

Memorias conflictivas en *El desierto* de Carlos Franz

Elide Pittarello
Universidad Ca' Foscari, Venecia

Resumen:

Los acontecimientos históricos de la novela *El desierto* de Carlos Franz cubren la dictadura chilena y la transición entre 1973 y 2005. En este trabajo se analiza la manera de tratar los temas de la memoria histórica siguiendo el modelo de tragedia griega, especialmente la interacción entre lo apolíneo y lo dionisiaco elaborados por Friedrich Nietzsche. Tomando como punto de partida el proceso de la memoria histórica alemana, el autor representa el trauma chileno como una cuestión universal con un enfoque transnacional y cosmopolita. Desde el punto de vista trágico, integrado con los conceptos de la biopolítica, el análisis de *El desierto* cuestiona los problemas de la culpa, de la responsabilidad individual y colectiva, de la práctica de la violencia y la justicia. Sin embargo, no es posible dar con una solución racional. El estilo narrativo de la novela juega un papel fundamental en la presentación de la libertad humana como enigma. La estructura discontinua de la trama, basada en escenas simbólicas y elipsis referenciales entre otras técnicas literarias, concluye con un final circular, nihilista. Se subraya así el origen oscuro del mal y su resistencia fatal contra la esperanza de que pueda haber una civilización habitable.

Palabras clave: Carlos Franz, *El desierto*, memoria transnacional, tragedia griega

Abstract:

The historical events of the novel *El desierto* by Carlos Franz concern the Chilean dictatorship and the transition between 1973 and 2005. In this paper we discuss how the topics of historical memory are dealt with following the model of Greek tragedy. It is especially based on the interaction between the Apollonian and the Dionysian principles elaborated by Friedrich Nietzsche. Starting with the process of German historical memory, the author represents the Chilean trauma as a universal question with both a transnational and a cosmopolitan approach. From the tragic point of view, integrated with the concepts of biopolitics, the analysis of *El desierto* questions the issues of guilt, of individual and collective responsibility, of the practice of violence and justice. However, no rational solution can ultimately be found. The novel's narrative style plays a fundamental role in the presentation of human freedom as an enigma. The discontinuous structure of the plot, based on symbolic scenes and referential ellipses among other literary techniques, concludes with a circular, nihilistic ending. It underlines the obscure origin of evil and its fatal endurance beyond hope for any livable civilization.

Keywords: Carlos Franz, *El desierto*, transnational memory, greek tragedy

Antecedentes históricos

En Chile, el triunfo del NO en el plebiscito de octubre de 1988 y la sucesiva elección a la presidencia del país de Patricio Aylwyn, representante de la Concertación de Partidos por la Democracia, 'acaban' con la dictadura de Augusto Pinochet. Sin embargo,

el general derrotado mantiene el cargo de comandante en jefe del ejército hasta marzo de 1998 y, a continuación, es nombrado senador vitalicio. De esta manera se le asegura la inmunidad judicial. Es sabido que ya en 1996 el abogado español Joan Garcés había recurrido ante la Audiencia Nacional por la muerte de ciudadanos españoles en Chile, a raíz del golpe militar. Es un ejemplo del proceso que pusieron en marcha los Juicios de Madrid con su haz de memorias multidireccionales (García Gutiérrez 313–316). La Audiencia acepta el pleito y en octubre de 1998 Pinochet es sometido a los arrestos domiciliarios en una clínica de Londres. Allí, en diciembre, el juez español Baltasar Garzón lo procesa por los delitos de genocidio, terrorismo y torturas. Pide además que sea extraditado a España. La extradición es concedida en octubre de 1999 y luego negada en enero del 2000, por las condiciones de salud del acusado. A instancia del presidente Eduardo Frei, que reivindica la soberanía de su país, en marzo del 2000 Pinochet regresa a Chile, donde le esperan juicios ulteriores por violación de los derechos humanos. Todos acabarían en nada. Pinochet muere impune en diciembre de 2006, un año después de terminar oficialmente la transición (Kornbluh 291–304).

No es difícil imaginar con cuántos aprietos se restablece la democracia en Chile. Para compararla con lo que pasó en España remito al dossier de la revista *Ayer* de la Asociación de Historia Contemporánea. Ambos países, se lee en la introducción, “comparten las condiciones globales de las transiciones llamadas institucionales, cuyo desarrollo se abre con reglas y procedimientos establecidos por los gobiernos autoritarios” (González Martínez and Nicolás Marín 13–14). Pero en Chile la ruptura no fue pactada como en España, ni en España hubo una *democracia protegida* como en Chile, cuya Constitución de 1980 había convertido las fuerzas armadas en garantes del orden institucional. En la primera década de la transición, los retoques a la Constitución son más que prudentes, la vigilancia militar perdura. Además, entre 1988 y 1994, luchan en armas tres organizaciones político-militares revolucionarias (MIR, FPMR y MAPU-Lautaro) que se oponen a la continuidad del modelo económico neoliberal impulsado por la dictadura (Goicovich Donoso 59–86).

Destaca el compromiso impávido de las asociaciones que reúnen a las víctimas del régimen y a los defensores de los derechos humanos. Sin embargo, la puesta en marcha del proceso de la memoria histórica por parte del Estado está subordinada al poder judicial. Este, aunque hubo excepciones, se seguía amparando en la Ley de Amnistía de 1978, la que extingue la responsabilidad por crímenes cometidos en los cinco años anteriores. Es el recurso legal para no averiguar lo que había ocurrido, sin contar con las intervenciones ulteriores de la Justicia Militar. Estas fueron muy eficientes hasta la detención de Pinochet en Londres, hecho que determinó un avance en la construcción político-social de la memoria histórica (Garcés 147–69). El largo proceso había empezado en 1990 con la institución de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación por parte del presidente Aylwin, inmediatamente después de la victoria electoral. A partir del informe de esta comisión, se instituye en 1992 la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación. Pero habrá que esperar el 2003 para que el presidente Ricardo Lagos constituya la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. Al hacer público el informe relativo en noviembre de 2004, el presidente Lagos dijo: “¿Cómo explicar tanto horror? ¿Qué pudo provocar conductas humanas como las que allí aparecen? No tengo respuesta para ello.” (Lagos).

