

*LAS NOVELAS DE LA DICTADURA Y LA POSTDICTADURA CHILENA:
PRECISIONES Y AUTOCRÍTICA **

Grínor Rojo
Universidad de Chile
grinorrojo@hotmail.es

1

En 2016 yo publiqué un libro sobre las novelas chilenas de la dictadura y la postdictadura en cuyo prólogo dejé escrito que, aunque al lector pudiera parecerle una *boutade* algo gruesa, me atrevía a sostener que “toda, absolutamente toda, la literatura publicada en Chile o por chilenos con posterioridad al golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 era una literatura a la que aquel acontecimiento y sus secuelas le cortaban el traje o, dicho en forma más exacta, que estas eran unas obras de arte literario todas las cuales estaban signadas a fuego por la dictadura (o por el Estado de excepción, como empezaron a decir en algún momento los revolucionarios franceses) y por la postdictadura (o sea por el post Estado de excepción)”¹. Pues bien, como era de esperarse, no faltó quien refutara ese dictamen, acusándolo de desmesurado con el alegato de que no era muy difícil encontrar, para el período de la historia de Chile que yo había cubierto con mi libro, literatura, y en particular novelas, donde ni el golpe ni lo que vino después de él se evidenciaban.

Sin embargo, hubo en el reproche de mi contradictor una insuficiencia grave, y era que, por no importa cuáles hayan sido sus razones, este no siguió leyendo lo que yo había escrito, que “diecisiete años de gobierno castrense le modificaron a la sociedad chilena su manera de ser y estar en el mundo y que, como consecuencia de ello, no pudieron menos que modificárselas también a las producciones simbólicas”

* Leído en el simposio “Preguntas por/para la Literatura Chilena”, en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, con el auspicio además de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, el Centro UC de Estudios de Literatura Chilena y la Universidad Alberto Hurtado, el 4 de abril de 2023.

¹ Grínor Rojo. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. ¿Qué y cómo leer?* Vol. I. Santiago de Chile. LOM, 2016, p. 9.

(*Ibid.*). O, lo que es aún peor, tampoco excluyo la posibilidad de que yo mismo haya sido el culpable del malentendido, que no haya fundamentado y explicado mis dichos suficientemente. En realidad, según lo que puede leerse en la frase de arriba, yo no estaba pensando predominantemente en la incidencia, al interior de los mundos narrados en los textos en cuestión, de objetividades que eran vinculables con los desmanes de la dictadura o con los de la postdictadura (o con las acciones de complicidad o resistencia a los mismos), es decir que no estaba otorgándole prioridad, ni tampoco era mi aspiración otorgársela, ni única ni preferentemente, a la reproducción en estos mundos novelescos de los crímenes, las desapariciones, las torturas o los confinamientos, que como sabemos fueron los métodos de conducta rutinarios desplegados por las pandillas criminales que comandaron sucesivamente Manuel Contreras, Odlanier Mena, Humberto Gordon y Hugo Salas Wenzel, así como tampoco de su reemplazo en el tiempo que lo sustituyó (y de su denuncia), sino de otra cosa.

Aclarar en qué consiste esa otra cosa es la primera de las dos tareas que me he impuesto para esta presentación. La segunda, que está conectada estrechamente con la anterior, tiene que ver con la estética realista y su necesidad o no, en el cuerpo de unas novelas a las que yo prediqué como “de la dictadura y la postdictadura”. Si ese era el predicado, si la diferencia específica que yo quería destacar era *esa*, ¿no era razonable conceder que las obras que mejor respondían a semejante proyecto (las que “retrataban” mejor el flagelo dictatorial y postdictatorial) eran aquellas que estaban provistas con una estética que las obligaba por definición a “imitar” puntualmente el fenómeno?

2

Vamos ahora a lo primero: habrá quedado claro que a lo que yo apuntaba al decir que toda la literatura chilena post 73 es una literatura a la que el golpe de Estado y sus secuelas le cortaban el traje, no era que en el mundo que esta literatura re-presenta el referente explícito fuesen el tiempo-espacio y las acciones de por lo menos algunos de los agentes de la dictadura o de la postdictadura de una manera singular. Eso podía ser efectivo o no, y demorarme en los detalles de su actualización hubiese sido valioso tal vez, pero no era lo que predominaba en mis planes.

A lo que yo me estaba refiriendo en cambio era que *la dictadura le había alterado el rumbo al devenir de la nación chilena*; que los chilenos habíamos sido víctimas, a partir del 11 de septiembre de 1973, de una *contrarrevolución*, y que sobre eso era sobre lo que, directa o indirectamente, por mención o por omisión, estaban escritas las novelas que yo seleccioné. Había habido en Chile una *contrarrevolución*, primero en la política, un poco más tarde en la economía y, de forma más lenta, pero no por eso menos eficaz, en la sociedad y en la cultura. No era que hubiese cambiado la geografía física del país; la geografía física seguía siendo la que conocemos y amamos, con su mar y sus montañas, sus desiertos y sus nieves; lo que había cambiado era la gente.

Habían cambiado los chilenos —ellos, entre ellos y en la relación que mantienen hasta hoy con el suelo en que habitan.

Esto, precisamente, es lo que yo intenté sacar a la luz en las obras que articulan el que para mí es el “ciclo” de las “novelas de la dictadura y la postdictadura. chilena”, lo que no fue óbice para que mostrara al mismo tiempo el cómo estas novelas reproducen objetividades ominosas, no pocas veces de una manera escalofriante, como ocurre en las que ponen en escena la tortura. Necesaria, en tanto que el relato literario se ocupa siempre de sujetos singulares empeñados en la ejecución de actos singulares, no era sin embargo esa dimensión testimonial la que mi investigación privilegiaba. El relato histórico, el artículo sociológico o el reportaje y la crónica periodísticos podían encargarse de denunciar tales horrores mejor que las novelas y, ocioso es anotarlos, mucho mejor que la crítica de las novelas.

Con lo que quiero decir que la formación histórica chilena vigente hasta el 11 de septiembre de 1973 --con dificultades, lo admito, ya que no escasearon, durante el desarrollo de la segunda modernidad chilena, entre 1920 y 1973, las intentonas desestabilizadoras, varias de ellas golpistas--, se quebró definitivamente a partir de aquella fecha. Otra formación histórica empezó a configurarse en el país desde entonces, la que, como más mal que bien sabemos, se consolidó con la metralleta en la mano y por lo mismo más rápidamente de lo que hubiese sido posible en otras circunstancias.

