



## *Breves reflexiones sobre el arte novelesco de Carlos Franz*

Alfonso de Toro

(Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar Universität Leipzig)

### **La invasión de la memoria**



*El Desierto* (=ED) es en resumen la confesión de una madre, Laura, a su hija Claudia quien le pregunta *¿Dónde estabas tú, mamá, cuando todas esas cosas horribles ocurrieron en tu ciudad?* (Pregunta que Claudia formulará personalmente a Laura en su primer encuentro en Pampa Hundida; ED: 224). Esa pregunta lleva a Franz (o a Laura) a describir los mecanismos más tortuosos y complejos del alma y de la psique humana. No la acusación política, de un gesto maniqueísta, de la *littérature engagée* à la Sartre, que transforma la literatura en un mero panfleto, efímero y documental de su tiempo, sino de un gran gesto de elucidar e investigar a fondo los mecanismos del deseo, sexualidad, poder, de la dependencia, del terror de sus huellas indelebles que deja en cuerpo y psique.

Franz narra una historia de una envergadura comparable a la de Sade, Kafka, Borges y García Márquez en 35 capítulos de los cuales 18 son configurados por una narrador en tercera persona, que oscila entre la omnisciencia y la impersonalidad dejando a veces la narración en la perspectiva de Laura, pero también emplea la primera persona en plural que lo delata como un testigo del pasado («ese hueso hueco donde el viento juega a la flauta en las noches, inquietándonos» o «nosotros» ED: 18; 409), donde se mezcla el presente, la llegada de Laura a Pampa Hundida, y lo que luego allí sucede, con el reciente pasado de Berlín, donde se narran las razones de la decisión de Laura de

retomar el cargo de jueza en Pampa Hundida, y por 17 capítulos que constituyen la carta que escribe Laura a su hija y que está impresa en itálicas<sup>1</sup>.

La narración está hilvanada por diversas estrategias de orden **iterativo** como, por ejemplo, la permanente frase *leitmotiv* que encierran siempre enigmas como «¿Dónde estabas tú, mamá [...]?» o por diversos *glissements* (deslices) o «*superposiciones temporales explícitas*» (A. de Toro 1992/2002: 39) que unen dos párrafos separados por el tiempo, el espacio y por el tema, como por ejemplo el «tuuuut...» de la chimenea o torre de vigilancia de uno de los campos de concentración en las abandonadas minas con el «tuuuut» del teléfono en Berlín (ED: 18), o la frase del viejo profesor de Laura, Benigno Velasco, actual Ministro de Estado, que la quiere convencer de no dejar su posición en Berlín por ese pueblo fantasma: «*ese agujero en el desierto*», frase pronunciada en un pasado reciente y que hace pasar la narración con la misma frase, pero ahora en la boca del narrador, al presente inmediato: Laura se encuentra en la fila de autos que se acerca a «*ese agujero en el desierto...*» (ED: 17). También una serie de frases-enigmas (como la pregunta de Claudia a Laura, «¿Dónde estabas tú, mamá...?») son como filamentos que, por una parte, le dan coherencia a la narración y, por otra, mantienen al lector en una permanente tensión, como, por ejemplo, la afirmación del narrador sobre «*las vagas referencias a una biografía [de Laura] que mantenía celosamente reservada*» y que era la razón de que Laura, una mujer en los mejores años y bella viviese sola (ED: 15). Otros enlaces se dan cuando Laura en la carretera llegando a Pampa Hundida reconoce el olor a lana y limón de una mujer que hila y vende textiles al borde del camino y que se encuentra acompañada de otras dos, a la que conocía de «antes» (ED: 25), después de veinte años (¡!) (la matrona tradicional en el pueblo; ED: 25-26), lo cual es un indicador que la mujer tuvo un papel importante en la vida de Laura. Como veremos, estas tres mujeres, pero especialmente a la que reconoce por su olor, representan una especie de míticas tejedoras del destino y representantes del pasado, del presente y del futuro, en la mitología griega, eran las *moirai* (las 'destinadoras': Klotho, Lachesis, Atropos), o también las llamadas *fatae* (diosas del destino); en la mitología latina, las *parcae* (las 'parturientas': Nona, Decima o Decuma y Morta) o en la mitología germana las *nornen*.

