos, culturales, etc. y, por lo tanto, no encierra una mentira que nos desvíe de tal manera de la realidad que nos desoriente respecto, al menos, de los hechos ocurridos. El tema de las valoraciones es diferente en la medida en que sí se pueden dirigir a partir de la literatura, como de cualquier elemento de la



superestructura, y que, de hecho, hemos planteado en lo relativo al olvido se viene haciendo en distintas sociedades, especialmente en el contexto chileno. No obstante lo anterior, se suele pensar la trinchera del arte como un espacio que aporta a las discusiones respecto de los sentidos comunes impuestos y como arma más bien de interpelación y diálogo que repiensa y discute con los aparatos oficiales, que de sumisión y puesta al servicio de ellos.

La voz media es un recurso que se encuentra en el ámbito de la literatura y, por lo tanto, el análisis de su utilización también valida la posibilidad de constituir a la literatura como recurso de construcción de relatos asociados a la denuncia y crítica de las atrocidades cometidas por el ser humano.

En este sentido, postulamos que la discusión asociada al objeto literario no tiene que ver con sus características constitutivas como lo retórico y lo ficcional, por las razones recién expuestas, sino que se plantearía desde el género que daría sustento al relato. Este último elemento tiene que ver, precisamente, con aquellos criterios de adecuación a los cuales se han referidos los autores que hemos citado, dentro de los cuales opera la distinción asociada al respeto con que dichas temáticas deben ser tratadas. El hecho de que existan modos asociados a cuestiones culturales que hemos planteado como más pertinentes tiende a cerrar este diálogo. El tono humorístico solo puede servir si se comprende que lo que subyace es una ironía a quienes plantean que el genocidio se puede pensar humorísticamente. Lo mismo sucede con la incorporación del formato cómic a este tipo de relatos. Solo cuando lo que subyace a la utilización de este modo es una crítica al tratamiento mercantil que se viene haciendo del Holocausto, cobra un sentido correcto y adecuado.

Como se ve, las posturas al respecto parecerían alternarse desde aquellas que promueven el uso de lo estético, lo figurativo como recurso que sublimaría el carácter de atrocidad de los acontecimientos de modo que le confiere al hecho un sitio especial desde el punto de vista de la conmoción que produce en los receptores. El arte lograría sensibilizar a los sujetos que se posicionan como distantes respecto de los hechos de violencia, sobre todo en comunidades en las cuales todos los esfuerzos políticos e ideológicos estarían puestos no solo en

causar indiferencia, sino también olvido.

Otra de las posiciones que hemos analizado se asocia con el llamado a retratar los hechos de violencia desde la clave realista, que sería aquella que nos permitiría acceder con mayor veracidad a los graves hechos acontecidos. En este sentido, se le atribuye un papel de gran relevancia a los relatos de naturaleza historiográfica, en la medida en que se encargan de reproducir los acontecimientos sin mediación de subjetividades ni de cargas de ninguna naturaleza, permitiendo, de esta manera, el flujo de la información más correcta y certera desde el punto de vista de su relación con la realidad.

Habría una especie de postura intermedia, dentro de la cual, al menos parcialmente, nosotros ubicamos la novela de Patricio Manns. Se trata de aquella que establece una relación entre la generación de modos propios de articular la literatura y las implicancias político-ideológicas que la constituyen. Se trata del análisis que hemos llevado a cabo de la mano de White y Barthes, en el cual se señala esta especie de fusión no solo entre el narrador y el lenguaje, sino también entre los hechos y los modos, todo parece operar de manera que la distancia entre estos pares de elementos tiende a desaparecer. La lógica de la modernidad como lógica de la catástrofe ha requerido de un elemento que la retrate precisamente a partir de esta noción de manera constitutiva, como revelador del propio relato, como simulacro y no como recurso externo y el estilo modernista de retratar la realidad, estilo presente en *El desorden en un cuerno de niebla*, cumple con dichos objetivos.

