

manos. El Ejército, los grandes empresarios y buena parte de la Justicia pedían «borrón y cuenta nueva». Las declaraciones gubernamentales del presidente demócrata-cristiano Aylwin (1990-1994) sobre el esclarecimiento de los delitos y el decreto de 25-IV-1990 –por el que nombraba una Comisión Nacional para la Verdad y Reconciliación– chocaban en parte con la amnistía de 1976, la Constitución de 1980 y los resultados de las negociaciones para la transición. La Comisión Nacional presidida por Raúl Rettig, prestigioso jurista y senador del Partido Radical, estaba integrada por ocho personalidades de varias corrientes políticas.

El libro que presento constituye un feliz complemento de otro menos abarcador, pero no menos profundo. Me refiero a la tesis doctoral de Kathrin Bergenthal (*Studien zum Mini-Boom der Nueva Narrativa Chilena*, Bern – Frankfurt/M, P. Lang, 1999). Si el libro de Bergenthal centraba sustancialmente su atención en el papel que tuvieron algunas pocas editoriales de peso y determinados medios de comunicación en la promoción, mercantilización, innovación e incluso «invención» de la nueva narrativa chilena de los años 90, la *Literatura chilena hoy* abarca «toda» la producción literaria de autores chilenos desde el fatídico golpe, divisoria de aguas

y punto de partida obligado a la hora de abordar la literatura chilena. El volumen está dividido en cinco secciones, arropadas por una sustanciosa y amplia introducción de Kohut y un epílogo de Morales Saravia de parecida enjundia. Los concisos títulos de las respectivas secciones están muy bien elegidos y se ciñen estrictamente a lo que anuncian: «Identidad», «Conflictos», «Posiciones», «Evoluciones», «Individualización» y «Apostillas».

Excepción hecha de la primera y segunda sección (que constan, respectivamente, de tres y siete aportaciones), cada una de las tres secciones restantes está integrada por seis trabajos. La última se compone de un único y destacado aporte transido de ironía sobre el modo de escribir un *best-seller* en los tiempos que corren. Ante la imposibilidad de referirme a cada uno de los veintinueve trabajos que constituyen las secciones y con ánimo de eludir lo consabido (un sólo ejemplo a modo de ilustración: con el exilio, la literatura chilena queda partida en dos fracciones, la del exterior y la del interior), me ciño a lo imprescindible.

Los dos primeros trabajos de la sección que abre el libro reflexionan con solvencia y arrojo sobre el espinoso asunto de la identidad chilena. El último presenta y valora con gran dominio

el nutrido corpus de novelas escritas por mujeres.

La sección titulada «Posiciones» informa sobre algunos de los célebres talleres literarios de los 90, sobre el escapismo de la novela urbana de autores cuya obra surge a partir de la segunda mitad de la década de los 80, sobre los rasgos generacionales y las características de la nueva narrativa, los efectos de la globalización en la novela de los años del «neoliberalismo maravilloso» y la poesía joven de los últimos tres lustros.

Como su nombre indica, la sección titulada «Evoluciones» versa sobre la novela reciente debida a autores jóvenes y veteranos, a la novelización de la historia en la narrativa de los 90, al teatro de fin de siglo y a la poesía de autoría femenina.

En sintonía con el membrete, la última sección está dedicada a

escritores concretos: Donoso, Pablo Neruda y las películas *Il postino di Neruda* y *Ardiente paciencia*, la narrativa de Gonzalo Contreras, la obra dramática de Egon Wolff, la obra poética de Cecilia Vicuña y *Anteparaíso*, de Raúl Zurita.

Nos hallamos ante una gavilla de trabajos (treinta y uno, contando la introducción y el epílogo) que manan del venero del conocimiento profundo y del esmero y la seriedad. Un volumen sobre la literatura chilena hodierna surgida al hilo de la transición, cuya piel está aún marcada con los hierros de la dictadura y del exilio, aunque abocada a lo que hoy llamamos normalidad. Un libro rico en información, que además tiene el mérito de brindar un vasto panorama de la producción cultural y literaria chilena.

**José Manuel López de Abiada**

## Álbum de fotos\*

¿Tienen algún poder las fotos que muestran el dolor de los demás en las guerras, propias o lejanas? Como una experta tiradora de cartas, Susan Sontag baraja, corta y distribuye sobre la mesa una serie de fotografías históricas acerca del tema, y las interroga. Una de las respuestas delineadas –en un libro que se caracteriza más bien por las preguntas que quedan flotando en el aire, a modo de provocación intelectual; por la manera sutil que tiene siempre la autora de desbrozar senderos, como abandonándolos al lector en el momento preciso de su culminación– es que sólo si hay una actitud militante previa contra la guerra, un sentimiento generalizado entre una población dada, el fotógrafo cumplirá su misión impugnadora. De lo contrario, su obra será un ornamento más de la Cultura, un alimento más para las buenas conciencias, en el mejor de los casos, y en el peor, un motivo de renovadas huidas ante la dimensión de lo inconmensurable, ante aquello que parece situarse más allá de cualquier voluntad consciente individual o colectiva.

Cuando se dan circunstancias precisas para que una guerra sea verdaderamente impopular –dice la autora, y aclara que la perspectiva de morir a manos de otro no es necesariamente una de ellas–, «el material que reúnen los fotógrafos, el cual en su opinión puede desenmascarar el conflicto, es de gran utilidad. A falta de protestas, acaso se interprete que la misma fotografía contra la guerra es una muestra de patetismo o de heroísmo, de admirable heroísmo, en un conflicto inevitable que sólo puede concluir con la victoria o la derrota. Las intenciones del fotógrafo no determinan la significación de la fotografía, que seguirá su propia carrera, impulsada por los caprichos y las lealtades de las diversas comunidades que le encuentren alguna utilidad».

Pero no siempre los fotógrafos (o los pintores) pusieron sus cámaras (o sus pinceles) al servicio de la protesta contra el sufrimiento (bélico o no); muchas veces sólo se limitaron a reconocerlo: «El grupo escultórico de Laocoonte y sus hijos debatiéndose, las incontables versiones pintadas o esculpidas de la Pasión de Cristo y el inagotable catálogo visual de las desalmadas ejecuciones de los mártires cristianos, sin duda están destinados a conmover y a emocionar, a ser instrucción y ejemplo. El espectador quizá se

\* Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*. Traducción de Aurelio Major, Alfaguara, Buenos Aires, 2003, 152 pp.

conmisere del dolor de quienes lo padecen –y, en el caso de los santos cristianos, se sienta amonestado o inspirado por una fe y fortaleza modélicas–, pero son destinos que están más allá de la lamentación o la impugnación». Y en ocasiones ni tan siquiera (hablando ahora específicamente de los fotógrafos) se limitaron éstos a reconocer el dolor, sino que deliberadamente aportaron su grano de arena para ocultarlo, como lo ejemplifica el caso –nos recuerda Sontag– del inglés Roger Fenton, «considerado sin excepción el primer fotógrafo de guerra», quien fue enviado a comienzos de 1855 por el gobierno británico a Crimea «para que diera una impresión diferente, más benévola, de una guerra cada vez más impopular».

En realidad, la fotografía, condicionada entonces, y hasta mucho después, por sus limitaciones técnicas (cámaras pesadas, trípodes, placas que había que recargar una tras otra), se prestaba para unas imágenes «benévolas» a lo Fenton, puesto que la fotografía misma no podía «entrar directamente en combate», registrarlo todo en toda su crudeza y bestialidad, sino que tendía por el contrario a regodearse en escenas placenteras de soldados posando en sus campamentos o limpiando sus armas o charlando entre ellos apaciblemente, esto es, más a inmovilidades bucólicas que a vérti-

gos guerreros, más a miradas llenas de candor que a cuencas de ojos vacías. Los espectros vendrían bastante más tarde.

«Sólo a partir de la guerra de Vietnam hay una certidumbre casi absoluta de que ninguna de las fotografías más conocidas son un truco», señala la autora, haciendo hincapié no sólo en ese claro montaje «político» en que consistieron las fotos de Fenton, sobre la base bien aprovechada de la pobreza de recursos técnicos, sino también en otros «trucos» (por ejemplo, el del arte subordinado a la política), como el levantamiento de la bandera estadounidense en Iwo Jima, el 23 de febrero de 1945, o el de la bandera roja sobre el Reichstag, el 2 de mayo de ese mismo año, proezas ambas organizadas «artísticamente» ante y por las cámaras.

Y aquella certidumbre casi absoluta de autenticidad es, sin duda, «consustancial a la autoridad moral» de las imágenes vietnamitas. Así, «la fotografía de 1972 que rubrica el horror de la guerra de Vietnam, hecha por Huynh Cong Ut, de unos niños que corren aullando de dolor camino abajo de una aldea recién bañada con napalm estadounidense, pertenece al ámbito de las fotografías en que no es posible posar. Lo mismo es cierto –agrega Sontag– de las fotografías más conocidas sobre la mayoría de las