



Revista Chilena de Literatura

ISSN: 0048-7651

rchilite@gmail.com

Universidad de Chile

Chile

Cisternas, Cristián
ELEMENTOS GÓTICOS EN UNA CASA VACÍA DE CARLOS CERDA
Revista Chilena de Literatura, núm. 76, abril, 2010, pp. 71-91
Universidad de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360233413009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ELEMENTOS GÓTICOS EN *UNA CASA VACÍA* DE CARLOS CERDA

Cristián Cisternas
Universidad de Chile
ccistern@uchile.cl

RESUMEN / ABSTRACT

Este artículo es un análisis de la novela *Una casa vacía* (1996) del escritor chileno Carlos Cerda, basado en la identificación de elementos de imaginaria gótica en distintos niveles de la obra. Se estudia el funcionamiento de estos elementos dentro del marco esencialmente realista de la obra, para intentar establecer los límites cruzados entre el testimonio, la historia oficial y sus metaforizaciones. La alegoría final que la obra novelesca construye en relación con la antigua casa de tortura y sus habitantes, se corresponde con el periodo final de la Dictadura Militar (1973-1989) y las prácticas de tortura realizadas por organismos de gobierno contra civiles. Sin embargo, también se trata de mostrar la dificultad del realismo testimonial para escribir una novela sobre la degradación y el sufrimiento de la sociedad chilena del período, sin caer en una ideología maniquea de la narración.

PALABRAS CLAVE: novela chilena, siglo XX, Carlos Cerda, realismo, historia, escritura testimonial, alegoría, metáfora, tortura.

*This article is an analysis of *Una casa vacía* (1996), a novel written by the Chilean author Carlos Cerda. This analysis is based upon the identification of elements of the Gothic imagery at different levels of this narrative. The functioning of these elements is studied within the basically realistic frame of the novel, in order to establish the permeable boundaries between testimonial narrative, the official history and its metaphorizations. The ultimate allegory that the novel builds around a former torture house and its inhabitants finds its correspondence with the final period of the Military Dictatorship (1973-1989) and the torture practices carried by Government Organizations against civilians. Nevertheless, this article tries to show the difficulty of testimonial realism in order to write a novel about the suffering and decadence of the Chilean society of the period, without succumbing to a Manichean concept of the narrative function.*

KEY WORDS: *Chilean Novel, XXth Century; Carlos Cerda; Realism; History; Testimonial Writing; Metaphor; Allegory; Torture.*

“A la política que quiere presentarse como ciencia fundamental de lo real, la dotamos fantasmáticamente de un poder supremo: el de domar el lenguaje, el de reducir toda charlatanería hasta dejar su residuo de realidad”

Barthes, *Barthes por Barthes*

Una casa vacía (1996), novela de Carlos Cerda, se enmarca dentro de la corriente predominante del realismo literario, tan difícil de abandonar para la literatura chilena del siglo XX. Asimismo, se relaciona directamente con el género de la literatura testimonial, que florece en Chile antes, durante y después del régimen militar (1973-1989)¹. La transformación del realismo costumbrista y documental del siglo XIX en realismo testimonial y militante a partir de la primera mitad del siglo XX es un tema ciertamente apasionante y bastante difícil de acotar. La obra de escritores como Carlos Droguett y Fernando Alegría es un buen ejemplo de ello. Por otro lado, la ampliación del registro de representación literaria hacia zonas del mundo de la psique, que otorga estatuto de realidad al sueño, la ensoñación, la fantasía, la alucinación, desemboca en la afirmación de la autonomía de la obra de arte literaria, a menudo llamada superrealista, específicamente a partir de las generaciones surrealistas delimitadas por Cedomil Goic². El reconocimiento de que los medios usados por el lenguaje literario, tanto para crear el “efecto de realidad” (Barthes) como para inducir la percepción de una realidad autónoma, son básicamente los mismos, ha desplazado el interés por el análisis de los procedimientos puramente formales de enunciación hacia los procesos de representación del Yo que se define en y por el lenguaje, ya sea como sujeto de ficción, testimonial, retórico, etc.

¹ En este sentido, José Promis introduce los conceptos de “Novela de la Desacralización”, “novela contestataria” y “novela del exterior” para caracterizar, respectivamente, a un programa literario descanonizador de la literatura predominante en la segunda mitad del siglo XX, a la “tendencia narrativa en abierta oposición tanto al discurso autoritario como al discurso acomodado” y a la literatura escrita desde el exilio.

² “Superrealismo es afirmación de la autonomía de la obra poética, autonomía de la novela, hermeticidad del cosmos literario y autosuficiencia de la obra como objeto” (Goic 180).

Sin embargo, más allá de, o paralelamente al énfasis puesto en los procesos de acreditación del sujeto enunciador, persiste el interés por las estrategias verosimilizadoras del relato contemporáneo. Ello, porque la pretensión de realismo no es exclusiva de la literatura occidental, sino una categoría básica de la situación comunicativa, la que nos permite naturalizar la ficción y extrapolar la no-ficción hacia el mundo de nuestras propias experiencias y, en última instancia, al mundo de la ética, la estética y la política. En este sentido, son muy valiosas las ideas vertidas por Roland Barthes en su ensayo “El efecto de realidad”, en la medida en que este autor plantea la paradoja de que “el relato más realista que se pueda imaginar se desarrolla según vías irrealistas”, lo que conduce a la “ilusión referencial” (Barthes 100). Habría que preguntarse hasta qué punto el carácter testimonial del realismo no cae en esta paradoja y no se sumerge en una ilusión, pues, como veremos en el caso de *Una casa vacía*, la propia emergencia, excepcionalidad e inefabilidad del testimonio exigen una gran batería de recursos ficcionales y no ficcionales para alcanzar su objetivo de representación. Acogiendo las ideas de Jerome Pelletier, sería muy fructífero estudiar la naturaleza del pacto de lectura literario activado por el realismo testimonial en el contexto de una teoría de la “cultura de la simulación” (en que lo simulado es la capacidad del lenguaje ficcional para emular la potencia representativa del lenguaje referencial, con toda su carga de apelación ética, estética y política, junto con la capacidad del sujeto, definida apriorísticamente, para empatizar con la otredad a partir de su comportamiento, hasta llegar (por emulación) a simpatizar con la conciencia de ese otro, por medio de la construcción de discursos ideológicos (por ejemplo, el discurso de la inculpación). Tal vez, entenderíamos que, tras la presentación del código realista como discurso que simula la posibilidad (no comprobada) de representar una realidad no contradictoria con la ideología que la sustenta, hay una fuerte manipulación del lenguaje ficcional que literalmente presiona al receptor para empatizar con elementos extraliterarios (históricos, políticos), haciéndolo olvidar la puesta en marcha de la función poética de la narración, que tiñe de ficticio todo lo que le rodea.