## CONCLUSIONES FINALES

La novela de Manns, *El desorden en un cuerno de niebla*, como hemos visto, recoge en su constitución, como relato amplio, una construcción alternativa de la memoria en Chile. Esta construcción, está relacionada con una conformación crítica respecto de los relatos dominantes que prevalecieron durante la postdictadura chilena. La obra se constituye como un relato que, si bien se centra en su descripción de la realidad chilena en el desarrollo de una narración asociada al 11 de septiembre, también bordea las implicancias de los hechos en Latinoamérica en la medida en que lo que hubo fue una intervención amplia y sistemática a nuestro continente, dejando profundas heridas comunes en nuestras idiosincrasias.

En tanto, el relato enmarcado, un relato menor en la medida en que lo hay en él es básicamente una excusa para desarrollar categorías desde la ficción que nos permiten pensar en la novela como una amplia narración que incorpora todos los matices desde la figura de la víctima, tiene como objetivo fundamental posicionarse como una versión no solo justa sino que también alejada de la naturalización de los acontecimientos de dolor, propio de las voces hegemónicas.

La intencionalidad fundamental de la obra en su conjunto es, tanto a través de la ficción como del relato simbólico asociado a la realidad chilena y latinoamericana, cambiar el estado de los discursos, o, al menos, problematizarlos, generar incomodidad en quienes accedan a la obra y cuestionen la historia. Esto se vincula fundamentalmente con el planteo de la necesidad por parte del autor de trazar una poética que relacione al escritor y su historia, su entorno.

Fue necesario en el análisis profundo de nuestro objeto de estudio, el cercenamiento de ambas tramas de modo que fueran evidentes las estrategias que utilizó Manns para cumplir con los objetivos ya señalados, sin embargo, el gran mérito artístico del autor se vincula con la delicada forma en que todas estas aristas del abordaje se entremezclan articulando un mundo totalmente autónomo y

autosuficiente.

La ficción, el relato de María Parabellum y los terribles acontecimientos que la envuelven se constituyen como un delicado pretexto para desarrollar las categorías de perdón y olvido como ya vimos, las cuales, en realidad están pensadas desde las implicancias reales a que condujo la dictadura de Pinochet. María decide armarse para derrotar al tirano y se une a un grupo de resistencia armada que vinculamos, dadas las referencias del narrador, al Frente Patriótico Manuel Rodríguez y, en la misma fecha en que efectivamente este grupo ejecutó un atentado contra el dictador, lo hace María Parabellum en la ficción. El diálogo entre estos elementos es fundamental para dar sentido a la intencionalidad de la obra. Finalmente en la ficción María y sus compañeros, en idénticas circunstancias que en la realidad, logran dar muerte al tirano. Al tener en dos planos distintos, pero asociados, por una parte el relato de la dictadura de Pinochet y por otra la historia de María, el efecto que produce ese final en la ficción es el de otorgar un cierre a la historia efectivamente ocurrida en la dictadura chilena. Como sabemos, no solo los discursos políticos operaron con una medida provocadora y exasperante, sino que, además, las medidas de reparación fueron igualmente insultantes para las víctimas. Pinochet murió ostentando el cargo de senador vitalicio, sin condena por los horrores cometidos que presidió y con una imagen que ocupaba un lugar privilegiado entre los sectores de derecha en Chile (y no exclusivamente de derecha) que siempre se encargaron de ubicarlo como una especie de salvador del caos en que estaba sumida la sociedad chilena durante el gobierno de Allende. Por lo tanto, ante tales condiciones, el relato de Manns viene, en alguna medida, a redimir esta situación de tan extrema brutalidad. Mientras Pinochet descansaba en su apacible hogar en las mejores condiciones, la institucionalidad le prometía a las víctimas justicia solo en la medida de lo posible.

El diálogo de tramas en la novela es un recurso desarrollado en una suerte de insistencia respecto de la necesidad de volver sobre el pasado funesto que nos precede.