En el marco de la formación histórica entrante, el proyecto del poder militar y sus cómplices civiles consistió en completar un *reordenamiento* y una *rejerarquización* del colectivo chileno y sus prácticas. La democracia política chilena de la segunda modernidad, buena o mediocre, desapareció; su modelo económico, que se bandeaba entre la estrategia de sustitución de importaciones y el keynesianismo benefactor y cuya finalidad había sido un mejoramiento de las condiciones de vida de la gran mayoría de la población del país, se reemplazó con otro neoliberal, que priorizaba la ganancia sin escatimar sacrificios, agregando que un “rebalse” de la misma iba a ser suficiente para cubrir las necesidades de los más; la sociedad, donde el acento se había puesto hasta entonces en el respeto y la confianza entre connacionales, se fracturó y enconó; y, por último, la cultura, cuya gran tarea es la producción de la inteligencia simbólica con que interpretamos el mundo, la que le confiere a este algún sentido, no desapareció pero se envileció.

El común denominador de estos sucesos no se reducía, como muchos se apresuraron a creerlo, a la urgencia conservadora de acabar con el gobierno progresista de Salvador Allende. Ese era, como hubiese dicho el Freud de *La interpretación de los sueños*, el contenido manifiesto del golpe de Estado. El contenido latente, cuya realización en los hechos el golpe debía facilitarles a los soñadores, consistía en reestablecer en Chile el orden y la jerarquía en y entre las clases sociales y en reenergizar simultáneamente el modo de producción capitalista, el que se había visto frenado, aunque nunca eliminado, durante las cinco décadas anteriores de la historia del país.

Orden y jerarquía en y entre las clases sociales, entonces, y sin olvidar que esto se aplicaba igualmente a la familia patriarcal, a las razas y al género sexual.

Ese fue el corazón del programa del áulico Jaime Guzmán Errázuriz, quien había aprendido su autoritarismo en la España de Franco, casándolo un poco después –para sorpresa de sus camaradas, los corporativistas chilenos, lo que no impidió que terminaran acatándolo complacidamente–, con la ortodoxia económica capitalista. Este es el perfil de Guzmán que nos entrega Renato Cristi, el más ecuánime y mejor de sus estudiosos:

En su etapa inicial la idea de autoridad aparece inserta en una constelación de manifestaciones que le dan sentido y profundidad. Autoridad para Guzmán es primariamente orden, seguridad, jerarquía, rango social, obligación de clase, tradición, protección. Más concretamente, la autoridad que propone aparece en la formación de un Estado autoritario y en su aceptación de la dictadura como la forma de gobierno adecuada para enfrentar emergencias políticas. El modelo histórico que tiene en mente es el régimen franquista. Por su parte, la idea de libertad se manifiesta en una defensa extrema de la propiedad privada, la libre empresa y el capitalismo².

Tratando de explicar el antihumanismo inherente a la lógica del modo de producción capitalista, yo escribí en otra parte que

el celo del capitalismo no está puesto en el valor de uso, que es el resultado del proceso de trabajo, sino en el valor de cambio, que es el resultado de la valoración del capital. La consecuencia necesaria que esto tiene es que al capitalista el ser humano le concierne menos por lo que es que como un medio para generar unos bienes y servicios cuyo valor se determinará no de acuerdo con el esfuerzo que se haya empleado para producirlos/ejecutarlos o de la falta que pueden hacerle a la comunidad, sino por la demanda de quienes poseen el dinero para comprarlos³.

Esta lógica antihumanista fue la de Guzmán Errázuriz, y en Chile se generalizó no tanto a causa del golpe de Estado en sí mismo, como porque, merced a su intermediación, los intelectuales orgánicos de los militares instalaron el nuevo modelo social y económico (por lo que se sabe, Sergio de Castro, el líder de los Chicago boys, fue

² Renato Cristi. *El pensamiento político de Jaime Guzmán*. Santiago de Chile. LOM, 2000, p. 9.

³ Grínor Rojo. “Humanidades, cultura y universidad en la escena histórica global”. *Ístmica*, 29 (2022), 97.

designado asesor del ministerio de economía chileno tres días después del suceso, el 14 de septiembre de 1973, y en abril de 1975 Pinochet lo ascendió a ministro del ramo, cargo que ocupó hasta 1976 cuando el dictador lo sacó de economía y lo puso en hacienda, esta vez hasta 1982). Este modelo social y económico se tornó hegemónico en nuestro país en los años que siguieron, irradiando hacia todos los sectores de la vida nacional, también al de la cultura y, más precisamente, en lo que a nosotros nos incumbe, al de la literatura.

En consecuencia, en las obras de arte literario que estudié en mi libro de 2016 yo no estaba poniendo el acento –repito: no única y ni siquiera predominantemente–, en la presencia verificables, en los mundos en ellas representados, de las atrocidades perpetradas por el régimen castrense o, desde el costado opuesto, en algunos de los sujetos y los actos de condescendencia y resistencia. No era así como había que leer en el título de mi libro el predicado “de la dictadura y la postdictadura”.

Muchas de estas novelas denuncian los crímenes del autoritarismo, eso es cierto y yo no me abstuve de señalarlo. Pero, en mi acercamiento crítico y sin descuidarlas por ello, no era la denuncia puntual de esas atrocidades ni la exposición del dolor de las víctimas lo que prioritariamente capturaba mi atención, sino la contrarrevolución militar y civil victoriosa *sensu lato*, que estaba en la raíz de todo lo anterior y permeaba por ende los contenidos de las ficciones, incluso con independencia de la voluntad de los autores y del significado denotativo de los textos, tanto como del modo con el que quienes los escribían producían la letra.

La contrarrevolución chilena puso en una máquina de moler carne todo cuanto yo enumeré recién como vigente hasta 1973: se empeñó en reducir a los seres humanos a la condición de capital humano, hizo de la naturaleza una proveedora de materias primas explotables y exportables y manifestó el desprecio más profundo hacia aquellos que no estaban contribuyendo a la obtención de la ganancia, los que no la estimaban como era debido, los pueblos originarios en primerísimo lugar. Era un *turning point* de ciento ochenta grados en la conciencia de los ciudadanos de Chile y resulta, por consiguiente, del todo inconcebible que no lo asimilara la literatura y, especialmente, las novelas.