En septiembre de 2005 se promulga el texto refundido de la Constitución. Eliminados los aportes autoritarios de 1980, oficialmente la transición ha terminado. El 5 de

agosto de ese mismo año Carlos Franz había escrito en *El País* un artículo titulado “El ‘fin’ de la transición chilena”. Tras examinar las distintas fases del proceso de democratización de su país, donde valoraba especialmente la capacidad de morigerar los enfrentamientos maniqueos, este era su auspicio final:

La muerte *legal* de la transición chilena ha sido acordada por el Parlamento. Es un avance importante. Sin embargo, también hay razones que aconsejan desearle larga vida a la transición en su sentido más amplio, cívico. Porque ni la memoria ni la historia las fijan los honorables senadores, las nuevas generaciones —como fue en Alemania y va siendo en España— preguntarán más. Querrán saber más. Muchos ya lo están haciendo. No bastará con ‘consentir’ en ese cuestionamiento, declarándolo esfera propia de la sociedad civil. O con reducir el asunto a la necesaria prosecución de los juicios criminales pendientes. Debería ser responsabilidad y conveniencia del Estado —como en Alemania— estimular y desarrollar un debate cada vez más complejo y profundo sobre esa memoria. (Franz, “Transición chilena”)

Carlos Franz participaba en ese proceso con la novela *El desierto*, que acababa de publicar. Estaba viviendo en Europa desde hacía cinco años y tardaría siete más en volver a Chile. Su planteamiento volvía aún más espinosos los interrogantes políticos, éticos y estéticos abiertos por la transición.

Novelar el trauma

Carlos Franz llega a Berlín como escritor residente en el 2000 y es allí donde empieza *El desierto*. La obra es aún inédita pero acabada cuando, en octubre del 2004, el autor es entrevistado, junto con otros escritores de su país, en *Babelia*. El reportaje encabeza el suplemento literario de *El País* con este titular: *El renacer de las letras chilenas*. De las tres preguntas que forman la encuesta *Mapa literario de Chile*, la primera interesa especialmente el tema que nos ocupa: *¿Cómo se ha reflejado la historia reciente de Chile en la literatura de su país?* Al entrevistador Carlos Franz contesta lo siguiente:

Un proceso afín al alemán de posguerra, o al español, pero más rápido; ya que la transición chilena lo ha sido. Primero fue una avalancha de literatura testimonial, o periodística. Seguida por una narrativa que interpretó en clave —casi en secreto— la experiencia histórica que no tuvo la distancia para relatar directamente. Pero que produjo obras preferibles a la deficiente literatura de denuncia. Creo que estamos llegando a la etapa en que sea posible la instancia superior de este proceso: la interpretación simbólica, que traduce el trauma local a claves universales. Se oye redoblar nuestro “tambor de hojalata” en el horizonte. (Rodríguez Marcos 4)

Cinco meses después, *El desierto* gana en Argentina el Premio Novela de La Nación-Sudamericana. Es en esta editorial donde sale la primera edición del libro, en 2005. Una periodista de *La Nación* le pregunta al autor por qué había elegido el tema de la dictadura chilena y esta es su respuesta:

Para los que vivimos la dictadura de Pinochet dentro de Chile aquél fue un drama personal. Yo sentí la necesidad de hacer una novela que fuera fiel a la historia, pero a su vez, que fuera universal. Hay novelas que se pierden al contar la historia de la dictadura

en forma mimética. Yo quería que mi novela fuera alegórica, simbólica, siguiendo el modelo de las tragedias griegas. (Reinoso)

Días después, otra periodista de *La Nación* le pregunta al escritor si el hecho de vivir lejos de Chile le había ayudado en la creación de la obra. Confirmando el resultado fértil de esa múltiple toma de distancia, Carlos Franz aclara cuál fue el borroso móvil inicial de su proyecto narrativo y cómo consiguió llevarlo a cabo:

Sí, aunque yo no sabía claramente que eso era lo que estaba buscando cuando me fui. Me encontraba luchando con el embrión de la historia, quería abordar las “esencias” de nuestro conflicto histórico reciente. Y por cierto, me faltaba perspectiva. Fue en Berlín y sobre todo viviendo en Londres, que logré cierto distanciamiento creativo que solucionaba poco a poco algunos nudos ciegos del argumento. Otros siguen ahí, ciegos. Son lo que en la novela se llama “lo indecible”. (Castro)

Para acometer la narración novelada de su vivencia de la dictadura y la transición, Carlos Franz cambia de continente, escribe en español en países donde se hablan otras lenguas. En Europa, y especialmente en Alemania, donde la cultura de la memoria histórica es una práctica en devenir, el autor comprende que su ajuste de cuentas literario con el reciente pasado chileno no es abordable ni por la vía dogmática de la ideología, ni con la episteme de la novela histórica tradicional. Así ensaya su propia vía experimental. En Chile lo habían precedido otros artistas que refutaban los discursos post-totalitarios “para trabajar sobre lo no-dicho (lo reprimido-censurado) del contrato social e interrogar las fronteras de máxima turbulencia de la representación simbólica” (Richard 244). Carlos Franz elige contar el trauma de su país a partir de un género literario legado por la tradición helénica, es decir ahondar en el mal cual principio inextinguible de la crueldad y el aniquilamiento con un planteamiento cosmopolita, transnacional. Y para eso el orden del discurso mimético, anclado al conocimiento racional, es inadecuado. El arte literario tiene una finalidad, pero no cuenta con cálculos resolutivos porque su perfeccionamiento es el mismo proceso artístico, el hacer que no concierne la utilidad, como por ejemplo sucede con los objetos de la técnica. La finalidad de la obra de arte es su propia existencia ya que lo que pone en juego no es el provecho, sino la experiencia misma en su verdad (Donà 92–112).

En una obra de arte los vínculos son cada vez diferentes, las formas no se definen de antemano ni son predecibles los desenlaces. El resultado no responde necesariamente a la intención o a la esperanza del sujeto creador. Innumerables veces los escritores han admitido la eventualidad de que sus propios personajes acaben por cobrar una autonomía desconcertante. De hecho, Carlos Franz admite no haber representado cabalmente lo que se proponía. Es una de las consecuencias del modelo literario elegido, la tragedia griega y, en particular, la *Orestíada* de Esquilo, según me dijo personalmente el autor. El género de la tragedia se funda en el conflicto inconciliable y dinámico como consecuencia de un gran error cometido por los protagonistas. Debido a la *hybris* de su índole pasional y ambiciosa, son ellos quienes perpetran acciones funestas que aceleran la devastación tanto individual como colectiva. En ese ámbito originariamente antagonico la exploración del tema de la culpa, la responsabilidad y la justicia tropieza con escollos argumentales de todo tipo, porque el *ethos* que tendría que reglamentar racionalmente la conducta humana se trueca en su contrario por efecto de alguna pasión aciaga. Así los referentes reales de la dictadura chilena se expresan en *El*

desierto por medio de figuras duales que rompen la coherencia de la explicación fundada en los principios de identidad y de causa/efecto. Habrá pues un haz de sustituciones ficticias en tensión dialéctica con las circunstancias documentadas, análogamente al reciente cambio de paradigma que caracteriza las novelas que vierten sobre la memoria histórica española.