Como indicamos, los relatos de la memoria se pueden abordar en el análisis sobre la base de los abusos de la memoria o los abusos del olvido,

Todorov plantea que habría sociedades que vuelven insistentemente sobre la memoria persiguiendo objetivos políticos. Si bien entendemos que esta perspectiva es uno de los modos de abordar el fenómeno de la memoria desde sus implicancias políticas y sociológicas, en el caso chileno ocurrió precisamente todo lo contrario. Se instaló en nuestro país la necesidad de procurar olvido y es desde ese punto de vista que nuestra investigación se volcó sobre las implicancias del olvido y del perdón desde una perspectiva específica y no se encargó de plantear desde un panorama amplio las cuestiones asociadas al exceso de memoria.

En relación con lo planteado en el tercer capítulo de nuestra tesis, finalmente, como se pudo ver, lo que exhibe la novela de Manns es una evidente constitución artística o poética. Esta conformación se explica a partir del primer análisis que realizamos y que se sustentaría sobre la base de los postulados expuestos por Nelly Richard cuando se refiere al contexto artístico específicamente chileno como productor de verdaderos y legítimos relatos de memoria alejados del discurso de los consensos, como problematizador e interpelador de los sentidos comunes impuestos.

Sin embargo, también atribuimos esta constitución poética de la novela de Manns al desarrollo del estilo modernista planteado por White, de acuerdo con el cual, lo que habría en los relatos que suscriben a esta forma de narrar es la manifestación de una suerte de nueva poética que relaciona o que explicita los vínculos entre el lenguaje artístico y los hechos que involucran a este hombre nuevo que es el hombre de la modernidad.

La novela de Manns, si bien incorpora elementos oníricos y, por lo tanto, de manifestación directa de la consciencia, el uso de la primera persona es limitado. Aun así, el fluir de la consciencia que se articula en la novela, porque sostenemos que una de las técnicas predominantes es el monólogo interior o cualquiera de las variantes propias de la narrativa contemporánea que permiten el flujo de la interioridad de los personajes, tiene que ver con esta nueva forma de articular la realidad. En Manns la clave realista está muy presente, pero ya no se constituye de la forma clásica propia del siglo XIX. Más bien lo que construye Manns en este

caso es esta realidad que estaría mediada por la presencia de altos niveles de subjetividad que están constantemente cuestionando y criticando el estado actual de las circunstancias o de los discursos imperantes. Todo esto se desarrolla de manera que el relato y las descripciones aparecen atravesadas por un halo de confusión y de oscuridad que se articulan desde la densidad propia del lenguaje del hombre moderno. Esa densidad proviene de la propia realidad que Huysen ha definido desde la lógica de la catástrofe que influye sobre el quehacer humano y, sobre todo, en el ámbito de lo artístico.

El uso de la voz media, en consonancia con todo lo anterior, también se configuraría como un recurso que responde a la ejecución de un relato que da cuenta de este nuevo paradigma. No se trata de un recurso externo, sino más bien de una técnica que se plantea como constitutiva de este hombre nuevo inserto en esta específica etapa de desarrollo social, político, ideológico y cultural del hombre.

El artista ya no revela la literatura como después de pasada por el cedazo de la escritura, sino que el propio lenguaje es la manifestación del hombre y su realidad, se produce la anulación de la distancia entre el hombre y el lenguaje, se trataría de un sujeto inevitablemente afectado por los acontecimientos narrados.

Todos los aspectos planteados desde su problematización en la presente investigación han resultado efectivos en el análisis. La novela de Manns se ajusta a cada uno de los criterios que hemos desarrollado con el sustento bibliográfico pertinente en cada caso. Sin embargo, tanto la investigación como la constatación de una serie de hechos acontecidos en el contexto del cumplimiento de los cuarenta años desde la ejecución del golpe de estado chileno y una serie de fenómenos de orden cultural que surgen al alero de dicha conmemoración, ha abierto una serie de cuestionamientos respecto del estado de la memoria en la actualidad, el cual parecería alejarse del estatuto que evidencia nuestro objeto de estudio.