Ahora bien, como otras actividades humanas, la literatura (y, en lo que aquí nos convoca, la escritura de novelas) es una “práctica”, es decir que es una actividad productiva social y técnicamente condicionada, que lo que produce son objetos de cultura y, más específicamente, objetos de arte, entendidos estos dentro del grupo de aquellos que son detentores de la capacidad simbolizante que poseemos los humanos y que nos sirve para hacerle el quite a la angustia. Sospechamos los humanos que la realidad es incognoscible y que tampoco es improbable que carezca de sentido, por lo que procuramos inyectárselo desde afuera, mediante el quehacer cotidiano, la ciencia, la religión, la filosofía o el arte. El cómo lo hacemos y en qué consiste lo que obtenemos con nuestros esfuerzos va a depender de la puesta en funcionamiento de

alguno de los atributos con que la madre naturaleza ha tenido la buena voluntad de pertrecharnos: el saber espontáneo, la razón práctica, la fe religiosa, la razón abstracta, la iluminación estética.

Y no es que en el régimen pinochetista no hubiera nada de eso, como nos lo aseguran unos libros muy cómicos que se titulan “inteligencia militar” y que cuando uno los abre lo que encuentra son páginas en blanco. Eso no era posible; al régimen pinochetista no le faltó cultura, aceptémoslo, y por lo tanto nuestro problema consiste más bien en determinar qué clase de cultura es la que los militares y su corte de civiles favorecieron y cuáles fueron los resultados de su gestión en la materia. *Grosso modo*, reconociendo que existen matices, pero poniéndolos por ahora entre paréntesis, yo dividiría esa esa gestión en dos grandes ramas con objetivos y procedimientos opuestos.

De un lado, el pinochetismo trató de entronizar en Chile una cultura nacionalista, “patriótico-militar”, la de los homenajes a los héroes a caballo, las ofrendas florales al pie de sus jamelgos piafantes, los desfiles y saludos a la bandera, junto con lo menos honorable que los militares pudieron hallar en el himno patrio (el verso donde se nombra a los “valientes soldados”, un verso que no se había cantado desde hacía cien años. Era, por decirlo así, una caricatura del aprecio por los “grandes hombres” que Carlyle preconizó, convertido en un aprecio por los militares que combatían en una guerra encarnizadamente contra sus compatriotas, habiéndolos clasificado previamente como “enemigos internos”, peligrosos para el buen mantenimiento de la “seguridad nacional” y, por lo tanto, eliminables), y del otro, promovió una cultura “mediática de importación”, la televisiva sobre todo, que, desde una trinchera contraria a las exuberancias del nacionalismo, hacía su propio estropicio.

Sobre este eje doble y contradictorio se montó el modo dictatorial de hacer cultura. Era el que los “valientes soldados” habían aprendido en la Escuela de las Américas, en Panamá, donde sus tutores estadounidenses se lo habían inculcado. Se echó a andar con el golpe (podríamos decir que la entrevista televisiva a la Junta, en cadena nacional, la noche del 11 de septiembre de 1973, cuando Gustavo Leigh prometió extirpar del territorio chileno el “cáncer marxista”, fue el botón de partida⁴) y se transformó en hegemónico dentro de un plazo que no fue demasiado largo. A su respecto funcionaron y funcionan todavía todos los demás, ya que la formación histórica que nació con el golpe si bien se ha desleído en alguna medida, no se ha evaporado. Me refiero a los modos culturales subordinados, cuyos sujetos y acciones emergieron, con menos o más rapidez, en una relación de colaboración, de coexistencia pacífica o de rechazo respecto del modo hegemónico.

⁴ Ver: Verónica Valdivia Ortiz de Zárate. “¡Estamos en guerra, señores! El régimen militar de Pinochet y el pueblo”. *Historia*, 43 (2010), 163-201.

Como puede verse, el examen que aquí estoy tratando de hacer del reordenamiento y la rejerarquización de las prácticas culturales de aquella época, para luego bajarlo hasta el campo de la producción de novelas, no es superfluo, tanto por la identificación de las aberraciones sin nombre de que son culpables individuos que hoy se ufanan de defender la democracia, como porque, no obstante el eclipse de la dictadura en sentido estricto, ni el uno ni la otra han perdido vigencia.

Con esto quiero decir que el prefijo “post”, en la palabra postdictadura, es para mí menos el indicio de un corte que el de una continuidad. Con morigeraciones, de acuerdo, pero continuidad como quiera que sea. Es más: si bien es cierto que la cultura militar retornó eventualmente a los cuarteles y que a la “llama eterna de la libertad”, caracoleando sobre el “altar de la patria”, la removió de la Plaza Bulnes en 2004 el presidente Lagos, las transformaciones que después se han desencadenado en el área de las técnicas digitales, la multiplicación de las TIC desde los noventa en adelante, con sus casi infinitas posibilidades de manipulación de la conciencia pública, reforzaron la amplitud y el alcance del instrumental disuasivo hasta el extremo de que este puede en la actualidad reemplazar, para los fines de la política conservadora, a la fuerza bruta. Cuando ellos sienten que una inquietud popular podría írselos de las manos y para que el efecto disuasivo se produzca, a sus propietarios les basta con ordenar que los mentideros electrónicos se activen. Una demostración de ese poder de embuste fue la campaña del terror que vimos desplegarse el año pasado y que provocó el rechazo a la oportunidad de producir para nuestro país la única constitución democrática de toda su historia.

Puesto que la literatura es el resultado de una práctica social y técnicamente condicionada, es inconcebible que cualquiera de sus manifestaciones pudiera materializarse al margen de la formación sociohistórica dentro de la cual se estaba produciendo. La literatura es una práctica y, como todas, “anclada”. Quiéranlo o no, consciente o inconscientemente, aquellos que la constituyen en una parte de sus experiencias de vida provienen de (o de forma voluntaria se adscriben a) un determinado nicho social y hacen lo que hacen con las herramientas técnicas que el cultivo previo de su disciplina, así como el conocimiento y el manejo que tienen de ellas, habrá puesto a su alcance. Esto que digo vale por igual para los autores que para los lectores y los críticos. No existe el literato ni el crítico aséptico, como tampoco existe el lector que lee con su pizarra mental intacta.