Una vez que la transición haya finalizado y mientras la historiografía y la política no dejen de desempeñar su cometido de reparación, es la literatura la que proporciona el “conocimiento insustituible de la verdad moral” (Gracia 11). Hace falta subrayar, sin embargo, que se trata aquí de una verdad trágica, impracticable por el desencanto de la modernidad, aporética y sin esperanza de catarsis (Givone 88–105). Hay críticos que, a propósito de *El desierto*, han realzado el nuevo paradigma de la novela de la memoria, el que “siguiendo una intencionalidad totalizante, observa y critica el modelo de transición impuesto en el país, atendiendo, en esa dirección, a una reflexión profunda de los conceptos de culpabilidad, responsabilidad y justicia con respecto a los hechos acontecidos” (Cruz Suárez 269). Pero, a este propósito, ¿cómo actúa el modelo literario elegido por el autor si sus rasgos típicos son el dilema originario, la contradicción radical, la “ontología del gozne o de la bisagra (/) que une y escinde pensar y ser” (Trías 445)? El marco trágico entreabre la dimensión de lo impensado, lo inconcebible que tiene analogías con lo *indecible* de Carlos Franz. La imposibilidad de decir es en sí misma un acto testimonial del que hay casos sintomáticos en la memoria chilena sobre el trauma (Lazzara 91–97), pero el modelo literario de la tragedia implica de antemano el saber con límites de personajes fronterizos, desgarrados entre la ley de la polis y la ley de la sangre. Tanto los conceptos como los juicios y, en términos generales, la episteme “comparecen, pues, marcados por la escisión irremediable, remitidos a algo en falta que no puede ser suturado: herida abierta que el logos debe acoger como grieta, como falla, como limitación y precariedad” (Trías 456). Así enmarcados, los hechos históricos de la dictadura chilena adquieren una dimensión trascendente, alcanzando la universalidad en el sentido kantiano de ser válidos para cualquier sujeto. Esta es por lo menos la idea de universalidad propia del pensamiento occidental. No por azar el epígrafe de la novela es ese tipo de paratexto explícito que comenta la obra encaminando al lector hacia una interpretación correcta (Genette 147). Se trata de una cita sacada de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche: “Desde hoy, en cada alegría exuberante se oirá un trasfondo de terror” (Franz 9). Esta cita no se encuentra en la versión española de la obra. Amablemente el autor me ha aclarado que la tradujo de la edición inglesa —“For now in every exuberant joy there is heard an undertone of terror” (Nietzsche 27)— cuando estaba escribiendo la novela en Londres.

He aquí anunciada la estructura fronteriza de *El desierto*, donde no hay circunstancia que no esté fundada en una escisión o límite entre lo evidente y su inaccesible o hermético más allá. O bien, puesto que la circunstancia atañe al ser humano, no hay en el texto un personaje que no experimente alguna forma de conflicto ético y emocional. Es el desconocimiento de uno mismo que lleva al error y perturba hasta la parálisis. Si falla el raciocinio que apunta al dominio de las circunstancias, falla también el discurso consecuencial basado en una enciclopedia compartida. La diferencia que excede el orden de la verdad vertebrada toda la novela a partir del título, que es temático y a la vez ambiguo (Genette 80), referencial y metafórico, dado que encierra varias acepciones de límite. Con respecto a la vida orgánica y cultural, el desierto es el lugar que se opone a todo lo que hace habitable el mundo, desde la

biología hasta la política. La antinomia es radical. Ninguna huella orgánica, ningún vestigio historiable resiste en el desierto: es este el referente natural que polariza lo trágico de la novela, formando uno de sus términos irreductibles. El desierto materializa la *physis* ajena a las vicisitudes humanas. Su tiempo geológico reduce a escarceos efímeros cualquier peripecia individual y colectiva. El desajuste es inmensurable y reiterado, siendo constitutiva de lo trágico la repetición de un antagonismo que se soluciona destruyendo uno o ambos términos del conflicto (Natoli 36–64). En el marco de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, lo que el planteamiento trágico de *El desierto* configura es la consistencia aterradora de la *physis*, su energía insondable y perenne que reduce a la nada la historia de la humanidad.

Lo apolíneo y lo dionisiaco

El tema y el discurso de la novela ya han sido examinados con detenimiento por la crítica. Me gustaría mencionar aquí algún ejemplo de ese planteamiento trágico que, a mi modo de ver, merece alguna reflexión adicional, con respecto a la lectura nietzscheana de Grínor Rojo (141–160). El desierto al que se refiere la obra es el de Atacama, definido en el primer capítulo “el yermo más seco del planeta que tenía una sola estación: el sol” (Franz 18). Con la aridez milenaria de sus salares, este desierto perjudica el cuerpo y la mente de los personajes, concreta la falacia de aquella racionalización y secularización de la cultura occidental que desemboca en el weberiano desencantamiento del mundo. Lo trágico contemporáneo es también un efecto de este jaque, ya que la técnica occidental ni consigue dominar del todo la naturaleza, ni refrena la formación de nuevos mitos, creencias, supersticiones. Rodeada o sitiada por el desierto de Atacama, la ciudad de Pampa Hundida —un topónimo ficticio y emblemático— materializa la diferencia entre la vida posible y la destrucción cierta. En una hondonada próxima a la ciudad hay “un oasis preñado de viñedos y frutales” (Franz 17), un caso de explotación globalizada donde la tecnología ha sustituido casi por completo el trabajo del hombre y cuyos productos nadie sabe adónde van, ni quiénes los consume. Se ejemplifica así el capitalismo promocionado por la dictadura y globalizado durante la transición. Desde el enfoque trágico, este negocio está destinado a agotarse al igual que había sucedido antiguamente con la explotación del salitre, cuyos vestigios quedan a poca distancia pero ya en la pampa. Los sitios en ruinas activan el relato, ya que “se transforman en superficies maleables para la inscripción de diversos significados” (Lazzara 207). *El desierto* recuerda que en la salitrera hubo una violación de derechos humanos jamás sometida a juicio. Allí queda un estremecedor, nefando *lieu de mémoire* (Nora 23–43), por mucho que los habitantes de Pampa Hundida se empeñen en olvidarlo:

Y junto a Pampa Hundida, a unos pocos kilómetros hacia el norte de su linde urbana, pero ya sobre el despoblado, sobre la pampa rasa, es decir, como en otro mundo, las ruinas. El pueblo fantasma de la salitrera que después fue campamento de prisioneros y que luego volvió a ser ruina, replicando a la ciudad viva como un espejismo seco o una advertencia. O, todavía, como una premonición: su perímetro alambrado, sus casamatas radiales, destechadas, podridas de soledad, el teatro abandonado, la carcasa prehistórica de la planta de vapor con sus hierros rojizos hirviendo de óxido, la altísima chimenea agujereada que sirvió más tarde de torre de vigilancia (ese hueso hueco donde el viento

toca la flauta en las noches, inquietándonos, llamando a los ciudadanos insomnes de Pampa Hundida con sus lamentos de animal agonizante: tuuuut...). (Franz 17)

Inevitable pensar en la ex Oficina Salitrera de Chacabuco, convertida en el campo de prisioneros políticos más grande de Chile. Pero el de la novela es un trasunto literario a pequeña escala. Fijémonos en los lexemas ‘*advertencia*’ y ‘*premonición*’, típicos de la tragedia: aquí presagian que lo que pasó puede volver a pasar. El mal sigue al acecho en las conciencias fariseas de Pampa Hundida, las mismas que ya están ensayando una nueva forma de negocio. Se trata de aprovechar la religiosidad ferviente del pueblo, sincrética y espectacular, en tiempos de prosperidad económica y conciliación política reciente. Es este el desafío empresarial del futuro próximo, la organización de los servicios para un turismo devoto y masivo es el nuevo recurso del capitalismo avanzado (Franz 164–166). En efecto, Pampa Hundida es ahora una ciudad santuario donde acude una muchedumbre de peregrinos que han atravesado el desierto para celebrar fiestas y bailes indígenas. La más importante es la Diablada, una procesión arcaica que deriva hacia el sacrificio y que ha sido interpretada con acierto como una forma de carnavalización (De Toro 136–142). Es una representación alegórica del culto a la Virgen de Guadalupe que celebra el pueblo chileno de La Tirana, donde en la religión católica se injertan rituales indígenas anteriores a la llegada de los españoles. El tiempo histórico se disgrega ante la práctica de devociones inmemoriales. Se entretejen aquí, en un intento de coexistencia destinado al fracaso, lo apolíneo y lo dionisiaco que, según Nietzsche, no dejan de actuar en una relación siempre discordante y reiterada.

Lo encarna el mestizo Boris Mamani, que fue alcalde de Pampa Hundida durante diecisiete años. Nombrado al comienzo de la dictadura, sigue siendo una figura política y empresarial muy influyente en la época de la transición. Este personaje híbrido que reúne en sí lo dionisiaco, lo apolíneo y el cruce de razas y culturas (De Toro 140), es quien, con más sutileza y ambigüedad, orquesta el paso de la tanatopolítica que administraba la muerte al biopoder que politiza la vida de la comunidad en tiempos de democracia (Esposito 25). Es ejemplar, en este sentido, un episodio de la Alcaldía donde está reunido el consejo a puertas cerradas. Sucede ante el estupor de los concejales — antiguos sostenedores del régimen que ahora exaltan la paz, el progreso, la libertad y la esperanza— y la perplejidad de Laura Larco, la jueza que vuelve a ejercer su cargo en Pampa Hundida tras veinte años de exilio voluntario en Alemania. Boris Mamani se levanta y mira por la ventana el bullicio polícromo de los fieles, mostrando conocer a fondo sus intenciones dionisiacas: “Bailar. El pueblo quiere bailar hasta el éxtasis y el trance, bailar hasta caer al suelo. Para expresar su agradecimiento...” (Franz 148). Ese pueblo es una masa indistinta que excluye la individualidad, pues lo disciplina el dispositivo del control biopolítico de los cuerpos socialmente productivos: hasta el culto de la Diablada es funcional al proyecto de gobierno local. No es local, sin embargo, el pensamiento que hoy en día clasifica fenómenos de este tipo. La constelación de la biopolítica es difusa y planetaria. Interviene cada vez que “la política se ocupa de problemas relacionados con la vida, cuando en la política deviene central el cuerpo de aquellos que tienen poder y de aquellos otros que lo padecen” (Bazzicalupo 41).

El aporte magistral de la novela consiste en el hecho de que el propio Boris Mamani participa en la fiesta dionisiaca, desempeñando el papel antagonico del dominante

y el sometido. El medio que Carlos Franz elige para representarlo es metafórico y simbólico, pues consiste en la meticulosa descripción del suntuoso traje de demonio de su disfraz. En discurso indirecto, un recurso que atempera el patetismo de la revelación, el narrador omnisciente sustituye la voz de Mamani para decir que ese era “el traje original de los curacas, en su condición ceremonial de chamanes” (Franz 299). No es un objeto, sino una cosa, cuya etimología latina es el lexema *causa*, es decir lo que involucra material y emocionalmente al viviente en el haz de relaciones que implica su hábitat (Bodei 12–13). La cosa poseída enseña el lado más íntimo del sujeto que la guarda para sí. Es una relación afectiva, ajena a la voluntad de poder y de dominio (Bodei 22). Heredada de generación en generación, esa prenda de muchas capas que incluye una máscara espantosa, concreta en sus telas antiguas y atavíos idolátricos vicisitudes ancestrales que no figuran en ningún documento escrito. Fuera de la historiografía, ese traje es la memoria material de un pueblo indígena que ha sobrevivido a través de cambios y ocultamientos. No es casual que Mamani le pida a Laura Larco que lo mire mientras se pone el traje con un moroso ceremonial. En su papel forense ella encarna lo apolíneo, el *nomos* de los blancos llegados de un mundo ajeno:

Antes de la república y el reino; antes de los primeros conquistadores y los incas que colonizaron esas tierras y sometieron a vasallaje a sus tribus; ante que todos ellos, los Mamani eran caciques en esos pozos del desierto. Desde la noche misma de la historia, antes incluso del reinado del sol, en el tiempo de los ídolos, mucho antes que el hombre blanco llegara con su dios único, ellos ya estaban allí y bailaban sus danzas y se vestían con trajes similares a este que se pondría ahora. Este traje, le decía el Curaca, no era solo un vestido sino una historia, un registro, un archivo viviente de los hechos de su estirpe, de sus dioses muertos y renacidos al enmascararse en otros dioses. Una historia que él, Mamani, había oído de sus antepasados y a su vez había investigado y completado, cuando se dio cuenta que en la otra historia, la blanca, en la mitad blanca de su sangre mestiza no tendría un lugar nunca, como si nunca hubiera existido. (Franz 299)

El relato pone al descubierto el conflicto trágico que atañe a la vida del mestizo. Boris Mamani no consiguió destacar en la escuela ni terminar la carrera de arquitectura, si bien había sido un alumno brillante. Debido a su raza Mamani hubiera podido ser el objeto de la tánatopolítica que produce una fractura en el *continuum* biológico del ser humano, como había pasado con el Holocausto en Alemania (Esposito 115). Pero fue en el desierto de Pampa Hundida donde él tuvo su oportunidad. Al regresar allí aprovechó la dictadura para integrarse en la sociedad chilena, sin dejar de experimentar a diario la paradoja en su propia carne, pues “su sangre blanca negaba a su sangre india y a la vez la sangre blanca se había condenado al mezclarse con la india. Era el más insidioso de los castigos” (Franz 300). Un castigo trágico por el conflicto irreductible.

