

LECTURA DE *EL DESIERTO* (2005), DE CARLOS FRANZ, NOVELA DE  
LA DICTADURA CHILENA

*A READING OF EL DESIERTO (2005), BY CARLOS FRANZ, A NOVEL  
ABOUT THE CHILEAN DICTATORSHIP*

*Rodrigo Cánovas*  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
rcanovas@uc.cl

RESUMEN

Este texto es un análisis de la novela *El desierto* (2005), de Carlos Franz, que tematiza la dictadura chilena de modo singular. Su aporte consiste en ser una novela que integra actores y discursos antitéticos, para enunciar una verdad compleja y contradictoria. Padres e hijos, civiles y militares, exilio y retorno, la ley escrita y el rito, lo sagrado y lo profano, lo festivo y lo ominoso, confluyen conformando una sola totalidad compleja, evocando las clásicas obras del denominado *boom* latinoamericano.

PALABRAS CLAVES: Carlos Franz, novela chilena, literatura y dictadura.

ABSTRACT

This text is an analysis of *El desierto* (2005), by Carlos Franz, one of the latest novels that deal with dictatorship in Chile. Its singularity consists on the antithetic actors and discourses that are put in motion, to enunciate a complex and contradictory truth. Fathers and sons, civilian and military world, people in exile and people who return to their homeland, the written law and the rituals, the sacred and the profane, the festive and the bleak, confront each other creating a unique complex totality, as in the classic novels belonging to the Latin American *Boom*.

*KEY WORDS: Carlos Franz, Chilean novel, Literature and dictatorship*

*Recibido: 05/06/2010 Aceptado: 10/10/2010*

Desde el Golpe de Estado de 1973, la comunidad chilena ha soñado con la exposición de una obra artística en la cual podamos contemplar nuestras miserias, sumisiones y esperanzas, del mismo modo como uno se abisma ante la visión de los murales mexicanos o de la escritura ekfrástica de *Canto General* de Pablo Neruda. Y sin embargo, lo que ha habido es una muestra dispersa de esta experiencia, conformando estos textos un archipiélago de islas que tienden a disgregarse en el confín del mundo, con cuerpos que se deslizan en torno a un centro vacío. Es cierto que se dan todos los tópicos y formas literarias, cuyo único horizonte es la orfandad existencial; y es saludable también que las sensibilidades particulares destituyan códigos ideológicos rotundos, dando cuenta de cierta incertidumbre sobre los proyectos que han conformado a nuestra joven república<sup>1</sup>.

Y aún así, hay cierta nostalgia por una mirada panorámica de la dictadura desde la novela, que dialogue con los discursos sociológicos e históricos que ya han registrado ese panorama<sup>2</sup>. Por cierto, no hay obligación e incluso, la yuxtaposición de textos literarios (que apenas conforman una débil unidad-collage, por su mensaje ético), permite la deconstrucción de los discursos sociales que imponen miradas homogéneas, neutrales, sublimantes, de plenas continuidades de procesos históricos o de rupturas en abismo.

En el ámbito del deseo (la *literatura fantástica* en los paródicos términos borgeanos), siempre hemos querido que la literatura se adelante a la Historia, cual

---

<sup>1</sup> Para un panorama de la novela de la dictadura teniendo presente las generaciones literarias más recientes, remitimos a *Novela chilena, nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos* (1997). Una valiosa discusión sobre la novelística de los años 90', que incluye testimonios de editores, críticos y escritores, en Carlos Olivares (editor), *Nueva narrativa chilena* (1997). Mencionemos también una excelente selección de trabajos sobre la novela chilena actual realizada por Verónica Cortínez en su *Albricia: la novela chilena del fin de siglo* (2000). Julio Ortega ha escrito un conjunto de ensayos sobre poetas, narradores y videístas que conforman el mosaico chileno actual en su *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno* (2000); texto incluye una amplia reflexión sobre la novela de Carlos Franz *El lugar donde estuvo el paraíso* (1996), centrada en la tensión emocional y valórica entre progenitores y descendientes.

<sup>2</sup> Hay que reconocer también que en el ámbito de las ciencias sociales hay un amplio registro de la experiencia autoritaria, no siempre convergente en el ámbito ideológico. Aún así, sus discursos aspiran a presentar un panorama coherente que sitúe al ciudadano chileno en el puzzle social y político. En este sentido, los textos escritos por José Joaquín Brunner, Manuel Antonio Garretón, Tomás Moulian y Ernesto Tironi son, a nuestro entender, los más representativos. Destacamos el temprano libro de J. Brunner *La cultura autoritaria en Chile*, de 1981, y en el periodo de transición democrática, el de T. Moulian *Chile actual: anatomía de un mito*, de 1997, que además de otorgar un panorama sobre la historia reciente, plantea la nueva fascinación chilena: el *mall*, espacio mercantil de seducción para el ciudadano futurista.

oráculo –Kafka, Orwell, Wolf–, o que funcione como un modelo reducido de nuestra sociedad, ocupando el lugar del ombligo del mundo –las denominadas novelas del *boom*, romances de amor y muerte donde se enlazan diversas generaciones y pensamientos: García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes y también Onetti y Donoso.