De ahí que no dé lo mismo que la práctica de la literatura se realice en democracia a que lo haga en dictadura, que se lleve a efecto dentro del país o fuera de él, ni que lo haga con tales o cuales instrumentos. Por experiencia propia, después de haber sufrido esta circunstancia durante más años de los que quiero recordar, yo puedo asegurarles que no es lo mismo escribir en democracia que escribir en dictadura; que no es lo mismo escribir en el país de uno y en la lengua de uno que hacerlo en el exilio, escuchando y usando voces que poco o nada tienen que ver con las de nuestra

escritura. Entre las novelas chilenas que se escribieron en condiciones semejantes, son ejemplares una de Ana Vásquez Bronfman, que apareció en francés en 1977 como *Les Bisons, les bronces et le dépotoir*, y que fue traducida en 1987 con el título *Los búfalos, los jerarcas y la huesera*; otra de Guillermo Atías, quien también en francés publicó *Le sang dans la rue* en 1978 y que se tradujo como *La contracorriente. Los días de Allende* en 1981; una tercera de Hernán Valdés, cuya novela *Ansilandia oder Die Geschichte darunter* se publicó en alemán en 1984 y en español como *La historia subyacente* en 2007; y una cuarta de Omar Saavedra Santis, autor de *Die grofse Stadt*, que también se publicó en alemán en 1986 y en español como *La gran ciudad* recién en 2014. Ninguna de estas novelas ha tenido en Chile la recepción que amerita (la de Saavedra Santis no obstante ser una de las piezas fundamentales del ciclo).

Repito entonces que no da lo mismo trabajar con todos los medios técnicos a disposición, los que provienen de la educación literaria, del intercambio profesional con los colegas, del fácil acceso a las fuentes de información, como son los periódicos y las bibliotecas, y, por supuesto, del contacto con y el reconocimiento crítico de un público afín, que no hacerlo.

Al periodizar las circunstancias de aparición de las ciento setenta y nueve novelas que yo estudié, no me quedó duda, por ejemplo, de la diferencia entre el adentro y el afuera. En Chile, en tierra chilena, yo puedo contarles, que no me topé con ninguna novela que me importara comentar que se hubiese publicado durante la década del setenta. Las novelas de aquella década, que fue en este país la del crimen sin freno, desde *Actas de Marusia*, de Patricio Manns, que es de 1974, hasta *El arte de la palabra*, de Enrique Lihn, que es de 1980, aparecieron fuera de Chile.

Esto no es casual: los que todavía estamos vivos recordaremos el revuelo que ocasionó el contraalmirante Arturo Troncoso Daroch, cuando en 1977 denunció la existencia de un “apagón cultural” en el país, el que, según su escandalizada denuncia, se evidenciaba en la mala calidad de los postulantes a convertirse en oficiales de la Armada. Las expresiones del contraalmirante (¿qué será un “contraalmirante?”) no tardaron en ser retomadas, yo me imagino a pesar suyo, al haberles abierto espacio a otras personalidades que en otros registros culturales se quejaban de lo mismo y que tartufescamente atribuían los perjuicios a la flojera del público, a la vulgaridad de la televisión, etc.

Nada costaba dar con la verdadera causa, sin embargo. El asesinato, la prisión, la persecución, el exilio y la censura habían ahuyentado del país a los mejores de sus creadores en todas las áreas y, entre ellos, a los novelistas. Los homicidios de Pablo Neruda, Víctor Jara e Ignacio Ossa y la tortura y prisión de Hernán Valdés en el campo de concentración de Tejas Verdes eran acontecimientos conocidos por sus pares literatos y que los instaban a ponerse a buen recaudo en el menor tiempo posible.

El resultado es que novelas canónicas, que son hitos indiscutidos en la historia de la literatura chilena, se publicaron por primera vez durante la década del setenta,

pero ninguna de ellas en Chile: *Los convidados de piedra*, de Jorge Edwards, en Barcelona, por Seix Barral, en 1978; *Casa de campo*, de José Donoso, también en Barcelona, también por Seix Barral, ese mismo año; *No pasó nada*, de Antonio Skármeta, en Barcelona igualmente, esta vez con el sello de la editorial Pomaire, en 1980, para limitarme a tres ejemplos significativos.

Hasta donde ello devino factible, el clima político cambia en los últimos dos años de esa década y primeros de la siguiente. El régimen había adoptado a esas alturas la decisión de lavarse la cara y las manos, pretendiendo, como dicen los politólogos, “legitimarse”, entre otras motivaciones para no seguir siendo el paria internacional que era, lo que había quedado a la vista con el desaire más deshonoroso que jamás haya sufrido un presidente de Chile, cuando en Fiji, en 1980, las autoridades se negaron a recibir a Pinochet y al avión en que viajaba no le quedó más remedio que darse la vuelta y regresar a Pudahuel. Reconoció después Pinochet el haber sido objeto de una “bofetada en pleno rostro”.

Cambiar, entonces, remaquillándose, pero sin renunciar al proyecto reordenador y rejerarquizador de la vida chilena y, sobre todo, sin renunciar al modelo económico neoliberal. La “constitución” de ese mismo año, y la serie de “modernizaciones” que a base de su ideología se implementaron a partir de ahí y de las que aún no hemos tenido la voluntad política suficiente para desprendernos (de la educación, de la salud, de las pensiones, etc.), obedecen a esa intención legitimadora. Terminaba el tiempo de la represión por la libre, la sin rienda ni norma, y empezaba el de la represión selectiva.

En el marco del reajuste de los ochenta, que como digo existió, pero solo parcialmente, se imprimieron en el país las primeras novelas postgolpe. En 1983 las Ediciones del Ornitorrinco, que se habían inaugurado un año antes en conexión con la revista APSI, publicaron *Lumpérica*, la novela semilla de Diamela Eltit. Aunque habría mucho que decir (y mucho es lo que se ha dicho ya) sobre esta novela, cabe relevar para los fines de esta ponencia un par de aspectos: el primero es que su publicación no constituyó un evento aislado, sino que esa era la cuota narrativa que un movimiento artístico-cultural, el Grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte), a cuya cabeza estaba la ensayista Nelly Richard, y que contaba, además, entre sus filas, con otras figuras de prestigio, entre ellas con el poeta Raúl Zurita, le tributaba a un público al que suponía dispuesto a apadrinarlo. El grupo CADA había entrado en funciones en 1979, autoproclamándose como la ultimísima vanguardia (también se autoproclamó como la “Escena de avanzada”), basureando a sus predecesores, vanagloriándose de su excepcionalidad y cifrándola en un hermetismo de secta. La obra de Eltit, pronto convertida en fetiche, responde a este programa. Era, para no entretenerme en los pormenores, una novela importante sin duda y era a la vez una novela “difícil”.

