

### **Lucidez, escritura e inmanencia.**

[A propósito del libro *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, de Idelber Avelar, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000]

Sergio Rojas

Avelar señala que el asunto que guía su indagación acerca de la postdictadura es “el problema del estatuto de la escritura literaria en la época de la decadencia definitiva de su relación con la experiencia”<sup>1</sup>. Con esta explicitación., podemos volver al título del libro, como para indagar acerca de qué es lo que nombra, pues se trata, creo, de esa clase de títulos que sólo se dan a leer cuando uno vuelve a ellos: *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. La pregunta por el estatuto de la literatura consistiría, pues, en la pregunta por *el estatuto de la ficción*, como trabajo de narrar una experiencia: la experiencia de la dictadura. En el marco de este problema, la alegoría como *residuo* material del lenguaje tiene especial importancia para pensar el acontecimiento de la catástrofe del mundo (del mundo como totalidad vivida del sentido). “La postdictadura pone en escena un devenir alegoría del símbolo. En tanto imagen arrancada del pasado, mónada que retiene en sí la sobrevida del mundo que evoca, la alegoría remite antiguos símbolos a totalidades ahora quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como cadáveres”<sup>2</sup>. Esta hipótesis nos propone desde ya una cuestión fundamental desde donde leer el libro de Avelar: no se trata sólo de preguntarse por los “asuntos” o los “temas” de la ficción en la postdictadura, sino por la ficción misma, comprendida al margen de la representación, de tal manera que la dictadura es algo que le ocurrió a la ficción, al “arte del relato”. Esto es precisamente lo que demanda una lectura acerca de la relación interna que existiría entre la dictadura como acontecimiento y la ficción como condición o posibilidad *a priori* de todo discurso y lectura, también de las “lecturas” de la realidad. El libro está cruzado por esta relación entre dictadura y ficción, cuestión que porta implícita también la relación entre acontecimiento y literatura.

---

<sup>1</sup> Idelber Avelar, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, agosto del 2000, página 299.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 22.

En cierto sentido, la experiencia de la dictadura es el acontecimiento de una catástrofe en nuestro pasado reciente. Pero se trata también de un tiempo ya pasado, de *otro* tiempo. La narración de esa experiencia implicaría, pues, un trabajo con la memoria. Sin embargo, y por lo mismo, el problema en el tiempo que se denomina “post” (en ese hoy que es “después”) es que no sólo se trataría de una memoria del pasado –como si aquella fuese el lugar presente en donde el pasado yace simplemente disponible-, sino de una memoria ella misma pasada. Esto pone de alguna manera en cuestión el protagonismo de la memoria en los debates en torno al espesor cultural, político e histórico de la dictadura; esto es, ¿qué clase de “acontecimiento” es la dictadura? ¿Cuál es el “sujeto” que padece la dictadura, como *cuerpo* en el cual se inscribe el acontecimiento? Acaso sea precisamente la hipotética existencia de ese “cuerpo” lo que está en cuestión a propósito de la ficción. El compromiso entre democracia y mercado se consolida como lo más “actual” en la misma medida en que parece romper con el pasado, al cual releva poniendo las condiciones para su olvido, al estimular y satisfacer el deseo de escuchar y leer “historias”. Un pasado olvidable es sólo recordable. “Si el trabajo del duelo sólo puede llevarse a cabo a través de la narración de una historia, el dilema del sobreviviente reside en el carácter inconmensurable e irresoluble de esa mediación entre experiencia y narrativa (...). Las narrativa estaría siempre atrapada en un *plus* o en una falta, excesiva o impotente para capturar el duelo en toda su dimensión”<sup>3</sup>. El pasado podría llegar a ser sólo narrable y esto significa que sólo queda la ficción como recurso para articular el pasado e intentar, acaso, restituir lo que con él se ha perdido.