Entonces. ¿cuándo vendrá la novela de la dictadura chilena? Pues bien, esta vez, los caminos del arte han sido más pausados y no se han adelantado a los hechos históricos. Ha habido que esperar los 17 años de rigor (1973-1989) y otros tantos del periodo de transición a la democracia para que aparezca *El desierto*, de Carlos Franz. Obra magna, que fue escrita a inicios de este siglo XXI (según anotación final del autor, entre el 2000 y el 2004) y cuya anécdota está situada a comienzos de los años '90, que marca el inicio de la vuelta a la democracia en la década de los pactos (la justicia en la medida de lo posible), con Pinochet ejerciendo como Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas<sup>3</sup>.

Leo esta novela cuyos sucesos históricos que la enmarcan ya han sucedido y siento que el mundo se rearma inscribiéndolo en un espacio posible de convergencias y divergencias de sueños y frustraciones. Ha llegado la hora de la traducción simbólica de una experiencia traumática, la cual es realizada desde un impecable formato grotesco, registrando en la pantalla todos los gestos familiarmente obscenos y rebuscados que constituyen nuestra humanidad y sus instituciones. Se arma un escenario para que todos los actores e instituciones irruman y se enfrenten, en un cuadro valórico que establece raras y siniestras combinaciones entre el bien y el mal: madres e hijas, curacas y sacerdotes católicos, militares y civiles, animan un espectáculo regido por las tensiones entre las fuerzas de lo privado y de lo público, de lo sagrado y lo profano, de la historia (ilustrada) y el rito, de la oralidad y la escritura.

La dictadura en un mural grotesco estilizado. Primero un pueblo nortino, Pampa Hundida, espacio colectivo homólogo a Macondo, Santa María, Luvina y El Olivo, donde se escenifican los discursos y actuaciones de una comunidad; además de estamparse un estado de ánimo: soledad, nostalgia, rabia, macabra risa carnalesca. *Ciudadela en ruinas*, en las derruidas oficinas salitreras (el oro negro del desierto chileno, escenario de guerras y de movimientos sociales; y campo de prisioneros políticos de la dictadura) y *ciudad santuario*, que recibe una vez al año a los peregrinos y a sus

---

<sup>3</sup> Carlos Franz (1959) estudió Derecho en la Universidad de Chile. Ha publicado las novelas *Santiago cero* (1989), *El lugar donde está el paraíso* (1996) y *El desierto* (2005), que obtuvo el Premio La Nación-Sudamericana (Buenos Aires), otorgado por un jurado compuesto por Carlos Fuentes, Griselda Gambaro, Tomás Eloy Martínez, Hugo Beccacece y Luis Chitarroni; y en el año 2008, *Almuerzo de vampiros*. Además ha escrito un ensayo sobre novela y ciudad, *La muralla enterrada (Santiago, ciudad imaginaria)*, en 2001 y el conjunto de relatos *La prisionera* (2004).

comparsas en honor a la virgen (vírgenes andinas, pachamamas católicas, imágenes adoradas en iglesias y templos). En realidad, pueblo habitado por un tiempo muerto, estancado, donde sus actores principales –el alcalde, la jueza, el notario, el médico, el cura, el farmacéutico, el panadero– son seres insignificantes que actúan un guión prefijado (habiendo actores secundarios como el tonto, la cabrona, y la partera-abortera, que instituyen un margen mínimo de regeneración a esta naturaleza muerta).