El segundo aspecto que me interesa subrayar sobre *Lumpérica*, y el de mayor importancia para los fines de esta presentación, es que el difícilísimo programa de los artistas del CADA y el de *Lumpérica* en particular, no era ni arbitrario ni puramente

estético, sino político. Era la respuesta que los integrantes de aquel movimiento les estaban dando a las condiciones que para el ejercicio de la práctica artística surgieron en nuestro país durante los años ochenta o, dicho más extensa, pero también más exactamente, las que entonces surgieron para la práctica de un arte desobediente, el que, si bien es cierto que podía ensayarse, ello era solo en puntas de pie. Los artistas chilenos no estaban en libertad de producir cualquier cosa ni de cualquier modo. Era indispensable sacarle el cuerpo al ojo de los inquisidores y, en literatura, el campo minado era por supuesto el lenguaje. Eltit lo ha recordado en diversas entrevistas, entre ellas en esta con Claudia Posadas:

La situación impuesta por la dictadura chilena obligó a aquellos que teníamos una posición democrática y aún más, de izquierda, a una cuidadosa utilización del lenguaje. Como ciudadana habitante de esos años extraordinariamente difíciles pude presenciar como la instalación de la dictadura implicaba el radical retiro de una parte del lenguaje que aludía a los pasados léxicos políticos⁵.

También dignas de mención son otras novelas de aquella época, como *Los recodos del silencio*, de 1981, y *El obsesivo mundo de Benjamín*, de 1982, ambas de Antonio Ostornol; las cuatro primeras de Francisco Simón Rivas, *El informe Mancini*, *Los mapas secretos de América Latina*, *Martes tristes* y *Todos los días un circo*, de 1982, 1984, 1987, y 1988 respectivamente; *Por la patria* y *El cuarto mundo*, también de Eltit, de 1986 y 1988; *Óxido* de Carmen de Ana María del Río, de 1986; y alguna más. Afuera, entre tanto, se seguían publicando novelas chilenas valiosas. *El jardín de al lado*, de José Donoso, la segunda de sus novelas “de la dictadura”, que apareció en Barcelona por Seix Barral, en 1981, está ahí para probarlo.

Paralelamente, entre 1983 y 1986, estalla la mayor movilización popular contra Pinochet habida en los diecisiete años de su gobierno. Ese es el tiempo de las protestas masivas, en el corazón de las cuales sobresale la figura no de una novelista, ni la de una poeta, sino la de una socióloga, ícono máximo del feminismo chileno y latinoamericano: Julieta Kirkwood. Pero hay que anotar de inmediato que la heroica rebeldía de Kirkwood y sus compañeros fue traicionada a mediano plazo, que los políticos oportunistas y venales se aprovecharon del entusiasmo popular, que lo frenaron e iniciaron una negociación con los esbirros del dictador. El remate de esas componendas iba a ser, un par de años después, el principio del fin de la dictadura y su reemplazo por la postdictadura. Me refiero al plebiscito de 1988, a la transición pactada, a la que siguió una postransición que, como nos consta, se ha hecho “en la medida de lo posible” y

⁵ Claudia Posadas. “Un territorio de zozobras. Una entrevista con Diamela Eltit”. *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 55-56 (2002), 232.

que fue, que ha sido, hasta ahora mismo, tanto o más complaciente de lo que fue la dictadura con el *statu quo* tradicional.

Podría decirse que la etapa postPinochet se pone en marcha en 1991 con los comicios presidenciales que ganó Patricio Aylwin. Casi simultáneamente, se estrena la llamada “nueva narrativa chilena”, una maniobra comercial que promovieron los ejecutivos de la editorial Planeta y cuyo trámite la apertura política estaba haciendo viable. No obstante la ruindad de su nacimiento, debemos reconocer que la maniobra de los planetarios dio frutos; que permitió que se publicaran en Chile una decena de novelas de considerable gravitación. Entre estas, *Mala onda*, de Alberto Fuguet, en 1991, *Oír su voz*, de Arturo Fontaine, ese mismo año, *Machos tristes*, de Darío Osés también del 91, *Cobro revertido*, de José Leandro Urbina en el 92, *Morir en Berlín*, de Carlos Cerda, en el 93, y *El palacio de la risa*, de Germán Marín en el 95. No con el sello Planeta, sino con otros, aparecen, también durante esta época, *Santiago cero*, de Carlos Franz, en 1989, y *A fuego eterno condenados*, de Roberto Rivera Vicencio, en 1994.

Por último, me interesa dejar constancia aquí que lo mejor de la producción narrativa de Roberto Bolaño, el cuarto y último gran novelista de la historia de Chile, es posterior a la salida de Pinochet de la Moneda. Me refiero a *Los detectives salvajes*, de 1998. En barbecho, se encontraba asimismo, a la sazón, una narrativa más joven, que debuta en 1996 con *En voz baja*, de Alejandra Costamagna, una novela a la que han seguido otras no menos recomendables de autores como Nona Fernández, Alejandro Zambra y Álvaro Bisama.

He hecho este breve recorrido para demostrar cómo ni la intencionalidad ideológica ni la sofisticación técnica son ni pueden ser inmunes al contexto histórico; que la literatura se produce relativamente a su contexto; que este forma parte de lo que las obras literarias son y que ignorarlo equivale a amputarles a estas, abusivamente, una de sus competencias y, por consiguiente, una de sus posibilidades de lectura. Por lo mismo, tampoco tiene sentido periodizar el flujo literario desde cualquier otro sitio. Periodizar a partir de las fechas de nacimiento de los autores, según el sucederse de la “generaciones”, como me enseñaron a mí hace cincuenta años en este mismo lugar. En definitiva: habrá literatura, habrá novela, cuando y según se generen en la realidad histórica concreta las condiciones objetivas que hacen que ello sea factible. El genio, porque yo no niego que los hay, sólo aparece cuando existe un caldo de cultivo social y técnicamente propicio para sus innovaciones. En cuanto a los críticos, nuestra obligación no es otra que deslindar y valorar (Alfonso Reyes) toda la riqueza que el lector común no percibe y que muchas veces tampoco percibe el autor. Me refiero al impacto estético y al trasfondo ideológico, humano universal, chileno y latinoamericano, que dinamiza la actuación de los personajes en un tiempo y en un espacio que les son privativos, lo que no obsta para que, a través de ellos, los lectores podamos ser también de la partida.