Es una vivencia que caracteriza a los personajes decisivos de *El desierto*, especialmente a Laura Larco, la protagonista. Vayamos al comienzo de la historia. Estamos en la primavera de 1993, la época de la presidencia de Aylwin vigilada por Pinochet. En Chile ha empezado ese proceso de revisión del pasado que en Alemania es ya muy avanzado, ya que en 1993 Berlín es la capital de la Alemania reunificada tras la caída del Muro. En aquella ciudad Laura Larco se había establecido desde hacía un par de décadas, cuando había decidido erradicar todo vínculo con su país de origen. Es el tipo de superviviente que cree resolver el trauma denegándolo. A sus 44 años, es una reconocida catedrática de filosofía en la Freie Universität de Berlín y no cambiaría su vida

si, desde la ciudad de Pampa Hundida, su hija Claudia no le hubiera escrito una carta que la obliga a poner en marcha un penoso examen personal que es a la vez una retrospectiva histórica, política y cultural. Sólo cuando lo da por concluido abandona Alemania y regresa a la remota ciudad chilena para incorporarse a su antigua profesión de jueza civil y criminal. La protagonista de *El desierto* reúne así los roles del juez, del testigo y del historiador de forma intercambiable, una confluencia peligrosa para el fin de una efectiva reparación (Brossat 124). Es la *hybris* que caracteriza a Laura Larco desde el incipit narrativo que fija el momento de su llegada. Se cuenta en tercera persona, pero desde el punto de vista perturbado del personaje. La fuerza emocional de las imágenes, que hablan sobre todo del sujeto que está mirando, da lugar a una prosopopeya agresiva:

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

Destaca un sentimiento de culpabilidad, que no es sinónimo de culpa. Remite a la conciencia de cargar con un peso moral, interiorizando el castigo por adelantado (Ricoeur 258). El móvil de la vuelta, lejos de ceñirse al áspero conflicto materno-filial, incluye interrogantes políticos y privados ineludibles. Claudia, que había nacido y vivido en Berlín, a sus 18 años decide trasladarse a Santiago de Chile, matricularse en la facultad de derecho, viajar a Pampa Hundida y encontrar por primera vez al que cree ser su padre. Allí la hija, preguntando y averiguando lo que había pasado durante la dictadura, le espeta a la madre la carta donde le pide cuenta de su conducta al comienzo de la dictadura, una conducta silenciada durante veinte años: “¿Dónde estabas tú, mamá, cuando todas esas cosas horribles ocurrieron en tu ciudad?” (Franz 12) Este tipo de compromiso, es decir el restablecimiento del *nomos* después de la barbarie, corresponde al momento apolíneo de la novela, un velo ilusorio que también será desgarrado. La pregunta de Claudia es el *Leitmotiv* que también figura en el artículo ya citado que Carlos Franz publicó en *El País*. Comentando la especificidad de la transición chilena, el autor anotaba: “Gradualmente, la discusión sobre las responsabilidades en nuestra historia ha ido llegando a la mesa de la cena para competir con el telediario. En muchas familias chilenas se ha oído la pregunta alemana de los sesenta: ¿dónde estabas tú, papá —o mamá—, cuando todas esas violencias ocurrieron?” (Franz, “Transición chilena”).

El planteamiento trágico del saber con límites o del interrogante que no contempla respuestas exhaustivas queda inscrito a nivel formal en la doble instancia enunciativa de *El desierto*, enfatizada visualmente por un carácter tipográfico diferente. En capítulos impares y letra redonda, una voz omnisciente abarca los cronotopos de todos los personajes. Representan en su mayoría la resistencia a recordar, a reconocer sus responsabilidades. Individual y colectivamente tratan de convencer a Laura Larco a que no acoja la querrela que le presenta el joven abogado Tomás Martínez Roth, amigo de

Claudia. En *El desierto* son especialmente los jóvenes los que piden que se averigüe la verdad y que triunfe la justicia al empezar la transición. Tras cuatro intentos fracasados, ahora el crimen (o más bien el pretexto) que sustenta la querrela es la estafa llevada a cabo con la imagen sagrada de la Patrona, una estatuilla de la Virgen traída por los conquistadores españoles en el XVI. Es un símbolo de dominio que el Mayor Cáceres destruyó en su día como muestra de la omnipotencia del régimen que él encarnaba (Franz 62). Sustituida en secreto por una copia, desde entonces la estatua sigue siendo el objeto de culto de los peregrinos manipulados por quienes hacen negocio con su religiosidad. Son los mismos individuos que fueron conniventes durante la dictadura y que ahora, en la transición, consideran al Mayor Cáceres el único culpable, pidiendo que sea juzgado y encarcelado. Un caso típico de transformismo.

Cuando colapsa el sistema judicial, es el militar quien cumple con la función del chivo expiatorio. Pasa del papel del ex verdugo al papel de la víctima sacrificial que tendría que aplacar la comunidad y restablecer el nuevo orden del consenso. Tal es la función del sacrificio que polariza en la víctima múltiples conflictos y temporáneamente los disipa (Girard 22). Son sintomáticos, a este propósito, personajes como el padre Penna, el sacerdote que prefiere ignorar lo que les ocurría entonces a los prisioneros del campamento; el mestizo Boris Mamani del que ya se ha hablado; el nuevo alcalde de Pampa Hundida, es decir el médico Félix Ordoñez que servía la dictadura constatando y legitimando la muerte de los prisioneros ajusticiados: otra aplicación de la tanatopolítica (Esposito 150), que bajo la transición se niega. Ha llegado el tiempo de lo apolíneo, el restablecimiento del orden democrático sin que el pasado ominoso esté cerrado, como muestra la estructura misma de la novela. La reconstrucción de lo ocurrido no es ordenada cronológicamente, surge de manera esporádica en los capítulos narrados por la voz omnisciente que incluye anomalías. Esa voz que corresponde en principio a una *no persona* (Benveniste 176–177), se expresa a veces con un “nosotros [que] anexa al ‘yo’ una globalidad indistinta de otras personas” (Benveniste 171). En estas rupturas del nivel narrativo, relampaguean intrusiones homodieéticas, metalepsis indescifrables porque no es dado saber de qué sujeto partícipe proceden. Es otro elemento del planteamiento trágico de la novela que incluye incontables variantes del enigma.