Fecha y situación: año 1993 en Pampa Hundida, durante los días de celebración en honor a la virgencita, que culmina con una procesión, con el baile ritual de los peregrinos disfrazados –la Diablada. Personaje: Laura Larco, jueza que fuera destituida de su cargo hace veinte años, regresa nuevamente como jueza, directamente desde su exilio en Berlín, sin tocar la capital de Santiago de Chile –sólo el aeropuerto, a modo de un pasajero en tránsito (interno). Como en un film, vemos en la primera escena al héroe (en este caso, a una heroína, quien representa la ley) volver al lugar del crimen: ella misma regresando a una materia reprimida y contaminada, para espantar lo demoníaco (o, al menos, convivir con él). Es una visita ocular de inspección, para completar una tarea pendiente y acaso para que los actores del pueblo la reconozcan como una pequeña divinidad: “ella venía a pedir y celebrar, a rogar y bailar” (14). En fin, no hay que olvidar que las autoridades del pueblo siguen siendo fieles réplicas de sí mismos –“engordando, encaneciendo, entumeciéndose; pero ya idénticos, de nuevo, en el enrarecido tedio de su recuperada importancia” (157)–, y que en estas fechas sus movimientos se lentifican (y se hacen más visibles) al compás de los bailes de la Diablada. La jueza no viene a modificar este espacio arqueológico; sólo a despegarse de él como individuo, a cortar un cordón umbilico con el tiempo ominoso de la dictadura, adscrito a un dios maligno.

Al abrupto regreso le corresponde una intempestiva partida, una huida forzada. Así la obra está compuesta por dos series que se van intercalando: el relato de la vuelta, contado por una voz que se coloca como testigo y cronista, y una muy extensa carta escrita por Laura a su hija Claudia, días antes de viajar a Chile desde Berlín. Esta carta, escrita a modo de confesión, nos abre el mundo de Pampa Hundida en las semanas siguientes al Golpe de Estado de 1973, cuando ejercía como jueza, estando casada con un periodista que anhela convertirse en escritor. Esta letra materna surge como una respuesta a una pregunta que le formula la hija en una breve misiva que ella le escribe desde ese mismo pueblo, donde fue concebida y al cual nunca había vuelto, puesto que nació y fue criada en Alemania.

“¿Dónde estabas tú, mamá, cuando todas esas cosas horribles ocurrieron en tu ciudad?” (16). Sí, dónde estaba. Acusación generacional y una pregunta abierta a todo un país con capítulos de su historia entre paréntesis<sup>4</sup>. La carta-respuesta es escrita pero

---

<sup>4</sup> Pregunta sobre el extravío latinoamericano, que nos evoca la de otro joven personaje en una obra de los años '60, *Conversación en la catedral* (1969), de Mario Vargas Llosa: Za-

no despachada, ni tampoco entregada personalmente cuando madre e hija se encuentran en ese pueblo perdido en el desierto. De modo magistral, los hechos del presente se van desanudando desde los hechos ocurridos veinte años atrás, que se abren ante los personajes y los lectores cual caja de Pandora, sumiéndonos en una historia que no queremos escuchar. El relato avanza escamoteando información primordial, la cual aparece disfrazada o por omisión, tal como se ha construido la historial nacional en la pantalla de la conciencia del último tercio del siglo XX.

Si la carta materna está escrita para los lectores (el tribunal que juzgará a la jueza); en la anécdota, la madre en una sola frase actúa y enfrenta a la hija con la verdad, que condensa una biografía familiar y el drama de la nación, que recién se expone a toda la comunidad, en presencia de un coro griego –narrador testigo, cronista, lectores– que absuelve porque también está implicado.<sup>5</sup>

Texto que semeja un tejido andino, distingue diversos hilos coloreados que se alinean formando figuras, se entrecruzan dibujando los mismos motivos en diversas dimensiones, y también se separan en líneas paralelas que luego se angulan para cambiar de dirección, según un diseño geométrico de un rigor implacable. La jueza Laura Larco vuelve al lugar del cual huyó; pero también lo ha hecho Mariano Cáceres, el militar encargado de los campos de prisioneros veinte años atrás, en busca de su verdad; y la

---

valita se pregunta dónde y cuándo se *jodió* el Perú. Más allá de una asociación en el ámbito de los motivos literarios (la pregunta reiterativa por la identidad individual y colectiva), la perspectiva es opuesta: en los personajes de Vargas Llosa (el hijo, su padre, la comunidad) no hay posibilidad de redención, lo cual se proyecta hacia una época; mientras que en Franz, todas las acciones y escritos de los personajes centrales (madre e hija) e incluso de los demás (aunque de modo más ambivalente), tienden a liberar a los individuos. El abrazo de Laura y Claudia es, entonces, el de una reconciliación (con el pasado) y el de un proyecto común.