ELEMENTOS REALISTAS EN UNA CASA VACÍA

Los efectos de realidad aportados por *Una casa vacía* dicen relación con el espacio geográfico urbano (la comuna de Ñuñoa, en Santiago de Chile), el momento histórico (hacia el final del Gobierno Militar, y poco antes

de la caída del Muro de Berlín), el costumbrismo de la clase media-alta intelectual (asalariada, universitaria), específicamente, su lenguaje o norma, y, especialmente, la función testimonial³ del relato, aportada tanto por la inserción de un testimonio ficcionalizado como por la focalización interna de personajes relacionados con la investigación de la tortura en Chile, durante el período 1973-1990. El envío final de la novela, atribuible a un narrador autorial, remite a un referente incorpóreo (las voces fantasmales de mujeres torturadas, el dolor de los cuerpos y espíritus), pero no por ello menos concreto (en su implicancia política), al mismo tiempo que involucra al lector en un “nosotros” regido por un juicio valórico de sentido común. Más específicamente, tanto el autor real como el narrador dedican su obra a las mujeres torturadas en Chile, en distintos centros o casas dispuestos para tal efecto en Santiago. Al aludirse a lugares como “La Discoteque” o “La Venda Sexy”⁴, el narrador básico demuestra un manejo de fuentes oficiales igualmente verosimilizador. Los antecedentes parecen extraídos del *Informe Rettig sobre verdad y reconciliación*, especialmente los relativos a los centros de detención de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional). Los nombres de personajes testimoniantes (como Graciela Muñoz Espinoza, “Chelita”) o aludidos en testimonios, son (aparentemente) ficticios, pero consistentes con las posibles combinaciones de apellidos más o menos comunes en nuestra sociedad⁵. Estos y otros elementos apuntan al propósito de crear un “efecto

³ Prefiero hablar de “función testimonial” antes que de “testimonio”. Consideremos como hipótesis subsidiaria que el testimonio es una función de la narratividad y de la enunciación, más que un tipo específico de discurso. La función testimonial sería un acto de enunciación centrado en el *hic et nunc* del emisor, sometido a las mismas condiciones de ficcionalidad que el Yo imaginario generado por la función poética; su diferencia radicaría (para esto se necesitaría escribir otro artículo) en el pseudo-acto de legitimación ideológica que el lenguaje, puesto en esta función, otorga al enunciador. Factores como la manipulación del contexto, del canal, del receptor y sus expectativas, de la imagen de mundo y de la noción de realidad (por ejemplo, la noción de verdad) le otorgan a la función testimonial el estatuto de un tipo de discurso con una performatividad *sui géneris*.

⁴ “La Venda Sexy era una casa ubicada en Santiago en el sector de Quilín, en la calle Irán Nº 3037, cerca de la intersección con calle Los Plátanos. Funcionó como recinto de detención durante el verano de 1975 y hasta mediados de ese año, en forma paralela a Villa Grimaldi, recinto donde, como ya se ha dicho, se centralizaba la labor de represión interna” (*Informe Rettig*, 485, versión electrónica).

⁵ Curiosamente, encontramos un “Manuel Muñoz Espinoza” en una “Nómina de personas cuyo paradero se desconoce, anunciadas al Comité Internacional de la Cruz Roja entre el 11-9-73 y el 31-12-75” (Ver Contreras Sepúlveda 336).

de realidad” propio del sistema literario realista (Goic). Llama poderosamente la atención, por el contrario, la doble lectura, alegórica y metafórica, que la estructura de la novela sugiere a través de la disposición de los capítulos, los epígrafes para cada uno de ellos, así como la inclusión de discursos líricos, como los poemas imaginados o improvisados por el personaje Andrés, y, muy especialmente, la sección 46 de la tercera parte, en que afloran, finalmente, las voces de las mujeres torturadas en el centro de detención de la DINA. A continuación, señalaré y analizaré algunos recursos que se alejan del realismo verosimilizador tradicional, y que, sin embargo, refuerzan la elaboración de un imaginario híbrido, entre realidad y super-realidad, que no he vacilado en vincular al gótico literario, lo que va en directo desmedro de la función testimonial de la novela y en refuerzo de su autonomía como discurso ficcional e imaginario.

LA METÁFORA EVIDENTE

La imagen o metáfora que el narrador busca construir (a veces, explicando más que narrando) es la de una restauración o borrado de la memoria colectiva, de algunos destinos individuales y de una “casa” simbólica (el país, la sociedad chilena, la estructura tradicional de la familia y su ideal de habitar) imposibles de realizar sin antes recoger y comunicar la totalidad de los testimonios de violencia y atropellos físicos y psicológicos inflingidos a los ciudadanos durante el período de excepción⁶. La gran metáfora y su correspondiente alegoría (restauración sin revelación no es reconciliación) se desarrolla por medio de cadenas metafóricas menores (casa-sótano-cuarto de los niños; árbol-rama-voz) que se representan, en momentos clave de la novela, a través de una estética de lo gótico-siniestro⁷. Para entender este

⁶ La fenomenología de la imagen de la casa es muy obvia. La subversión de los significados reforzantes de la casa como albergue y protección de la intimidad del sujeto constituye, precisamente, el efecto de lo gótico-siniestro que padecen los personajes de *Una casa vacía* (ver Bachelard, *La poética del espacio*, Capítulo I).

⁷ “Puede ser verdad que lo *unheimlich*, lo siniestro, sea lo *heimlich-heimisch*, lo «íntimo-hogareño» que ha sido reprimido y ha retornado de la represión, y que cuanto es siniestro cumple esta condición” (Freud, “Lo siniestro”, texto electrónico en mx.geocities.com/aguilera99/27.pdf). Obviamente que lo hogareño es, en la novela de Cerda, la casa familiar que deviene en algo extraño y chocante; en un nivel interpretativo, lo familiar que deviene en efecto de extrañeza es el discurso realista del narrador básico.

propósito alegórico metafórico y la utilización de elementos de estética gótica, es necesario decir algunas palabras sobre la trama básica de la novela.