De este modo es cómo he tratado de explicar lo que a lo peor dejé cojo en 2016 y defendiéndome con esto de la objeción que se le hizo a mi ruidosa frase según la cual toda, absolutamente toda la literatura chilena post 73 era una literatura a la que el golpe de Estado y sus secuelas le cortaban el traje.

3

El segundo asunto que me interesa abordar en esta ocasión es el del papel del realismo. Para empezar, corregiré un error o más bien, para ser indulgente con mi persona, una precipitación. En 2016, yo adopté acerca de este asunto un criterio con el que aseveraba que la novelística que estaba estudiando era toda “realista”. Mi planteamiento era que todas estas eran “novelas realistas de la dictadura y la postdictadura por la relación que ellas establecían con los sucesos de aquella época de la historia de Chile”⁶.

Este enunciado pudiera ser defendible, o serlo en determinadas circunstancias, como me gustaría demostrarlo, pero no le sobra sutileza. Pido por eso disculpas. Primero, porque la cuestión de qué sea el realismo, en la novela, como en otras especies literarias y aun en las no literarias, suele enmarañarse al ser tratada a partir de dos perspectivas que se sitúan en los extremos del espectro teórico, que es obvio que son diferentes y cuya diferencia debe tenerse en consideración. Ambas solicitan que el estudioso sea capaz de distinguir las y sin que por eso este deseche a ninguna ni desista del ánimo de definir cuál de ellas es la que estará privilegiando en la elaboración de sus análisis y con qué consecuencias. Me refiero a: (i) a la fidelidad (al grado de verdad) con que el objeto que se examina (en nuestro caso, la obra de arte literario y, en lo específico, las novelas chilenas de la dictadura y la postdictadura) reproduce los elementos del mundo histórico, juzgada esa fidelidad (o ese grado de verdad) por la correlación entre lo que se representa y su representación; y (ii) a la potencia del “efecto de realidad” (Henry James, Roland Barthes) que se genera por medio de la triangulación entre lo dicho, quien lo dice y con qué lenguaje, por una parte, y quien lo recibe y con qué cuota de consentimiento, por la otra. Es en el marco de esta segunda perspectiva donde se está hablando, a mi juicio, ya no de fidelidad o de verdad sino de verosimilitud.

Qué sea el realismo en la novela, en el marco de la primera de las dos perspectivas que acabo de reseñar, es decir desde el punto de vista de la fidelidad de la obra del caso para con las objetividades que el mundo narrado representa, se explica en la tesis doctoral de mi amigo el escritor Carlos Cerda:

⁶ Rojo. *Las novelas de la dictadura...*, 23.

Una novela puede ser realista aun cuando la configuración de sus elementos composicionales se aparte de la mimesis, a condición de que mediante esas formas no miméticas de representación se produzca una apropiación gnoseológica y axiológica adecuada de la realidad. Del mismo modo, una novela configurada de una manera mimética, en la cual sus elementos composicionales “imiten” la realidad y no violenten los límites de lo verosímil, puede no ser realista si representa en su modo mimético una realidad deformada, es decir, si no posibilita esa apropiación gnoseológica y axiológica de la realidad⁷.

Las claves de esta cita de Cerda son el adjetivo “adecuado”, en la frase “apropiación adecuada de la realidad”, y el sustantivo “lo verosímil”, cuando, haciéndolo coincidir Cerda con el apropiarse de lo real por la vía de la adecuación, pone como una exigencia de principio el que la representación no transgreda “los límites de lo verosímil”. Dicho de otro modo: si los límites de lo verosímil se respetan, ello ocurre porque la representación es adecuada, y eso coincide con una estética a la que podemos confididamente considerar realista.

No lo especifica Cerda y, aunque apele a la verosimilitud, la “apropiación por adecuación” en que él está pensando, la que le permite catalogar la novela de su interés como “verosímil” y “realista”, no puede ser otra que la que corresponde a una cierta relación presuntamente *verdadera* de ciertos sujetos y objetos que pertenecen al mundo histórico (el mundo histórico chileno de la dictadura en su caso y en el mío: lugares, personas, etc.) con sus equivalentes representados en el mundo ficcional. Mi posición en el 2016 no difería de esta de Cerda. Opiné entonces que las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena que estaba investigando, miméticas o no miméticas, eran realistas porque en ellas la representación recuperaba lo representado adecuándose a lo que este era. Eran realistas porque mostraban la realidad histórica tal como esta era o había sido.

Es un punto de vista plausible, pero que hoy me resulta un tanto incómodo, y eso porque al exponérsela de esta manera la relación entre lo representado y su representación requiere de la incorporación en el análisis de un *tertium genus*. Quiero decir que requiere de la incorporación en el fundamento teórico de la propuesta de un criterio que le permita a quien la plantea determinar cuándo la relación a que se está refiriendo es una apropiación “adecuada” y cuando no lo es, ello incluso en aquellos casos en que la novela de marras se ha apartado del código mimético. Los estructuralistas, que se dieron cuenta de este problema (Todorov, el primero de todos), identificaron el *tertium genus* como el perteneciente a la conciencia de la “mayoría de las personas”,

⁷ Carlos Cerda. “Introducción” a *José Donoso. Originales y metáforas*. Santiago de Chile. Planeta, 1988, p. 23.

como la voz de la “opinión pública”, pero eso era tanto como no decir nada⁸. Es claro que el criterio no puede ser sino el de aquellos que gozan del poder suficiente como para imponérselo a los demás, lo que invalida la utilidad de la propuesta (decir que se trata de una relación “gnoseológicamente” y “axiológicamente” adecuada es introducir un par de adverbios neutralizadores, que provienen de un uso supersticioso de la jerga académico-filosófica y creo que debemos olvidarnos de ellos). Realista no es así, meramente, para este modo de pensar, el adjetivo que distingue a una obra entre otras, sino que es la estética que yo o nosotros, los miembros de este club, religioso, político o de cualquier otra índole y proveídos con tal o cual regla de verdad, tanto como de la fuerza como para hacer que otros la acaten, decido (decidimos) que es realista.