<sup>5</sup> En el apartado final de su ensayo *Tótem y tabú*, Freud nos recuerda que el coro griego simpatiza con el héroe –que sufre la culpa trágica– y compadece su desgracia. Sin embargo, nos recuerda también que el crimen imputado al héroe pesa también sobre la comunidad –el asesinato de una autoridad primitiva por la horda fraterna– y que el coro está implicado, pues justamente representa a esa horda. Así, no es el coro griego el que redime al héroe trágico; sino a la inversa: éste es el redentor del coro. De un modo análogo, si la culpa de la jueza fue ser cómplice de hechos deleznales, las autoridades del pueblo están conscientes de su sacrificio; pero más aún, el narrador responsable de la historia (el cronista-testigo, el que expone el caso ante nosotros) está implicado en la culpa y no le queda más que desplazarla (no olvidemos que en el Epílogo aparece el pusilánime periodista esposo de la jueza, que no la defendió, como responsable de la narración). Y por último, la comunidad lectora, dispuesta a modo de juez, está programada para asistir a este cuerpo sufriente y deseante, puesto que ha sido copartícipe de la transgresión dictatorial y necesita de un actor (en este caso, una actriz) para que lo viva como si le ocurriera a otro. Nosotros los lectores somos el coro que actúa hipócritamente, siguiendo la tradición...

joven Claudia se ha adelantado y regresa antes desde Berlín a Pampa Hundida, lugar donde fue concebida. En el ámbito de la cultura letrada, la jueza representa la ley (la estatuilla de la justicia sosteniendo la balanza con los ojos vendados, amontonada entre trastos inservibles en el tribunal); mientras que la religiosidad popular gira en torno a la adoración de la virgencita, depositada en la basílica del pueblo (Cáceres llamará a la jueza, *patroncita*, cual si fuera objeto de adoración). Paralelismos, homologías y juegos de sustitución van generando una estructura caleidoscópica, un conjunto diverso y cambiante a partir de una matriz de contados elementos que varían según combinaciones especulares.

Hechos de la vida, hechos de la ficción. Los sucesos vividos en la novela en las semanas siguientes al (llamado eufemísticamente) Pronunciamiento Militar del 11 de septiembre de 1973, tienen un claro referente: campamento de prisioneros políticos (en las antiguas salitreras), suspensión de la justicia civil, juicios militares, ejecuciones y desapariciones. Se plantea, entonces, un gran desafío novelístico. Se trata de volver a contar lo ya contado, lo ya dispuesto en diversos lenguajes y sensibilidades —el testimonio personal, el reportaje periodístico y en el ámbito legal, los informes sobre los desaparecidos y sobre los torturados—; de volver a vivir en la escritura un capítulo anterior<sup>6</sup>.

Los enunciados de esta novela no son nuevos (el miedo, la culpa, la traición, el choque generacional, los derechos humanos). Lo singular consiste en las torsiones

---

<sup>6</sup> En esta fricción entre relato literario y memoria colectiva, el lector chileno incluso puede asociar la anécdota al paso de la denominada Comitiva de la Muerte, encabezada por Sergio Arellano Stark, que recorrió en helicóptero diversas ciudades y poblados nortinos, y que significó la muerte de muchos presos políticos, a modo de castigo ejemplar ante las comunidades locales; hecho que salió a luz gracias al reportaje realizado por Patricia Verdugo, *Los zarpazos del puma: caso Arellano* (1989), y del cual hubo muchísimo tiempo después un juicio y un dictamen condenatorio. El símil es evidente, por cuanto en la novela estamos en una situación simétrica: “Un mes después, el aterrizaje del escuadrón de helicópteros que traía al tribunal volante, sus jueces uniformados saltando a tierra, juzgando sumariamente, sentenciando, partiendo de inmediato entre la polvareda y el espanto, dejándole a Cáceres la orden de fusilar a los condenados” (93). Por cierto, la novela no está basada en este caso; lo que hace es más bien dejarse contaminar por lo dicho, contado y sucedido en torno a los sucesos del año 73 y sus consecuencias, proponiendo una historia que las evoque y cite y, ulteriormente, las traduzca. En esta línea dialógica, es indispensable mencionar el *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación sobre las violaciones a los derechos humanos acaecidos en Chile durante el régimen militar*, documento de 1991, conocido como *Informe Rettig*. Anotemos de paso que el manuscrito de esta novela aparece finalizado en mayo de 2004, año en que está trabajando la Comisión Nacional sobre Prisión, Política y Tortura, cuyo documento —*Informe Valech*— es entregado oficialmente en diciembre de ese año. En la actualidad este *Informe Valech* ha sido retirado del sitio web gubernamental chileno, sin darse mayores explicaciones.

que se realizan a ciertos nudos de la historia nacional, en elaborar su carga simbólica (el trabajo con lo reprimido) y una vez más, como en la tragedia griega, exponer a los espectadores el drama de lo humano; aquí con la variante moderna de la justicia (el Derecho) en un mundo gobernado por fuerzas oscuras. A nivel filosófico, esta novela explora la responsabilidad ética de los individuos que conviven en cualquier sociedad (el pueblo infecto, las ilusiones narcisistas, los maestros cínicos), confrontando su débil discurso legal; además de asomarse al abismo de la matriz de cualquier ley, adscrita a ritos sacrificiales.