Así también una serie de «*analépsis externas*» con función «*prolépico-interna*» (A. de Toro 1992/2002: 6, 38) mantienen constantemente la tensión en el lector y anuncian una tragedia, pero sin revelarla como, por ejemplo, en los recuerdos que le produce la matrona-vendedora: «*Y con el silencio refluía la memoria. Laura se vio de espaldas desnuda, con las piernas colgando de unas cuerdas, hablándole al abismo, o a la réplica de la imagen que aleteaba sobre el vapor del perol hirviente, a su lado*» (ED: 27-28). El enunciado revela, por una parte, una «*analepsis externa incompleta*», esto es, un acontecimiento aislado que yace en un pasado remoto y que aparentemente nada tiene que ver con el presente narrado, pero como veremos, es vital y sólo produce interrogantes para el lector; por otra parte, el enunciado es una «*prolepsis interna*», esto es, anuncia un acontecimiento que el lector leerá más tarde en el transcurso de la diégesis narrativa, del presente narrativo del «tiempo del textual» (A. de Toro 1992/2002: 30-32) (ED: 424ss.). La tensión se potencia con el grito de la matrona: «*Nunca se ha arrepentido, ¿verdad mijita?*» (ED: 26), pregunta que queda por el momento sin respuesta.

Las analépsis, además con función prolépticas, se encuentran también en la 'carta-testimonio' de Laura a Claudia como la interrogante «¿Dónde estabas tú, mamá [...]?» y

las observaciones de Laura que dejan al lector en un permanente enigma: «*Pero para hacerlo debo espolear [...] el caballo muerto de mi memoria -ese «pura sangre» en el que monté un día? y obligarlo a arrojarse al abismo que yace al otro lado... (Donde me aguarda el joven pálido, que aún sigue todos estos años después, pidiéndome amparo bajo la higuera que las estrellas escarchaban)*» (ED: 28). Tanto el caballo como el muchacho mencionados son estructuras de fundamental importancia, como así también la otra fórmula iterativa de «*el que trae la luz*» (ED: 28) detrás de la cual se esconde el Mayor Mariano Cáceres Latorre quien constantemente produce la iteración-leitmotiv analéptico-proléptico de «*¿Que te quedaras no por lo que había hecho, sino por lo que haría si me dejabas?*» (ED: 69), una frase que la pronuncia en el reencuentro con Laura veinte años después, pero que fue textualmente pronunciada veinte años antes y que para el lector se concretizará *in actu* tan sólo en la pág. 323, 234.

El juego de iteraciones, analepsis y prolepsis forman una madeja laberíntica que contribuyen a un entrelazamiento de todas las partes de la diegesis, formando así una totalidad del mundo narrado, produciendo una condensación de los diferentes hilos accionales en el presente de Laura en su retorno a Pampa Hundida: los acontecimientos de veinte años atrás que se configuran en ese recuerdo no irrumpen tan sólo en la carta-testimonio, sino que también en la presencia de Laura en Pampa Hundida, en esos cuatro días, donde se confunden carta y presencia en la conciencia de Laura, que son reproducidas por estas técnicas temporales y de iteración en la conciencia del lector. La novela consiste en el recuerdo y su irrupción en el presente, en la performance y escenificación brutal del recuerdo en el presente, en la finalización de una tragedia inconclusa.

La temporalidad reúne los espacios y sus acontecimientos en un presente de cuatro días desde la perspectiva del narrador, desde la perspectiva del 'tiempo de la acción' (A. de Toro 1992/2002: 30, 32) y de un momento único, de un presente inmediato desde la perspectiva del lector o del 'tiempo textual'.