¿Cómo pensar una resistencia reflexiva al mercado cultural, a la satisfacción de una demanda preexistente de “historias” –consumo de historias, consumo de ficciones, lectura de testimonios y de individualidades “quebradas”-, pero desde la misma tarea de la *narración*? Avelar cita a Ricardo Piglia cuando éste se refiere a lo que él mismo denomina una de las tres tendencias fundamentales de la novela contemporánea: la “poética de la negatividad”, constituida por autores que se niegan “a entrar en esa especie de manipulación que supone la industria cultural” y [se proponen] “destruir los mitos de

---

<sup>3</sup> Ibid., p.282.

comunicación directa y transparencia lingüística que fundamentan tal industria”<sup>4</sup>. Bueno, el libro de Avelar puede ser leído también como una hipótesis con respecto a lo que podríamos denominar el progresivo vaciamiento de contenido de la novela y la consecuente emergencia de la “forma”. Se trataría en todo caso de un proceso que habría tenido lugar desde los inicios mismos de la novela<sup>5</sup>. Consideremos al respecto lo que dice Benjamin: “la cámara de crecimiento de la novela es el individuo en su soledad”<sup>6</sup>. Es decir, la historia de la novela estaría internamente relacionada con la historicidad del *individuo*, considerado éste desde lo que podríamos denominar como tres de sus características constitutivas: la soledad, el desconcierto y la lucidez (la lucidez con respecto a las “formas” en la medida en que la potencia constitutiva del individuo consistiría precisamente en su capacidad de “darse cuenta” y el escepticismo nihilista que se sigue de ello).

Aquí, entonces, el lugar de la ficción sería, por ejemplo, para uno de los autores estudiados en el libro, el mismo Ricardo Piglia: recuperar la narrabilidad que pudiera reconstituir, restituir, la memoria: la *posibilidad* de contar historias podría restaurar la memoria porque la experiencia puede volverse apócrifa, es decir, ser relatada con nombres falsos, como si perteneciera a otro”<sup>7</sup>. El trabajo de la ficción, entonces, podría ser comprendido como trabajo de restitución de la memoria. Sin embargo, ese “encargo” es más bien su fatalidad: sólo queda contar historias a una distancia absoluta del acontecimiento que ellas mismas narran, pues en el origen de esas historias no encontramos una experiencia en el trabajo de articularse, sino la máquina que las produce. Pero no se trata simplemente de contar historias, porque *el verosímil ha aparecido*: entonces muchas historias, pero ningún “sujeto”. Pienso aquí en una frase de Beckett –autor al que Piglia considera precisamente como inscrito en la “poética de la negatividad”: “La expresión de que no hay nada que expresar, nada con qué expresarlo, nada desde donde expresarlo, no poder expresarlo, no querer expresarlo, junto con la obligación de expresarlo”. ¿Cuál es, pues, el sentido de esa máquina que no deja de contar-inventar historias?

---

<sup>4</sup> Ibid., p. 249.

<sup>5</sup> De manera que la historia de la novela es sin duda una clave de comprensión del devenir de la subjetividad moderna.

<sup>6</sup> Benjamin, Walter, *El Narrador* en Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV, Ed Taurus, Madrid 1998, p.115.

<sup>7</sup> Avelar, Op. cit. p. 30.

Lo anterior recorre todo el texto de Avelar, diríase como una suerte de principio no explicitado, pero cuya consistencia se prueba en cada caso. El sentido de la ficción no consiste simplemente en narrar la experiencia de la dictadura y así disponerse como registro y comunicación y transmisión, sino que su sentido consistiría, si pudiera, en articular esa misma experiencia. Y quizás no quepa hablar de “experiencia *de* la dictadura”, sino más bien de la “experiencia *en* la dictadura”. La restitución de la memoria es, así, la articulación de la memoria como experiencia, esto es, como memoria de una subjetividad que viene desde algún lugar lejano. La proveniencia desde la lejanía es lo que se juega en la posibilidad de contar una historia.

De aquí entonces la relación fundamental que propondría el libro de Avelar entre ficción y postdictadura. El *post* señala el tiempo desde el cual se intenta articular narrativamente la experiencia. La experiencia es la articulación de una alteración que, por lo mismo, se hace *después*. Y resulta muy importante diferenciar en este punto lo que sería el trabajo narrativo con la experiencia de la “memoria” como mera facultad espontánea. Es precisamente este carácter *a posteriori* de la experiencia lo que plantea aquí una relación esencial entre ficción y experiencia. La experiencia no es contemporánea del acontecimiento que ella misma trama narrativamente. El sujeto de la experiencia es, pues, siempre, un sobreviviente que ficciona su historia. Pero si esta posibilidad ha sido aniquilada, entonces no ha habido sobrevivientes. El tiempo se encuentra escindido: allá antes, acá después. “El lenguaje de la derrota, escribe Avelar, sólo puede narrar radicalmente la inmanencia de la derrota”<sup>8</sup>. La inmanencia *es* la derrota. La inmanencia es el mercado. “Si la llegada de las dictaduras y la consiguiente transición del Estado al Mercado son coextensivas a la decadencia del boom (el fin de la posibilidad de una sustitución compensatoria de la política por la estética), la emergencia de esas máquinas alegóricas que intentan elaborar la catástrofe dictatorial también sería coextensiva a la decadencia definitiva de las poéticas mágico-realista en América Latina”<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 107.

<sup>9</sup> Loc. cit.

Es aquí precisamente en donde encontramos el problema nuclear que trabaja y expone el texto de Avelar: “La irreductibilidad de la derrota es para Piglia, Santiago, Eltit, Noll y Mercado, el fundamento de la escritura literaria de hoy en Latinoamérica. Todos ellos escriben bajo la conjunción de dos determinaciones fundamentales: el imperativo del duelo y la decadencia del arte de narrar”<sup>10</sup>. Es decir, Avelar no nos propone la ficción en la postdictadura como sólo una clave de ingreso posible, entre otras, a la cuestión de la dictadura como acontecimiento y memoria, sino que es precisamente conforme al tema de la ficción postdictatorial que el problema se deja ver: cómo puede la literatura dar cuerpo narrativo (ficción) al acontecimiento de la dictadura, cuando ésta irrumpe como una catástrofe de la articulación narrativa del mundo y, por tanto, de la experiencia. En cierto sentido, debe la ficción dar cuenta de su propia imposibilidad de contar una historia. He aquí el problema: ¿en qué sentido puede ser la dictadura un acontecimiento en la literatura?; o, dicho de otra manera, ¿cómo es que de la reflexión narrativa sobre la dictadura no sólo resultan textos que pertenecen a la literatura, sino que se inscriben como acontecimientos en la *historia de la literatura* en sus respectivos países? ¿Cómo es que ciertas operaciones textuales en las que uno podría reconocer recursos narrativos de Joyce o de Beckett no significan simplemente una suerte de impostación de la escritura, sino, por el contrario, recursos necesarios de expresión de la pérdida y la devastación?

El acontecimiento que la ficción ha de tramar no puede ser narrado porque es algo que le ha acontecido a la escritura misma. Entonces, “la escritura de la derrota” aparece como un encargo que desborda las posibilidades de la ficción *post*, pues lo que aquí se vive como “acontecimiento” es precisamente la derrota de la escritura (especial interés aquí de Avelar por Eltit). Si ello es así, entonces lo de “post” deja de ser un signo cronológico de inscripción y comienza a ser una variable constitutiva de la literatura.

La recomposición de la memoria (y, en eso, de la continuidad del tiempo histórico) consistiría en poder, después de todo, *admitir* el acontecimiento en el mundo, ficcionándolo, al modo de una trama de sentido. En esto consiste precisamente el denominado “trabajo del duelo”. Pero ocurre que el acontecimiento que ha de ser admitido

---

<sup>10</sup> Ibid., p. 34.

no es otro que el de la disolución del sentido (de la trama, de la memoria, de la ficción). El sujeto no estuvo “allí”, pues el acontecimiento es el de su ausentamiento en un padecimiento radical de la intemperie. Nadie estuvo allí. Nadie vivió, para contarlo. No puede haber ya memoria de eso. Así, toda memoria tendría el exilio de los acontecimientos como el lugar de “recomposición”. Pero de esta manera incluso el uso del término “memoria” comienza a parecernos dudoso.

¿En qué consiste la disolución del sentido? ¿No existe en verdad hoy, por el contrario, una oferta inagotable de sentido? Hablamos de la facticidad de lo hechos, cuya gravedad, cuya sólida anterioridad, opera prepotentemente sobre la subjetividad, la empuja sobre sí y la hace contar(se) historias para hacer pasar el tiempo (Beckett). Las historias comienzan a circular en abundancia. Esto es la ficción en la época del mercado. “Los textos postdictatoriales latinoamericanos y la literatura postcatástrofe en general enfrentan el desafío de subsumir la bruta, cruda facticidad de la experiencia en una cadena significativa en que esa facticidad corre el riesgo de transformarse en nada más que otra metáfora”<sup>11</sup>. La disolución del sentido coincide en cierto modo con el *acontecimiento de la literatura* en nuestro país. Toda memoria posible es puesta a circular como la memoria de un alguien-cualquiera posible. El mercado viene de esta manera a consumir la escisión entre sentido y fatalidad.

En efecto, si el presente parece cerrado al pasado, como un presente demasiado lleno de sí, “el sobreviviente del genocidio –escribe Avelar- tiene que enfrentarse con un escollo en el momento en que intenta transmitir su experiencia: la trivialización del lenguaje y la estandarización de la vida, que vacían de antemano el poder didáctico del relato, y lo sitúan en una aguda crisis epocal, derivada precisamente de ese divorcio entre narrativa y experiencia”<sup>12</sup>. El genocidio es una catástrofe de mundo: los individuos, sin poder relatar lo que ha ocurrido, han quedado a la intemperie. “Entre ellas [entre las nubes como lo único que ha quedado del paisaje, imposible no pensar aquí en el trabajo de Alfredo Jaar en África] –escribe Benjamin en *El Narrador*- rodeado por un campo de

---

<sup>11</sup> Ibid., p. 283.

<sup>12</sup> Ibid., p. 282.

fuerzas devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano”<sup>13</sup>. ¿Qué es lo que ha ocurrido? ¿Qué es lo inenarrable? El acontecimiento del genocidio es la muerte, o, dicho más precisamente, los muertos. En efecto, si algo no es aquí narrable, eso es la muerte de los muertos: *muertos sin muerte*. Los cuerpos se encuentran sometidos a fuerzas desatadas que han devastado el mundo y, por ende, la posibilidad misma de la narración, en el entendido de que sólo en una narración es posible la muerte, es posible morir. Un mundo en el que la muerte no es posible, no es un mundo. De aquí que diga Benjamin que “la marea de libros de guerra” que apareció con posterioridad eran “historias” que nada tenían que ver con lo que había ocurrido. Escribe Benjamin, con ironía: “la cotización de la experiencia ha caído y parece seguir cayendo libremente al vacío. Basta echar una mirada al periódico para corroborar que ha alcanzado una nueva baja”<sup>14</sup>. Así, el descampado del genocidio viene a consumarse y estabilizarse con el mercado: individuo sin muerte. El “divorcio entre narrativa y experiencia” y la consecuente pérdida de poder didáctico del relato referida por Avelar plantea, pues, un tema benjaminiano. “El que narra –dice Benjamin- tiene consejos para el que escucha (...) El consejo no es tanto la respuesta a una cuestión como una propuesta referida a la continuación de una historia en curso (...) El consejo es la sabiduría entretejida en los materiales de la vida vivida”<sup>15</sup>.

¿Qué es lo transmisible allí? Creo que se trata aquí de algo inexpresable: la finitud de la existencia. La finitud no significa saber por anticipado acerca del fatal término de la existencia, sino que refiere más bien el hecho de que la vida es algo que efectivamente *acontece*, y que le acontece a alguien y que, por ese acontecimiento, ese alguien se halla denso de materialidad, cruzado por la vida, por lo *sido* de la vida. El individuo es precisamente aquél que se constituye en su identidad y en su diferencia por los acontecimientos que le pasan. Quien ha vivido es, pues, alguien que ha llegado desde lejos hasta aquí. *Quien narra algo dice ante todo que viene desde lejos*.

---

<sup>13</sup> Benjamin, Op. Cit, p. 112.

<sup>14</sup> Loc. cit.

<sup>15</sup> Ibid., pp. 14-15.

Bien, pero las “historias” que el Avelar examina son novelas. Los narradores son *autores*. Y ya a una primera consideración de los textos comprendidos en el libro, llama la atención la peculiar *lucidez* del narrador con respecto a los recursos con los que se administra la producción del verosímil. Esto hace que el efecto mismo de la ficción quede en cierto modo suspendido. Con esto no quiero decir que se trate de “novelas de tesis”, sino de una literatura que, dejándose situar al interior de la “literatura de ficción”, transgrede sin embargo el verosímil narrativo, sin que por ello deje de ser precisamente una narración *posible* lo que está en juego. Quiero decir que, de vez en cuando, el lector se preguntará “¿qué es lo que, *en verdad*, está ocurriendo aquí? Sobre Lumpérica Eugenia Brito ha escrito: “Diamela Eltit recoge la problemática existente entre “literatura” entendida como ficción y “vida”, entendida como el verosímil que debe trazar toda nueva ficción. La relación que Diamela Eltit mantiene entre ambas es siempre un foco tensional desde el punto de vista significativo”<sup>16</sup>. He aquí la lucidez que la novela exhibe, particularmente la ficción *post*, como potencia devastadora de mundo. Se trata de una ficción que se despliega habiendo emergido la conciencia de la *materialidad* del proceso de construcción ficcional.

Que la narración exhiba sus recursos, que sea posible reparar en ellos, más todavía, que la lectura consista precisamente en “leer” los recursos (que el lector que esa literatura demanda sea un lector lúcido), exhibe su estatuto de construcción en proceso o de articulación fallida. ¿Y no es acaso la ficción precisamente esa exhibición de los recursos de la trama? Entonces, no leemos simplemente una historia, sino *el trabajo* que alguien está haciendo con el lenguaje, intentando contar(nos) una historia; o, como podríamos leerlo desde el libro de Avelar, intentando expresar que ya no es posible contar una historia. Encontramos aquí la situación de la alegoría: “alegórica sería la manifestación de la cripta en la que se aloja el objeto perdido”<sup>17</sup>. Detengámonos brevemente en esto, considerando por cierto el antecedente benjaminiano que es precisamente el que Avelar recupera desde la tradicional oposición entre alegoría y símbolo.

---

<sup>16</sup> Brito, Eugenia: Campos Minados. (Literatura post-golpe en Chile), Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2ª edición, 1994, p. 111.

<sup>17</sup> Avelar, Op. Cit, p. 20.

En El origen del drama barroco alemán Benjamin cita a Goethe para caracterizar la concepción clásica de la alegoría y la descalificación de la que es objeto en ese contexto: “[en la alegoría] lo particular sólo cuenta como instancia, como ejemplo de lo general; pero la naturaleza de la poesía consiste propiamente en que (...) expresa algo particular sin pensar en lo general o sin referirse a ello. Pues quien capta vivo algo particular, obtiene con ello al mismo tiempo lo general, sin darse cuenta o dándose cuenta sólo más tarde”<sup>18</sup>. Es decir, la diferencia consistiría, siguiendo a Goethe en que, si bien tanto en la alegoría como en el símbolo se da una relación entre lo particular y lo general, esta relación tiene lugar en el caso del símbolo *sin pensar* en lo general, de tal manera que la relación misma no es el pensamiento reflexivo. Entonces, quien “quien capta vivo algo particular” *obtiene* la relación con lo general, no la produce, no la logra él mismo, *no la trabaja*. Así, la alegoría aparece, con respecto al símbolo, como una operación especulativa, de tal manera que la relación entre la obra y su asunto (el concepto, la idea) permanece como una diferencia, como una distancia, articulada sólo por la reflexión, operación que por lo tanto habla más de la distancia misma que de la idea. Benjamin pone en cuestión la suposición de que la alegoría es una relación convencional entre una imagen designativa y su significado. La alegoría, escribe Benjamin, “no es una técnica gratuita de producción de imágenes, sino expresión, de igual manera que lo es el lenguaje, y hasta la escritura”<sup>19</sup>.

Podría decirse en este sentido, que el “prot-agonista” es precisamente el lenguaje mismo, como sistema de recursos que han devenido vestigios, restos de una máquina perdida, tal vez aniquilada; tal vez sean las mismas historias inventadas hace ya mucho tiempo las que siguen circulando y transformándose. Cabe pensar entonces, y esta es sin duda una de las condiciones del libro de Avelar, que se trata de textos que comportan desde sí mismos una teoría acerca de la literatura, de la ficción y también del lenguaje. Quiero decir que una lectura como la de Avelar se encontraría ya comprendida en esas “narraciones”, como la lectura de un lector posible, acaso un lector *post*, con aquella potencia de lucidez que concedería, como lo hemos señalado, la condición *post*.

---

<sup>18</sup> Goethe citado por Benjamin en El origen del drama barroco alemán, Editorial Taurus, p. 153.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 155.

No se trata de una interpretación de la realidad o de ciertos acontecimientos, sino más bien de una suerte de testimonio de lenguaje que da cuenta de una experiencia no solucionada. Es como si la realidad misma no alcanzara el estatuto de tal. En este sentido, la literatura, las ficciones emergen como vestigios, como los objetos que quedan de un tiempo devastado. Objetos que han perdido su mundo, objetos cuyo mundo nunca existió, emergidos en la posteridad de la catástrofe. En esto comenzamos a presentir el problema que cruza el texto de Avelar: la condición post no sólo de la literatura de “postdictadura”, sino de la literatura misma: la condición post, por ejemplo, de la novela en general.

La dictadura es en este sentido el fin de la ficción, pero debemos aproximarnos a pensar que esto significa también el fin de la realidad misma. Vivimos acaso un tiempo inverosímil, en donde la posibilidad como fundamento no existe. La creencia está técnicamente prohibida. He aquí la escisión entre narración y experiencia. Pero un tiempo inverosímil es un tiempo que es *sólo* verosímil: la máquina de Piglia situada en la plaza pública.

La escisión entre narración y experiencia es la imposibilidad de narrar el padecimiento brutal de la exterioridad que habría significado la dictadura, como una tempestad después de la cual sólo quedaron las ruinas. Y esto porque la diferencia misma entre adentro y afuera, entre inmanencia y trascendencia, se ha borrado. Tal borradura es la inmanencia: “Para las alegorías (post) dictatoriales tal afuera se ha vuelto inenarrable. Toda alteridad, todo principio alternativo u opositor se ha hecho predecible al punto de transformarse en un momento del despliegue del mismo orden tiránico.(...) Con el efecto mágico ya vaciado, el acontecimiento alegórico necesita arrastrarse en la inmanencia de su propia facticidad, irremisible a un afuera que le pudiera conferir un principio semántico organizador final”<sup>20</sup>. Este pasaje es fundamental para comprender el libro de Avelar desde su mismo título. El autor sostiene que es precisamente la *inmanencia* lo que marca una diferencia al interior de la historia de la literatura latinoamericana, particularmente señalada entre el boom y la literatura de postdictadura.

---

<sup>20</sup> Avelar, pp. 109-110.