Pero es por su *enunciación* que esta obra logra completar un ciclo inconcluso, poniendo un punto aparte a un periodo traumático de la realidad chilena. Considero que esta concepción de novela como una totalidad compleja –un modelo reducido de una sociedad– es la pieza que faltaba para cerrar el círculo de la desilusión y el escepticismo de la clase ilustrada; sin que ello suprima de modo definitivo el sueño utópico de una sociedad más justa. Sólo cerrando un ciclo se puede volver, ahora desde la continuidad de las generaciones, a imaginar nuevos órdenes culturales, atendiendo más a la antropología que al Derecho, a la familia que al Estado, al lado oscuro del alma que al pensamiento sublime.

Datos de la causa: el Mayor Cáceres llega a la ciudad santuario, cumple las órdenes de los juicios sumarios (supuesta *obediencia debida*) y manda a ejecutar a los prisioneros en sucesivas madrugadas: los disparos despiertan cada amanecer al pueblo. Al respecto, en esta relación de imbricación entre el dato histórico y el dato literario, en esta novela se ensaya una inversión de cierta norma: aquí, se ejecuta al oído de todos y se lo hace de un modo ritual; lo cual agrava la responsabilidad ética de los habitantes del pueblo o más bien los transforma en sonámbulos, que responden de modo automático a ciertos estímulos. *Ciudad santuario*: al parecer se ha instalado un orden maligno, del cual la virgencita (*Patroncita*), permanece ajena. Y aquí se añade un nuevo expediente: un prisionero se escapa del campamento y con la complicidad de la jueza, obtiene refugio en otro lugar intocable, el prostíbulo del pueblo. El Mayor Cáceres (cual pequeño dios maligno) saca a la *Patroncita* de la iglesia y la traslada a su cuarto en las barracas de la antigua salitrera: no la restituirá hasta que no se le indique dónde está el prisionero. El pueblo ha quedado sin custodia, a la deriva.

El paisaje se ha modificado drásticamente. Entendemos que los personajes actúan roles que le vienen prefijados por los ritos de sumisión y poderío que inauguran la sociabilidad. Los diez justos del pueblo acuden a la autoridad para que interceda ante la usurpación: “Vaya usted, Laura, y ampárenos” (120). Se precipitan los enlaces, las asociaciones y homologías, en un intrincado sistema de intercambios simbólicos, por el cual la comunidad se rearticulará en torno a una ley primigenia, adscrita aquí al erotismo letal.

La jueza y la virgencita son situadas como intercesoras entre la comunidad y la Ley sangrienta. El Derecho y la devoción popular aparecen como términos

intercambiables en la misma ecuación. A la estatuilla de la Justicia, le corresponde la imagen de la *Patroncita*, ambas degradadas: una con su *espada de juguete*, la otra con *agudos dientecillos ratoniles*. El juego de sustituciones se precipita, traduciéndose los hechos desde un código antropológico. La comunidad le pide a su jueza que interceda ante el Poderoso y obtenga favores. Intercambio (mujer por imagen), que conlleva un sacrificio (la posesión obligada), que genera una deuda por parte de la comunidad (todos le deben a la que luego huye de ese espacio maldito); en fin, pacto que la jueza debe honrar para aplacar o delimitar un rito mortuorio que podría extenderse hasta la infinitud.

El relato es de una gran belleza —la belleza del arte grotesco ominoso, donde el mundo se presenta cosificado—, en cuanto su trama va abriendo el espacio de la lectura a gestos, actos y pensamientos que ensucian la conciencia con el regreso de lo reprimido. El mundo del Derecho (la ilusión Ilustrada) es puesto en su revés, exhibiendo los códigos primigenios que sublima o maquilla, transformándose la vida en una exhibición barroca, una violencia ejercida hacia el cuerpo, un acto punitivo para evitar un mayor mal.