## Lo indecible



La historia misma se puede resumir en breves líneas: Claudia nacida en Berlín viaja a Chile a estudiar Derecho y a conocer a su «padre», Mario Fernández, a quien visita en Pampa Hundida. En Chile ella se informa sobre la dictadura y sus consecuencias y escribe e interpela a su madre preguntándole *¿Dónde estabas tú, mamá [...] ?*, una pregunta que vuelca a Laura en una crisis de «*despertar a los monstruos dormidos de su memoria*» (ED: 13), de explicar lo inexplicable, y por ello comienza a escribir una carta donde menciona lo inexplicable lo inmencionable, constatando que todas sus virtuosas descripciones y explicaciones, que describen diversos procesos con la perfección de un corte de bisturí, son obsoletas frente al hecho mismo. Así decide viajar a Pampa Hundida (luego de haber aceptado un puesto de jueza como hace veinte años), al lugar de su pasado, al «*norte desértico*» donde había tenido lugar esa historia negada y eliminada de su vida hace veinte años atrás y que ahora la alcanzaba nuevamente y que no se podía contar ya que «*hay preguntas que sólo se responden con la vida*» (ED: 13). Frente a la imposibilidad de dar una explicación epistolar, viaja. Éste es un viaje a sí misma, a una especie de liberación de una historia inconclusa, de una experiencia

trágica que ha quedado sin catarsis: la tragedia inconclusa. La carta de Laura, la narradora, y los capítulos del narrador en tercera persona, describen a Mario como un hombre sensual y cobarde, a Laura como bella, inteligente, pero orgullosa hasta la soberbia, bien ingenua y al fin como una víctima del terror, de las circunstancias, de su propia angustia y de su cobardía. Se describe al Mayor Cáceres que unos días después del golpe militar de Pinochet hace construir un campo de concentración en las salitreras donde se asesinan a los condenados a muerte por el Consejo de Guerra. Laura interviene para salvar a un prisionero fugado del campo de concentración que se había refugiado antes en su casa, pero que luego es delatado por la misma Laura quien, víctima de los golpes y de la violación de que es objeto por parte de Cáceres, acepta un «pacto» que le ofrece: cada vez que ella viniese para ser golpeada y violada y se atuviese a un estricto ritual dictado por él, él dejaría un prisionero (o varios) libre. Mas Cáceres hace acompañar a los condenados por el sacerdote Penna hasta la frontera del país vecino y luego los hace matar por el servicio secreto de éste. Cuando Cáceres le revela la verdad a Laura, ésta lo golpea con la fusta y huye con el «pura sangre» hasta que el pura sangre, reventado de cansancio, muere en el desierto. Laura retorna caminando a Pampa Hundida en un estado de alucinación, para luego abandonarla. La casa de Cáceres es víctima de un incendio al cual Cáceres sobrevive quedando desfigurado.

Laura regresa a Pampa Hundida durante la fiesta religiosa anual. En medio de la peregrinación se encuentra con Cáceres que vive en una de las ruinas de las salitreras esperando que ella regresara para cumplir con el pacto, según él, para que lo matase. Esta acción va acompañada por la gestión de Claudia quien apoyada por un joven, idealista y ambicioso abogado, Tomás Martínez Roth, quieren llevar a juicio a Cáceres para así sacar a luz el paradero de los desaparecidos. Con el correr de los días se divulga entre los peregrinos que en el desierto se están produciendo milagros y éstos se juntan cerca de la salitrera donde habita Cáceres, hay una confrontación entre éste, Laura y Claudia; Laura al querer darle la carta la pierde y es esparcida por el viento en todas las direcciones. Al final sale a luz «el misterio»: el «carnicero Cáceres» es el padre de Claudia y la razón por la que veinte años atrás Laura debió exiliarse de Chile a Berlín. Ambas mujeres lo dejan con vida y Cáceres es ajusticiado de una manera ritual sangrienta, quizás despedazado por los diablos de la cofradía de Mamani, o es atropellado por un coche; o quizás, en otra interpretación, se pierde en la masa de los peregrinos, y ambas mujeres vuelven a Berlín. Mario, sin embargo, se queda en Pampa Hundida destruido y despojado de todo, pero recoge por la calle folios de la carta-testimonio de Laura y escribe su novela antes de que Pampa Hundida sea tragada por el desierto que avanza incontenible sobre el oasis. La novela que terminamos de leer es la de Mario, el «escritor frustrado», que al fin realiza su sueño literario: escribir una novela. Franz parece ser el editor de la novela, como Cervantes o Borges, para quizás así no documentar, sino ficcionalizar la realidad y sacarla de cualquier interpretación política u ideológica, para así evitar su instrumentalización.

## **Pampa Hundida o la tragedia**



En este momento de ebullición se unen el carnaval y el infierno. El infierno o el lugar apocalíptico está prefigurado desde un comienzo de la historia: es el infierno de Laura en la casa del Mayor Cáceres hace veinte años atrás y es el presente en la

confrontación con su pasado: Cáceres, un ovillo de carne quemada e implantada, encerrado en su campamento. En este momento y lugar Laura le revela a su hija haber sido violada por Cáceres y que ella es el fruto de esa violación, le revela «*su culpa*», la culpa de la víctima, ese es el momento de la tragedia en el sentido aristotélico: la '*hamartia*' que se vuelca en una '*anagnórisis*' que presenta el abismo de lo irreversible que se expresa en '*éleos*' y '*phobos*' (lamento sin fin y angustia) que conducen a la '*catharsis*' (para estos términos vid. de Toro (1993/1998). Ambas, Laura y Claudia, no ajustician a Cáceres, se liberan de él, no por un acto de piedad, sino de superación del infierno: así como Laura interrumpe el aborto y tiene a Claudia, para no «*darle otro triunfo a la muerte*» (ED: 453), de igual forma lo dejan vivo para no seguir con el código del terror. Laura dispara al aire, contra la estrella de Venus, lo que conduce a una verdadera estampida de los peregrinos que arrasan con el campamento y la muchedumbre se traga a Cáceres que va aullando con las manos en alto, como un animal herido.

La carta-testimonio es la tragedia escrita, el carnaval de Pampa Hundida la puesta en escena como en las tragedias griegas o francesas del XVII donde se representan los últimos e imprescindibles acontecimientos que conducen a la tragedia. Tenemos una tragedia a la Eurípides, con un fin feliz, como se da en *Ifigenia en Aulida*.

La carta-testimonio es el resumen sintético de un 'dolor' que no consiste solamente en la representación de la tortura a la cual Cáceres somete a Laura, sino además en la representación de una *complicidad* que resulta de ese «*orgasmo negro*», «*un orgasmo sin corazón*» (ED: 268; 269; 291), de un amor que no se puede llamar así y por eso se le denomina «*nuestro pacto*» (ED: 288ss.), un pacto sado-masoquista, torturador, flagelador, de Eros y Tánatos. La carta testimonio es la descripción más brutal de la ambigüedad entre el odio y el rechazo y la dependencia y el afecto, fenómeno que Laura reconoce con certeza como «[...] el síndrome de Estocolmo [...] El afecto del rehén por su captor, el amor de la víctima por su verdugo [...] el orden, la obediencia a la norma, a la ley, como agradecimiento del sujeto ante el poder que se abstiene de poder más» (ED: 378). Esta descripción del síndrome es a la vez un pasaje 'metatextual' en cuanto es un comentario sobre la estrategia narrativo-sicológica de Franz: resume su intención.

Cáceres en ED doblega a Laura a golpes y con caricias, esta dualidad, amor y tortura representa el núcleo de la novela, la razón de la carta-testimonio-tragedia y del síndrome de Estocolmo, la dependencia, la mezcla de placer, terror, dolor y sumisión desde un principio. Además, esta primera situación es la «original», las muchas que vendrán serán una repetición y un doloroso simulacro. Para poder tratar de revivir cada vez la situación «original», Cáceres establece un ritual: Laura debe venir cada vez que él se lo ordena «a pedir más», vestida como una prostituta y con ropa interior adecuada a la situación. Laura debe siempre negarse a las órdenes de Cáceres para que él la azote como castigo. La interrupción de los azotes y su reemplazo por el sexo se presenta como un agradecimiento («*Para que me lo agradezcas cuando me detenga*», ED: 264) ya que está en el poder de Cáceres interrumpir o continuar con la tortura. Esta situación iniciático-ritual provoca diversos tipos de dependencias. Una es de tipo operativo: cada vez que Laura se someta al acto ritual Cáceres libera a un condenado y así Laura cree y siente que está haciendo justicia. Otra es de tipo psicológico-emocional, Laura desarrolla sentimientos por el torturador: «[...] -iba a dar- cualquier cosa en ese momento para que esa contemplación se prolongara, y mi sumisión [...] Un deseo de agradar, [...] yo la habría besado» (ED: 265). La sumisión de Laura, pero también su

rápida dependencia psicológica y sexual se manifiesta, por ejemplo, en la imposibilidad de matarlo. En una ocasión Laura tiene un cuchillo en la mano, pero le es imposible matar a Cáceres, quien incluso la desafía, indefenso en el suelo, de hacerlo, pero en vez de ello lo abraza y tiene un «*orgasmo negro*» que representa «[estar] *viva en medio de la muerte, gracias a que me aferraba a la propia muerte*» (ED: 269).

La ambigüedad y perversión de la relación se manifiesta en el rito de la «simulación» como lo habíamos indicado de paso más arriba y que representa un gran «sufrimiento» para Cáceres que sabe que nunca volverá a poder a recuperar y vivir con esa intensidad «*ese momento «mágico» que acababa de ocurrir*» (ED: 293), «*la imposibilidad de repetir la perfección de esta primera noche*» (ibíd.). Por ello se establece una «ficción», una «ceremonia» que es la base del «pacto» entre ambos. 'Pacto' es, por una parte, un eufemismo para no decir «amor» (ED: 324), que no se basa en sentimientos de enamorados y por ello, por otra parte, representa el truco de la aparente amnistía de los condenados (ED: 288-293ss.).

La iteración del acto o del pacto se refleja no solamente en el nivel de la acción, sino también en el nivel retórico. Es una estrategia muy similar a la de Sade, por ejemplo, en *Justine ou Les Malheures de la vertu*, donde el placer y el Eros de la perversidad se gozan literalmente, palabra por palabra como una construcción imaginaria capaz de suplantar la realidad, pero que al final es imposible evadir, especialmente cuando Laura le pregunta a Cáceres, a quien por primera vez lo llama por su nombre de pila, Mariano: «¿*Dónde están, Mariano?*» (ED: 317ss.), ¿dónde están verdaderamente los condenados a muerte liberados de los cuales nunca se supo nada más, ni siquiera sus madres? Este es el momento donde por primera vez Cáceres dice que él y Laura son «*amantes*». Es el fugitivo que Laura le entrega a Cáceres el que los transforma en «*amantes*» (ED: 321), entrega que es el artífice del pacto y la fundación de la ficción y a la vez la llegada al infierno mismo, ya que Cáceres le revela a Laura que hacía reventar a los condenados-liberados con dinamita y se polvorizaban como en «*Una tronadura, como lo hacen los mineros*» (ED: 324). Este es el momento en el que Cáceres ruega a Laura no abandonarlo «*no por lo que he hecho, sino por lo que haré. No tendré escrúpulos*» (ED: 324). Este es el momento en el cual Laura comprende su soberbia, «*era el último gesto de soberbia de una juventud insolente en la que me había creído capaz de juzgar*» (ED: 404), su inocencia o ceguera de no querer ver lo obvio, «*que Cáceres no podía desobedecer las órdenes de un consejo de guerra*» (ED: 372). Este es el momento en el que Laura le cruza a Cáceres la cara con la fusta y huye con su caballo para luego de tres días en el desierto retornar a su casa y despertar, después de un mes más, de una especie de estado de coma psicológico. Pero allí aún no se ha acabado el infierno, ha sido tan sólo su entrada. El otro espacio del infierno lo constituye su embarazo y el intento del aborto que no queda claro si por un milagro no funciona o es interrumpido realmente por Laura, para no «*darle otro triunfo a la muerte*» (ED: 453), como habíamos indicado. Es esta también la razón de su huida a Berlín y de su silencio de veinte años. Las tres mujeres, las tres moiras, aparecen aquí por primera vez y una de ellas es la matrona que le va a hacer el aborto a Laura. Esta es la labradora de su destino, la artífice de su huida a Berlín y de su regreso a Pampa Hundida.

## Construyendo la novela



Mientras la carta-testimonio-diario-tragedia es al fin un instrumento en el proceso catártico, en el «Epílogo» sabemos que ésta es la base de la novela. Franz en la tradición de Cervantes y Borges introduce un narrador-autor que ha sido el creador de *El desierto*, a un narrador que parece llamarse Mario: «*Digamos que me llamo Mario*» (ED: 460) donde el narrador-autor nos dice que han pasado diecisiete años desde los acontecimientos ocurridos en Pampa Hundida después del regreso y segunda partida de Laura (al extranjero, quizás a Berlín), esta vez con Claudia. Así comienza este capítulo y así podría empezar la novela, a nos ser que nos relata los últimos acontecimientos después que los peregrinos han arrasado con el campamento donde de pronto Laura arroja su carta al cielo y es llevada por el viento en todas las direcciones (ibíd.). El viejo escritor, como en una de las tantas leyendas sobre Cervantes escribiendo *El Quijote*, recoge durante días los fragmentos que vuelan por toda la ciudad para hacer su novela en el año 2010 y trata de descubrir en un gesto borgeano del epílogo reiterado cuál sería el mejor final de la historia. El primero podría ser que Laura y Claudia salen de Pampa Hundida al día siguiente de la Diablada y se dan vuelta a mirar a Iván (ibíd.). Pero hay testigos que dicen que no fue así. El segundo, en un gesto muy de *Cien años de soledad*, el final se produciría cuando Laura y Claudia se van y Cáceres desaparece y así comienza Pampa Hundida a «desvanecerse» hasta que fuera «*tragada por el olvido descomunal del desierto*» (ED: 461).

Hay varias versiones de la desaparición de Cáceres: una dice que ha muerto, lo cual es certificado por el doctor Ordoñez, «*atropellado y medio devorado por animales*»; otra dice que Cáceres «*no murió, no fue desmembrado y engullido*» (ED: 468), sino que los Diablos de Mamani lo sacaron del campamento, lo disfrazaron y se confundió con la multitud transformándose en un peregrino (ED: 468), en un preso de la muchedumbre y su castigo consiste en «*presentarse como un penitente más, de rodillas o sobre el estómago [...]*» (ED: 468).

Mario es uno de los últimos testigos de una ciudad en ruinas, a la que le que cambia el nombre. También allí se encuentran la «*tres viejecitas que hilan y tejen [...]* y *les hemos dicho que ya pueden cortar nuestro hilo, que ya no volveremos a irnos*» (ED: 463). El narrador Mario es y no es el esposo de Laura ya que dice, por una parte, que lo que cuenta es «*una historia cuyos testigos no contaron y cuyos herederos decidieron olvidar*» (ED: 463) y, por otra, que sólo quedará la ficción elaborada por él con los fragmentos: «*En vez de historia quedará esta ficción de una historia, una máscara hueca hablando y hablando en el desierto*» (ibíd.).

## Resumen



La novela de Franz no siendo ni acusadora, ni militante, ni políticamente comprometida, sí es altamente política en su intención y estructuración. Si hay un mensaje, es lapidario con el destino: a éste no escapa nadie, ni el Estado ni individuos

pueden engañarse con un silencio mortuorio y una hipocresía lacerante, ya que las cicatrices, las profundas huellas de la memoria son indelebles y en un momento, el menos pensado, algo o alguien será el motivo de urgentes preguntas. Laura obtiene su catarsis como resultado de su coraje, para después de veinte años enfrentarse al pasado, para darle un futuro a su hija y a sí misma.

Esta situación aún no superada ni a nivel individual ni a nivel colectivo es lo que aún Chile tiene por delante como tarea histórica y por ello es tan importante esta novela y que Franz, además, ponga al descubierto la discriminación racial y social en la figura de Mamani que sigue aún, en gran medida, rigiendo las relaciones sociales en Chile como en Latinoamérica, a pesar de grandes transformaciones en los últimos años al respecto: «La raza, la raza era su deuda impagable que jamás podría enterar» (ED: 332).

Franz nos revela un pragmatismo acoplado al oportunismo, nos revela el nuevo tipo de actor social, solamente concentrado y comprometido con el presente y el futuro y con el «progreso», pero carente de memoria y de coraje de enfrentarse a ésta y a la historia. Todos los personajes de la novela, con la relativa excepción de Mamani y con aquella de Claudia que es el fruto de su inocencia e idealismo y de no estar enraizada en esa sociedad y así carente del problema de la sobrevivencia se puede permitir la libertad de un idealismo radical, ocultan y quieren olvidar el pasado. Ni siquiera Laura ha sido capaz de acusar, de enfrentar su situación histórica y personal, ésta siente haber pagado su precio habiendo sido víctima de Cáceres. Franz nos muestra una sociedad gobernada por intereses mutuos y por la amnesia del pasado para no hacer peligrar el presente. Franz nos muestra -como Pavlovsky- lo cerca que están el mal y el bien, la víctima y el hecho.

Finalmente esta novela confirma que hay y que sigue habiendo una literatura muy subversiva y de alto vuelo, que no es ni «literatura *light*», ni una «literatura conformista», ni una «literatura resignada», ni una «literatura escapista» y que se esconde detrás del cinismo, sino una literatura que es capaz de practicar el oficio literario en forma virtuosa, de producir textos entrelazados en una enorme textura de inter y transtextualidades, de juegos literarios y metatextuales, pero sin amaneramientos ni compromisos con el *main stream*, y a la vez de decirnos algo poderoso, de conmovernos y de alcanzar aquello que Diderot alababa en la novela de Richardson en su famosa *Eloge* (Diderot: *Eloge à Richardson*, OC vol. XIII: 193), el encuentro con la realidad del pasado a través de la literatura. El lector queda en un estado de conmoción y así como Dante capta toda una época y una civilización en su *Divina Commedia* y así también el gran Balzac en su *Comédie humaine* quien nos dice que la «*Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire*» («Avant-propos»: 12), así Franz nos narra su gran epopeya trágica e universal que queremos llamar: 'Comedia de la Memoria' en Pampa Hundida, un verdadero y digno compatriota de Macondo.

## Bibliografía

Textos

- Franz, Carlos (2005): *El desierto*. Buenos Aires.
- Franz, Carlos (2005): *El desierto*. Barcelona.
- Diderot, Denis (1951): «Eloge à Richardson», en: *Œuvre*. Ed. de André Billy. Gallimard: Paris, vol. 25, pp. 1059-1074.
- Pavolvsky, Eduardo (1971/1980): *La mueca*. Caracas. (También en Buenos Aires 1988.)

#### Crítica

- Bachtin, Michail (1985): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt am Main.
- Castro, Ingrid (2005, 20 de mayo): «Carlos Franz habla de su galardonada novela *El Desierto*. El monstruo de la memoria», en: <http://www.letras.s5.com/cf220305.htm>. 12. de enero 2008.
- Fontaine, Aturo (2005, 4 de mayo): «Franz», en: *Artes y Letras del Mercurio*. <http://www.letras.s5.com/cf170705.htm>. 12 de enero 2008.
- Espinosa Guerra, Julio: «Para mí, la literatura es una indagación personal», in: <http://www.letras.s5.com> - 12.01.2008.
- Reinoso, Susana (2005, 15 de mayo). «El principal concurso literario de Argentina Carlos Franz ganó el premio LA NACIÓN-Sudamericana.», en: <http://www.letras.s5.com/cf170305.htm> 12.01.08
- Toro, Alfonso de (1986): *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman am Beispiel von G. García Márquez, «Cien años de soledad», M. Vargas Llosa, «La casa verde» und A. Robbe-Grillet, «La maison de rendez-vous»*. Tübingen.
- Toro, Alfonso de (1992/22002): *Los laberintos del tiempo. Temporalidad y narración en la novela contemporánea (G. García Márquez, M. Vargas Llosa, J. Rulfo y A. Robbe-Grillet)*. Frankfurt am Main.
- Toro, Alfonso de (1993/1998): *De las similitudes y diferencias. Honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España*. Frankfurt/Madrid.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