El secreto que encierra una casa restaurada y ocupada por un matrimonio de intelectuales chilenos gravita sobre las existencias de una constelación de personajes que buscan rehacer sus vidas en medio de los últimos años de la Junta de Gobierno. El secretismo y el ocultamiento de los centros de tortura, y del hecho mismo de las desapariciones, debe ponerse en correlación con los secretos, los juegos de inautenticidad y de apariencias que se establecen como legalidad entre los personajes. Y digo que se debe, porque el narrador da claras indicaciones de que ambas situaciones son espejos la una de la otra, verdaderos niveles de inautenticidad que corroen y corrompen existencialmente al país y a los personajes de la novela. En este sentido, *Una casa vacía* es un intento de caracterizar, con cierto matiz crítico y mucho de nostalgia, los valores y procesos existenciales vividos por toda una generación de personajes que representan el arquetipo del intelectual burgués de izquierda que experimentó de manera utópica el proceso político de la Unidad Popular (1970-1973). No es mi objetivo inmediato analizar las coherencias y correspondencias realistas, testimoniales o de denuncia que esta obra posee. Tampoco me propongo estudiar, en detalle, los ejercicios estilísticos o formales que el narrador emplea, con mayor o menor éxito, para narrar una historia que a ratos se arrastra y parece no avanzar. Lo que sí intentaré es señalar e interpretar la presencia evidente de elementos de *estética gótica* que, de manera consciente o inconsciente, fueron invocados por el autor para configurar el mundo de la novela. *Buscaré evidenciar cómo estos elementos enriquecen la comprensión de un mundo representado que se debate entre la normalidad de lo cotidiano y la anormalidad de un estado de excepción, que coexisten con una percepción de normalidad generalizada en el común de la población, y que se construye intersubjetivamente en el paso de la sociabilidad de los 70 a la de los 80.* El terror y lo siniestro irrumpen, en momentos específicos del relato, para negar los intentos de los personajes por rehacer, estabilizar o dotar de sentido sus existencias. La presencia misma de estos rasgos de estética gótica (por ejemplo, la configuración espacial de la casa, la sugerencia o sugestión de lo sobrenatural, la persistencia de lo reprimido por sobre lo sublimado, los intentos por expresar lo inexpressable del sufrimiento físico) demuestra que incluso una novela tan acotada y enmarcada en la tradición del realismo como *Una casa vacía* admite lecturas que pueden universalizar el mensaje o moraleja, por demás local e históricamente condicionado, de su discurso.

SUMARIO SOBRE LO GÓTICO

Indudablemente, la imaginería gótica, patentada por algunos escritores de los siglos XVIII y XIX en Europa (como Horace Walpole y William Beckford) reaparece cada cierto tiempo en la estética de Occidente como el retorno de los contenidos reprimidos del inconsciente, primero por el pensamiento racional-ilustrado, luego por el modelo de sujeto histórico impuesto por el materialismo dialéctico y finalmente por la imagen del Yo postmoderno, moldeado por la sublimación de la libido a través del consumo⁸. La mezcla de lo gótico clásico con la literatura negra, el surrealismo, la ciencia-ficción y otras estéticas del siglo XX, ha dado frutos y los seguirá dando todavía, siempre que no se olviden sus orígenes enraizados en la idea (pintoresca) que el escritor anglosajón tenía del ámbito cultural románico y de Oriente, su búsqueda de lo sublime a través de la liberación de la angustia y el terror, y su deliberado propósito catártico-moralizante. En el caso de una obra narrativa de autor chileno, marcadamente realista y político-testimonial, la imaginería gótica aflora insensiblemente, permitiendo la profundización de los sentimientos racionalizados de los personajes –sus frustraciones políticas y personales– en el contexto de una catarsis nacional muy compleja y poco estudiada que estuvo representada por la liberación de la violencia, los deseos de exterminio y tortura, el odio entre clases, etc., en dos períodos –inseparables entre sí– de nuestra historia: el gobierno de la Unidad Popular y la Dictadura.

Una casa vacía está estructurada en torno a una constelación barroquizante de relaciones entre parejas heterosexuales, complejos vínculos entre padre-hija y entre hermanos, que remiten inmediatamente a uno de los tópicos que la literatura gótica descubrió y desarrolló preferentemente: el enrarecimiento de las relaciones consanguíneas e interpersonales, su contaminación con dogmas políticos o semi-religiosos, secretismo familiar, insatisfacciones de alcoba y otras preciosidades que el psicoanálisis y la antipsiquiatría han contribuido finalmente a sacar a la luz. La trama testimonial del retornado, imbricada con

⁸ “Gothic in contemporary popular culture is still recognisable as the Gothic of Walpole and Radcliffe, Shelley and Stoker, but it has also changed, evolving new contexts and new meanings, and requiring new forms of analysis and comment.” (Spooner 2). Una buena definición temática del gótico la aportan William Hughes y Andrew Smith: “(...) eerie music, shrieks, cells, hidden identities, a gloomy castle, a deathbed scene, madness, a corpse, and incest” (“Defining the Relationships” 4).

la del empresario supuestamente colaboracionista, la profesora de filosofía que busca retomar su carrera y la abogada de la Vicaría de la Solidaridad, quien padece en cuerpo y alma el peso de la recepción de testimonios (comparable a la confesión que en secreto debe recibir un sacerdote) está desarrollada de manera que tiende lastimosamente a la polifonía, pero cayendo, habitualmente, en la confusión y la gratuidad⁹. Es de rescatar, sin embargo, la presentación casi objetiva de los valores y creencias de estos entes sociales, el análisis a ratos descarnado de la caída de sus utopías y la comparación, desarrollada solo embrionariamente, con el mundo valórico y doxástico de otro *ethos* social que se desarrolló en Chile entre 1973-1989, el de quienes vivieron el estado de excepción como un período de normalidad y que siguieron adelante con sus vidas sin hacerse cargo del exilio y la tortura, una forma de sociabilidad que se transformaría, con el retorno a la democracia, en el marcado consumismo y anomia cívica que ha sido llamada por los especialistas “despolitización”¹⁰.

Ahora bien, una obra literaria no debería analizarse solamente desde el punto de vista de la dialéctica forma-contenido, las metáforas o alegorías construidas dentro del mundo representado, los símbolos y relaciones intertextuales que enriquecen el tejido literario. Además, debería rastrearse y descubrirse el modelo implícito que la obra trata de emular, el arquetipo genérico o la *sombra* bajo la cual se construye este relato. Dicha sombra existe en una vertiente estética, pero también encierra una proposición ideológica: Detrás de todo relato existe un misterio, un enredo o una moraleja que develar; tras lo aparente y superficial-oficial existe una verdad ideológica cuya manifestación social ha sido aplastada al producirse un retorcimiento o quiebre del curso histórico de las cosas. En el caso de *Una casa vacía*, por supuesto que el modelo es la *novela histórica* que deviene en historia de las *relaciones privadas* en un momento de crisis social y cambios traumáticos. El

⁹ La importancia del secretismo y la culpa en la novela gótica, así como la identificación de la imaginería de lo subterráneo, lo oscuro y lo inefable con la espacialidad claustrofóbica y los sueños premonitorios y de entierro prematuro son desarrolladas por Eve Kosofsky Sedgwick.

¹⁰ “La figura del hombre público, orientado hacia la vida pública, es reemplazada por la figura predominante del individuo burgués, atomizado, que ya no vive en la comunidad de la civitas, ya no vive por la causa (el sindicato, la “población” el partido). Vive para sí y para sus metas (...)” (Moulián 121). Según Moulián, estas metas son el medrar económico, dentro de las limitaciones de la cultura de la flexibilización laboral, y el acceso a nuevas formas de consumo.

arquetipo genérico es la *forma simple* (Jolles) de la develación de un *enigma*, cuyos afloramientos indiciales y su rastreo sugieren gérmenes de un relato *policíal*. La sombra bajo la cual se construye el relato de *La casa vacía* es la legalidad del *arruinamiento* (Promis) objetual, histórico y personal, vivido como un principio ontológico contra el cual, si bien no se puede luchar, sí puede ser exorcismo a través de la escritura o la confesión. En este nivel de exorcizamiento de un principio extraliterario —el arruinamiento—, se verifica, casi con delectación, el reconocimiento de las formas imperfectas que el arte genera como sublimación de la angustia, quedando el proyecto testimonial convertido en un esfuerzo suspendido cuya realización depende de otros componentes del circuito comunicacional-literario: las generaciones de lectores y la acumulación de lecturas posibles que el texto genera. Sin embargo, más allá de este nivel de exorcismo, sobresale la invocación de una ideología de la verdad que más existe y se refuerza mientras más se presenta como perseguida, violentada y contrariada: la interpretación materialista (histórico-utópica) del ala izquierda política latinoamericana más extrema y su mesianismo social, explicada, de manera ejemplar, en textos como los del historiador Luis Vitale.

De acuerdo con la caracterización que hace Cedomil Goic de la literatura contemporánea (en su introducción al volumen correspondiente de *Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana*), el irrealismo de la literatura hispanoamericana es legítimamente contrapesado con la tradición realista costumbrista, a lo que se añade la función testimonial como una forma de contestar al poder y contrarrestar las versiones oficiales que construyen distintas versiones de la realidad social¹¹. Con todo, se deduce de las palabras de Goic que la dimensión testimonial no puede sino ser “ancilar” y subsidiaria respecto de la autonomía de la obra irrealista, y que cualquier pretensión de devolver a la literatura una función de representación realista es desconocer el estatus mismo de la ficción contemporánea, a saber, su ser texto inserto en una corriente de intertextos que crean mundos autónomos que se presentan a la interpretación como mensajes cifrados de un emisor enciclopédico.

¹¹ Cf. Piglia 21-22, “A diferencia de lo que se suele pensar, la relación entre literatura —entre novela, escritura ficcional— y el Estado es una relación de tensión entre dos tipos de narraciones. Podríamos decir que también el Estado narra, que también el Estado construye ficciones, que también el Estado manipula ciertas historias”.

LA CUESTIÓN DEL TESTIMONIO

En *Una casa vacía* el cuestionamiento del estatuto del testimonio es presentado como parte de un proceso existencial de des-realización que se precipita en el personaje Julia, quien, a su vez, como personaje que funciona dentro del sistema novelesco como el actante desvelador del secreto que esconde la casa (represión gótica de lo horrendo y prohibido) experimenta los malestares físicos y espirituales de quien está expiando penas propias y ajenas: es ella quien “padece” el *pathos* gótico que acompaña la revelación del secreto y quien comprende la incompatibilidad de un proyecto de vida burgués con la magnitud de los hechos revelados:

(...) Y de nuevo empieza a oírse el golpeteo de las teclas, confundiendo con su segunda voz, las palabras de doña Graciela que Julia va traduciendo al lenguaje acartonado, al habla almidonada de los expedientes (...) ¿Cómo ponerlo? Ella ha dicho: que a gritos daba instrucciones a otros. Y no a los otros (...) La omisión de ese artículo marca la diferencia (...)” (Cerde 137)

En este sentido, no hay que olvidar que *Una casa vacía* también es una novela sobre el enrarecimiento de las relaciones interpersonales (Barthes), la legalidad de las parejas heterosexuales burguesas, clase media, cuya fantaseada estabilidad (hacer vida hogareña, cumplir empleos intelectuales, *hobbies* personales, vivir de una remuneración regular), corresponde precisamente al arquetipo del intelectual descomprometido de su praxis revolucionaria (un ejemplo de sujeto con conciencia de clase, comprometido en una práctica revolucionaria, sería la recreación que hace Germán Marín de los hermanos Rivera Calderón en “Carne de Perro”). Por otro lado, el tema de la traducción, representado en el traspaso del testimonio existencial a su dimensión de testimonio forense, es cuestionado por el mismo narrador desde el lugar común de la intransitividad de la experiencia a través del lenguaje. Más aún, la transformación del testimonio subjetivo en narración coherente ya constituye un primer nivel de desnaturalización de la experiencia¹². La separación estricta entre la situación de pseudo-cura psicoanalítica que la

¹² (...) el testimonio no es la percepción misma, sino la relación, es decir, el relato, la narración del acontecimiento. Por lo tanto transporta las cosas vistas al plano de las cosas dichas” (Ricoeur 14).

abogada de la Vicaría establece con sus informantes y la función litigante del testimonio, que es sentar bases para denunciar y perseguir a los culpables, es, en el fondo, el más amargo reconocimiento del divorcio entre restitución histórica y restitución de sentido. La novela no puede resolver, sino tan solo plantear esta contradicción; la confesión final de don Jovino (lejos, la escena más forzada y maniquea de la novela, especie de escena obligatoria sin la cual no existe cierre de proceso para la hija del anciano) deviene en alegoría de las razones de Estado, de clase y visión de mundo que justificaron el Golpe de 1973, aún cuando la intención autorial haya sido mostrar el patético desmoronamiento de un personaje mal caracterizado y pobremente presentado.

ESTRUCTURA DE LA NOVELA

Una casa vacía se inicia con la típica perífrasis del famoso período *garciamarquiano*, que establece, a través del pretérito perfecto desplegado sobre un pasado subjuntivo, una forma de retraer el sentido de los sucesos a un origen o génesis de la catástrofe (o la ignorancia) de esa catástrofe. Inmediatamente, el narrador se muestra involucrado con los registros de habla propios de una clase media-alta, en estilo coloquial, que evidencian la extracción y buena educación de los personajes intelectuales, claro que sin la soltura “donosiana” que parodia, a la vez que penetra, en las inflexiones de este discurso de clase. El espacio simbólico, anunciado desde el título, corresponde al proyecto inmobiliario de una burguesía acomodada “ñuñoína”: una casa sólida, confortable, hecha para durar, apta para criar una familia numerosa, con patio y espacio para ampliaciones. Desde muy temprano, el deseo de los personajes se proyecta sobre la apropiación del espacio de un otro (empresarios e inversionistas de ancestro extranjero que no son aceptados en los espacios urbanos ocupados por la oligarquía tradicional). En el caso de la mujer, está presente el sueño del *cuarto de lectura*, un proyecto ciertamente intelectual; en el caso del hombre, está el *cuarto oscuro*, una metáfora por demás evidente de la noción de revelado o desvelamiento de la verdad escondida en la casa (las implicaciones topológicas que se abren con una lectura “bachelardiana” de la verticalidad de la casa son importantes, pero no pueden ser desarrolladas aquí). Más evidente aún es la metáfora que enlaza el reinicio o reparación de la dañada relación marital con la restauración de la casa dañada y descuidada. La extracción social de

los personajes queda bastante clara con la alusión a una casa en la playa (El Quisco); el determinismo económico, que no debe ser desdeñado en esta obra, gira en torno al peso que significa para la pareja aceptar el préstamo de Don Jovino (aunque quizás sería más preciso hablar de arriendo en comodato con usufructo) así como el aprovechamiento de la ganga que significa la devaluación de la mano de obra que restaura la casa —el típico “maestro chasquilla” de la sociedad chilena. La aparición de la imagen del *cuarto de los niños*, de reminiscencias “chejovianas”, y la palabra “raspaje” sugieren a nivel indicial la violencia transmitida generacionalmente a los hombres y mujeres torturados por el Estado.

La presencia indicial del deterioro doméstico: manchas, quemaduras en el piso y la pared; la alusión al generador de electricidad, de por sí bastante sospechoso (¿qué casa-habitación dispone de un generador de electricidad además de la electricidad que recibe desde el alumbrado público?) se van sumando progresivamente a los sueños y presentimientos de los personajes femeninos. El narrador mismo aporta su cuota de insistencia en el símbolo del árbol, en las introspecciones y dudas existenciales de los personajes, en la condición arruinada del país. Se va configurando, así, un mundo narrativo en que las prefiguraciones intuitivas preparan el camino a la revelación final: la casa restaurada es, en realidad, una casa “quemada”. Las proyecciones de este motivo de arruinamiento gótico, que transforman a la casa en una mansión de los horrores (con todo y mazmorras), se complementan con la dinámica del blanqueamiento (Moulián) de las vidas de los personajes, representada por la insatisfactoria restauración material de la casa, incompatible con la precariedad de las relaciones entre los personajes y el fantasma de la mala conciencia política¹³.

En *Una casa vacía*, son precisamente las mujeres quienes presentan mayores deseos de re-estructurar (restaurar) sus vidas, enfrentando la resistencia del medio pero, más puntualmente, sus propios traumas o reticencias interiores: el autoritarismo paternal, la insatisfacciones afectivas y de autoimagen, el paso de los años, el peso del duelo y de las confesiones recibidas (en el caso de Cecilia, la restauración de la casa corre paralela a la restauración de su

¹³ “La llamada transición ha operado como un sistema de trueques: la estabilidad, se dijo, tiene que ser comprada por el silencio (...) Pero la élite decisora actuó inspirada por otra estrategia, la del “blanqueo” de Chile” (...) Lo que en realidad se buscaba era resituar a Chile, construirlo como país confiable y válido, el Modelo, la Transición Perfecta” (Moulián 33).

autoimagen personal). Se presenta al lector, entonces, una doble articulación semántica del símbolo de la restauración: la necesidad existencial, o incluso el derecho a reiniciar nuestras vidas como seres dotados de aspiraciones, señalando una nueva meta de sentido frente al agotamiento de los proyectos tradicionales (matrimonio, trabajo, afecto, participación política, inserción social), por un lado, y la restauración culposa que se realiza a espaldas de la historia, ya sea colectiva o personal. Los personajes quedan atrapados entre estas dos opciones; la novela no da respuesta a la profunda contradicción entre el impulso a “quemar las naves” y hacer “tabla rasa” para poder pasar a una nueva etapa existencial y la petición de una conciencia autorial (incluso supra-autorial, casi divina) de levantar (testimoniar y proceder a partir de) los hechos y asumir las culpas a nivel personal y colectivo. En este sentido, desde el punto de vista de un análisis “bachelardiano”, la incapacidad de Cecilia y Manuel para “re-encantar” (remotivar) el genio habitable de la casa debe entenderse como el mayor fracaso existencial de los personajes.

A continuación, presentaré una lista de elementos de estética gótica que son identificables en los diferentes niveles de la obra. En cada nivel escogeré el elemento más representativo o de mayor potencial estético; sin embargo, en el análisis se implicarán los otros elementos que no reciban un tratamiento tan detallado. Tengamos presente, como hipótesis de trabajo, que tanto el empleo de los elementos góticos como su interpretación autorial o por parte de los personajes, se realizan de manera semejante a lo que podríamos llamar la *emulación* de un inconsciente, tanto personal como colectivo, que busca desesperadamente su esclarecimiento y su cura.

En el nivel *cronotópico*, es decir, en el eje espacio-temporal que articula la verosimilización histórica del relato, se destaca, obviamente, el complejo semántico de la casa, la pieza, el subterráneo, el baño, el árbol y el jardín. Estas unidades y sub-unidades de alojamiento, ensoñación y refugio actúan metafórica e indicialmente en relación con el cuerpo humano y sus funciones. La dinámica cronotópica dice relación con la circulación de objetos y relaciones gastadas, usadas, arruinadas por el tiempo y la rutina, que solo pueden ser restauradas gracias al poder maquillador de la técnica, y que despiertan en la fantasía de los personajes la ilusión de lo nuevo. En el nivel de la *acción narrada* prevalece el planteamiento de un secreto —un enigma— que solo se resuelve en los capítulos 19 y 20 de la tercera parte. El desvelamiento de este secreto y su posesión corroe las conciencias de los personajes y los hace tomar drásticas decisiones, en un intento por volver a concebir sus vidas como

proyectos con sentido (Frankl)¹⁴. En una línea de acción paralela, el motivo del des-exilio de Andrés (restauración imposible de un espacio arruinado, de una imagen del pasado) se articula con la imagen del personaje gótico “errante”; su búsqueda del bien deseado, el paraíso perdido de la infancia o del tiempo anterior a la catástrofe, está condenada a una eterna postergación. Finalmente, en el nivel de los *personajes*, encontramos un motivo favorecido por el relato gótico: el enrarecimiento de las relaciones, abundante en adulterios, secretos, odiosidades familiares y revelaciones de última hora. Este motivo, recogido en el relato contemporáneo por la paraliteratura y la telenovela, tiene un amplio desarrollo en las secciones 18, 19 y 20, del capítulo diez, segunda parte. Allí, la constitución de los tríos adúlteros o semi-adúlteros, no solo atrae el fantasma del “triángulo del deseo” (según Girard), sino que, además, sirve de contrapunto al proceso de des-realización que Julia vive al descender los escalones del subterráneo y descubrir el secreto de la casa. Finalmente, a través de las conversaciones entre los personajes, se evidencia la imaginación libresca, de ribetes góticos, que intenta naturalizar el estado ruinoso de la casa a partir de la fantasía de las “viejas donosianas”. Otras fantasías, como la de Andrés al visitar el supermercado (la imagen de los mariscos), reúnen pulsiones eróticas y tanáticas que trasuntan el conflicto existencial, mezcla de desencanto y distimia (depresión), que aqueja a la mayoría de los personajes de la novela de Cerda¹⁵.

¹⁴ “La búsqueda por parte del hombre del sentido de la vida constituye una fuerza primaria y no una racionalización secundaria de sus impulsos instintivos. Este sentido es único y específico en cuanto es uno mismo y uno solo quien tiene que encontrarlo; únicamente así logra alcanzar el hombre un significado que satisfaga su propia voluntad de sentido” (Frankl 139). Resulta obvio que este “algo” que da sentido a una vida o se establece como el sentido mismo de ella, puede intuirse o representarse como una metáfora o un deber moral. En el caso de los proyectos privados de los personajes de *Una casa vacía*, la búsqueda de este sentido puede chocar con la bandera de un ideal colectivo sostenida por el discurso del narrador autorial.

¹⁵ Tal vez esto sea lo que un estudioso llama “la pérdida del ser” en los personajes de *Una casa vacía*. “En el momento de hacer el balance de las ganancias y pérdidas, aunque haya entre ellos algunos personajes ganadores paradigmáticos de tantos otros en el país, los personajes, a medida que la revelación de Julia acerca de esa casa se va corroborando, resultan estar en una situación de quiebra, de pérdida, de vacío y desesperanza: no queda más que romper los últimos vínculos y abrirse nuevos derroteros: Cecilia se lanzará a la búsqueda de su propia posibilidad de ser; Andrés regresa a Alemania del Este dejando atrás su país que, según reza el eslogan, “avanza en orden y paz” (Catalán 15).

EL CUENTO GÓTICO

Entre las secciones 12 y 13 de la segunda parte, capítulo siete, Cecilia relata, con marcas textuales que recuerdan una narración enmarcada de carácter misterioso, una historia para poner “la piel de gallina”. La casa es caracterizada como “un caserón de brujas, una mansión de lechuzas enmalezada, con un patio invadido por la hojarasca y el matorral que había terminado con las flores y había crecido hasta no dejar un solo espacio para poner un pie, y con pozas y sapos y grillos y ratones, y aquí, como les conté, con los pisos sucios y con enormes quemaduras, y con extrañas manchas por todos lados, creí que me moría” (Cerda 114). Esta narración enmarcada es interesante porque repite y complementa lo ya narrado en la sección 1, capítulo 1 de la primera parte, con variantes y aditamentos idiolectales de la propia Cecilia. La ambigüedad del recuerdo (“miento...”) es coherente con lo ambiguo de la experiencia: un sueño dentro de otro sueño (“no es ni siquiera un sueño...”), un recuerdo adulterado (“yo creía estar durmiendo... Me voy quedando dormida entonces...”) que se constituye como percepción subliminal de un ruido (“eso que parecía un quejido prolongado, un desgarró de dolor lento y continuo...”, “y luego ese ruido de bisagra...”). La comparación entre el ruido de la rama contra la ventana y un quejido humano, la premonición del sueño (“El árbol que soñé en la otra casa era este árbol. El ruido que soñé era el mismo que pude escuchar sin que lo soñara”) y la singular *coincidencia* de la circunstancia del sueño de Cecilia (árbol, ruido, quejido, bisagra) con los recuerdos de Chelita, otorgan a este sueño el carácter de premonición preternatural, y a la casa restaurada, la característica de “lugar encantado”. La función gótica del relato es clara y se cumple (“Quedaron todos tan impactados con el sueño del árbol...”), en contraste con la alusión poética que Manuel improvisa en relación con el árbol, y preparando la revelación que el recuerdo de Julia inexorablemente va a presentizar.

Por otro lado, el impacto de las revelaciones de Chelita sobre Julia sugiere el efecto desrealizante, ya no de un cuento gótico, sino de una irrupción violenta de lo siniestro en la legalidad de mundo de la normalidad, que desestabiliza al Yo y lo aproxima a la locura. La distancia que se debe tomar frente a la audiencia de testimonios y su traspaso a la escritura nos retrae, nuevamente, a la imposibilidad de conciliar la empatía con la pragmática de la denuncia, de aseverar con total certeza algo que escapa, por su origen, al nivel de la certeza:

(...) si te involucras tanto te vas a volver loca, trata de poner una distancia, cumples con lo tuyo tomando los testimonios, si alguien los lee no va a saber si los escribiste llorando o en paz. ¿Si alguien los lee? ¡Pero qué importaba quien los leyera! ¿Cambiables eso la vida de las vendadas, de las violadas, de las aterradas, de las ultrajadas en esa casa? ¿Y por qué piensa que es la misma? ¿Tiene alguna prueba? ¿Alguien puede asegurar que ésa era la casa? (Cerde 128).

SUEÑOS Y VISIONES

Los sueños y visiones son un ingrediente importante en la preparación de la atmósfera en que lo siniestro irrumpe en la vida normal. En la sección 26, capítulo 13 de la segunda parte, se produce la visión en el espejo, mientras que ya en la sección 1 del capítulo 1, primera parte, los sueños de Cecilia se centran en el árbol y su follaje. La naturaleza premonitory de este sueño, que articula el ruido del árbol con el recuerdo de la mujer torturada, corresponde al tipo de sueño gótico que Eve Kosofsky describe como particularmente siniestro: aquel sueño que, al despertar, demuestra ser realidad: “The gothic dream is, far more schematically than the place of live burial simply a duplication of the surrounding reality. It is thrilling because supererogatory. To wake from a dream and find it true –that is the particular terror” (27-28).

El carácter fantástico de estas experiencias justifica incluir dentro de su tenor al conjunto de las fantasías que los personajes tejen conscientemente en torno a la casa y sus antiguos moradores. Manuel, junto con Cecilia, construye una fantasía gótica en torno a “gente vieja, viejas solas”. Según el narrador:

avanzaban en la fantasía y en el juego a la hora del aperitivo: viejas solas con olor a polilla (...) viejas donosianas, como sacadas de *El obscuro pájaro de la noche*. Sí, viejas decrepitas y atroces que permitieron la ruina de una casa tan linda. Seguro que en el cuarto de las niñas hacían magias y sahumeros, por eso el parquet negro, quemado (...) brujas que habían esperado el graznido de las lechuzas bajo los árboles del patio; no, mejor todavía, iluminadas por la luz de la luna, viejas lunáticas que habían llenado la casa de gatos y fantasmas, de manchas y quemaduras... (Cerde 22).

Ya está, el escenario gótico está completo: viejas, sahumeros, noches de luna, gatos y lechuzas. La ironía de esta construcción fantástica es triple: primero,

porque obedece a un prejuicio social, la asociación entre vejez y ruina, que se trasladará, luego, a una imagen en que lo gótico deviene en grotesco (el asilo de ancianos); segundo, porque es de carácter literario (“Manuel se reía entonces de la imaginación tan literaria de su mujer”), pese a que la realidad superará con creces las expectativas literarias; tercero, porque, de alguna manera, los elementos tópico-góticos sí prefiguran, en su dimensión infernal, el martirio de la tortura, pero en su dimensión cotidiana: las brujas terminan siendo “pacas”, “agentes”: “Las viejas brujas eran simples pacos –exclama Sonia tomándose la cabeza” (213). Incluso no es desdeñable la ironía autorial al introducir *El Obsceno pájaro de la noche* como intertexto dentro del mundo narrado: el arruinado mundo en que deambula el Mudito representa, simbólicamente, la decadencia irreparable de un espacio alegórico que ha quedado al margen del devenir de la historia, y que solo puede ser recuperado (como ocurre con Villa Grimaldi) a través de su museificación o su abandono definitivo (como ocurre con la casa “quemada” en que habitan los protagonistas de *Una casa vacía*).

Por otro lado, el momento culminante de la sección 26, *eterno retorno de lo mismo* (el temor a la locura), articula una clásica escena desarrollada en clave fílmica con una torsión (o desplazamiento) del narcisismo de Julia (“Y ahí, desde la bruma que empaña el vidrio, pegadita a la oreja de Julia (...) ve a la Chelita que la está observando desde la bañera con ojos tan agotados de lágrimas como los suyos. Limpia con la mano, muy rápidamente, el vaho del espejo, convencida de que así la hará desaparecer (...) Y sin embargo está allí de nuevo”, 191). Nuevamente, la ambigüedad de la situación –interferida por una focalización interna del narrador– sugiere la persistencia del terror en la cotidianeidad; la asociación de lo siniestro con cenestesias acuáticas (el ruido del agua que corre en el lavamanos y el chapoteo del agua en la tina de baño fatal) nos conduce hacia un enfoque sicoanalítico de toda la escena, que no podemos desarrollar aquí.

EL DESCENSO AL INFIERNO

La dinamización de la dimensión cronotópica de la casa está determinada por tres acciones dentro de la novela: el “reconocimiento de lugar”, como lo llama, irónicamente, el personaje Andrés; el recorrido de Cecilia junto a sus invitados, para mostrar la casa restaurada, y la relectura que Julia hace de los espacios de la casa en base a los indicios señalados por Chelita. En

la primera acción, Andrés constata los cambios de la realidad frente a la idealización del recuerdo y sus expectativas. Por medio del extrañamiento, se percibe el carácter siniestro de la casa, en medio de la norma urbana del barrio (algo semejante le ocurre al narrador-protagonista de *El palacio de la risa*, de Germán Marín). En la segunda secuencia, la presentación en sociedad de la casa permite evidenciar los ideales de habitabilidad de una clase social, además de servir de marco para la escena de tríos deseantes y para la narración del relato de misterio. En la tercera secuencia, paralela a la segunda, predomina una superposición de planos narrativos en que el extrañamiento da paso al reconocimiento, por parte de Julia, de los datos indiciales aportados por la mujer torturada. Esta acción alcanza un clímax cronotópico en la catarsis física sufrida por Julia en uno de los baños de la casa, en la medida en que los padecimientos físicos de la abogada son congruentes con las torturas de sumersión y electrocutamiento que padecían los internos de la *Venda Sexy*. El contrapunto entre los coqueteos de gente madura, las aclaraciones familiares y otras menudencias burguesas con los malestares de Julita, es especialmente perturbador.

La presencia de elementos de estética gótica aporta una profundización simbólica en las muy evidentes metáforas político-testimoniales de la obra. La secuencia de descenso, la oscuridad, los peldaños angostos y muy altos, el muro áspero, la coincidencia en el número de peldaños, el recuerdo de las voces y quejidos, el presentimiento, la náusea, la sospecha de locura, son rasgos constitutivos de una escena de temor primordial. La ceguera de las mujeres vendadas, el cuarto oscuro de Manuel, la empatía de Julia, fantaseada como simulación de su propia tortura, son extensamente focalizadas por el narrador como partes de una compleja imagen que no requiere explicación (aunque el narrador insista en guiarla). La liberación del miedo, función gótica por excelencia, se complementa con la sublimación (función cultural por excelencia) del terror en testimonio.

CONCLUSIÓN

Lo sobrenatural gótico es una articulación inconsciente, compartida por el narrador, pero no legitimada, de los profundos traumas y trastornos existenciales que retornan pese a los intentos de reprimir o racionalizar los acontecimientos en la vida de los personajes. A nivel de la estructura novelesca,

el hecho de que se escogiera la forma íntima o subjetiva de reconstrucción de la historia, incorporando el testimonio al mundo ficticio y espejeando el proceso de construcción lingüístico-forense del testimonio con la inefabilidad e intransmisibilidad de la experiencia misma del testigo, evidencia un reconocimiento implícito de la inadecuación de la forma histórica para estructurar y dar fundamento o motivación al discurso testimonial. Estas tensiones son mas evidentes en la estructura del narrador, que oscila entre una omnisciencia doxástica “stendhaliana” y una apertura hacia el discurso indirecto libre que penetra en las conciencias de los personajes y entrega su contenido directamente, a la vez que admite violentas elipsis temporales o espaciales. Esta oscilación entre modos narrativos no está completamente justificada estéticamente; la omnisciencia está puesta al servicio del ingreso a las conciencias de los actantes, pero no establece una jerarquización clara, por ejemplo, entre el deber-ser político ideológico y la libertad individual de cada personaje. Habría que aceptar que estamos frente a un narrador que evidencia su proyecto narrativo como algo incompleto, como un compuesto de estilos y estrategias narrativas puesto al servicio de un cuestionamiento sin respuesta, o peor aún, una inculpación generacional sin posibilidad de reparación. Ello sin contar con el problema de la presentización de lo inefable: dolor, culpa, miedo, terror.

El problema de la representación de lo inefable es bastante antiguo en literatura. Lo plantean la mística, las crónicas de Indias, la literatura de ciencia-ficción (Lovecraft), e incluso la pornografía. La mística usa las metáforas del erotismo y el exceso para representar la unión con lo divino. La literatura fantástica recurre al tópico de lo inefable para señalar el carácter monstruoso que no admite sino vagas comparaciones y montajes surrealistas para expresar la extrañeza. Las crónicas de Indias evidencian la necesidad de cambiar un paradigma cultural para poder nombrar la novedad del Nuevo Mundo. La pornografía se enfrenta a la paradoja de que la palabra explícita es menos sugestiva que la alusión indecente, del mismo modo que el desnudo frontal es menos incitante que el escorzo erótico. En el caso de *Una casa vacía*, la inefabilidad del sufrimiento y la crueldad tiende a ser mitificada como discurso lírico, como bien lo señala Hernán Vidal, pese a las opiniones abiertamente sospechosas del narrador, quien no vacila en caracterizar al estilo forense como “lenguaje acartonado”. Dicha mitificación irrumpe en la superficie novelesca, pero no se incorpora orgánicamente a ésta; de manera

semejante, irrumpe lo siniestro gótico en la “normalidad” de las vidas de los personajes¹⁶.

La crítica literaria, por su parte, considera inútil discutir el carácter realista y testimonial de la novela de Cerda. Es tan evidente que pertenece al ciclo de obras que, en la post-dictadura, buscan decir o señalar el tema del sufrimiento del otro, dar voz a la voz del otro, señalar el vacío de la desaparición, que no se ha preguntado sobre los recursos usados por el autor, sobre su validez estética en armonía con su propuesta ideológica. Tampoco se ha preguntado por la transformación que sufre el testimonio al ser introducido en una obra ficcional. Sin embargo, vale la pena reflexionar sobre si es posible una narrativa ficcional testimonial, e incluso, si el testimonio puede ser representado simbólicamente. El capítulo dedicado al testimonio de Chelita frente a la abogada es central en este aspecto. El reconocimiento implícito de que el testimonio existencial de la mujer es traducido a un discurso forense cuya sintaxis y pragmática es esencialmente diferente y ajena a la vivencia existencial, representa la dificultad de legitimar el testimonio como género representable. Ciertamente se legitima legalmente; pero su esencia sigue siendo intransferible: exactamente como lo gótico-siniestro.

La reconstrucción de un pasado sin reconocer el paso del tiempo, los cambios y transformaciones, forzadas o fortuitas, llevan a la desdicha a los personajes, y ello parece ser la moraleja del relato. El personaje que encarna las fuerzas que justifican el cambio violento, la reacción política, es Don Jovino, coleccionista y militarista, aunque para ser justos, el narrador a ratos omnisciente también tiene claro que en el periodo allendista hay fuerzas desatadas de destrucción y anarquismo asimilables a un impulso social tanático. Otros momentos de crítica o autocrítica ideológica del narrador que dicen relación con el “austero paraíso socialista de la RDA”, la presentación de los exiliados alemanes como verdaderos trasplantados que asumen la cultura a través de una parcial apropiación del idioma y el discursivo desengaño de Julia no hacen sino aumentar la ambigüedad de la visión de mundo, abriendo la puerta a un profundo sentimiento de culpa.

¹⁶ “Hay una dualidad contradictoria en el modo narrativo de *Una casa vacía*. El mundo narrado se manifiesta a través de una omnisciencia que, de acuerdo con la tesis alegórica (...) hace alarde de la racionalidad de su visión de mundo (...) A pesar de esto, la omnisciencia tiene dificultades en integrar a su racionalidad las voces fantasmales de los torturados, muertos y desaparecidos en la casa. Se manifiestan allí como en un limbo entre la vida y la muerte que la voz narrativa relata con dificultades” (Vidal 55).

La conciencia culposa, la necesidad de asumir errores y demandar reparación, son elementos de una subjetividad dañada por las circunstancias históricas, pero inculpada, además, desde la perspectiva de un otro demonizado, al mismo tiempo extraño y familiar. Quizás esta sea la función y la importancia del personaje Don Jovino; sobre su pecho llora Cecilia, hacia el final de la novela, en un reconocimiento implícito de la imposibilidad de condenar y perdonar al mismo tiempo, como le ha ocurrido, durante todos estos años, a la sociedad chilena.

BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. 1957. México: FCE, 1965.
- Barthes, R., “El efecto de realidad”. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1968. 178.
- Catalán, Pablo. “Carlos Cerda: La pérdida del ser”. *Mapocho* 54 (2003): 9-28.
- Cerda, Carlos. *Una casa vacía*. Santiago de Chile: Alfaguara, 1996.
- Contreras, Manuel. *La verdad histórica II*. Santiago de Chile: Ediciones Encina, 2001.
- Frankl, Viktor. *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder, 1998 (decimonovena edición).
- Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980.
- Hughes, William, et al. “Definig the Relationships between Gothic and the Postcolonial”. *Gothic Studies* 2/5 (November 2003): 6.
- Kosofsky, Eve. *The Coherence of Gothic Conventions*. New York: Routledge, Kegan & Paul, 1986.
- Moulián, Tomás. *Chile actual, anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM-ARCIS, 1997.
- Pelletier, Jerome. “La fiction comme culture de la simulation”. *Poétique* 154 (abril 2008): 131-146.
- Piglia, Ricardo et al. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. México: FCE, 2001.
- Promis, José. *La novela chilena del último siglo*. Santiago de Chile: Editorial La Noria, 1993.
- Ricoeur, Paul. *Texto, testimonio y narración*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1983.
- Spooner, Catherine. “Introduction: Gothic in Contemporary Popular Culture”. *Gothic Studies* 1/IX (Mayo 2007): 1-4.
- Vidal, Hernán. *Chile: poética de la tortura política*. Santiago: Mosquito Editores, 2000.
- Vitale, Luis. *¿Y después del 4, qué? Perspectivas de Chile después de las elecciones presidenciales*. Santiago de Chile: Ediciones Prensa Latinoamericana S. A., 1970.