El Mayor Cáceres (el sol negro, la máscara del vacío) obliga a la jueza Larco a un rito de posesión, en el cual él flagela sus nalgas con el filo de acero de una regla; cada vez que es requerida, la jueza se presenta puntualmente disfrazada de odalisca en el campamento de prisioneros y honra el pacto (a cambio de cada entrega de Laura, Cáceres promete liberar a un prisionero). Carta a una hija, que no será entregada (pero la madre la enfrentará con la verdad), relato escrito por la jueza desde Berlín que enhebra los pactos implícitos de una comunidad en clave sexual, el *orgasmo negro*, narración expuesta desde los ojos de un testigo cómplice que cuenta una historia en diversos registros, literales y simbólicos, históricos y míticos, teniendo como fondo fijo el desierto (“el lecho del mar que se había ausentado un millón de años antes”, 10) y un carnaval de máscaras que espejea un vacío sobre el cual hay que esbozar una nueva animación (un nacimiento que no sea regresivo)<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> El desierto ha sido ocupado como una pantalla sobre la cual se proyecta una imagen nacional (de resistencia, de carencia, de trascendencia), por diversos artistas y escritores, durante la dictadura y el fin de siglo. Recordemos la sección “El desierto de Atacama” del libro de poesía *Purgatorio* (1979), de Raúl Zurita, donde se establece una correlación entre el dolor síquico y la vastedad del espacio desértico (la cama que ata). Y están los registros en video de la acción de arte de Eugenio Dittborn “Cambio de aceite, un trabajo de pintura”, que consistió en el derrame de 350 litros de lubricante quemado sobre el suelo del desierto de Atacama, el 4 de febrero de 1981 (una mancha, una muestra de vitiligo en la piel). Durante los años 90’ surge la obra narrativa de Hernán Rivera Letelier, que rescata de un modo pícaro y nostálgico las vidas marginales de un mundo en extinción: el surgido en torno a las pampas salitreras, en especial en su primera novela *La Reina Isabel cantaba rancheras* (1994); la soledad del desierto animada

El rito de posesión tiene una traducción múltiple: la subordinación de la Justicia (civil), el abuso (violación y tortura) consentido por la comunidad y, en cierta línea escéptica en la ley de valores de la novela, el reconocimiento del fundamento espúreo del Derecho: está allí para ejercer de modo racional la crueldad: “el orden, la obediencia a la norma, a la ley, como agradecimiento del sujeto ante el poder que se abstiene de poder más” (378). La Justicia como un aliado de Cronos, que devora a sus hijos; un simple representante de un Minotauro melancólico encargado de ordenar los sacrificios. Esa es la lección de la dictadura chilena: el Mal puede reinar. Y aquí la autoría establece un pasaje con los discursos míticos de las terribles deidades, situando en el tiempo contemporáneo el horror que precede o que está en estado virtual en el nacimiento y que soporta la Creación: “el amor oscuro de la diosa madre que engendra y mata (como la tierra que brota en flores –carnívoras– y también recibe a los muertos en su seno oscuro” (375).

No es éste un ensayo sobre los fundamentos filosóficos del Derecho; sí existe una conciencia ética que se muestra traicionada ante un cuerpo de leyes, una educación y una tradición cuyas máscaras eluden la verdad, perpetuando un orden maligno primigenio, el cual por cierto, podría ser cambiado: “Ya que no pude o no supe ser justa, cuando debía, he intentado pensar en una justicia que contemple esa oscuridad, que se saque la venda y mire la cara de la deidad” (377).

Dejando de lado el llamado *tiempo de excepción* vivido durante la Dictadura chilena; la autoría entra en polémica abierta con la política de *la justicia en la medida de lo posible*, que ha caracterizado el periodo de transición política, al realizar retratos de gran exquisitez feísta, como el del antiguo maestro de la jueza, quien aparece bajando de un helicóptero en Pampa Hundida (que evoca otras comitivas) para interrumpir una investigación judicial, dando tortuosos argumentos y de paso ofreciendo dádivas a los colaboradores. Cual miniatura encontrada en un antiguo sitio ceremonial, Benigno Velasco (cita onomástica que contamina a más de una figura pública del gobierno de la Concertación en Chile) es así reconocida por su antigua discípula: “la expresión de goce extática de su maestro: la boquita entreabierto en una mueca de placer, dejando asomar los dienteillos hundidos por la pipa y amarillentos de nicotina, ese placer voraz de haberles enseñado que saber era sufrir” (229)<sup>8</sup>.

---

por un lenguaje lleno de retruécanos propios de la cultura popular. En la novela de Franz, el desierto remite a un mundo autosuficiente: lo elemental y trascendente, que hace del hombre un ser diminuto, un mero accidente. Desierto cuya otra mitad simétrica es el cielo, constituyendo un mundo sellado para el alma humana (salvo por ráfagas, cuando uno proyecta sus abismos).