Por lo tanto, si bien nuestra investigación se ajusta concluyentemente a los planteos desarrollados en nuestro plan de tesis, también resulta pertinente a modo de conclusión, plantearse unas cuantas preguntas respecto de la relación entre el

arte y la literatura y la memoria en la actualidad, vínculo que algunos están planteando desde una nueva categoría denominada *postmemoria*, la cual lleva implicada en su constitución la construcción de relatos por parte de aquellos que no están directamente involucrados en los hechos de memoria y que, por lo tanto, se definiría a partir de un criterio generacional.

Resulta interesante luego de esta investigación pensar en este nuevo estatuto que tienen los relatos de la memoria a partir de esta nueva relación que establece ésta y el arte, pero alejándose en el análisis del elemento generacional, aunque valdría la pena plantearse, a su vez, si este nuevo vínculo tiene que ver necesariamente con el elemento etario. De todos modos, resulta de relevancia absoluta constatar este aparente nuevo estado de la memoria en Chile.

La dicotomía que refuerza el análisis de nuestra tesis está asociada al ámbito artístico y, por lo tanto y a su vez, académico, como constructor de relatos críticos de la memoria en la medida en que resultaba imperioso configurar estos discursos dada la propaganda en contra que existía por parte de la institucionalidad. A este esquema responde, justamente, la constitución de la novela de Manns. Sin embargo hoy, luego de una gran cantidad de años respecto del golpe militar (cuarenta) y, producto, precisamente de esta lucha levantada por el quehacer artístico y académico, parecería que los sentidos comunes han registrado un cambio, que se evidencia como bastante progresivo y de suma lentitud, pero que se constata en los nuevos objetos culturales de orden masivo. Hace un año se transmitió una serie de televisión abierta llamada *Los archivos del cardenal*, que hacían alusión al aporte realizado por la Vicaría de la Solidaridad – organismo de la Iglesia Católica presidido por el Cardenal Raúl Silva Henríquez que prestó ayuda a los perseguidos y víctimas de la dictadura— (que es el lugar donde encuentra refugio María Parabellum y que le presta atención médica), que se constituyó con una fuerza dramática moderada, pero poco usual en los relatos de memoria chilena. Este programa se exhibió por el canal público, de manera que gran cantidad de gente pudo acceder a este formato que, de hecho, causó gran conmoción en la población, a pesar de la mesura que primó en el tratamiento de los acontecimientos.

Durante la conmemoración de los cuarenta años del golpe, este año 2013 en Chile, se produjo un fenómeno muy peculiar que tiene que ver, precisamente con esta explosión de relatos de la memoria. La figura del testigo y los testimonios abundaron en los programas de televisión abierta, por supuesto que en horario protegido debido a la crudeza de los relatos señalados. El público que accedió a esta información se conmovió tremendamente y, por lo tanto, lo que hubo posteriormente a todo esto fue una suerte de empatía consensuada respecto de los hechos de la dictadura.

Si bien es bastante cuestionable el análisis y la exhibición que se hace de estos testigos y testimonios en la televisión, donde abundan los comentarios banales o de una subjetividad vacía, en donde lo que prima, evidentemente, es el uso mercantil de estas figuras pensadas como productos que significan altos dividendos televisivos, lo que denota igualmente este estado de las cosas es una suerte de salto de la barrera de la censura atroz que siempre ha cercado a los medios de comunicación masivos. Si bien los programas de televisión abordan los testimonios desde el morbo del enriquecimiento que deja el dolor ajeno, lo que hubo en el contexto de un soporte público, fue la exhibición de aquellas versiones que no encuentran los estudiantes en los libros de Historia o en las aulas de clases.

Saliéndonos de estos casos asociados a la cultura de masas y sus implicancias, nos referiremos a un ejemplo de cómo, lentamente, huelga reconocerlo, un objeto de naturaleza más bien artística asociado a la memoria está ingresando al sujeto chileno desde plataformas públicas y masivas y ya no puramente académicas, se trata de la exhibición de la serie *Ecos del desierto* del cineasta chileno Andrés Wood. Un relato conmovedor sobre el asesinato en circunstancias de dictadura de Carlos Berger y la incesante lucha que inicia su mujer, la abogada y precursora en la defensa de los derechos humanos desde ese momento hasta la actualidad en Chile, Carmen Hertz.