Un cóctel teórico en el que se mezclan indiscriminadamente la verosimilitud con la verdad y ambas con el realismo. Este, el realismo, es, sin embargo, una experiencia estética y una práctica retórica que comprometen y permean el lenguaje (en esta ocasión, el literario) en todos y cada uno de sus niveles (Jakobson hablaba de una “estética de la gramática”, nada menos) y que hacen lo mismo con cualquiera otro que, independientemente de la materia semiótica que lo consituye, esté ejecutando la misma faena. En cuanto a la experiencia estética, en literatura esta consiste en el impacto iluminador que, en el curso de su trato con una o más de las dimensiones del lenguaje, experimentan el autor-emisor y el lector-receptor, cada uno en la esquina que le corresponde. Y, en cuanto a la factura de la iluminación, ella va a ser realista cuando el lenguaje nombra lo consabido. Pero la verosimilitud es otra cosa: es el pacto de credibilidad que habilita las operaciones de la experiencia (la literaria y otras) en el polo de la recepción. Con más sencillez, creo que podemos describir la verosimilitud como el preámbulo que, desde el interior de la obra, aquí desde el interior de la obra de arte literario, anuncia el fenómeno estético.

En la cita de Cerda, donde se identifica a lo verosímil con lo verdadero, afirmar que una novela es realista acaba siendo lo mismo que afirmar que sus proposiciones son un espejo sensorial y/o intelectual de la realidad. Esta es una fusión impropia, que se presta para más de un dislate e inutiliza una diferencia que necesitamos.

Desvío ahora, por lo tanto, la mirada sobre las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena en dirección a la segunda de las perspectivas descritas, *vgr.:* pongo ahora el ojo *no sobre lo representado y su representación en la escritura, sino sobre el funcionamiento de la escritura* misma, que es desde donde proviene a mi

⁸ Todorov, de acuerdo el dictamen de Corax, afirma que “es necesario que el discurso esté en conformidad con otro discurso (anónimo, no personal), y no con su referente”, precisa el dictamen diciendo que “lo verosímil es la relación del texto particular con otro texto, general y difuso, que se llama la opinión pública”. Todorov. “Introducción a lo verosímil” en *Lo verosímil*, tr. Beatriz Dorriots. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo, 1970, pp.12-13.

juicio el “efecto de realidad” del cual hablaron James y Barthes. No estaban pensando esos maestros, me parece a mí, en un efecto de realidad que fuese el resultado de una repetición virtuosa (de una “apropiación adecuada”, es decir presumiblemente verdadera por ser la del “sentido común mayoritario” o la de un presunto “sentido común mayoritario”) entre la cosa y su representación. Estaban pensando, en cambio, en la credibilidad del discurso novelesco y achacándosela a un compromiso **no** de decir la verdad respecto de tal o cual persona o de tales o cuales acciones, sino de decir algo a lo que se consideraba *convencional y transitoriamente* como susceptible de crédito, y a lo que el lector podía (debía) recurrir desde el comienzo de su trato con la novela. Si el lector cree en lo que el narrador le está comunicando es porque ha elegido creerlo, aun cuando en el cuarto de atrás de su conciencia él se dé perfecta cuenta de que eso que está dando por creíble es una ficción. No otra fue la tesis de Coleridge y que Borges nos recuerda: “A semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith”⁹.

Repito entonces que en la lectura de las obras narrativas de calidad, ya que también existen aquellas en que el compromiso no cuaja, que son las que no nos entusiasman y se nos caen de las manos, tiene lugar un pacto de credibilidad respecto de lo narrado, y que ese pacto lo protagonizan el narrador (o los narradores), lo que narra (n) y el narratario (o los narratarios). Constituye, por decirlo así, el capítulo introductorio en el protocolo de la recepción. El receptor de lo narrado autoriza el proceso por medio de la “suspensión momentánea de la [su] incredulidad”, la que Coleridge menciona (y no es por nada que él prefiere la expresión “suspensión de la incredulidad” antes que la de “ejercicio de la credulidad”) y Borges refrenda. Todo eso con vistas a la aparición, también transitoria, de un algo que es apenas (nótese de nuevo el adjetivo atenuador) una “sombra imaginaria”, que asoma su cabeza gracias al despliegue de la “fe poética”. Si el pacto funciona, independientemente de que lo que se está contando sean la vida y milagros de nuestro vecino de al lado o la existencia de unos monstruos con cinco cabezas en Marte, la lectura del relato funciona.

⁹ En *Biographia Literaria. The Complete Works of Samuel Taylor Coleridge: Poetry, Plays, Literary Essays, Lectures, Autobiography and Letters*. Classic Illustrated Edition. Ebook. En “El arte narrativo y la magia”, Borges traduce “espontánea suspensión de la duda”. En *Discusión. Obras completas*, I. 1923-1949. Buenos Aires. Emecé, 2007, p. 263. Y, finalmente, encontramos también “suspensión momentánea de la incredulidad” en Jorge Luis Borges y Osvaldo Ferrari. *En diálogo II*. Buenos Aires. Siglo XXI, 2005, p. 37. Darío Villanueva, por su parte, traduce “suspensión voluntaria del descreimiento”. *Teorías del realismo literario*. Madrid. Biblioteca Nueva, 2014.

Confieso que, un poco llevado de la mano de Coleridge, yo me he sentido tentado alguna vez a decir que esta segunda es la magnitud estética de la novela, en tanto que la primera es su magnitud ideológica. Al contrario de lo que vemos en la primera, el argumento a favor sostiene que en la segunda la puesta en escena no depende de un criterio ideológico preconcebido para determinar si la relación entre lo que se quiere representar y el mundo representado es “adecuada”. Creo sin embargo que debo resistirme a esta tentación, porque de no hacerlo me arriesgaría a caer en un doble error, consistente en una minimización y una maximización al mismo tiempo. Minimización de “lo estético”, alojándolo únicamente en el pacto de credibilidad, y desideologización del mismo, sobrevalorando más de la cuenta la fase receptiva al haberla instalado más allá de los márgenes del bien y del mal.