<sup>8</sup> Gran miniaturista, Franz registra el manierismo (los dobleces de una comunidad) en una antológica galería de retratos de los actores del pueblo. Observemos, por ejemplo, esta imagen: “El doctor Ordóñez, bajito, rechoncho, con su maletín oblongo parecido a un ataúd en

Habiendo sido escrita la novela en los primeros años de este siglo XXI, aún cuando las acciones se sitúen una década antes (en 1993), pareciera que el dictamen de la autoría sobre el Derecho en Chile y, de modo existencial, sobre la Justicia, no importando tiempo ni lugar, es lapidario: un envoltorio vacío, la conciencia de vivir en un mundo con un sol muerto.

Uno de los aspectos singulares de esta novela es la ambigua relación de la jueza con el Mayor Cáceres. Rito de tortura (pacto de humillación), relación de dependencia amo-esclavo (somasoquismo), también exhibe un erotismo letal (*orgasmo negro*) que se resiste a una traducción alegórica simple. Hay un *deseo de muerte* que socava las estructuras de la ilusión, instalando un espacio de contaminación de víctimas y victimarios. No es extraño entonces que también Cáceres vuelva veinte años después al sitio de lo sucesos, a la busca de la otra mitad que lo redima (que lo complete).

Laura Larco vuelve al pequeño oasis de Pampa Hundida, situada en medio de la llanura desértica, en los días de la fiesta de la *Patroncita*. El carnaval –las máscaras danzantes comiendo el espacio– es exhibido aquí como un mundo ajeno y estático, de carácter intransitivo. Y la virgencita, centro rector de idolatría, aparece como un ente cosificado, que petrifica su entorno, introduciéndonos en un mundo larvario: “la imagen de la Patrona me miraba, llorosa y sonriente, ensimismada en su paradoja: esas lágrimas de vidrio rodando por las mejillas rosadas, discrepando con los labios entreabiertos, mórbidos, extáticos, que descubrían los agudos dientecillos ratoniles de porcelanas” (236-237).

Nada más lejos este carnaval del grotesco festivo enunciado por Mikhail Bakhtin para las fiestas del medioevo, de cambio y renovación, donde la risa de los festejantes afirma y niega, entierra y hace revivir. En este perpetuo baile de máscaras medieval se celebra la violación de los límites naturales: es la metamorfosis, la liberación del terror, la apertura al futuro, la vivencia de la inmortalidad<sup>9</sup>.

---

miniatura, y su anticuado traje blanco, con chaleco, vacilaba evitando acercarse demasiado a Iván” (144). Los retratos grotescos tienen también su variante en la mirada melancólica ante los cuerpos más abandonados; como por ejemplo, ante un huérfano (castigado por la acromegalia) y a quien Laura protege (por algo se la compara con la virgencita): “Observó los largos pies desnudos y polvorientos que la sangre había veteado de ocre, las plantas de bordes córneos, las uñas engarfiadas, amarillentas como cascos de burro” (140). En cuanto a las asociaciones y guiños con lo real en el ámbito de los nombres propios, hay libres juegos paródicos, que en el caso del apellido Velasco carnavalizan los discursos de la transición. Hay otros juegos más enigmáticos: el Mayor Cáceres se llama Mariano (Cáceres) Latorre, como el escritor criollista chileno que escribió sobre el campo –recuérdese la clásica *Zurzulita* (1920). ¿Un golpecito de espalda a la oligarquía criolla?

<sup>9</sup> Remitimos aquí a la naturaleza del carnaval, tal como es presentado por M. Bakhtin en su libro *Rabelais and His World*: “Carnival was the true feast of time, the feast of becoming,

A la inversa, este carnaval nortino se nos presenta como un mundo apático y distanciado (*Unheimliche*: no familiar, algo que aparece a nuestras espaldas), con leyes ajenas a las conocidas. Es el grotesco moderno propuesto por Wolfgang Kayser, que despliega el sentimiento de haber descubierto el lado oscuro de la vida, con los efectos de desorientación y terror. Y acaso lo único que queda es el despliegue de esos elementos oscuros ante la pantalla de nuestra conciencia (el regreso de lo reprimido, la representación del *ello*, en términos freudianos) para así conjurar esos demonios, *conjurar lo demoníaco en el mundo*<sup>10</sup>.

Reducir la situación carnavalesca de esta novela –y la presentación de sus personajes– a la categoría del *grotesco ominoso* y traducir de modo pragmático su trascendencia en el ámbito valórico (por ejemplo, la deducción de que hay que sacar a la luz la verdad de los macabros hechos ocurridos y enfrentarse a ellos) es, por supuesto, un gesto didáctico tranquilizador bastante inocuo, que desplaza otras preguntas y miedos e indecisiones del texto y de la misma comunidad lectora. Sí importa retener que existe aquí un mundo *nocturno*, que se aclara desde la mirada, la actuación y el testimonio (la carta) de su protagonista, la jueza Laura Larco, que nos permite augurar un nuevo amanecer para el país.