Si bien entendemos que todos estos gestos constituyen nada más que guiños entre la cultura de masas (en algunos casos más evidentes que en otros) y la contingencia a la cual se enfrentan, consideramos que, en todo caso, denotan



un nuevo estado de la memoria en Chile que parecería ir orientándose en un proceso de apertura respecto de los postulados que planteamos en el desarrollo de la tesis.

Para terminar y con el objetivo de manifestar nuestro planteo respecto de lo necesario que se vuelven los discursos de la memoria y el acceso de ellos a toda la población, una cita que nos recuerda el estado actual de nuestras víctimas, un pueblo herido aún

“[...] la abundancia de sufrimiento real no tolera el olvido”.

Theodor Adorno

CORPUS DE TRABAJO

- Manns, Patricio; *El desorden en un cuerno de niebla*, Buenos Aires, Emecé, 1999.

SOBRE EL PERDÓN, EL OLVIDO, EL TESTIMONIO Y CATEGORÍAS AFINES

- Arendt, Hannah; *La condición humana*, Paidós, Argentina, 2009.
- Agamben, Giorgio; *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Pretextos, España, 2002.
- -----; *Estado de excepción. Homo sacer II*, Pretextos, España, 2004.
- Derrida, Jacques; Entrevista con Michel Weiviorka en *El siglo y el perdón seguida de Fe y saber*, Ediciones de la Flor, Argentina, 2003. Edición digital en sitio web “Derrida en Castellano” URL [http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/siglo\\_perdon.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/siglo_perdon.htm) Visitado en Noviembre de 2013.
- Levi, Primo; *Si esto es un hombre*, Editor, Argentina, 1988.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA

- Bajtín, Mijail; *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, Colombia, 1993.
- ----- *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1982.
- Barthes, Roland; “Escribir, ¿Un verbo intransitivo?” en *El susurro del lenguaje*, Editora Nacional, España, 2003.
- -----; *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003.

- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Editorial Lumen, España, 1984.
- Epple, Juan Armando; *El arte de recordar*, Mosquito editores, Santiago, 1994.
- Grüner, Eduardo; *El sitio de la mirada*, Editorial Norma, Argentina, 2006.
- Jakobson, Roman; *Ensayos de Lingüística General*, Editorial Planeta-De Agostini S. A., Barcelona, 1985.
- La Capra, Dominick; *Escribir la historia, escribir el trauma*, Ediciones Nueva Visión, Argentina, 2005.
- Manns, Patricio; en pensamiento manssiánico *Acerca de la historia oficial* en sitio web "Patricio Manns un escritor a contraluz" URL [http://manns.cl/web/index.php?option=com\\_content&task=view&id=53&Itemid=37](http://manns.cl/web/index.php?option=com_content&task=view&id=53&Itemid=37) Visitado en Agosto de 2013.
- Manns, Patricio; *Escritura y destierro*, sitio web "Patricio Manns un escritor a contraluz", URL [http://manns.cl/web/index.php?option=com\\_content&task=view&id=59](http://manns.cl/web/index.php?option=com_content&task=view&id=59) Visitado en Agosto de 2013.
- Todorov, Tzvetan (compilador); *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, Argentina, 2008.
- White, Hayden; "El entramado histórico y el problema de la verdad" en *En torno de los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Bernal, Argentina, 2007.

## MEMORIA, IDEOLOGÍA E HISTORIA CRÍTICA

- Adorno, Theodor; *Minima Moralia*, Taurus ediciones, Madrid, 1987.
- -----, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Editorial Trotta, Madrid, 1998.
- -----, *Dialéctica Negativa*, Taurus ediciones, España, 1984.
- -----, *Teoría Estética*, Ediciones Orbis, 1983.