Lo que caracterizaría a la literatura anterior al post es *el viaje a la otredad*. La literatura se despliega desde la ilusión de la exterioridad. La condición *post* viene a señalar entonces el fin de la ilusión. En este sentido cabría hablar del fin de la experiencia o de la “muerte de la experiencia”. Sin embargo, es necesario pensar qué significa el hecho de que esto sea sintomatizado por la proliferación de “experiencias” narrativas. Es decir, si la literatura se encuentra internamente determinada por la imposibilidad de referir el acontecimiento, por la condición histórica del sujeto moderno, imposibilitado de comportarse conforme a los acontecimientos sin ficcionarlos, entonces ¿cómo es posible que la literatura acuse recibo o padezca la dictadura como acontecimiento? ¿Qué clase de *sensibilidad* tiene, por ejemplo, la máquina de Piglia? ¿Cuál sería la *finitud* de la máquina de hacer historias? Pues, en efecto, siguiendo la misma tesis de Abelar, la dictadura no sólo sería un acontecimiento –un acontecimiento “en la exterioridad”, como lo es en cierto modo todo acontecimiento-, sino *la exterioridad misma como acontecimiento*.

Podemos imaginar a una criatura con la *capacidad* de “contar historias” y que un día acusa recibo de su incapacidad para seguir haciéndolo. En esto consiste su relación con los acontecimientos. Pero en lo inmediato, el acontecimiento lo es sólo de su incapacidad. Sin duda, de esta manera establecemos una relación de la historicidad de la literatura con la condición finita de la subjetividad moderna, en cuanto que ésta existe en sostenida relación sensible con las cosas.

La dictadura es, *con respecto a la literatura*, un momento en el devenir de la modernidad a la que la literatura pertenece. La dictadura sería algo así como la explicitación fatal de la condición *post* de la literatura en general; condición que impone a la literatura su “puesta al día” y su consecuente historicidad como género. En ese caso, la dictadura pensada absolutamente desde la categoría de lo *post*, exhibe su relación interna con el mercado. Pues la dictadura, tal como la vivimos, fue permanentemente la ilusión de la otredad, la ilusión del trabajo en favor de la exterioridad: la ilusión de la reflexividad como movimiento de la subjetividad hacia lo otro albergado en ella misma. La dictadura fue, en un sentido terrible, un tiempo de máxima reflexividad, en donde la lucidez se impuso como estrategia de sobrevivencia en el sujeto. Esto permite explicar el hecho de

que la “postdictadura” sea, al mismo tiempo y en el mismo sentido, el fin de la literatura y el acontecimiento de la literatura en nuestro país.

“Si una de nuestras premisas aquí es que la derrota histórica que representan los regímenes militares ha implicado también una derrota para la escritura literaria, se impone entonces la tarea de “hablar otramente”<sup>21</sup>. ¿Qué significa esto de “hablar otramente”? Ciertamente, no se reduce simplemente a la operación de hablar *como* otro, de “otra forma”, sino de hablar de otro, *hablar desde otro*. Hablar desde otro “lugar” que el del presente en que el autor soberanamente escribe sobre la página o la pantalla en blanco. Pero entonces esto significa también hablar *desde otro lugar que el de la literatura* (entendida ésta desde los temas de la tradición y el canon). Quien se expresa desde esa alteridad no es un sujeto ni se “encuentra” en un mundo. El autor debe entonces *alterarse* para escribir, colaborar con la diseminación del lenguaje en la que (el) otro se expresa. El autor no puede corresponder al otro si no es haciendo fracasar a la literatura en su función articuladora de mundo y al lenguaje en general en su función comunicativa. En este sentido, la literatura de postdictadura no corresponde en sentido estricto a una especie de operación de recuperación o de restitución, sino más bien a una operación de irrupción y diseminación de una posible recomposición metafórica de la memoria (en donde las ficciones no articulan experiencia alguna, sino que se proponen *en lugar de* esa experiencia perdida). Sigue pendiente, sin embargo, la pregunta por la relación que *esta* literatura guarda con la literatura *misma*. Lo cual no es cosa menor, pues en ello se juega la pertinencia de una noción como la de “literatura de postdictadura”. Si no se termina de resolver verosímelmente una relación interna entre la dictadura como acontecimiento y la literatura del post, ésta deviene indesmentiblemente en lo que podríamos denominar “documento de barbarie”, sin que pueda ser leída propiamente como literatura.

