



# *Ceguera y visión en El palacio de la risa de Germán Marín: Escenificación del infierno en dictadura*

por Gastón Carrasco Aguilar

RESUMEN: En este artículo se analiza la novela *El palacio de la risa* (1995) de Germán Marín en tanto alegoría infernal de la experiencia en dictadura. El objetivo es poner en escena las figuras de la ceguera y la visión, entendidas como una dialéctica sensorial entre la posibilidad de ver y no ver. En términos biopolíticos, se establece una relación metafórica que implica salud/enfermedad, capacidad/discapacidad, conocimiento/ignorancia y sumisión/resistencia en los presos políticos de Villa Grimaldi, así como también en el relato. Estas figuras nos permitirán plantear, preliminarmente, que el texto de Marín es un testimonio de reconstrucción personal, histórica y cultural que se aproxima a nuevas formas de ver centradas en la percepción y la imaginación. Al ser una situación condicionada por un régimen dictatorial, el imaginario o visión del mundo deviene en alegoría infernal.

*Saggi/Ensayos/Essais/Essays*

Imaginarios testimoniales en América latina: objetos, espacios y afectos – 03/2021

ISSN 2035-7680

64



**ABSTRACT:** This article analyzes the novel *El palacio de la risa* (1995) by Germán Marín as an infernal allegory of the dictatorship's experience. The objective is to stage the figures of blindness and vision, understood as a sensory dialectic between the possibility of seeing and not seeing. In biopolitical terms, a metaphorical relationship is established that implies health/disease, capacity / disability, knowledge / ignorance and submission / resistance in the political prisoners of Villa Grimaldi, as well as in the story. These figures will allow us to propose, preliminary, that Marín's text is a testimony of personal, historical and cultural reconstruction that approaches new ways of seeing centered on perception and imagination. Being a situation conditioned by a dictatorial regime, the imaginary or worldview becomes infernal allegory.

**PALABRAS CLAVE:** narrativa chilena; dictadura; infierno; biopolítica.

**KEY WORDS:** Chilean narrative; dictatorship; hell; biopolitics.

## INTRODUCCIÓN

Durante la dictadura de Augusto Pinochet en Chile, que se extendió desde 1973 hasta 1990, se ocuparon diversos recintos para realizar torturas sobre los ciudadanos, militantes y/o simpatizantes de la izquierda chilena. Lugares icónicos para la ciudad de Santiago, como el Estadio Nacional, o espacios propios del ejército, como Tejas Verdes, oficiaron de escenificación para la violencia del régimen militar sobre cuerpos despojados de todo derecho o condición humana. Particularmente, Villa Grimaldi (o cuartel Terranova) se erigió como uno de los espacios más representativos de castigo punitivo sobre los cuerpos, siendo el campo de concentración emblema de la Dirección de Inteligencia (DINA) de la dictadura militar de Augusto Pinochet. A cargo del coronel Manuel Contreras, este espacio se caracterizó por albergar a personal médico militar especializado en formas de tortura (quienes conformarían la Brigada de Inteligencia Metropolitana), además de oficiales parte de las altas cúpulas régimen dictatorial. Todo el aparataje y tecnología de castigo se sostenía, según documenta el historiador chileno Gabriel Salazar en su libro *Villa Grimaldi (Cuartel Terranova). Historia, testimonio, reflexión*, en un ejercicio burocrático de formularios, análisis y reportes, además de un equipo técnico de secretarías, estafetas y archivistas que documentaban por escrito el horror, desde la persecución y detención de los opositores, hasta la desaparición de sus cuerpos.



La ubicación del cuartel era idónea para el ejercicio de inteligencia por encontrarse afuera del centro urbano de la ciudad y próxima al Regimiento de Telecomunicaciones del Ejército, además del Aeródromo de Tobalaba. Este complejo cumplía la doble tarea de centro detención y de tortura, dependiendo el caso de los reclusos. Quienes eran solo sospechosos eran llevados a Tres Álamos o Cuatro Álamos, lugares de tránsito hasta ser liberados. Una de las características que surge como constante en los testimonios de las víctimas es la cuestionable condición higiénica y de salubridad de este espacio. Además de los malos tratos generalizados, la denostación y agresión física y psicológica, se suma una condición precaria de alimentación, abrigo y certidumbre, lo que se tradujo en un sistemático deterioro de la salud mental, moral y física de los detenidos.

El escritor y editor chileno Germán Marín, fallecido recientemente el 2019, tuvo que exiliarse a dos meses de iniciada la dictadura, debido a sus vínculos directos con la Unidad Popular de Salvador Allende, además de sus trabajos, colaboraciones y proyectos con intelectuales, escritores y editoriales de izquierda como Quimantú. En el extranjero estuvo radicado en México, donde trabajó en Siglo XXI Editores y en Barcelona, donde continuó su labor como editor. En el contexto de su retorno a Chile, en 1992, se comienza a fraguar lo que sería justamente una experiencia testimonial de revisión y revisita a la ciudad, a su país, y a su propia historia. Esa identidad quebrada o fracturada por el exilio se sitúa como materia prima o material a disposición para ser escrito o novelado. En el clásico a estas alturas *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*, Michael J. Lazzara señala que, a pesar de las características involuntarias de la memoria, "lo sujetos (de alguna forma), ejercen *opciones* en el punto de intersección entre *recuerdo, experiencia y narrativa*" (17). La opción de articular un recuerdo puede erigirse como disposición ética inicial de reconstrucción subjetiva, de ese yo fragmentado, pero también de un relato mayor, colectivo, que esa voz articula como parte de una Historia, con mayúscula, que es preciso reescribir. Al decir de Lazzara, la memoria individual está necesariamente vinculada a los contextos colectivos y a las macro narrativas que permiten hablar a los sujetos de manera "inteligible" (17). O bien, en palabras de Andreas Huyssen, la memoria tiene vida y "está encarnada en lo social" (39).

La recomposición del pasado puede adoptar muchas formas, desde el silencio hasta una estructura inteligible y hasta lógica. Sin embargo, el trauma no siempre se expresa de manera nítida, de hecho, la mayoría de las veces se presenta como enigma irresoluble e impronunciable. Es esperable incluso soslayar la experiencia y eludir la exposición directa al trauma, que permita, incluso en un recuerdo autoimpuesto, aliviar cualquier tipo de disonancia cognitiva. Sin embargo, es en este punto cuando la posibilidad de narrar o no el trauma (mostrar/velar) se juega en gran parte de los relatos, testimoniales y ficcionales, de la dictadura. Decíamos antes que Villa Grimaldi está lejos del centro cívico de Santiago. En la época cuando operó como centro de tortura, ante de ser un centro histórico y de memoria por la paz, estaba rodeado de parcelas y terrenos con pocos vecinos. Esta situación de aislamiento fue perfecta para montar un



espacio con pretensiones ajenas a toda legalidad y derechos humanos, suspendidos en este estado de excepción donde el poder opera directamente sobre el cuerpo, sin ningún tipo de mediación ni filtro.

## INMUNIDAD, PODER PASTORAL Y EL OJO DE DIOS

Bajo el discurso de la "salvación" de la nación del "cáncer marxista", con ese lenguaje de la tecnocracia médica, el dictador encarna el discurso de la inmunidad social respecto a ese otro que la ataca o pone en peligro. Esta acepción médica y biológica del concepto inmunización da cuenta, siguiendo a Roberto Esposito, de la capacidad de un organismo de resistir a esa infección del virus que viene de afuera. En el caso chileno, el 'cáncer marxista' tenía por principal aliado, según la derecha de la época, a países como Rusia y Cuba, quienes proveían de armamento, formación y apoyo económico, todo esto en el contexto de la Guerra Fría. El apoyo de Estados Unidos al Golpe Militar de 1973 se sostenía justamente en el discurso de la "protección" de las democracias latinoamericanas, en un intervencionismo que no tuvo reparo en desplegarse por toda América Latina.

El temor a esa otredad que era el socialismo se sostenía con relación a la idea de amenaza. Con un gobierno socialista era difícil salvaguardar el cuerpo de intereses del mercado, cuyo principal impulsor era Estados Unidos. Era preciso instalar, y probar para esa época, un sistema neoliberal que gozara de buena salud, nuevamente la metáfora médica, y que fuese modelo para el resto del mundo. La categoría de inmunidad señala Esposito, se inscribe en la encrucijada entre la esfera de la vida y la del derecho (21), la conservación o protección respecto a un otro destructivo (un agente externo) opera sobre el cuerpo de manera que repele y se contrae (como forma de protección negativa): "la vida intenta defenderse, cerrándose a aquella que la circunda, a la otra vida" (21). El problema de esto es que en el caso chileno esa otredad está en el interior del seno social, escogida democráticamente. Por vez primera el socialismo había llegado al poder y no por la vía armada. La revolución chilena, encabezada por Salvador Allende, era 'con vino y empanada', sin rifles ni fusiles.

Para la derecha chilena, alianza de los partidos conservadores y liberales económicos, el socialismo y sus representantes no tenían cabida en el país. El enemigo, ese cáncer, debía ser extirpado. El discurso se había ramificado por el cuerpo nacional y era preciso combatirlo o, tecnocráticamente, curarlo. En este punto es cuando se pierde la dimensión pública de la guerra y se cae en un carácter doméstico de guerra civil, sedición o stasis. Rodrigo Karmy en su artículo "¿Qué es un compañero? Más allá de la amistad como paradigma político" indica que "la ciudad implica una división entre un interior y un exterior, entre amigos y enemigos, entre aquellos que comparten lo común y aquellos que lo desestiman y pretenden su destrucción" (88). Para la derecha chilena de la época los socialistas eran esos enemigos internos que querían la destrucción de Chile. En ellos veían el quiebre de un ordenamiento histórico, jurídico y aristocrático,



por cierto, que desde la Independencia, a sus ojos, había funcionado. El solo quiebre de ese orden les permitió pensar, y actuar, por fuera de toda ley, con potestades atribuibles a situaciones de excepción y guerra, sobre el propio pueblo.

Al entrar en la nomenclatura de la erradicación del “cáncer”, justifican el poder y fuerza utilizados para someter y aprisionar a los sujetos en un proceso sistemático de reducción a su simple base biológica. Una vez en el poder, arrebatado por la fuerza y justificado debido a la “salud de la nación”, ellos mismos se dotan de inmunidad al no sujetarse a ningún tipo de jurisdicción que afecte a un ciudadano común. Siguiendo a Esposito, “usando el lenguaje de Benjamín, se podría decir que la inmunización a altas dosis es el sacrificio del viviente -esto es, de toda forma de vida cualificada- a la simple supervivencia. La reducción de la vida a su desnuda base biológica” (18). Esta noción de sacrificio es la que opera para Chile de 1973 en adelante, en tanto se divide al país en sanos y enfermos o, mejor, sujetos a salvación o posibles sacrificios. Para los operadores del régimen militar, el objetivo soberano es “la salvación de la patria, que debe ser la *lex suprema* del ejercicio de poder” (Foucault 155). La salvación, en su sentido primigenio del pastor que cuida su rebaño, se transforma en subsistencia.

Michel Foucault en el *Curso Seguridad, territorio, población* del Collège de France (1977-1978) señala que el poder pastoral “vela” por la seguridad del rebaño en un estado de vigilancia y alerta total. El pastor vuelca toda su inquietud en los otros y jamás en sí mismo (157), es el otro quien debe estar vigilado, hasta internalizar los dispositivos de control y normalizar la disciplina. La manifestación de este poder, que viene de la antigüedad y se mantiene aun así en la modernidad, se introdujo en el mundo occidental por la Iglesia cristiana bajo mecanismos precisos de control sobre el sujeto (confesión, salvación). Sin embargo, una forma del poder pastoral también surge en estados de excepción modernos donde los líderes actúan bajo un mandato próximo al de un rey.

Por su parte, en *Political Theology. A Critical Introduction*, Saul Newman dice que toda soberanía representa un punto imaginario de identidad que delinea un dentro y un afuera, un amigo y un enemigo (3). La sociedad se forma y une con relación a esa ficción identitaria que une y da estabilidad, pero también segrega. Sea nacional, religiosa o cultural, esta identidad relega a sujetos marginándolos y quitándoles todo tipo de visibilización o representación. Newman considera que la noción de soberanía refiere específicamente al vínculo entre religión y política, es decir, particularmente, la manera en que la política se ve influenciada por categorías religiosas. La política moderna actualiza y toma el poder pastoral de la religión en términos de operar sobre las consciencias (almas) de la gente en pro de un propósito. El Estado oficia como escrutador de la consciencia individual de los sujetos que, en la dictadura, pierde su categoría de ciudadano. En la forma de la tortura se abre la subjetividad del sujeto a confesión, de manera que hable en pro de la “salvación” de la nación.

La urdimbre entre el lenguaje tecnocrático médico, de la salud y la enfermedad de la nación, el surgimiento de un poder pastoral en un estado de excepción y el escrutinio o evaluación de los testimonios para abrir, y quebrar de paso, una



subjetividad, es lo que sintetiza *El palacio de la risa* de Germán Marín. La misma palabra palacio funciona dentro de una nomenclatura monárquica para referirse al flujo directo de poder de un sujeto con características de rey que encarna el poder de Dios sobre el rebaño. La protección de unos pocos elegidos es la meta del pastor en contra de la amenaza de los otros que ponen en peligro la salud colectiva, el orden establecido y, en definitiva, la ley divina.

## EL PALACIO DE LA MEMORIA

En *El palacio de la risa* de Germán Marín asistimos a una detallada descripción de la situación presente de Villa Grimaldi, en un preponderante registro realista, pero con bastantes giros retóricos, reflexiones personales y percepciones sensitivas del narrador. Roberto Merino, en la contracubierta del libro, plantea que podemos pensar en Marín como un autor realista, que a veces ostenta la hiperestesia de un simbolista. Así también, nos dice, “el arte narrativo de Marín consiste en fundir – mediante largas frases de oscilante equilibrio – los heterogéneos materiales de la experiencia”. Serán estas frases las que tomen lugar sobre todo en el presente de la narración y las que expresen, a su manera, con las limitadas herramientas de la memoria, el relato personal y la Historia nacional de la dictadura.

El recorrido del narrador, tras su vuelta del exilio, nos da cuenta del erial en que se ha convertido la hacienda ubicada a la altura del ocho mil de la avenida José Arrieta. La maleza y el escombros se toman la escena, en una destacada percepción de la materialidad en ruinas, así como también las reflexiones nostálgicas del retorno: “yo no venía del extranjero, sino del pasado, que al parecer nadie quería” (Marín 13). Esta reconstrucción histórica, bien documentada, del espacio Villa Grimaldi, no es tan solo una aproximación ilustrada, sino también personal, afectiva, del narrador, quien pasó bastantes tardes de infancia junto a su amigo Antonio en la casona de Peñalolén: “al empujar el portalón con cierta cautela cedió con un sordo y lento crujido y tuve de una vez ante los ojos, en una vista que me sobrecogió, la desolación en que se había convertido el lugar” (16).

El historiador francés Pierre Nora plantea que hay lugares de memoria porque no hay medios de memoria (17), es decir, los mecanismos del recuerdo necesitan un soporte material para articularse y devenir en historia. La materia prima de la historia es la memoria, diría Jacques Le Goff, citado por Enrique Florescano (2). La impresión que causa en el narrador el estado presente de Villa Grimaldi se traduce en una representación vivida del lugar que activa emotivamente su memoria. En dos momentos decisivos, infancia con Antonio, adolescencia con Mónica, Villa Grimaldi pasa a ser un lugar importante en la historia personal del narrador. Interesante en este punto es el ojo detallista, por no decir pictórico, del narrador: “Lo que más abunda en aquel yermo eran los palquis, fáciles de identificar por el nauseabundo olor de sus hojas lanceoladas, en que el tufo a muerte se mezclaba con la exudación mefítica de las



cañerías de desagüe a ras de suelo” (Marín 19). La descripción ciertamente nos introduce, o nos advierte, sobre el uso del lugar. El tufillo a muerte nos trae a los sentidos algo que no vemos, que tomará forma más adelante en el relato.

El escenario del crimen había sido destruido. Poco o nada quedaba del centro de tortura, al menos superficialmente. El narrador no ve los artilugios de los verdugos, pero sí sabe de ellos, por testimonios, relatos o informes; de cierta manera, están instalados en su memoria, como parte del inventario del lugar. Así también sus recuerdos son parte del espacio. La infancia, la adolescencia, el exilio y el presente se superponen, son cuatro momentos de su historia personal que toman forma en la destrucción actual de la hacienda: “en los sueños todas las edades se convierten en una, cómo dice James Joyce” (50). Si bien el narrador sabe el destino de la hacienda, declara:

en el refugio del sueño, donde el ocaso de la voluntad parecía no menos verídico, la casa había proseguido impoluta para mí, libre de terrores, aunque al recapacitar hoy acerca de esto no puedo negar que, en el corazón del sueño, me acosaba sin expresarse, velada por diversos subterfugios oníricos, cierta inquietud lindante con la angustia (49-50).

El asedio del cual habla el narrador, más allá de ser una forma otra de mirar, o ser parte de la embriaguez de sus invenciones, guarda relación con la figura de Mónica, personaje al cual no describe aún, ni estimamos su relación con la historia del centro de tortura.

El recorrido histórico que se hace del lugar permite entender, a grandes rasgos, la historia del país. Luego de ser el hogar de una familia con tintes de aristocracia decimonónica, el lugar es ocupado para realizar fiestas de la clase alta, para luego convertirse en una discoteque llamada “El paraíso”: “no costaba demasiado identificar a los hijitos de papá de la sociedad chilena, los grupos formados por unas adolescentes de colegios de barrio alto de zapatos de terraplén y unos jóvenes de apellidos rancios vestidos a la última moda” (61). En un giro caprichoso o irónico del destino, el recinto es comprado de manera más que cuestionable por Manuel “Mamo” Contreras para ejercer labores de inteligencia en la dictadura de Augusto Pinochet durante diecisiete años. Villa Grimaldi termina siendo “El Palacio de la Risa”, la “Torre de los suplicios”, el escenario del crimen, el centro de tortura más grande del país. De cierta manera, hay una recursividad histórica en el lugar. Ya en 1891 con la muerte de José Manuel Balmaceda se empaña el mundo personal de la hacienda. Nos aclara en la nota 1 el narrador: “Los restos del presidente Balmaceda permanecieron ocultos, durante cinco años, en el mausoleo de la familia Arrieta-Cañas. Algo semejante ocurrió ochenta y dos años después con el cadáver del presidente Allende” (28).

La casa de Peñalolén merecía otra suerte indica el narrador, “pero en Chile, como es sabido, existe un horror al pasado, lo que no se destruye se tuerce, devorado por la devastación que significa el presente” (50). Esta relación conflictiva del país con el pasado toma lugar sobre todo luego de una dictadura. En parte el ejercicio del narrador es un ajuste de cuentas contra el silencio al cual se intenta someter a la sociedad. Como sinécdoque o alegoría de la nación (Copia feliz del Edén), Villa Grimaldi representa un



giro casi epistemológico: “cómo iba a adivinarlo, que más adelante dicho paraíso, según su nombre, se convertiría en un infierno” (53). El imaginario o visión infernal va a tomar un lugar central en el relato mediante el narrador se aproxime más al paradero de Mónica y su relación con el centro de tortura. El palacio como infierno permite leer alegóricamente el relato en clave cristiana: Chile es un infierno. “Al profundizar en la realidad de su existencia, cada vez lo encontraba más difícil de aprehender, semejante a un pozo ciego que tragaba cuanto caía en él. El campo de torturas no parecía tener final en la eternidad de su castigo, como la estación del hombre en el infierno...” (95).

Angus Fletcher dice en *Alegoría. Teoría de un modo simbólico* que podemos considerar la alegoría un proceso de codificación del lenguaje (12), esto es, la presentación de un mensaje duplicado en una cara aparente y una oculta que se revela con relación al contexto. Nuevamente entramos en la dicotomía ver/ocultar respecto a lo que se muestra o revela y lo velado. A nivel literal el relato funciona y tiene un sentido en sí mismo, es la historia particular de un personaje, su memoria y su retorno. Sin embargo, también opera una segunda lectura como verdad escondida tras una verdad ficcionada. La alegoría, como proceso de enmascaramiento, establece una diferenciación reconocible para el lector en torno a una determinada realidad. El lector sabe, en este caso, que más allá de la historia particular, con minúscula, se esconde un relato mayor, una Historia nacional. Finalmente, en la alegoría el autor empuja al lector hacia una presentación del mundo otro como contrapunto, como visiones de una realidad otra que está oculta, pero latente, frente a sus ojos. Tal cual como Dante, de la mano de Virgilio, el lector se interna en un espacio organizado de dolor y el castigo. La traición está a la vuelta de la esquina y en esa esquina aguardan, como dice el narrador, los demonios del miedo (Marín 87).

## CEGUERA Y VISIÓN

Al hablarnos de su paso por el Colegio San Ignacio de Alonso de Ovalle, el narrador da cuenta de su relación con Dios, o su mirada: “Dios en vez de conducirnos a la paz nos causaba desasosiego. Constituía una presencia invisible que nos observaba en todo instante mediante el poder de su ojo omnímodo” (33). El poder del pastor por sobre su rebaño se traduce a un régimen escópico, a la mirada, al ojo de Dios como panóptico vigilante y castigador. Sin conocer la urdimbre de los hechos históricos posteriores, el narrador en su etapa escolar proyecta lo que la dictadura hará para con los ciudadanos del país. Esta proyección, videncia tal vez, va más allá de lo metafórico. La visión absoluta en dictadura es total. Verlo todo implica hacer de la sociedad algo transparente, con la clara intención de no dejar que se vea lo que ocurre tras las paredes del poder. Como plantea Patricia Vieira en *Seeing Politics otherwise: vision in Latin American and Iberian fiction* (2011), las dictaduras intentan recuperar la posición de los monarcas totalitarios como el “Rey Sol” Luís XIV. La idea de verlo todo implica una pretensión de poder



ilimitado, ligado a Dios, y la legitimidad monárquica que él provee. En palabras simples, las dictaduras pretenden ser nuevas formas de representación de Dios en la tierra.

Otra manera de ver ocurre a un nivel más humano en el narrador. Decíamos antes que existe una recursividad histórica en los hechos acontecidos en Villa Grimaldi. También el texto reclama ciertas visiones o proyecciones de lo que será este lugar. Cuando Mónica y el narrador van a la discoteque "El Paraíso", quien vigila o cuida los autos es un tipo de uniforme, "cuyas charreteras de hilos dorados denunciaban cierto hálito circense" (58). Este hálito ciertamente tomará lugar o se materializará más adelante en "El palacio de la Risa". En la misma discoteque, en el *hall* central, el modelo anatómico de un ser humano hecho de madera policromada, perteneciente anteriormente al padre de Antonio, causa inquietud en el narrador por su mirada petrificada: "parecía escudriñar en mi conciencia como un dios maligno, semejante en sus ojos de porcelana a algunos de los santos afebrados, perdidos en el éxtasis, que flotaban en la penumbra de los altares menores de la iglesia del Colegio San Ignacio" (59). El escudriñar la conciencia, es el ejercicio propio del torturador y es el poder pastoral que encarna el poder en la época.

Esta idea de escudriñar la conciencia implica en parte destruir la subjetividad o identidad del individuo. Las dictaduras tienen el deseo de crear réplicas de sí mismos, de manera de anular las particularidades y recrear subjetividades replicadas ad finitum. En cierto sentido, es lo que ocurre con la "Flaca" Alejandra, agente de la DINA y la CNI, ex MIR, así como también con Mónica. Sujetos quebrados por la tortura y nuevos agentes de la dictadura. Y el narrador nos lo advierte. Si bien señala sentirse a gusto con Mónica, nos dice: "no obstante en sus ojos parecía a veces adivinar ciertas llamas venidas del infierno que, al volver a la sensatez, aducía a los brotes un poco enfermizos del magín que me dominaba" (55). En un momento fuera de la razón o sensatez como plantea, llega a ver, adivina o vislumbra el futuro de Mónica. Esto ocurre mientras bailan, en la semioscuridad de la discoteque, en una penumbra encubridora. En ese leve ocultamiento que permite la oscuridad aparece un rastro de esa verdad oculta que opera como segundo relato, cuya cada aparición se torna siniestra.

De paso por el invernadero de la casona, Mónica y el narrador se encuentran en un lugar un poco hostil para pertenecer a la discoteque: "el sitio era un poco asfixiante bajo esos vidrios sucios, encerrado en un olor a tierra muerta" (68). Desde ese momento se augura la sensación que tendrán los presos más tarde. La misma "Dulcinea Encantada", estatua de bronce que agradaba a Antonio por transmitir "el temblor de un cordero asustado" (69) representa la precariedad o fragilidad de esos presos y así también el rebaño acarreado por el pastor, cuyo ojo alcanza y atraviesa a todos generando temor. Este temor advertido tempranamente se materializa, con los años, en el centro de tortura.

La represión era un arte que existía desde la lucha bíblica entre los ángeles y que tenía como móvil hacer del sujeto lo que se deseara hasta el grado de que, como una vez presenciara, ciertas detenidas habían sido obligadas a posar como modelos con ropa de otras, usando unos



tablones como pasarela, en un desfile organizado por Basclay Zapata Reyes, alias el Troglo, uno de los perros que más se carcajeaba en los interrogatorios (102).

En esta escena grotesca de abuso el poder juega a los simulacros de realidad. Se lleva el mundo del espectáculo a una pasarela improvisada. La degradación de los sujetos torturados se traduce en deshumanización, se tornan, particularmente las mujeres, objeto de fetichización para el disfrute de los soldados. Resulta interesante que antes de ser un centro de tortura, mientras la piscina del lugar estaba operativa, había mujeres tomando sol en bikini, posando, como el reverso de la imagen que propicia el "Troglo". Una imagen del pasado que se reactualiza de manera degradada, como rémora o residuo de otra vida. Como plantea Bieke Willem, "el autor logra captar el núcleo de sentido encerrado en el recinto de Villa Grimaldi: que en medio de la tranquilidad y la belleza de una casona donde vivía una familia feliz, puede surgir la crueldad más inconcebible" (115).

El relato de Marín nos dirige necesariamente hacia la degradación y la muerte: "la residencia que deificara en la primera adolescencia, cuando me invitaba Antonio, había caído en una absoluta degradación, convertida ahora en un antro del dolor donde rivalizaban los agentes del recinto secreto montados sobre el lomo de las víctimas" (Marín 103). Poco a poco los lectores se van haciendo partícipe de este proceso mientras se internalizan y conocen lo vedado, el relato oculto de este espacio que colinda con la realidad. Es esa posibilidad de encuentro con lo externo es lo siniestro. El afuera es familiar, cotidiano, real, mientras que dentro ocurre lo impensable, lo inenarrable, una fantasía de horror próxima al infierno. El torturado incluso dentro no sabe del todo lo que pasa. Los nuevos corderos en "La Venda", como también se hacía llamar al recinto, debían "soportar la tira permanentemente, incluso en el calabozo, pues, aparte de evitar que conociera a sus captosres, la falta de visión ayudaba, según las ideas de María del Carmen, a profundizar las aprensiones" (103). El no ver activa la imaginación y lo ominoso. El oído se agudiza y escucha los lamentos de los compañeros, pero también ese afuera que aterra de tan próximo.

Ante la limitación de la mirada y la imposición de la venda, el oído asume el protagonismo. "Villa Grimaldi era la casa de Chile donde nadie dejaba de reírse ni de día ni de noche" (107). Ante los lamentos de los presos, la risa de los militares descollaba y ocultaba esos mismos gritos, el "Guatón Romo", Osvaldo Raúl Romo Mena, "no paraba de reírse de sus bellaquerías" (100). La risa, o el hocico abierto de las bestias, ahoga cualquiera quejido. Ante la representación animal tanto de los torturados como de los captosres (perros, casi siempre), la risa caníbal, por seguir la nomenclatura de Aníbal Barba, se come al otro. "Sobre todo era común, a la hora de los postres y bajativos, invitar a algunos detenidos a aprovechar las sobras de la comida, en competencia con los perros, pues no había que perder la oportunidad en hacerles sentir la derrota" (109). Suspendida la condición de ciudadanía, los disidentes políticos del régimen pierden su estatuto jurídico definitivamente se consideran vida desnuda (*nuda vida*), animales vivientes. En tanto mera vida animal, se vuelven manipulables, sujetos al ejercicio directo del poder sobre ellos.



La falta de visión, dentro de un régimen particularmente racional y escópico, se concibe como pérdida del estatuto humano. El hombre ve, decodifica, piensa. Mientras que el animal huele, escucha, siente. Esa dicotomía sensorial, que es en definitiva la actualización de los binarios razón/pasión, civilización/barbarie, condice con el proyecto de destrucción de la dictadura. Solo el dictador, ese pastor, ve a su rebaño. Solo él vigila. Si a la falta de visión, sumamos el desaseo y la pérdida de la noción del tiempo, no hacemos más que reafirmar la animalización de los sujetos: "al entregarles algo de comer, no era difícil hallarlos transformados en otros seres" (112), "la victoria no consistía necesariamente en provocar la muerte del otro, sino en obtener la satisfacción de su aniquilamiento, tornándolo en un animal inofensivo, y en particular, dócil, mudo" (114). En definitiva, la deshumanización apunta a imponer sobre el otro una "zoé" sin "bios", siguiendo a Agamben, una mera supervivencia. Torturar, dejar con vida, es parte del proceso. El control sobre la vida del otro, esa potestad, es el fundamento oculto de la soberanía, el cuidado de ese cuerpo mayor que es la nación se sostiene en el aniquilamiento y castigo del cuerpo del otro.

## CONCLUSIONES

La Dirección de Inteligencia Nacional indica que Villa Grimaldi no existe, que es un no lugar, no a la manera de Marc Augé, sino que desde la radicalidad de su aniquilación, la borradura de su existencia y la de quienes fueron torturados ahí. En otras palabras, la ceguera total, la venda impuesta del silencio; la inteligencia militar no ve, no quiere ver. Ante la pulverización de todo residuo, la negación o la borradura total, surge la resistencia del recuerdo, la necesidad de restitución y reconstrucción de escena, la búsqueda del otro, como en la película *Imagen latente* (1987) de Pablo Perelman. En ella, Pedro (Bastián Bodenhöffer) es un fotógrafo profesional, cuyo hermano forma parte de la lista de detenidos desaparecidos en 1983. El peso de tal recuerdo lo lleva a buscar la verdad de su muerte. Vagando por la ciudad, Pedro va encontrando a un país silenciado por el miedo. En su búsqueda llega a Villa Grimaldi, en la entrada la estatua de Nuestra Señora de Loreto ve a todos los que llegaron con los ojos vendados, fue la única testigo: "tiene que haberlos visto", dice para sí el protagonista. Alguien tiene que haber visto o escuchado algo.

La dictadura le impuso al país su visión. Solo algunos tenían una visión total de la realidad, el resto debía conformarse con retazos parciales del relato. Reconstruir esas versiones es parte del ejercicio de memoria y activación del recuerdo en el relato de Marín. Ante un país cegado es preciso mostrar, dar una visión de las cosas. Ante el discurso de inmunización y cuidado del cuerpo de la nación, hay que mostrar esos otros cuerpos amordazados, vendados y ocultos. De alguna manera *El palacio de la risa* nos abre las puertas para conocer sus secretos, y en dicha apertura sale a la luz el horror afirmando su condición de centro de tortura.



La negación de este espacio, el ocultamiento de información y la desaparición de los muertos son distintas formas que va adoptando la muerte. A los presos no solamente los esconden, no dejan verlos, sino que tampoco a ellos los dejan ver. Al no haber cuerpo que ver existe una pérdida de la relación con el otro, la ausencia y desfiguración del rostro. En este sentido, Marín se resiste a esa desfiguración, insiste en la reconstrucción y recuerdo de ese rostro. A pesar del miedo era preciso visitar el espacio del dolor, auscultar el territorio y la memoria: "llegar a la verdad del asunto me creaba el miedo que debe provocar entrever por una ventanilla las llamas del depósito de un crematorio" (94). En otras palabras, enfrentarse al dolor y a la muerte, mirarla directamente a los ojos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos, 1998.
- Bieke, Willem. "Lugares de maravilla y de horror." *Amerika*, núm. 3, 2010. <http://amerika.revues.org/1356>. Consultado el 18 abr. 2019.
- . "Lugares de memoria en *El palacio de la risa* de Germán Marín y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño." *Taller de Letras*, núm 53, 2013, pp. 109-125.
- Esposito, Roberto. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Herder, 2009.
- Fletcher, Angus. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Akal, 2002.
- Florescano, Enrique. *Memoria e Historia*. Presentación para la Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar. Universidad de Guadalajara, 2010. <http://www.jcortazar.udg.mx/sites/default/files/Memoria%20e%20historia.pdf>. Consultado el 18 abr. 2019.
- Foucault, Michel. *Seguridad, territorio, población. Curso del Collège de France (1977-1978)*. Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Monte Ávila Editores, 1991.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Karmy, Rodrigo. "¿Qué es un compañero? Más allá de la amistad como paradigma político." *Revista Castalia*, núm. 32, 2019, pp. 85-104.
- Lazzara, Michael J. *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Editorial Cuarto Propio, 2007.
- Marín, Germán. *El palacio de la risa*. Random House Mondadori, 2008.
- Muhle, María. "Sobre la vitalidad del poder. Una genealogía de la biopolítica a partir de Foucault y Canguilhem." *Revista de Ciencia Política*, núm. 29, 2009, pp. 143-163.
- Nora, Pierre. "Entre memoria e historia: la problemática de los lugares". *Pierre Nora en Les Lieux de Mémoire*. Traducido por Laura Masello. Trilce, 2008, pp.19-39



Salazar, Gabriel. *Villa Grimaldi (Cuartel Terranova). Historia, testimonio, reflexión*. LOM, 2013.

Schor, Naomi, "Blindness as Metaphor." *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, núm. 2, 1999, pp. 76-105.

Vieira, Patricia. *Seeing Politics otherwise: vision in Latin American and Iberian fiction*. University of Toronto Press, 2011.

---

**Gastón Carrasco Aguilar** es Doctor y Magíster en literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Docente del Seminario de poesía chilena y del Seminario Literaturas Nacionales en la Universidad Alberto Hurtado y de los cursos de Narrativa hispanoamericana del siglo XIX y XX en la Universidad Finis Terrae. Entre sus principales intereses de investigación se encuentran la literatura popular y la narrativa social latinoamericana. Recientemente ha publicado el artículo "Muertos de pena: melodrama y pena de muerte en la lira popular" y el libro colectivo *¿Quién le teme a la poesía?* (2019).

[ggcarrasco@uc.cl](mailto:ggcarrasco@uc.cl)

---