---

change and renewal. It was hostile to all that was immortalized and completed” (10). Existe una percepción festiva de la vida, presidida por la abundancia: “The essence of the grotesque is precisely to present a contradictory and double-faced fullness of life. Negation and destruction (death of the old) are included as an essential phase, inseparable from affirmation, from the birth of something new and better. The very material bodily lower stratum of the grotesque image (food, wine, the genital force, the organs of the body) bears a deeply positive character. This principle is victorious, for the final result is always abundance, increase” (62).

<sup>10</sup> El grotesco ominoso es propuesto por W. Kayser como *un mundo distanciado*: “lo grotesco es el mundo distanciado. Pero esta afirmación requiere todavía algunas explicaciones. Podría decirse que el mundo del cuento de hadas, visto desde fuera, es extraño y exótico. Pero no es un mundo distanciado. Para que así sea, deben revelarse de pronto como extrañas y siniestras las cosas que antes nos eran conocidas y familiares” (224-225). De allí que la cosificación sea un rasgo singular de este grotesco (que aparece con claridad en los retratos de la novela de Franz): “Constituyen motivos duraderos los cuerpos petrificados tornados en muñecas, autómatas y marionetas, y las cosas petrificadas convertidas en caretas y máscaras” (223-224). Sin embargo, Kayser plantea también que este tipo de representación conlleva una secreta liberación: “Se ha dividido lo oscuro, descubierto lo macabro y pedido explicaciones a lo incomprendible. De estos hechos se desprende nuestra última definición: la configuración de lo grotesco constituye la tentativa de proscribir y conjurar lo demoníaco en el mundo” (228). Anotemos que Bakhtin considera bastante artificiosa este argumento ulterior que otorga un haz de luz (un halo de vida) a la escena de la representación grotesca moderna; para el pensador ruso, en la teoría de Kayser sólo habría negatividad: “For Kayser the essential trait of grotesque is ‘something hostile, alien, and inhuman’ (das Unheimliche, das Verfremdete und Unmenschliche)” (47).

Alguien podría preguntar por qué se ha representado el carnaval andino de un modo opaco (y no de modo festivo). Considero que las asociaciones antropológicas (pactos, ritos, sacrificios, adoraciones) sirven para desmontar la cultura letrada, basada en la creencia en el Derecho, que supuestamente se opondría a un orden más primitivo, conectado a los sacrificios humanos. Lo cierto es que el Derecho es la máscara de un lastre sacrificial y en ese sentido, lo que el lector siente es el horror al vacío de toda una sociedad civil cuando se muestra la faz bifronte de la Justicia. También es cierto que en este texto se cuele cierta fascinación y desconcierto ante una oralidad desbordante (la religiosidad popular), energía no inscrita en las páginas dramáticas o esplendorosas de la historia nacional, y que circula como una sombra que nos acompaña, pero que no se corresponde con nosotros. Sí, hay cuerpos impenetrables, superficies mudas que contienen un poder de revelación que está lejos de nuestro alcance: el desierto y sus salares, las Diabladas y sus máscaras, que delimitan los sueños liberales de la modernidad chilena.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Translated by Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Brunner, José Joaquín. *La cultura autoritaria en Chile*. Santiago: FLACSO, 1981.
- Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena, nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1997.
- Cortínez, Verónica (ed.). *Albricia: la novela chilena del fin de siglo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Dittborn, Eugenio. *Fugitiva*. Santiago: Fundación Gasco, 2005.
- Franz, Carlos. *El desierto*. Santiago: Sudamericana, 2005.
- Freud, Sigmund. *Tótem y tabú*. En sus *Obras Completas*. 3 vols. Trad. Luis López Ballesteros. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973, II: 1745-1850.
- Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación sobre las violaciones a los derechos humanos acaecidas en Chile durante el régimen militar (1991)* [Informe Rettig]. En [http://www.ddhh.gov.cl/ddhh\\_rettig.html](http://www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html). 7 junio 2010.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Traducción de Ilse M. de Bruger. Buenos Aires: Nova, 1957.
- Moulian, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: Universidad Arcis-Lom, 1997.
- Olivares, Carlos (ed.). *Nueva narrativa chilena*. Santiago: Lom, 1997.
- Ortega, Julio. *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*. Santiago: Lom, 2000.

Rivera Letelier, Hernán. *La Reina Isabel cantaba rancheras*. Santiago: Planeta, 1994.

Verdugo, Patricia. *Los zarpazos del puma: caso Arellano*. Santiago: Cesoc, 1989.

Zurita, Raúl. *Purgatorio*. Santiago: Universitaria, 1979.