Podría decirse que desviándose estas escrituras desde la literatura, producen un desvío en la literatura misma. En efecto, las operaciones de transgresión o desvío del verosímil narrativo al interior de la literatura, suponen a la literatura, suponen a la *mismidad* de la literatura (como tradición y como sistema de códigos y categorías que han producido

---

<sup>21</sup> Ibid., p. 316.

e instituido a su lector). Tales operaciones trabajan, pues, su propia inscripción como desvío y como pérdida. Pero entonces, ¿qué clase de acontecimiento es la literatura en la literatura?, ¿qué clase de escritura es aquella que *hace acontecer a la literatura*?

Podría decirse, siguiendo la lectura de Avelar, que el boom latinoamericano no es sólo la inscripción de una diferencia –y hasta de un relevo según algunos- en la historia de la “literatura universal”, sino que sería en sentido estricto la producción inédita de textos absolutamente literarios. “La nueva narrativa –escribe Avelar comentando a Carlos Fuentes- representaría el momento en que por primera vez nuestras novelas saben reír”<sup>22</sup>. Esto significa que por primera vez nuestras novelas pertenecen *por entero* a la literatura. En efecto, la posibilidad de la risa como “saber reír” es precisamente el saber de la novela con respecto a sí misma; es ante todo la producción de un “sí mismo” para la novela –una autonomía estética- conquistada con su pertenencia a la literatura y, por ende, a lo universal. Esto último significa la emergencia de la literatura latinoamericana en la historia universal de la literatura, esto es, la historia de una producción que se despliega y progresa conforme a un *proceso interno*, en donde la producción de ficción es ante todo una reflexión poética sobre la misma ficcionalidad. Todo esto supone la relación interna entre lo artístico y lo urbano, y de lo urbano con lo universal. Dichas relaciones resultan verosímiles si se asume que uno de los principios de la producción de literatura de ficción es la reflexión sobre los propios recursos que se administran para la producción de mundos verosímiles. La aceleración como fenómeno típico de la urbe –en contraste radical con lo rural- resulta ser una condición decisiva para tal operación de reflexividad.

Si como el mismo Avelar sostiene, el papel moderno de la literatura es el viaje hacia la “otredad no reificada”, ahora se trataría más bien de algo que viene a la escritura desde una interioridad que ha sido suprimida, sofocada, olvidada por y *en* el lenguaje. Y si esto concierne a la literatura, ello se debe a que se trata del lenguaje que se encuentra articulado como soporte del mundo. “La literatura de postdictatorial atestiguaría, entonces, esta voluntad de reminiscencia, llamando la atención del presente a todo lo que no se logró en el pasado, recordando al presente su condición de producto de una catástrofe anterior, del

---

<sup>22</sup> Ibid., p. 42.

pasado entendido como catástrofe”<sup>23</sup>. Lo que en la escritura alterada viene a expresarse es precisamente *el costo del mundo*, del sujeto y de la misma literatura. Y esto, como acontecimiento de lucidez, concierne fundamentalmente a la literatura, en cuanto que ésta ha consistido en la articulación de una subjetividad posible como articulación de un mundo posible. La literatura como recurso exige plena *conciencia del verosímil* que se articula en la escritura (especialmente en el caso de la novela). Es precisamente esta conciencia del recurso la que permitiría reconocer hoy a la literatura como recurso fracasado y agotado, en la plena *exhibición de la forma*. En este sentido, por ejemplo, *Finnegans Wake* de Joyce (obra en cierto modo paradigmática para Avelar) es trabajo crítico de desconstrucción de la cultura lingüística (como lo sugiere Víctor Pozanco, uno de sus traductores al castellano), es una novela divertida y es también, como narrativa, un universo absolutamente hermético. En esto consistiría precisamente una obra de la lucidez. ¿Es la dictadura el acontecimiento de esta lucidez? ¿Qué clase de catástrofe es esa que hace avanzar a la literatura en *su* historia, hacia la lucidez con respecto a sus recursos?

Santiago, Septiembre del 2000.

---

<sup>23</sup> Ibid., p. 286.