En cambio, en los capítulos pares y en letra cursiva, no hay duda de que sea la voz de Laura la que contesta a la carta de su hija. Tanto el ‘yo’ que enuncia como el ‘tú’ al que se dirige son sujetos únicos, enlazados por la situación del discurso (Benveniste 173). La carta es un descargo de conciencia cuya redacción dura tres meses. Para el superviviente, procesar el trauma implica “construir un locus de enunciación y optar por un modo narrativo que pueda ofrecer una posibilidad de comunicación adecuada a esa profunda experiencia de dolor” (Lazzara 111). Sin embargo, una vez terminada la carta, Laura no la envía, la pone en un sobre y se la lleva en el viaje de regreso a Pampa Hundida porque, como dice la voz omnisciente del capítulo inaugural, “hay preguntas que solo se responden con la vida” (Franz 12). Y en efecto así será. Esa carta nunca será leída por la destinataria. Sus hojas se las llevará un viento huracanado en medio de la dionisiaca celebración de la Diablada, pero es crucial para Laura al recordar impúdica y dolorosamente lo que reprimió en su fuero interno durante tanto tiempo. El episodio fundamental atañe a la tortura que le infligió el Mayor Cáceres la noche que fue a verle a su casa. Es así cómo Laura empieza a conocerse a sí misma y a recuperar la noción de límite, la medida apolínea. Al comienzo de la dictadura, en Pampa

Hundida el militar era la autoridad que dirigía todas las operaciones represivas, usurpando el poder judicial. Laura Larco era la jueza joven que lo desafiaba, confiando aún en el poder de la institución que representaba. Pero nada irá según sus planes, como anuncia el premonitorio comentario de la acogida: “‘Tantos han gritado aquí’, me dijo Cáceres” (Franz 219). Muy pronto también ella gritará. Los pasajes de la agresión física son pormenorizados hasta la escena de la tortura. Después de agarrarle el sexo para inmovilizarla, el militar le azota las nalgas desnudas con el borde metálico de una regla de ingeniero:

El silencio era perfecto, solo cortado por el silbido de la regla que caía, el chasquido del azote, y mi aullido (mi rugido, mi bufido; pero tantos habían gritado ahí). Los azotes caían del cielo a un ritmo exacto, inflexible. Y entre ellos el temblor exasperante de mi cuerpo los esperaba, el movimiento reflejo de mis músculos que se anticipaban a vibrar un segundo antes de que la madera fileteada de metal los tocara.

Lo que sé, Claudia, es que mi cuerpo llegó a creer que duraría para siempre, que jamás se detendría, que el tiempo nunca volvería a tener otra medida sino la que cronometraban mis espasmos. Y entonces entendí que haría cualquier cosa para que se detuviera, que pagaría cualquier precio para no quedar atrapada en ese tiempo. Y grité, lo confesé, repetí varias veces dónde estaba el fugitivo. (Franz 221)

En la huella de Esquilo, cuyos personajes se definen no por los análisis de tipo introspectivo sino por las acciones que cometen, Carlos Franz abre el escenario trágico que protagoniza esta pareja, enemiga y aliada a la vez. Con alevosía el Mayor Cáceres se dispone a violar a la jueza, que no opone resistencia sólo con pensar en la tortura recién padecida. Petrificada, la mujer no acaba de entender ese suplemento de tortura, dado que ya ha confesado. Pero aquí no hay otro fin que el de deshumanizar a la víctima, infligirle heridas que socavan de forma indeleble la valoración de una misma: en este caso la confianza en su poder de funcionaria de la justicia en un Estado de derecho. Es la física del horror que no apunta a la muerte, ya que está sería poca cosa con respecto a su objetivo prioritario, es decir el de demoler la personalidad del individuo ensañándose contra su cuerpo vulnerable (Cavarero 15). Al contrario del terror que sacude el cuerpo e impulsa a la huida en busca de salvación (Cavarero 11–12), el horror infligido paraliza a la víctima y la vuelve pasiva o, peor todavía, partícipe. La inerme Laura no se rebela cuando su verdugo se desabrocha lentamente el pantalón. Ante su propia sorpresa goza a su pesar del enlace sexual. La carne —su carne— le descubre el mal que ella misma alberga sin sospecharlo. Destapa un lado oscuro de su índole. Luego, al preguntarle al verdugo la razón de ese epílogo sorprendente, este le contesta: “Por qué no, mi Patroncita. Si ya has entregado a un hombre a su muerte. ¿Ahora qué importancia tiene que te entregues a mí?” (Franz 222) El derrumbe de lo apolíneo empieza con la constatación de que uno no se conoce a sí mismo (Nietzsche 70). Tampoco para la jueza no hay principio ético que no se pueda quebrantar.

En la carta que redacta para su hija, Laura recupera la parte más vergonzosa e injustificable de su pasado. Hay varios episodios que merecerían un comentario puntual. Me limito a recordar el pacto que sellaron ella y el militar a partir de ese momento. Cada vez que la jueza se entregara sexualmente al comandante cuando a él le apeteciera, éste dejaría libre a un prisionero del campamento. La representante de la justicia transgrede la ley, actuando en parte (solo en parte) por una causa justa. En realidad, pone en marcha la *hybris* que la llevará a dejar su cargo y abandonar el país. El

paso decisivo de lo apolíneo a lo dionisiaco acontece al caer de la noche en un salar, cuando el Mayor Cáceres le revela a la jueza que su sometimiento sexual había sido vano, que el pacto había sido un engaño. Todos los prisioneros que ella creía haber salvado con su conducta turbia fueron asesinados precisamente en la pampa. Destruídos con la dinamita, sus cuerpos no dejaron rastro, ya eran parte del desierto. Al descubrir que se había perdido a sí misma sin haber salvado ninguna víctima, la metamorfosis de Laura es instantánea y pavorosa. Es el efecto de la ira, la más desenfrenada y tenebrosa de las pasiones, el brote de “la locura breve” (Seneca). Invertiendo los roles, es Laura ahora la que humilla sexualmente al Mayor Cáceres. Le azota con saña la cara, intentando quitarle la vista —un acto simbólico de gran transcendencia— tras haberle bajado previamente el pantalón y dejarlo tumbado en el salar. Es su turno de experimentar el horror. Se lo inflige la antigua víctima convertida en verdugo. Lo dionisiaco en la acepción demoniaca y salvaje que destruye “el estado de individuación como la fuente y razón primordial de todo sufrimiento” (Nietzsche 116), llega al acmé cuando Laura se apodera del pura sangre del militar, el caballo con el cual el hombre formaba una simbiosis inquietante. A la vez que termina de desautorizar a su dueño, con ese gesto Laura lo sustituye en la práctica del mal. Descrito una y otra vez con imágenes que remiten al mundo ífero, el caballo atrae ahora a la jueza en la esfera de su naturaleza primordial. En un arrebató vengativo, la mujer se lanza de noche al desierto emprendiendo una carrera desbocada cuyo fin es la aniquilación mutua, suya y del animal:

Hasta tuve tiempo de ver cómo Cáceres se debatía enredado en sus propios pantalones, tratando de incorporarse, y quedaba de rodillas con la mano enguantada sobre un ojo, de rodillas sobre la llanura de sal que cada vez refulgía más, antes de que yo azotara al potro con todas mis fuerzas, en el cuello y en las orejas, tratando también de alcanzarlo en los ojos. Aunque creo que no habría sido necesario, Claudia, porque el caballo que rezongaba de impaciencia se espantó de inmediato, y plantó la carrera, lanzándose de cabeza en la oscuridad, llevándome aferrada al cacho de la silla y a sus crines. Aferrada al deseo de esa bestia que era más que correr sobre la llanura fosforescente de sal, más que galopar hasta empaparse de nuevo, más que venerar a su amo. Su deseo que era comerse el freno, y desbocarse hasta reventar la voluntad que lo habría azuzado y contenido, hasta reventarse el corazón mordido, y rodar sobre la pampa, y allí sí, por fin, ser el potro de pura sangre. (Franz 294)

La narración se interrumpe. Una elipsis de cuarenta y cuatro días es un ejemplo de lo *indecible* de Carlos Franz. Durante ese tiempo Laura permanece inconsciente y nadie sabe lo que pasó. Cuando se recupera le cuentan lo que estaba a la vista: el caballo apareció muerto, ella vagó un día y medio por el desierto, el Mayor Cáceres había sido hospitalizado en la capital tras el incendio de su casa que haría de él un desvalido. Por vías insondables, la experiencia dionisiaca no reconcilia aún a Laura con la ética pero le trasmite una sabiduría que no atañe a la razón. No es posible comentar aquí cómo, al descubrirse embarazada, Laura decide abortar con la ayuda de una arcaica figura femenina en la que confluyen las “Madres del ser” (Nietzsche 160) y las Moiras griegas. Pero cuando está a punto de deshacerse del fruto de su relación con el militar, súbitamente Laura toma la decisión contraria. Elige custodiar la vida, amoldarse al acontecimiento que riñe con la razón porque pertenece a la esfera de lo sagrado. Entonces deja el puesto de jueza y se marcha a Berlín sin comunicar a nadie su secreto.

Y en Berlín nace y crece Claudia, la joven que va a Pampa Hundida en busca de la verdad política y en cambio descubre la identidad execrable de su verdadero padre. Ingenua e ignara, tras la anagnórisis también ella deja de ser inocente, tiene que cargar con la culpa del origen: “Era la tragedia absoluta, el mal irreparable, la sentencia de la Moira” (Franz 410). Pero con la ayuda de la madre que va recuperando la medida apolínea, la hija también aprende de golpe a respetar el límite de la ley de la sangre y no solo renuncia a matar al superviviente que fue un día el despiadado Mayor Cáceres, sino hasta a llevarlo a juicio. Faltando la contaminación de la violencia no hay catarsis. Faltando la intervención de la justicia no hay reparación. Es uno de los *nudos ciegos* de la novela al que se refiere Carlos Franz. Laura y Claudia abandonan Chile y vivirán en Europa. Posiblemente la venganza caiga sobre el Mayor Cáceres por mano de los diablos de Boris Mamani durante la fase orgiástica de la fiesta o bien acabe “medio comido por perros salvajes, o zorros o ratas” (Franz 424). Tras la profanación, lo que queda del cuerpo es irreconocible. Bajo el signo de Dionisio todo vuelve a ser indistinto y nunca se sabrá cómo han ido las cosas.

Fisuras

Como se ha visto, *El desierto* está diseminado de elipsis. Fragmentados, repetidos y distribuidos con variantes y enfoques diversos entre una y otra enunciación, el mundo representado a lo largo de 35 capítulos queda descoyuntado. La mayor fractura es dada por el *Epílogo*, donde otro epígrafe precede la última etapa del trayecto narrativo. Procede del *Fausto* de Goethe: “Lo indecible, aquí se ha realizado”, versos que aparecen en la estrofa final de la monumental tragedia. Los pronuncia el CHORUS MISTICUS (“Das Unbeschreibliche, /Hier ist’s getan”) (Goethe 1056) mientras el alma de Fausto está a salvo en los cielos. Adaptada a *El desierto*, ese epígrafe anuncia que quienes están a salvo, pero en la tierra, son Laura y Claudia. Habían abandonado juntas Pampa Hundida diecisiete años antes, dejando en suspenso los móviles políticos y morales que las habían llevado allí. En un pasaje de la carta que su hija nunca leyó, Laura reconocía que ella, jueza del legítimo gobierno Allende, y los golpistas de Pinochet tenían mucho en común, ya que “no hay orden sin órdenes, disciplina sin violencia, ninguna norma sin coerción. Esos militares y yo éramos parientes consanguíneos en la familia de la ley y la fuerza” (Franz 120). Y esa implicación —la naturaleza violenta del poder, el lenguaje de la ley— es otro nudo gordiano de la novela, donde la práctica de la memoria es un saber mutilado. En el planteamiento trágico el acceso a la verdad es cruel y destructivo, como muestra el *Epílogo*. Lo redacta el hombre que estuvo casado con Laura, el padre putativo de Claudia, el novelista frustrado que es también un periodista alcohólico. Pasando de personaje esquinado a autor de la novela de Pampa Hundida, pillta por sorpresa al lector con un relato donde nada es cierto, ni la cronología de los hechos, ni la identidad de quien los refiere:

Digamos que me llamo Mario. Y que han pasado un par de décadas, quizá hasta un cuarto de siglo, por señalar una cifra cualquiera, un minuto astronómico, un escrúpulo en el arco de la bóveda celeste. La sal ha cubierto la Plaza de la Matriz con una sábana movediza que el viento arrastra un día en un sentido, otro en el contrario. Descubriendo o inventando rostros, imágenes, como mi mano descubre o inventa en el papel en blanco, el rostro de su dueño. (Franz 420)

Se resuelve así el enigma de ese *nosotros* coral que de vez en cuando aflora en los capítulos impares. Este personaje fue un testigo de la dictadura y de la transición y ahora que Pampa Hundida es puro destrozo, una ciudad casi deshabitada donde ya no se celebra la cita anual con la Diablada, cumple con la función simbólica de la *Vox clamantis in deserto* según el Evangelio de Juan. El desierto lo borra todo, incluida la memoria de las vicisitudes humanas, cómplice el silencio de quienes prefirieron irse y olvidar. En esta novela el desierto corresponde simbólicamente a la “vida eterna más allá de toda apariencia y a pesar de toda aniquilación” (Nietzsche 166). De lo que pasó en Pampa Hundida, el narrador superviviente afirma que “solo quedará esta ficción de nuestra existencia. En vez de historia quedará esta ficción de una historia, una máscara hueca hablando y hablando en el desierto” (Franz 421). No cabe ni la verdad del arte. El narrador marginado e incompetente que quizá se llame Mario confiesa haber recuperado y ordenado fragmentos de la carta dispersa de Laura, intentando armar con su propia *memoria* y su *sospecha* el que solo será “el mosaico imposible de un relato (Franz 420). Le queda por escribir la parte enorme e indecible” (Franz 429) de la historia, que coincide simbólicamente con las primeras palabras del incipit. Aparecen ahora entre comillas, la señal del narrador fantasmal: “Lo primero que Laura reconoció, al adentrarse en la vasta llanura desértica que rodeaba al oasis de Pampa Hundida...” (Franz 429). Puesto que el símbolo no puede suturar el lado visible y el lado hermético de lo que une (Trías 446), este cierre circular vuelve aún más sombría la cuestión del origen del mal y el alcance efectivo de la libertad humana.

Bibliografía

- Bazzicalupo, Laura. *Biopolítica. Un mapa conceptual*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2016.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1997.
- Bodei, Remo. *La vita delle cose*. Roma/Bari: Laterza, 2010.
- Brossat, Alain. “El testigo, el historiador y el juez.” *Políticas y estéticas de la memoria*. Ed. Nelly Richard. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000. 123–133.
- Castro, Ingrid. “El monstruo de la memoria.” *La Nación* (20 marzo 2005). Web. 2 julio 2018.
- Cavareto, Adriana. *Orrorismo ovvero della violenza sull'inerme*. Milano: Feltrinelli, 2007.
- Cruz Suárez, Juan Carlos. “Justicia y culpabilidad. *El desierto* de Carlos Franz como paradigma crítico-memorialista de una transición insuficiente en Chile.” *Conflictos de la memoria/Memoria de los conflictos. Modelos narrativos de la memoria intergeneracional en España e Italia*. Ed. Hans Lauge Hansen y Leonardo Cecchini. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2015. 255–272.

- De Toro, Alfonso. “La *comedia* de la memoria: el infierno *franzesco*-radiografías-escritura-cuerpo-catarsis en *El desierto* de Carlos Franz.” *Taller de Letras* 43 (2008): 131–151.
- Donà, Massimo. “Il fare perfetto. Dalla tragedia della tecnica all’esperienza dell’arte.” Massimo Cacciari y Massimo Donà. *Arte, tragedia, tecnica*. Milano: Raffaello Cortina, 2000. 67–112.
- Esposito, Roberto. *Bíos. Biopolítica e filosofía*. Torino: Einaudi, 2004.
- Franz, Carlos. “El ‘fin’ de la transición chilena.” *El País* (5 agosto 2005). Web. 2 julio 2018.
- Franz, Carlos. *El desierto*. Madrid: Alfaguara, 2016.
- García Gutiérrez, Cristina Luz. “Españoles en el Infierno. Memoria multidireccional entre España, Chile y Argentina.” *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelos de justicia*. Ed. Juan Carlos Cruz Suárez, Hans Lauge Hansen y Antolín Sánchez Cuervo. Bern, Berlín, Bruxelles et al.: Peter Lang, 2015. 297–317.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1989.
- Girard, René. *La violencia e il sacro*. Milano: Adelphi, 2003.
- Givone, Sergio. *Disincanto del mondo e pensiero tragico*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1988.
- Goethe, J.W. *Faust*. Vol. II. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2007.
- Goicovich Donoso, Igor. “Transición y violencia política en Chile (1988–1994).” *Ayer*, 79.3 (2010): 59–86.
- González Martínez, Carmen y Encarna Nicolás Marín. “Presentación. De la dictadura a la democracia en España y Chile, nuevas perspectivas.” *Ayer* 79.3 (2010): 13–30.
- Gracia, Jordi. “Dos legitimidades en colisión: ideología y literatura.” *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelos de justicia*. Ed. Juan Carlos Cruz Suárez, Hans Lauge Hansen y Antolín Sánchez Cuervo. Bern, Berlín, Bruxelles et al.: Peter Lang, 2015. 109–119.
- Kornbluh, Peter. *Pinochet. Los archivos secretos*. Barcelona: Crítica, 2013.
- Lazzara, Michael J. *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2017.
- Lagos, R. “Prólogo: reflexiones y propuestas de S.E. el Presidente de la República, Ricardo Lagos Escobar.” Comisión prisión política y tortura (Comisión Valech 2004). Web. 2 julio 2018.
- Natoli, Salvatore. *L’esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*. Milano: Feltrinelli, 1995.
- Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy and The Genealogy of Morals*. New York: Doubleday Anchor Books, 1956.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid: Alianza, 2016.

- Nora, Pierre. “Entre mémoire et histoire.” *Les lieux de mémoire*, t. 1, *La République*. Paris: Gallimard, 1984: 23–43.
- Reinoso, Susana. “Carlos Franz ganó el premio La Nación-Sudamericana.” *La Nación* (15 marzo 2005). Web. 2 julio 2018.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- Ricoeur, Paul. *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Editorial Trotta, 2004.
- Rodríguez Marcos, Javier. “Entrevista: Carlos Franz. Mapa literario de Chile.” *Babelia, El País* (23 octubre 2004).
- Rojo, Grínor. “Carlos Franz, *El desierto* y la doble tragedia de Chile/Carlos Franz, *El desierto* and the double tragedy in Chile.” *Anales de literatura chilena* 25 (2016): 141–160.
- Seneca, Lucio Anneo. *De la ira*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Web. 2 julio 2018.
- Trías, Eugenio. *Lógica del límite*. Barcelona: Destino, 1991.