- Arfuch, Leonor; *Crítica cultural entre política y poética*, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2008.
- Benjamin, Walter; “Tesis de filosofía de la historia” y “El carácter destructivo” en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus ediciones, Argentina, 1989.
- -----, “Para la crítica de la violencia” en *Ensayos Escogidos*, Editorial Sur, Argentina, 1967.
- -----, “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” en *Iluminaciones I*, Taurus ediciones, España, 1980.
- Derrida, Jacques; *Dar la muerte*, Paidós, España, 2006.
- Derrida, Jacques; “Del derecho a la justicia” en *Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad*, Tecnos, España, 1997. Edición digital en sitio web “Derrida en Castellano” URL [http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/derecho\\_justicia.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/derecho_justicia.htm) Visitado en Noviembre de 2013.
- Engels, Friedrich; Marx, Karl; *El Manifiesto Comunista*, Editorial La Copa Rota, Santiago, 2008.
- Foucault, Michelle; *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, Argentina, 1992.
- Huysen, Andreas; *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- Jelin, Elizabeth; *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, España, 2002.
- Klein, Naomi; *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*, Paidós, Argentina, 2008.
- Kristeva, Julia; *Los poderes de la perversión*, Siglo XXI, México, 2010.
- Kundera, Milan; *El libro de la risa y el olvido*, Booket, Argentina, 2008.
- -----; *La insoportable levedad del ser*, Tusquets, España, 2004.
- Lemebel, Pedro; *De perlas y cicatrices*, Lom ediciones, Santiago, 1998.
- Lyotard, Jean-François; *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, Editorial R.E.I., Buenos Aires, 1991.
- Neruda, Pablo; *Confieso que he vivido*, Random House Mondadori, España, 2003.

- Nietzsche, Friedrich; “Sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida” en *Segunda consideración intempestiva*, Libros del Zorzal, Argentina, 2006.
- Pérez Soto, Carlos; “Superarán, otros hombres, este momento gris y amargo” ponencia en *Utopías*. Edición digital en sitio web “Archivo Chile. Historia político social, movimiento popular” URL [http://www.archivochile.com/Ideas\\_Autores/perez\\_s\\_c/peres\\_s\\_c00010.pdf](http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/perez_s_c/peres_s_c00010.pdf) Visitado en Agosto de 2013.
- Pérez Villalobos, Carlos; *Dieta de archivo. Memoria, crítica y ficción*, Editorial Arcis, Santiago, 2005.
- Piglia, Ricardo, *La ciudad ausente*, Libros del Zorro Rojo, Barcelona--Madrid, 2008.
- Richard, Nelly; *Crítica de la memoria (1990- 2010)*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2010.
- -----, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Siglo Veintiuno, Argentina, 2007.
- -----, *Políticas y estéticas de la memoria*, Cuarto Propio, Santiago, 2000.
- -----; *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Cuarto Propio, Santiago, 2001.
- -----, *Arte y política*, Editorial Arcis, Santiago, 2005.
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2000.
- -----, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Arrecife, España, 1999.
- Sontag, Susan; *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Argentina, 2003.
- -----, *¿Qué hemos hecho?*, artículo descargado de Internet URL <http://es.scribd.com/doc/114506143/Susan-Sontag-CINCO> Visitado en Enero de 2013.
- Todorov, Tzvetan; *El hombre desplazado*, Taurus ediciones, Argentina, 2008.

- -----, *Memoria del mal, tentación del bien*, Ediciones Península, España, 2002.
- -----; *Los abusos de la memoria*, Paidós, España, 2000.
- -----; *Los usos de la memoria*, Colección Signos de la memoria de Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago, 2013.
- VV.AA, *Los usos del olvido*, Nueva Visión, Argentina, 1989.
- VV. AA., *¿Por qué recordar?*, Ediciones Granica, España, 2002.
- Zubieta, Ana María; *De memoria*, Eudeba, Argentina, 2008.