En efecto, yo no estoy afirmando en este instante que en la segunda de las alternativas que señalo el pacto de credibilidad sea el portador de la carga estética, y que esta invalide y sustituya a la determinación ideológica. Esta sigue activa, aunque ya no sea el único jugador que se está desplazando por el campo de juego. Tampoco estoy, por lo tanto, “desideologizando” a la obra de arte y, en este caso particular, a la novela. Si en la primera parte de este ensayo postulé que toda práctica era social y técnicamente condicionada, ese dictamen es válido asimismo para la redacción de las obras de literatura y, en el presente raciocinio, para la práctica de escribir y leer novelas.

Para aproximarme a este asunto semióticamente, diré que la semiosis de una buena novela estará constituida necesariamente por el encuentro exitoso de un lector histórico con la diferencia específica de la novela en cuestión, pero siempre que a la semiosis no se la haya concebido como la captación de un extra, como la captación de *otra cosa* distinta a la determinación genérica, y que se la esté procesando en cambio como una modalidad peculiar de “darse” el género en la especie (desde el punto de vista lógico el *definiens* no puede ser en sí mismo una predicación). Como otros discursos de su clase, la novela reproduce el mundo existente (de no hacerlo, sería ilegible), pero su diferencia específica es que lo reproduce *en una forma* que le es peculiar.

Así, el efecto de realidad jamesiano y barthesiano es un efecto de credibilidad, de credulidad y, ahora sí, de verosimilitud, y su eficacia depende de la eficacia del pacto en que convergen el escritor, lo que este escribe y el lector que lo recibe. Su condición de posibilidad se encuentra inscrita (escrita) de antemano en la novela y la estética realista en sí misma no tiene nada que ver con este problema. El realismo no es una consecuencia de la verosimilitud, sino que la verosimilitud posibilita la experiencia y la retórica del realismo, *de la misma manera en que posibilita la experiencia y la retórica de los elementos de cualquier otra estética*. Mimética o contramimética, en la literatura novelesca el autor sabe que lo que está comunicando es ficción, pero hace “como si no”, en tanto que el lector, que también lo sabe, le sigue el juego apropiándose de la ficción que el otro le alarga como esta si no fuera lo que es. En el fondo, ambos tienen conciencia de que están siendo partícipes de un juego, el que pueden interrumpir

cuando y como se les venga en gana. Por ejemplo, el lector puede detener la lectura, puede suspenderla intermitentemente o puede cancelar su propósito de leer sin más.

Esta es pues mi posición actual. Sin desacreditarla del todo, abandono mi tesis de 2016 o abandono más bien la rigidez con que entonces la plantée, porque me doy cuenta de que asumirla excluyentemente reduce el significado (y, por supuesto, el valor) de la novela a su función ideológico-denunciante y nada más.

Pero no me entiendan mal. No es que en la novela la función ideológico-denunciante no exista o, peor aún, que no tenga que existir; que su intervención en el proceso escriturario/receptivo sea la de un factor exógeno, que además tiñe de un rojo abominable la pureza inmaculada que la gente buena junto con los preciosistas, tanto los de buena como los de mala fe, consideran que es la propia de los objetos artísticos, sino porque eso no es algo que acontezca jamás. Por lo pronto, recuérdese que existen también en circulación otros tipos de discurso, que no son literarios y que hacen lo que la literatura denunciatoria se ha propuesto hacer y en cierto sentido (sólo en cierto sentido... aclarar este punto me exigiría un desarrollo adicional relativo a la estética peculiar de lo literario) lo hacen mejor. Me refiero con esto a los discursos de las llamadas ciencias sociales, a la historiografía, al periodismo, etc. Pertenecen ellos al mismo género que la novela, el de las re-presentaciones de lo real que se hacen por medio del lenguaje natural y articulado, pero cada uno echando mano de su diferencia específica. En cuanto a la novela, su diferencia específica se manifiesta en la buena voluntad del lector, en su apertura para una recepción no de lo verdadero *que él debe creer porque es verdadero*, sino para una de lo verosímil, *que él debe creer (mejor sería decir autorizar) aun a sabiendas de que no es verdadero*.

Con todo, los análisis que en 2016 hice de los textos novelescos de la dictadura y la postdictadura se salvaron, a lo mejor, de la guillotina. En esos análisis, comenté estas novelas sin eludir cuanto el subtítulo significaba, *pero siempre en tanto cuanto ese era un predicado del sustantivo novelas*, o sea en tanto cuanto los objetos de mi investigación eran unas obras de arte literario en las cuales se apuntaba, además de a una re-presentación ideológica de la historia, a su carácter estético.

Los novelistas que tienen una inquietud conjeturante acerca de la naturaleza de su *métier*, digamos Cervantes, Sterne, Machado de Assis o Joyce, siempre metieron mano entre estas dos perspectivas. Hacían ellos lo que hizo Brecht con el teatro: ponían a la vista las marcas de la carpintería, de manera tal que el lector (en Brecht, el espectador) no olvidara que no estaba tratando con una reproducción verdadera de la realidad sino con un artefacto hechizo, que la re-presentaba de una manera verosímil y, por verosímil, *convencionalmente creíble*.

Desequilibraban esos novelistas el ilusionismo aristotélico, reivindicando la no-verdad de la obra, su artificiosidad, y no por una presunción purista, poniendo en entredicho su potencial denunciatorio, para negarlo o para disminuirlo, sino todo lo contrario, para incrementarlo al haber dejado al consumidor en libertad para restarse

al mesmerismo y reflexionar acerca de la naturaleza y alcances de eso que estaba consumiendo, lo que si bien no era una búsqueda de la verdad era un juego inteligente que consistía en actuar como se actúa en un ejercicio de búsqueda de la verdad. En eso consiste la verosimilitud, y (repito) si bien no es ella la que nos conmueve estéticamente, es sí el guardian que cuida la puerta del recinto donde dicho acontecimiento tendría que producirse. Cervantes, Sterne, Machado y Joyce se refocilan en sus experimentos, pero respetando y ensanchando, en las novelas que escribieron, su ser obras de arte, y eso sin haber renunciado ni en un ápice a la función ideológica.

He ahí mi respuesta a la segunda de las preguntas que me hice al comenzar esta presentación, la que interroga por el lugar del realismo en las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena.