



UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

CAMPUS GUANAJUATO

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LETRAS HISPÁNICAS

MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

LA MEMORIA RECONSTRUIDA EN LA LITERATURA DE LOS HIJOS

A PARTIR DE TRES NOVELAS CHILENAS:

***MAPOCHO, FUENZALIDA Y SPACE INVADERS* DE NONA FERNÁNDEZ.**

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRA

EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRESENTA

LIC. MARA ITZEL MEDEL VILLAR

DIRECTOR: DR. FELIPE OLIVER FUENTES KRAFFCZYK

AGOSTO 2017

A papá Nachito,
con todo mi amor y admiración:
por enseñarme todos los días
que la perseverancia te lleva tan lejos
como tú lo decidas.

“¿Puede la mediación del arte
respetar la memoria del horror?”

Francine Masiello

“Al final, la memoria no es otra cosa
que el guión de la película de nuestra vida”

Rodrigo Fresán

“¿Qué es escribir sino dar una especie de testimonio?”

Testimonio de una época, de una experiencia, de una memoria.
Me gusta entender la escritura desde ese lugar, desde el lugar de las huellas.
Señales que quedan en el cuerpo y en la biografía como enigmas a descifrar
con el tiempo. Si nos pensamos como engranajes de una gran máquina, o
como capítulos de una historia más grande, cada relato personal con el que
aportemos otorga más carne y más sangre a ese relato general que a veces
corre el peligro de encriptarse en museos,
en historias oficiales, en versiones unívocas
y clausuradas.

La ficción entrega siempre esas 'otras versiones'. Versiones deformadas,
bizarras, oscuras, delirantes, secretas, personales, pequeñas, domésticas. Y
aunque no creo que sea su responsabilidad, porque la ficción es libre de
responsabilidades, creo que sí es obligación de cada autor mantener la
ventana abierta hacia fuera [...]

La ficción puede ser un faro que ilumine el pasado y el presente.

Una guía que entregue las claves para vaticinar el futuro.

Si no contamos con esas claves, se vuelve difícil predecir lo que vendrá y así,
ciegos e ignorantes, podemos repetir hasta el cansancio la misma vieja escena
[...] La ficción completa.

La ficción repara.

La ficción es la plataforma a partir de la cual podemos construir escenas
imposibles que nos ayudarán a evitar la explosión.

Que nos ayudarán a salvar vidas”.

Nona Fernández

AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo de investigación no hubiera sido posible sin el apoyo de la beca para estudiantes de posgrados del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), lo que me permitió estudiar la maestría en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Guanajuato, así como realizar una estancia en la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde pude acceder a bibliografía esencial para este trabajo y compartir los avances de éste con los especialistas en literatura chilena.

Deseo también agradecer a mi familia cuyo apoyo incondicional me llenó de aliento y perseverancia durante estos años para culminar este nuevo proyecto. Así, agradezco infinitamente a mi mamá, mi papá, Héctor, Kevin, papá Nachito, mis tíos, primos y sobrinos. Todos ellos me enseñaron a no mirar atrás y que el camino que se inicia nunca se abandona. Guardo un lugar especial para las personas que ya no están conmigo, y de las que sólo “una pared caída nos separa/ sólo el cuerpo de Dios, sólo su cuerpo” (Jaime Sabines), mamá Lupita y tú, pequeña Lupita, también forman parte de este logro.

A lo largo de mi paso por Guanajuato y Chile, tuve la fortuna de encontrarme con muchas personas que me brindaron su cobijo y empatía, pero, más importante, su amistad. Entre ellas quiero recordar a Teté, Karen, Jaz, Lez y mis tíos Mary y Juan. A esta lista se suman los nombres de antiguos y nuevos amigos que, por igual, me impulsaron y compartieron conmigo varios momentos de diversión. Sé que las viejas amistades se conservarán, más allá de la distancia, y las nuevas crecerán con el tiempo. Así, le agradezco a la maestra Nidia, Sergio, Naye, Rosy, Mauro, Carlos, Berna, Lucía, Paula, Miroslava y Bruno.

A esta larga lista de agradecimientos, no puedo olvidar dar las gracias al Dr. Felipe Ríos Baeza quien estuvo conmigo desde la germinación de este proyecto y cuya guía y enseñanzas permitieron su concreción. Agradezco también a todos mis profesores de maestría quienes compartieron conmigo nuevas perspectivas y me impulsaron a profundizar en los conocimientos acerca de la literatura, especialmente a la Dr. Claudia Gutiérrez Piña quien forma parte de mis sinodales, a ella le debo el exigirme más dentro y fuera de los cercos de esta investigación.

En Chile, la guía y comentarios de la Dra. Macarena Areco, el Dr. Rodrigo Cánovas y el Dr. Patricio Lizama permitieron que este trabajo se complementara y mejorara con cada una de sus lecturas.

Todo mi reconocimiento al Dr. Andreas Kurz por saber lidiar cada asunto administrativo y tener siempre una respuesta puntual a las mil preguntas con las que lo apabullaba. Por último, pero no por ello menos importante, mi infinito agradecimiento al Dr. Felipe Oliver Fuentes Krafczyk por sus comentarios y paciencia a cada paso de la redacción de esta tesis.

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Introducción | 1 |
| Capítulo I. Construir memoria, (de)construir la Historia. Filiaciones en la literatura chilena. | 7 |
| 1.1 Contexto histórico: La presidencia de Allende, la llegada de la dictadura y la vuelta a la democracia | 7 |
| 1.2 Literatura y memoria colectiva | 13 |
| 1.3 Las generaciones de la literatura chilena | 19 |
| 1.4 La literatura de los hijos: una simbiosis literaria y cultural. | 30 |
| Capítulo II. Memoria, discurso y represión en <i>Mapocho, Fuenzalida y Space Invaders</i> | 38 |
| 2.1 La memoria reconstruida | 43 |
| 2.2 La represión del poder. Censura y represión física e ideológica. | 57 |
| 2.2.1 Represión discursiva e ideológica | 58 |
| 2.2.2 Represión física. | 71 |
| Adenda: Un espacio para <i>La dimensión desconocida</i> | 95 |
| 1. La dictadura muestra su dimensión desconocida | 96 |
| 2. La resignificación de los recuerdos en el abismo | 102 |
| 3. Pasajes recurrentes en el imaginario narrativo. Una vuelta más a los acaecidos en dictadura | 106 |
| Conclusiones | 111 |
| Bibliografía | 120 |

INTRODUCCIÓN

El 11 de septiembre de 1973 se produce un quiebre en la sociedad chilena. El golpe de estado que dan los militares y la dictadura que implantan basada en el “terrorismo de Estado” subsume al individuo a adquirir nuevas conductas sociales e individuales para sobrevivir. Los diecisiete años de Régimen Militar implantados en Chile produjeron cambios en la vida política, económica y social. El neoliberalismo voraz que se implantó en Chile los convirtió en “los jaguares de América Latina” (Cf. Relea, 1998).

La división política que existe en Chile se deja sentir en los círculos sociales y académicos. No hay una visión homogénea acerca de su pasado reciente, por el contrario, abordar el tiempo histórico deriva siempre en contrapuntos que disgregan a la sociedad. La posibilidad que abrió el plebiscito del '89 venía cargada de una esperanza reparadora, los actores sociales pensaron que la vuelta a la democracia se traduciría en juicios públicos a los involucrados con los crímenes de Estado y violaciones a los Derechos Humanos, pero no fue así. Patricio Aylwin, primer presidente de la recién restaurada democracia, proclamó “verdad y justicia en la medida de lo posible” frente a un Estado Nacional abarrotado de gente que esperaba mucho más que ese enunciado ambiguo. Ciertamente es que las acciones de Aylwin estaban condicionadas por un Pinochet que ocupaba un palco como Senador Vitalicio asegurando así inmunidad política, sin embargo, toma la iniciativa de crear la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación para investigar las violaciones cometidas durante la Dictadura. El presidente da a conocer los resultados de esa investigación conocido como el *Informe Rettig* y “en una emisión de televisión les pidió perdón

a los familiares de las víctimas «en nombre de la nación entera» (Gatzemeier, 2011: 111).

El *Informe Rettig* fue la única medida que el presidente electo realizó como un acto de concertación entre pasado y presente con miras de entablar “una memoria consensual como pacificador social” (Gatzemeier, 2011: 111). Sin embargo, el futuro se empieza a construir sobre las deudas del pasado silenciando los traumas que socialmente dejó el régimen militar. La sociedad entra en un mutismo consensuado a la usanza de la dictadura y el pasado reciente se vuelve un tema tabú hasta 1998. La detención de Pinochet en Londres abre la discusión del tema de la memoria, así “la mediatización del caso *Pinochet* a nivel internacional les exigió a todos los actores sociales chilenos que tomaran posición en el debate público” (Gatzemeier, 2011: 112). Este hecho suscita un diálogo acerca de las políticas de la memoria entendiendo esta como “un proceso abierto de reinterpretación del pasado que deshace y rehace sus nudos para que se ensayen de nuevo sucesos y comprensiones. La memoria remece el dato estático del pasado con nuevas significaciones sin clausurar” (Richard, 2001: 29).

El escritor Marco Antonio de la Parra enuncia: “la memoria es la condición humana. La posibilidad de verse en la flecha del tiempo, la propia y la de su sociedad, la del día y la de lo vivido y la de la historia” (2000: 231). El nuevo milenio trajo consigo la apertura de las memorias que no habían sido reflejadas en la Historia Oficial. De a poco, se empezó a abrir el debate y el uso del recuerdo como detonante en la construcción de la memoria toma un papel protagónico.

No se trata, entonces, de dar vuelta la mirada hacia el pasado de la dictadura para grabar la imagen contemplativa de lo padecido y lo resistido en un presente donde dicha imagen se incruste mágicamente como recuerdo, sino de abrir fisuras en los bloques de sentido que la historia cierra como pasados

y finitos, para quebrar sus verdades unilaterales con los pliegues y dobleces de la interrogación crítica (Richard, 2001: 41-42)

El recuerdo empieza a sabotear las verdades escritas en los libros de la Historia política. El recuerdo mina los silencios y encumbra una nueva perspectiva social que vuelve los ojos hacia los recovecos oscuros que ahora empiezan a dejar de lado las telarañas del olvido. El recuerdo va fisurando, de a poco, lo que parecía impenetrable.

La memoria no es el cúmulo de los recuerdos dados, es moldeable y aglutinante. En el ejercicio de ida y vuelta al recuerdo va construyendo el camino por el que se ha de transitar, en el que se tienden amarras con los coetáneos. En la naturaleza del ser humano como entidad social lo que se entrega son las memorias. Es la puesta de manifiesto de las memorias individuales lo que va construyendo un entramado social que funciona a través de símbolos identitarios comunes que promulgan un imaginario colectivo.

La literatura ha fungido también como un espacio abierto para la reconstrucción de un entramado social alterado centrándose en fijar el foco de atención en las historias olvidadas, las pequeñas narraciones que afectaron al ciudadano común, a las propias familias. Después del golpe de estado y la imposición de la nueva cotidianidad en dictadura, el campo literario chileno ha respondido de maneras diferentes en tanto van siendo actores, cada vez más alejados de los hechos sociales que marcaron un hito en la Historia Nacional.

Hablar de la producción literaria chilena postgolpe de Estado es referirse a un condicionamiento social que sigue problematizándose, que se indaga, incluso, en los textos literarios de los *novísimos* narradores que conocen esa etapa de la Historia Chilena porque les ha tocado revisarla en los colegios. No es posible separar una cosa de la otra. Por ello, el trabajo de la activación de la

memoria también se encuentra en efervescencia dentro de lo literario. El detonante de estas narraciones se perfila hacia la búsqueda por “encontrar un tiempo y un espacio para hablar de lo no hablado” (de la Parra, 2011: 230).

Es consecuente pensar que el hecho dictatorial afectará en primera instancia a quienes son plenamente conscientes mientras los hechos están aconteciendo y es así para la generación de los escritores que ya publicaban en los años setenta. Pero, ¿qué hay de los que nacen apenas dos o tres años antes del golpe de estado? ¿qué hay de los escritores que viven la dictadura siendo unos infantes y llegada la adolescencia viven también la alborada de la democracia? ¿qué hay de aquellos para los que el año setenta es el inicio de su historia? Los “hijos de la dictadura”, como han venido a llamar algunos críticos a los escritores marcados por el año de su nacimiento –1970–, han entrado al campo literario chileno echando abajo los silencios, boicoteando la Historia, posicionando sus recuerdos como protagonistas de narraciones breves pero cargadas del clima dictatorial bajo el que crecieron y que en definitiva ha dejado huella.

De la generación “de los hijos” han germinado proyectos literarios que trascendieron el territorio chileno. Connotados son los nombres de Alejandro Zambra, Alejandra Costamagna, Andrea Jeftanovic, Álvaro Bisama, Lina Meruane, Nona Fernández, entre muchos otros. La presente investigación sienta sus análisis en la narrativa de la última escritora.

Si se tuviera que definir el ejercicio narrativo de Fernández en una palabra, ésta sería memoria. Cada una sus novelas, con intensidades distintas, se erige sobre el obsesivo ejercicio nemotécnico por parte de los personajes. Así, los pequeños recuerdos individuales desembocan en la indagación de historias

colectivas marcadas por el sello dictatorial. El ejercicio crítico de cada uno de sus personajes recae en las diferentes tomas de posición por parte de la institución familiar y cómo ésta marca la pauta que seguirán los hijos. Los niños-jóvenes tienen velado su campo de acción y sólo los años los restituyen discursivamente. El único elemento posible para ir al pasado y cobrarlo de significación es la memoria. Los recuerdos disgregados arman el rompecabezas final del individuo cuando, sin amarras, articulan su memoria –individual y colectiva–, en comunión con los hechos sociales que los envolviera en una burbuja.

Nuestra investigación plantea, en su primer capítulo, un recorrido acerca del trabajo de la memoria y cómo se ha visto disgregada en Chile, después del golpe de estado. Para nosotros el debate que se abre sobre el tema de la memoria bordea los textos que están publicando “los hijos” y ciñendo nuestra investigación en este tópico presentamos una caracterización generacional que describe los motivos estéticos presentes en las narrativas de este grupo de autores pensando esta correspondencia como una simbiosis entre literatura y sociedad. Abrimos también un espacio de diálogo con la crítica académica chilena que está trabajando actualmente con la generación de “los hijos” y presentamos nuestros aportes conjugándolos con las investigaciones que nos anteceden.

El segundo capítulo lo hemos dedicado únicamente al estudio de las obras de Fernández. El análisis que presentamos de las obras narrativas está cruzado por dos grandes tópicos, el de la memoria y el de la represión, este último nos permitirá mostrar las claves de la restitución discursiva que subyacen en las novelas. Incluimos en este capítulo una adenda que presta atención a la última novela publicada de la escritora, completando así el panorama estético de

Fernández. Nuestra propuesta de lectura integra los discursos críticos de Norbert Lechner, Nelly Richard, Michel Foucault, Louis Althusser, entre otros, ayudándonos así a dar luz a las temáticas que son propicias para la concreción de nuestro trabajo.

Lo que perseguimos en esta investigación es indagar cómo el ejercicio de la memoria dota al personaje de la posibilidad de ejercer una crítica hacia los hechos del pasado y cómo este movimiento reinstala discursivamente a los hijos. Por ello, leemos la memoria como la hebra que conduce al escrutinio de historias propias o colectivas marcadas por la censura y la represión.

Capítulo I. Construir memoria, (de)construir la Historia.

Filiaciones en la literatura chilena

“Para hacer futuro,
previamente hay que hacer memoria”.
Norbert Lechner

El tema de la memoria chilena ha sido el pozo de donde se ha abrevado para producir un sinnúmero de tinta, por lo que volver a ello una vez más podría resultar una tarea estéril. Sin embargo, los procesos de resignificación histórica que está evidenciando la narrativa chilena actual a través de la memoria, nos llevan de nuevo a la misma discusión para desembocar en otras conclusiones. El proceso histórico de la dictadura chilena fue sumamente complejo, por tal motivo, conviene hacer un repaso, muy general, sobre el mismo.

1.1. CONTEXTO HISTÓRICO: LA PRESIDENCIA DE ALLENDE, LA LLEGADA DE LA DICTADURA Y LA VUELTA A LA DEMOCRACIA

“En el comienzo de esta legislatura debo plantear este problema: Chile tiene ahora en el Gobierno una nueva fuerza política cuya función social es dar respaldo no a la clase dominante tradicional, sino a las grandes mayorías”, con estas palabras, Salvador Allende se presentó ante el Parlamento chileno el 21 de mayo de 1971. Esta idea de representación de las minorías ignoradas –bandera que ondeaba Allende– se pretendía llevar a cabo a través de la puesta en marcha de la vía chilena hacia el socialismo, como una serie de medidas que, sin embargo, no lograron alcanzar sus objetivos (cf. Valle, 2005: 132).

Entre estas medidas se encontraban un conjunto de reformas estructurales que pretendían cambiar una economía chilena profundamente capitalista, monopolística, oligárquica y dependiente de las economías

extranjeras. Sin embargo, esto provocó el descontento y movilización de las clases media y alta lo que, aunado a la inestabilidad política provocada por la poca fuerza de Allende y de su partido al interior del Parlamento, trajo consigo un clima de tensión entre la sociedad chilena de principios de los 70 y un bajo índice de aprobación del reciente gobierno con miras socialistas.

No se puede hablar de una sociedad chilena homogénea a inicio de la década de 1970, pues las clases sociales se habían fraccionado de tal manera que la brecha existente entre la clase media y alta, y la clase obrera se había ampliado, dando como resultado una sociedad dividida que pregonaba por intereses distintos. De tal manera que mientras la clase obrera apoyaba el proyecto socialista, la clase alta se opuso en todo momento a él, llegando incluso a pedir la intervención del congreso y de los militares en contra de la presidencia de Allende (cf. Valle, 2005).

Debido a dicha inestabilidad política, las fuerzas armadas chilenas se sublevaron fallidamente contra el presidente en junio de 1973, levantamiento que si bien fue aplacado, no fue correctamente interpretado por Allende ni por su partido, confiados en que las fuerzas armadas cumplirían su deber cívico y que el proyecto socialista triunfaría haciendo cambiar de opinión a sus detractores. Más adelante ese mismo año, el 11 de septiembre, las fuerzas armadas, distribuidas entre la fuerza aérea y el ejército de tierra, comenzaron un cruento bombardeo al Palacio de la Moneda, dando como resultado el suicidio¹ de Allende y el final definitivo del proyecto socialista de su gobierno.

¹ Las causas de la muerte de Salvador Allende, como otros tantos casos en la historia chilena, no están del todo claras, ya que la versión oficial establece el suicidio como motivo del deceso. Sin embargo, los historiadores sostienen que pudo haber muerto en manos de los militares durante el bombardeo al Palacio de la Moneda. Si se mantiene la versión del suicidio las fuerzas armadas se deslindan por completo de toda culpabilidad, anteponiendo, como único objetivo de la operación, deponer el gobierno de Allende. Por el contrario, si nos inclinamos por la versión

A partir de este punto de la historia chilena comienza una de las etapas más sangrientas, ya que, bajo el control militar, el apresamiento de los altos ministros y dirigentes de la izquierda, la concentración en estadios e instalaciones militares de los simpatizantes de Allende e incluso de los propios elementos del ejército que se opusieron al golpe de estado, eran comunes en los primeros días bajo el mandato militar. A estos eventos siguió la declaración del estado de sitio y la aplicación del Código de Justicia Militar, “que dará carta blanca al ejercicio de esa función tutelar que se arrogan unas FFAA que, a partir de la consideración de un país en guerra, practicarán ‘desde el primer momento una represión multiforme, sistemática e ilimitada’” (Valle, 2005: 140).

Tras dismantelar un sinnúmero de instituciones del gobierno democrático, incluyendo el Congreso, se establece una Junta de Gobierno que asume los tres poderes: legislativo, ejecutivo y judicial. Esta junta estaba integrada por Augusto Pinochet, Comandante en Jefe del Ejército, Gustavo Leigh Guzmán, Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea, José Toribio Merino, Comandante en Jefe de la Armada, y César Mendoza Durán, General Director de Carabineros. Queda como presidente de dicha junta el propio Augusto Pinochet desde su integración hasta 1981, cuando asumió el cargo de Presidente de la República, siendo relevado al frente de la Junta por José Toribio Merino hasta su desintegración en 1991.

La vida durante la dictadura se caracterizó por una alta represión tanto física como ideológica, donde las desapariciones o el exilio de los opositores no cesó y donde el encubrimiento de información era igualmente común para

del asesinato, entonces, el gobierno de la junta militar se fundaría en un crimen. El debate de ambas versiones responde a una toma de posición por parte de quienes victimizan a Allende o de quienes buscan justificar las acciones de los militares, y, al mismo tiempo, minimizarlo.

imponer la visión de la Junta de Gobierno. Si bien, el respeto a los derechos humanos fue sumamente escaso durante esta etapa, la sociedad chilena mantenía opiniones muy divididas respecto a la forma de gobierno durante la dictadura, de la misma manera que bajo el breve mandato de Allende. Así, mientras la clase obrera –otrora fuerza de la vía chilena al socialismo– sufrió la represión, la clase alta aprobaba la forma de gobierno militar, principalmente por poner fin al socialismo chileno y por la garantía de orden y paz social que aseguraba la “mano dura” de Pinochet, aunque eso representara la restricción de sus propias libertades individuales.

Si bien el siglo XX se caracterizó por la instauración de varias dictaduras en países de América Latina como Argentina, Uruguay, Bolivia, Paraguay, República Dominicana, Perú, Ecuador, Nicaragua y Panamá, sólo la dictadura chilena tuvo su final a través de un plebiscito democrático en 1989 mediante el cual la población acudió a las votaciones para decidir si Pinochet dejaba el poder para dar paso a un gobierno democrático. Después de una serie de campañas desiguales y por un estrecho margen, el “No” a la continuidad de Pinochet salió victorioso. Ante esto, el otrora dictador chileno planeó desconocer las elecciones y perpetuarse indefinidamente en el poder. Sin embargo, al quedarse sin aliados políticos –la misma Junta de Gobierno le dio la espalda– y viéndose acorralado por los resultados y la presión internacional, Pinochet dejó la presidencia el 11 de marzo de 1990, siendo relevado por Patricio Aylwin, mientras el general pasó a ocupar el puesto de senador vitalicio, lo que le aseguraba, de momento, no responder a ningún tipo de justicia por las atrocidades cometidas durante la dictadura.

La transición de un sistema dictatorial a uno democrático por la vía pacífica supone, como lo expresa Norbert Lechner (2002), una ruptura con el pasado inmediato y niega el sistema político anterior, sin embargo, la memoria colectiva no reacciona igual ante una derrota militar para derrocar a una dictadura, a esta peculiar salida de la dictadura chilena. De tal manera, Aylwin encabezó un gobierno que persiguió el objetivo de una reconciliación nacional, buscando una idea de verdad y justicia dentro de las posibilidades de su aplicación. Estos objetivos se vieron reflejados en la redacción del *Informe de Verdad y Justicia* por parte de la Comisión Rettig, lo que no fue suficiente para alcanzar ese perdón social.

La búsqueda incesante por la restitución de un tiempo social desencadenó una serie de procesos judiciales en contra de los violadores de derechos humanos, entre los que se encontraba el general Contreras, jefe de la Dirección de Inteligencia Nacional, quien fue condenado por sus crímenes. Esta escalada por la búsqueda de justicia llevó a la aprehensión de Augusto Pinochet en Londres la medianoche del 16 de octubre de 1998, acusado del crimen de genocidio por la justicia española, proceso del que se libró por su avanzada edad. Sin embargo, el 6 de marzo de 2000 se inició el proceso de desafuero parlamentario en Chile, tres días antes del regreso de Pinochet a su país, y el 1 de diciembre, fue procesado por 18 secuestros calificados y 57 asesinatos, si bien esto no pudo concluirse debido a la expedición de un amparo que puso fin al proceso. A este caso le siguieron muchos intentos de enjuiciamiento por diversos crímenes de los cuales se libró ya sea pagando fianza o alegando demencia vascular, logrando solamente que renunciara a su cargo de senador

vitalicio. Pinochet fallece el 10 de diciembre de 2006 dejando aún pendientes dos procesos judiciales en su contra.

La sociedad chilena no pudo conseguir el anhelo de justicia judicial, sin embargo, siguiendo de nueva cuenta a Lechner (2002), este proceso se vuelve mucho más complejo que el simple deseo de ver a Pinochet tras las rejas. Se trata de una especie de trauma arrastrado desde la época de la dictadura, ya que se pasó de la represión de esa memoria a que ésta fuera ignorada por la democracia. La división al interior de la sociedad chilena a lo largo de los procesos históricos influye en una falta de consenso respecto a dicha memoria: “así como la interpretación del ‘11’ varía según las vivencias anteriores a 1973, así el significado del gobierno militar sufre múltiples relecturas. Cuando tales reinterpretaciones no pueden ser conversadas y reflexionadas, las trayectorias individuales devienen ininteligibles” (Lechner, 2002: 81).

La dictadura condicionó la vida de los chilenos mientras se mantuvo vigente, pero también dejó sentir sus estragos llegada la época de la transición. La imposición del régimen dictatorial vino a fracturar el tiempo social que se tenía. La época dictatorial produce una fisura en la memoria de los chilenos, no sólo por lo abrupto de la transición sino también por las consecuencias que ésta traía consigo: vejaciones a los Derechos Humanos, ruptura del tiempo social, administración de las relaciones sociales, censura, entre otros dispositivos disciplinarios.

Es posible evidenciar que la sociedad chilena desde que se implementó la dictadura se hizo mayormente heterogénea, y dicha división no ha hecho más que dificultar la tarea de la construcción de una memoria colectiva pasado el trauma de la dictadura. El crecimiento económico de Chile, es, a nuestro juicio,

un factor preponderante en la falta de consenso social. Es decir, la dictadura ha sido defendida por muchos chilenos debido a las reformas económicas que implementó Augusto Pinochet y que hoy posicionan a Chile como uno de los países más avanzados de América Latina, lo cual, para muchos justifica la “mano dura” que se impuso durante los años que presidió la junta militar al país. Con lo anterior, entonces: “la disputa de las memorias remite pues a la política en tanto ‘puesta en escena’ de las memorias posibles. Toda sociedad posee una *política de la memoria* más o menos explícita, esto es el marco de poder dentro del cual la sociedad elabora sus memorias y olvidos” (Lechner, 2002: 66). Si nos remitimos al marco desde el cual se empieza a hacer una puesta en escena para la construcción de la memoria colectiva desembocaremos en el quehacer literario.

1.2. LITERATURA Y MEMORIA COLECTIVA

La literatura se ha convertido en uno de los lugares idóneos para empezar a debatir los temas silenciados tanto en el ámbito político como el social. En consonancia, la narrativa chilena actual ha encontrado en sus quehaceres literarios una trinchera donde es posible poner de manifiesto el tema de la memoria. No por estar fincada en la ficción la problematización se vuelve vana o poco significativa, por el contrario, adquiere nuevos alcances y se vislumbran diferentes manifestaciones que se alejan del mutismo con el que ha sido tratado dicho tema socialmente. Lechner (2002) sostiene que esta manera de acallar el tema de la memoria sobreviene por miedo a perder la estabilidad alcanzada tras los años dictatoriales y de transición, para él, “la memoria en Chile es una ‘Caja de Pandora’” (69).

La anterior toma de posición de la sociedad chilena desemboca en una discusión acerca de la dicotomía memoria/olvido, ¿qué es entonces lo que predomina en Chile? Siguiendo la discusión a la que apunta Norbert Lechner, no es que prevalezca en Chile un olvido, más bien existiría una especie de silenciamiento consensuado por miedo a quebrantar la zona de confort a la que ha llegado. Entonces, el silencio chileno responde a una división dentro de la sociedad: los que aprueban la dictadura y quienes no. Un debate público acerca de la dictadura se vería como una amenaza contra el orden político, razón por la cual es preferible callar.

Hablar de olvido o de memoria es hablar de construcciones sociales; es una decisión que los individuos toman para labrar un camino que sienta las bases para el futuro. Entendiendo este procedimiento específicamente en el caso chileno, sería necesario hablar no de una «memoria por olvido» sino de una «memoria silenciosa». “El silencio no equivale a un olvido: el pasado está presente, aunque callado. No habla, no tiene palabra. Se trataría, en el fondo, de memorias colectivas que no logran reflexionar y nombrar los procesos en marcha” (Lechner, 2002: 75). La revisitación al tema de la memoria entronca con lo anterior, dado que se empieza a encontrar en la narrativa chilena actual la preocupación por hablar de lo sucedido tanto en la dictadura como en los años de la democracia, por reflexionar y ahondar en los procesos que trastocaron el imaginario social² pero que se busca revitalizar desde lo literario.

² En la definición de imaginario social, seguiremos a la académica Magda Sepúlveda, quien describe: “El imaginario social involucra ideas colectivas y modelos de ciudadano(a) en tanto creencias que permiten las prácticas de la vida diaria, es decir, construir el sentido común. Dado que el imaginario es aquello con lo cual se actúa en lo cotidiano, él es compartido por la mayoría de los miembros de una comunidad, permitiendo que los sujetos sientan como propio aquello sobre lo que pueden hablar.” (2003: 74-75).

Nos encontramos ante un problema latente: en tanto el miedo siga permeando en la sociedad chilena, la posibilidad de construir una memoria colectiva está vedada, esto desemboca también en un trastocamiento de las relaciones sociales. No es factible hablar de la elaboración de una memoria colectiva en tanto los tejidos sociales permanezcan sin interacción. El construir una memoria colectiva “opera en una doble tensión: la relación entre pasado y futuro así como la relación entre la construcción política y elaboración social” (Lechner, 2002: 66). Es decir, la imbricación que tienen pasado y futuro no puede seguirse negando o silenciando, vedar de nueva cuenta el ejercicio reflexivo traerá como consecuencia la perpetuación de una memoria fragmentada, escabrosa.

La importancia de crear memorias colectivas reside en la restitución del tiempo colectivo escindido con la llegada de la dictadura, “en resumidas cuentas, las memorias colectivas construyen el orden y son construidas por él. De esta manera establecen una mediación entre el tiempo del orden y el tiempo de la experiencia cotidiana, entre historia y biografía” (Lechner, 2002: 82). Por ello, hablar de memoria colectiva es hablar de interpretaciones del pasado. Legitimar el uso de la memoria en el contexto chileno es abrir una veta de resignificación del pasado con aras de construir un futuro, “es a miras del futuro que el pasado es revisado y reformulado. La memoria establece continuidades y rupturas y es ella misma un flujo temporal” (Lechner, 2002: 62), es también la mirada al pasado quien está delineando la visión de futuro que busca proyectarse. La memoria aporta la materia prima, rescatando los hechos del pasado, para erigir un sólido futuro. Se plantearía entonces que, a través de una práctica crítica de hacer

memoria, se restablezca el tiempo colectivo escindido a causa del golpe de estado.

Subyace en este quehacer de memoria colectiva, ante todo un “sustrato identitario” que “se expresa a través de imágenes, símbolos, narraciones y escenas cuyos lenguajes figurativos, en un paisaje de postdictadura, rondan alrededor de las huellas y carencias de lo que *falta*” (Richard, 2010: 14). La memoria ronda en esa falta dado que aún no se han terminado de resarcir las disputas que sobrevienen de los años dictatoriales.

Expone Nelly Richard:

una forma de hacer memoria, construida y autorreflexiva, consiste en seleccionar materiales del pasado; en desarmar secuencias y desenlaces para rearmar interpretaciones; en recomponer una y otra vez las cadenas de signos que montan el discurso de la historia para confrontar públicamente entre sí relatos, sucesos, verdades y comprensiones (2010: 34).

Y es que esta confrontación de discursos, sucesos, verdades, que se propone es lo que daría, de nueva cuenta, una memoria colectiva al modo en que la entiende Lechner. Lo primordial es encontrar la manera de activar el diálogo entre los individuos para ir tejiendo la memoria colectiva. Aunque el ejercicio no es fácil, pues no se trata simplemente de poner de manifiesto los recuerdos individuales, sino de ampliar este entramado para que desemboque en lo social. El ejercicio de la memoria recae en la construcción de lo social pero también da cuenta del individuo desde la perspectiva histórica. Lo que se necesita es dialogar, dejar de lado el silenciamiento y poner sobre la mesa las discusiones que den cuenta de las experiencias vividas para poder sentar las bases sobre las que conformarán un imaginario social.

La evocación de la memoria es por demás problemática, pues vuelve de manera fragmentada; son apenas viñetas de una historieta contada a medias,

daguerrotipos de un tiempo oscuro, confuso. El devenir del recuerdo se vuelca cuestionable porque “la memoria se transforma en la representación de las posibilidades que nos están abiertas y de los caminos que nos están vedados como efecto de la experiencia vivida” (Lechner, 2002: 64). Son más los factores que segregan la memoria que los que la unen. No es posible hablar de una memoria “plena” o en construcción cuando al llegar a la piedra de toque que es el tiempo dictatorial los caminos se bifurcan, se tuercen y su paso se vuelve abrupto.

Rememorar deviene en un ejercicio catártico, es la última pieza del rompecabezas que completa la cartografía del hombre, lo cual no precisamente desemboca en la Verdad. Al respecto, comenta Beatriz Sarlo: “Si ya no es posible sostener una Verdad, florecen en cambio unas verdades subjetivas que aseguran saber aquello que, hasta hace tres décadas, se consideraba oculto por la ideología” (2005: 51).

La revisitación de la memoria al pasado dictatorial tiene por tarea encontrar la manera de representar ese tiempo escabroso. La narrativa chilena contemporánea juega con el cúmulo de versiones que envuelven el tiempo dictatorial, su literatura pone en tela de juicio las historias frágiles, contradictorias y cuestionables con las que crecieron. La literatura ha socavado el silencio social.

La memoria sigue siendo un terreno en disputa, sin embargo, cada día más nuevos sectores sociales y sensibilidades artísticas se hacen cargo del pasado traumático e intentan colaborar en algo mucho más poderoso que escribir una línea más en la historia del arte en Chile, es decir, contribuir a la reparación de una emocionalidad y modos de ver el mundo sesgado por la violencia extrema. En la suma de sus búsquedas, en el diálogo intergeneracional reside lo que nos ha permitido sobrevivir y mirar hacia el futuro (Carreño, 2013:198).

Realizar el ejercicio de la memoria es volver al recuerdo y en este regresar se vuelven a tocar las fibras sensibles de los actores de la historia y los pone de

frente, nuevamente, con los hechos traumáticos. Sin embargo, para dar fin y superar el proceso de duelo se debe agotar dicho ejercicio, lo cual se vuelve un proceso complejo. Al hacer memoria se desplazan ante el individuo las afrentas que lo cercaron, lo que deviene en una dicotomía pues la vuelta al pasado que debía verse como la amalgama para resarcir las fracturas del tiempo colectivo, al mismo tiempo vuelve a poner en pugna los dos grandes bandos sociales de víctimas y victimarios.

Si regresamos a la discusión de la memoria, encontraremos en ella una dualidad. Al ser puestos de manifiesto los juicios ejercidos por la sociedad, ésta se vuelve a dividir entre los “vencedores de las guerras interpretativas que controlan el sistema de dominación oficial a través del cual interpretar el pasado (Richard, 2010: 64) y los “vencidos por la historia: a los que deben batallar por inscribir su letra rota o tachada en algún subrelato que le dispute autoridad a la narrativa dominante de la memoria oficial” (Richard: 2010, 64). La disyuntiva que trae consigo la pena de lo recordado vuelve a diseccionar las historias y fisura de los lazos sociales que intentan, apenas, tender amarras para construir el imaginario social minado por la dictadura.

El debate que se ha venido dibujando en cuanto al tema de la memoria es un macrocosmos social. Si atendemos, al mismo tiempo, que el ejercicio literario no se separa de la esfera social, entonces, tenemos la justificación de la producción literaria que surge en consonancia con dicha problemática. Al no tener un lugar donde se pueda hablar abiertamente del tiempo de la dictadura e incluso de las deudas que dejó la restitución de la democracia que se tenía como el advenimiento de un tiempo reparativo y que saldaría las cuentas de un pasado inmediato, la literatura abre sus puertas al debate.

Parecería que el tema de la dictadura nunca terminará por acotarse, pues se proponen resignificaciones, pero no el olvido. En tanto no se agoten las deudas que tiene la Historia con la sociedad chilena, será posible seguir indagando, y la literatura se muestra como un medio factible de representación, reescritura, se vuelve el hábitat propicio para fecundar las respuestas que se niegan, se esconden o se escapan.

La escena artística y política del Chile de estos años está desarrollando nuevas maneras de acercarse a la memoria traumática de Chile al punto que el apelativo “posdictadura” es ya inexacto. Se trata más bien de un arte “posconcertación” que busca otros referentes políticos, que resemantiza y amplía las nociones de víctima al incluir otras subjetividades [...] que experimentan cotidianamente el abuso de poder y, que modifica también el concepto de victimario al incluir a algunas víctimas de antaño que se han hecho parte de lo que llaman “estado terrorista” (Carreño, 2013: 199).

La revisitación histórica que se está planteando la narrativa chilena contemporánea sirve como contrapunto del silencio y al mismo tiempo constituye la urdimbre para la creación de una memoria colectiva. Para atender específicamente a la propuesta literaria que hace uso del ejercicio de la memoria para restituir desde el sujeto la escisión del tiempo social será necesario hacer una revisión de las propuestas de las generaciones que los anteceden.

1.3. LAS GENERACIONES DE LA LITERATURA CHILENA

Rodrigo Cánovas en su libro *Novela chilena nuevas generaciones* (1997) distingue, hasta el año de publicación del libro, tres voces de escritores insertos en una imagen generacional que él se encarga de dibujar. Cánovas sigue la definición de generación utilizada por Cedomil Goic y esbozada por José Ortega y Gasset: aquella que “actualiza no sólo una sensibilidad típica diferencial sino una tendencia literaria, la de su periodo, y una estructura de género, la de su época” (1997: 33). El crítico identifica dentro de su texto tres imágenes públicas

que lo llevarán a configurar una imagen generacional. El motivo extraliterario que fragua esta generación será la dictadura chilena y el despliegue que analiza Cánovas lo llevará a hablar de tres voces que conformarán la nueva generación de escritores.

Así, la primera imagen que rescata Cánovas es la autodenominada “Nueva generación del 80, o NN o Marginal” que sale a la luz con una antología de cuentos a cargo de los escritores Ramón Díaz Eterovic y Diego Muñoz Valenzuela, con el título: *Contando el cuento. Antología joven narrativa chilena* (1986)³.

La segunda imagen pública⁴ nace del brazo paternalista del escritor José Donoso, ésta “se distingue [...] por reconocer un maestro, privilegiar la novela y proponer un nuevo papel social al escritor, ligado, ahora, a un mercado editorial que le resulta propio” (Cánovas, 1997: 19). Pasamos así, del cuento a la novela, del acento dado a la esfera pública por la primera generación al de la esfera social de la segunda, se vislumbra también la creación literaria lejos de la disidencia y con ello viene la búsqueda del éxito en el mercado editorial que poco

³ Los integrantes de la antología son: Pía Barros, Jorge Calvo, Gregory Cohen, Eduardo Correa, Álvaro Cuadra, Ana María del Río, Ramón Díaz E., Carlos Franz, Sonia González, Edgardo Mardones, Juan Mihovilovic, Alberto Tamayo y José Leandro Urbina. La antología se compuso por treinta y cuatro cuentos, dos textos de cada autor. (Cf. Cánovas, 1997).

⁴ El estudio de esta segunda imagen generacional se constata, en un primer momento, por el texto publicado por Marco Antonio de la Parra en un artículo publicado en el suplemento “Literatura y Libros” del diario “*La Época*” donde rescata no sólo los nombres de la generación emergente de novelistas sino de la producción del género novela hasta ese momento: Gonzalo Contreras, Arturo Fontaine, Diamela Eltit, Ana María del Río, Leonardo Gaggero, Francisco Simón Rivas, Carlos Iturra, Carlos Franz, Sonia Montecino, Darío Oses, Gregory Cohen, Jorge Marchant Lazcano, Sergio Marras, Patricia Politzer, Agata Gliogo, Leticia Vigil, Elizabet Subercaseaux, Rodrigo Lara, Alberto Fuguet, Ramón Díaz Eterovic, Reinaldo Marchant, Verónica Poblete, María Isabel Taulis, Pía Barros y Antonio Skármenta.

En un segundo momento y de modo más claro, Arturo Fontaine en un artículo publicado en el suplemento del diario *Primer Plano* escribe acerca de la nueva narrativa chilena y enlista al respecto a: Jaime Collyer, Gonzalo Contreras, Ana María del Río, Marco Antonio de la Parra, Arturo Fontaine, Alberto Fuguet y Darío Oses. (Cf. Cánovas 1997).

a poco empieza a expandirse. Surge entonces, “la figura del escritor profesional en busca de un público consumidor” (Cánovas, 1997: 20).

La tercera imagen descrita es la llamada “Generación X”, cuyo mentor es Alberto Fuguet. *Cuentos con walkman*⁵ (1993), la publicación que posiciona a los nuevos escritores, es coordinada por Fuguet y Sergio Gómez, quienes enuncian en el prólogo del libro: “lo único claro de esta supuesta nueva generación es que viene después de las otras. Después del golpe, de la caída. Son post-todo: postmoderno, post-yuppie, postcomunismo, post-babyboom, post capa de ozono” (Cánovas, 1997: 24).

A modo de resumen, según Cánovas se trata de “una generación desplegada en tres voces, que se suceden en el tiempo, a la vez que se van superponiendo; una nueva generación cuya gesta pública ya plantea en su interior varios relevos, lo cual es signo de vitalidad y dinamismo” (1997: 26). El crítico habla de una sola generación tomando como su fecha gestación el año de 1973, generación que surge con la dictadura como telón de fondo, aunque la producción literaria empiece a darse hasta los años 80. Tal como lo enuncia Cánovas, es “una generación que, a medida que pasa el tiempo, quiere reconocerse en sus diferencias, generando una cartografía de marcados límites externos e internos” (1997: 26). Lo anterior justifica el camino que ha perfilado Cánovas, donde se ha incluido la producción cuentística y la novelística.

⁵ Cabe mencionar que en esta primera compilación sólo se recogen trabajos de escritores chilenos, que están escribiendo fuera de las trincheras ideológicas que lo hacen sus pares, es decir, se muestran alejados del realismo mágico y dan una importancia mayor al cosmopolitismo que a la dictadura, como condicionante social. Sus escrituras reflejan la inmersión de lo visual, lo televisivo y lo comercial en la vida cotidiana. Después de esta compilación surgirá una segunda antología, ahora de cuentos hispanoamericanos llamada McOndo que se erige sobre las mismas bases que la antología exclusivamente chilena. Alberto Fuguet dice al respecto: “El verdadero afán de McOndo fue armar una red, ver si teníamos pares y comprobar que no estábamos tan solos en esto. Lo otro era tratar de ayudar a promocionar y dar a conocer a voces perdidas no por antiguas o pasadas de moda, sino justamente por no responder a los cánones establecidos y legitimados” (1996: 6).

La Dictadura es el fenómeno social que marca estas nuevas generaciones literarias, así, a mayor alejamiento del hecho histórico, el tratamiento que se hace es distinto, va evolucionando, muestra nuevas perspectivas. La primera voz generacional enuncia en su literatura una desesperanza y amargura por el tiempo perdido, es una añoranza por el pasado, su escritura es una denuncia implícita de los sucesos que se gestaban en el Chile de Pinochet. Dentro del marco de esta generación podemos citar las obras de: Antonio Ostornol *Los recodos del silencio* (1982), Ana María del Río *Óxido de Carmen* (1986), Ramón Díaz Eterovic *La ciudad está triste* (1987), Carlos Franz *Santiago cero* (1989), Pía Barros *El tono menor del deseo* (1991), entre otros.

La segunda voz busca quitarse como condicionante externo la dictadura y su objetivo es reinsertarse en la esfera social como escritores de éxito, sus textos no evidencian el suceso histórico. Como ejemplos de estas escrituras recuperamos a: Marco Antonio de la Parra *El deseo de toda ciudadanía* (1984) y *La secreta guerra santa de Santiago de Chile* (1989), Jaime Collyer *El infiltrado* (1989), Gonzalo Contreras *La ciudad anterior* (1991), Alberto Fuguet *Mala onda* (1991), Arturo Fontaine *Solo en la oscuridad* (1992), sólo por citar algunos.

La tercera voz generacional empieza a recobrar el hecho histórico no para ejercer una denuncia –recordemos que para los años en que estos escritores empiezan a publicar ya se había restituido la democracia– sino para ejercer una mirada en perspectiva.

Cánovas centra su estudio en la producción novelística de la generación de escritores nacidos entre 1950 y 1964, el crítico chileno denomina a la creación narrativa de los mismos como “novela de la orfandad”. Para los fines de esta investigación, nos abocaremos a la siguiente generación de escritores.

Planteamos una noción de generación siguiendo a Elsa Drucaroff quien la caracteriza como “grupo humano dinámico y coetáneo, particularmente sensible a su tiempo histórico social” (2011:169). Añadiremos como punto de partida para esta generación la temática que subyace en sus obras, así, enunciamos el tópico “de los hijos”⁶ (Cf. Zambra) como motivo predominante en la novelística del nuevo siglo.

Iniciamos la caracterización de generación “de los hijos” tomando como primer filtro su fecha de nacimiento, específicamente trabajaremos con la narrativa de los nacidos en la década del setenta. Lo que separa a la generación de los “hijos” de la de los “huérfanos” sería sólo la conciencia que tienen del hecho histórico. Los “huérfanos” eran jóvenes - adultos cuando se da el golpe de estado, sus edades oscilaban entre los quince y veinte años. Apoyando nuestra hipótesis traemos a colación los nombres de Roberto Ampuero (1953), Antonio Ostornol (1954), Pía Barros (1956), Carlos Franz (1959). Sin embargo, un caso aislado sería Alberto Fuguet quien para el golpe militar contaba con nueve años, y aún con ello él pudo conocer el antes y el después que marcó el quiebre de una tradición democrática por la llegada de un gobierno militar. Resolvemos entonces que los “huérfanos” son conscientes de las transformaciones sociales que sobrevienen con el cambio de régimen político, lo que da una mirada distinta de la que aportan los “hijos”, quienes para el año de 1973 apenas tienen tres años de edad o ni siquiera habían nacido.

Esta nueva generación, que empieza a publicar a finales de los años noventa y principios del nuevo siglo, da cuenta de los recuerdos que cobran

⁶ Aclaremos que la denominación “literatura de los hijos” viene de la novela *Formas de volver a casa* escrita por Alejandro Zambra. El crítico Ignacio Echeverría bautiza a la narrativa emergente con la categoría de Zambra como distintivo.

significación hasta la edad adulta. Para esta generación la memoria empieza a tejerse “desde los recuerdos propios para reconstruir el pasado reciente (mi pasado) desde una historia individual” (Pinedo, 2011: 131). Los textos de la generación de los “hijos” muestran narradores infantojuveniles que relatan los hechos históricos que sólo se empiezan a comprender durante los primeros años de la restitución de la democracia.

Cánovas propone como características para la «novela de la orfandad»: “El sujeto exhibe una carencia primigenia, activada por un acontecimiento histórico [...]. Es una gesta relatada desde el resentimiento y la nostalgia hacia la figura del padre [...]. Los niños abandonados viven un presente sin futuro, estableciendo un quiebre en la continuidad afectiva de un tiempo histórico” (Cánovas, 1997: 39, 41). Al mismo tiempo, formula ejes temáticos en los cuales se inserta la narrativa producida en la década de 1990. Es posible, sin embargo, partir de estas generalizaciones para caracterizar la nueva generación que nos convoca. A nuestro modo de ver, los “huérfanos” marcan una línea temática⁷ que seguirán los “hijos”, son el puente por el que empezarán a transitar los narradores contemporáneos. Pero no podemos perder de vista que las miradas que entregan son distintas, como distintas son las edades en que vivieron la dictadura. Al respecto, Alejandro Zambra escribe en *No leer*: “quienes nacimos a comienzos de la dictadura crecimos buscando y contando la historia de nuestros padres y tardamos demasiado en comprender que también teníamos una historia propia” (2010: 31). Así, tanto la narrativa de los huérfanos como la

⁷ “La novela de la orfandad inaugura una ruptura con la tradición inmediata cuando plantea un descentramiento de las nociones de totalidad y de armonía, en el ámbito de la voz narrativa, del sistema de creencias que la sustenta y de las formas que la realizan. Como ya lo hemos expresado, una voz huérfana convoca el vaciamiento de las categorías que sustentan a un sujeto pleno. Es la desafiliación de los sistemas unívocos sostenidos en formas ligadas a un relato historicista, de carácter heroico o melodramático” (Cánovas, 1997: 45).

de los hijos manifiestan efectivamente la reconstrucción del hecho histórico no como ida al pasado para encontrar el hilo negro sino como mirada crítica que posiciona dicho hecho como condicionamiento para el desarrollo social del individuo.

Si atendemos la producción novelística de finales de los años noventa a la actualidad y hacemos un rastreo del tópico que proponemos, saltan a la luz nombres como Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra, Andrea Maturana, Álvaro Bisama, Andrea Jeftanovic, Carlos Labbé, Lina Meruane, Nona Fernández, Rafael Gumucio, Marcelo Leonart, Sara Bertrand, sólo por citar algunos. Esta generación es hermanada por un motivo literario, y más aún, por una reconfiguración del hecho social. Identificamos en la narrativa de los hijos una demanda por conocer más allá de los discursos nebulosos con los que les tocó crecer; es la búsqueda de la restitución de una voz que se les negó, es la imperiosa necesidad de conocer para conocerse y construirse. El juicio de su narrativa se extiende al ámbito político y al mismo tiempo lo trasciende, las narraciones se insertan en escenarios comunes, se valora el impacto del régimen dictatorial ya no de manera panorámica sino desde la individualidad, aunque en este ejercicio se desemboque en lo social. La dictadura se torna apenas una atmósfera que se intuye tan sólo cuando se vuelve sobre el tiempo y se ve trastocada la cotidianidad.

Los hijos no fueron los protagonistas de la Historia, pero fueron testigos, siendo así tienen el deber de hablar, no para mostrarse como mártires de las circunstancias, sino para trazar caminos hacia un futuro donde los silencios ya no cobren intereses. Para delinear senderos que restituyan la continuidad del tiempo histórico escindido por la dictadura. “En términos del curso de vida de los

actores sociales, los acontecimientos que dejan marcas más profundas son los de las etapas tempranas de la vida y las del momento en que se comienza a tomar conciencia del juego político en que uno está inmerso, lo cual implica un «efecto retardado» de los aprendizajes” (Jelin, 2002: 122). Así, la propuesta descentralizadora de la generación de los hijos se origina en la experiencia; su narrativa se gesta en hechos personales, motivo que da paso a una reflexión sobre el plano social de la época recordada, “el énfasis en la memoria literaria, la artesanía de la letra y el fortalecimiento de colectivos es también una de las formas de atacar la disolución y la erosión que dejó el dictador” (Carreño: 2009, 18).

La literatura se convierte en una trinchera desde la cual se resignificaría el tiempo histórico que enmarcó la dictadura a través de la memoria. Más allá de lo verídico o lo imaginario, lo importante es romper el silencio: adquirir una voz propia para hacerse escuchar. La voz que escuchamos de los hijos es diversificada, los tonos y matices son únicos “porque las sensibilidades expresivas nunca operarán de igual forma para todos los autores, aunque vivan la misma época, presencien los mismos acontecimientos y compartan el género o la clase social. En ello radica, en parte, la singularidad de las prácticas discursivas” (Costamagna, 2016: 14). Siendo así, la generación de los hijos pareciera asumir esta idea como un compromiso ético. Hay un acuerdo con uno mismo que va haciendo germinar los proyectos escriturales basados en deudas propias y experiencias individuales a las que se busca dotar de significado. Toda esta generación está respondiendo a interrogantes que se comparten dentro del imaginario colectivo y que, desde lo literario, se promueve una activación de la memoria.

Los nuevos escritores chilenos han dejado de lado la moderación, la mesura, la cautela y han reelaborado las historias oficiales de modo que sirvan para hacer indagaciones propias y dar respuesta a inquietudes que van surgiendo del imaginario social, al hacerlo, van fabricando un proceso de filtración de un modo tal que vivifique el ánimo de plantearse escenarios alternos a los dados por la Historia. No importa desde qué trinchera se empiece la avanzada, lo importante es acercar los discursos a la sociedad.

El golpe y la dictadura se narran desde una percepción infantil o juvenil, esto influye, en que los hechos se interpretan de manera incompleta o diferente a las explicaciones de los adultos. De esta perspectiva, el discurso sobre la familia y los amigos tenderá a ser más importante que el discurso político y la patria tendrá que ver con los afectos y no con un lugar de nacimiento (Carreño: 2009, 24).

Es posible hacer un primer esbozo de las características estéticas que unen a esta nueva generación⁸, por ejemplo:

⁸ Dado que la comprobación de cada uno de los tópicos que hemos identificado en la narrativa “de los hijos” excede los objetivos propios de esta investigación sólo nos quedaremos en el plano de la enunciación. Sin embargo, para la caracterización generacional que hemos propuesto nos dimos a la tarea de leer un *corpus* de 27 obras que comprenden la escritura de: Andrea Maturana: *El daño* (1997) y *No decir* (2006); Alejandra Costamagna: *En voz baja* (1996), *Imposible salir de la tierra* (2016) y *Había una vez un pájaro* (2013); Alejandro Zambra *Formas de volver a casa* (2011) y *Mis documentos* (2013); Álvaro Bisama: *Estrellas muertas* (2010) y *Ruido* (2012); Andrea Jeftanovic: *Escenario de guerra* (2012) y *No aceptes caramelos de extraños* (2011); Rafael Gumucio: *Memorias prematuras* (1999) y *Los platos rotos. Historia personal de Chile* (2013); Lina Meruane: *Fruta podrida* (2007) y *Sangre en el ojo* (2012); Carlos Labbé: *Navidad y Matanza* (2007); Leonardo Sanhueza: *La edad del perro* (2014); Sara Bertrand: *Álbum de familia* (2016); Marcelo Leonart: *La educación* (2012) y *La patria* (2012); María José Viera Gallo: *Cosas que nunca te dije* (2014) y Nona Fernández: *Mapocho* (2002), *Av. 10 de Julio Huamachuco* (2007), *Fuenzalida* (2012), *Space Invaders* (2013), *Chilean Electric* (2015) y *La dimensión desconocida* (2016). Así, pudimos constatar la hipótesis de lectura que nos habíamos propuesto siendo la memoria, tan sólo, la primera capa sobre la que se construye el andamiaje narrativo y que particulariza momentos únicos del pasado reciente chileno, con todo ello, la perturbación que sufre el individuo y la institución familiar constatando también un quiebre significativo en el desarrollo de las relaciones sociales como consecuencia del tiempo dictatorial. Estamos conscientes de que el tipo de trabajo que seguimos lo han iniciado ya, Mario Lillo Cabezas (2013) en su libro *Silencio, trauma y esperanza: novelas chilenas de la dictadura 1977 – 2010*; Rubí Carreño (2009) en *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas de la novela chilena reciente*; Macarena Areco (2015) en *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*; Grinor Rojo (2016) en su libro *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. Vol. I y II.*; Lorena Amaro desde el proyecto FONDECYT “Fábulas biográficas: las vidas imaginarias de la narrativa hispanoamericana” (2015-2017), y aún con ello, consideramos que nuestra investigación tiene vigencia ya que buscamos centrarnos en una generación específica y con tópicos muy bien delimitados. Las investigaciones son redes arborescentes que nos llevan a tender amarras insospechadas. No nos distanciamos de las investigaciones que los críticos chilenos han desarrollado, por el contrario, buscamos seguir

- a) Hablan del hecho histórico de la dictadura desde cualquier género (narrativa, poesía, dramaturgia); y haciendo dicho tratamiento desde una perspectiva que evoca la experiencia. Esto lo hacen como medio para la puesta en escena de la resignificación histórica. La dictadura debería acercarse a la sociedad sin que por ello los devuelva al sufrimiento puro, que este sea un mero trampolín, para de esta manera desplazar la “memoria silenciada” que aún pervive en el imaginario social producto del miedo al evocar su recuerdo.
- b) Encuentra en la literatura un espacio donde es posible plantear las respuestas que la Historia mantiene subyugadas. Si la literatura no puede responder del todo a las interrogantes que surgen de los años dictatoriales, que se muestre como contrapunto de un silencio consensuado por miedo a la desestabilización social.
- c) La memoria juega un papel importante pues a través de ella es posible la reconstrucción de la experiencia.
- d) No hay una voz unívoca ni englobante. Así como es vasta la producción literaria lo es la manera de acercarse al hecho histórico. No se busca anteponer una historia sobre otra sino ir construyendo vasos comunicantes.
- e) Para esta generación lo político siempre se aborda desde una perspectiva íntima. El relato se construye a través del filtro subjetivo

construyendo un campo analítico para los escritores que hoy a nosotros nos toca analizar y dotar de la etiqueta “nueva generación”.

y va desentrañando los pequeños espacios individuales que trastocó la dictadura.

- f) No hay nostalgia en las narrativas de “los hijos”. No se duelen por el paraíso perdido, la vuelta a sus días infantiles es un ejercicio que activa la memoria para desenmarañarla. El ejercicio es catártico.

La generación de los hijos que hemos venido perfilando muestra en sus narrativas sujetos capaces de hablar desde la experiencia, es un sujeto que proyecta sus reflexiones para resignificar el pasado, el cual impacta en una dimensión social, pero se fragua desde lo individual. Conjugamos lo anterior con la visión de Andrea Costamagna quien, refiriéndose a la generación de los hijos, destaca:

Estas narraciones dialogan con la experiencia e iluminan lo que somos a partir de lo que fuimos, pero también de lo que pudimos haber sido. De las huellas de lo que no está y sin embargo nos sigue despertando imágenes vigorosas; de esas ausencias que atestiguan sigilosamente, sin necesidad de explicitar las figuras palpables. Es decir, la literatura como una representación potencial, no como un espejo automático y estricto de la sociedad (2016:10).

¿Cómo nos lleva la narrativa chilena actual al pasado?, ¿cómo filtra las historias en las que busca hacer hincapié?, ¿cómo nos posiciona en el ayer? A través de la memoria. La rememoración se convierte en la urdimbre de las historias que empiezan a construirse.

La literatura de los hijos irrumpe en el campo literario con la responsabilidad de la restitución del tiempo social. Dicha restitución se asienta en la resignificación del hecho histórico. La gestación de una literatura de los hijos se da en la historia. De ser algo intocable, la Historia se transforma en materia dúctil, los escritores están explotándola para devolverla a la sociedad.

El discurso literario vendría a restablecer la voz del subalterno⁹. La restitución que esbozan estos nuevos escritores no es un ejercicio laxo, sino una constante búsqueda de reflexión y crítica. El haber sido simplemente testigos de la dictadura les fragua una mirada retrospectiva más amplia y al mismo tiempo más incisiva respecto de la dictadura. “No es el tema lo distinto; no es necesariamente la trama, sino la perspectiva, el tono, las formas discursivas. Son otros los tiempos, es otro el registro que demanda el contexto” (Costamagna, 2016: 17). El discurso de los hijos es una introspección al hecho histórico que le devuelve vitalidad a la memoria.

1.4. LA LITERATURA DE LOS HIJOS: UNA SIMBIOSIS LITERARIA Y CULTURAL

En mayo de 2011 el crítico literario Ignacio Echeverría hizo un paralelo entre la novela *Formas de volver a casa* (2011) del chileno Alejandro Zambra y *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) del argentino Patricio Pron, las cuales versaban sobre temáticas similares: la repercusión que tuvo la dictadura en su infancia, el posicionamiento de los padres, la restitución de la voz que ahora tenían los hijos al hacerse cargo de estas historias. Echeverría encontraba en ambas narraciones un regreso hacia la Historia, pero no sólo como motivo literario, sentimental o cultural, sino, como una “inquisición sobre el pasado, sobre la desertión y sobre la orfandad, y de la inquietud de encontrar formas

⁹ En este punto nos alejamos de los estudios culturales, que han tenido gran discusión crítica dentro de las escuelas anglosajonas, respecto del subalterno. Usamos el término en la más simple acepción que registra el DRAE entendiendo al subalterno como alguien que está “debajo de algo” y este “algo” connotaría al Estado, la familia, etc., y también como persona “subordinada” a la toma de posición que dichos aparatos ideológicos le dicten.

idóneas para abrirle cause” (2011). De ese primer acercamiento de Echeverría surge la etiqueta de “literatura de hijos”.

A partir de la publicación de *Formas de volver a casa* recayó sobre la narrativa chilena contemporánea una atención por parte de la crítica, lo cual fue beneficioso para que se revisaran los proyectos literarios de esta emergente generación de narradores. Sin embargo, es erróneo pensar que la novela de Zambra inaugura la narrativa de “los hijos”. Ciñéndonos a la generación que nos ocupa, ya en 1996 la escritora Alejandra Costamagna publicaba su primera novela *En voz baja*, en la cual ya se tenía a la dictadura como telón de fondo y empezaba la pugna por hacerse escuchar. Tomar *Formas de volver a casa* como punta de lanza de esta generación es perdernos quince años de producción literaria que abona al campo literario de los “hijos” y que conforma todo un imaginario diverso, heterogéneo pero interconectado.

Ricardo de Querol, en un reportaje del periódico *El país*, hace revista de las propuestas estéticas de toda esta generación y declara como seña particular que éstos “entienden la memoria de la infancia como algo reconstruido, por uno mismo y por la familia, a lo largo de la vida. Poco fiable” (2015). Enuncia también una serie de características que se corresponden con las ya delineadas por nosotros anteriormente: “intentar rellenar los huecos que dejaron esos silencios. Lo autobiográfico tiene así un fuerte peso en sus obras, en las que la memoria pasa de lo íntimo a lo político. Tienen una visión crítica de la transición a la democracia en su país” (2015).

En su libro *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros* (2015), la académica Macarena Areco divide la producción literaria chilena de los últimos 30 años en cuatro

grandes apartados: los realismos, los experimentalismos, los subgéneros y las hibridaciones. Para nosotros es fundamental centrarnos en el apartado de las “hibridaciones”, pues es aquí donde Areco rescata publicaciones de los últimos 25 años y sintetiza las narrativas de Nona Fernández, Álvaro Bisama, Alejandro Zambra, entre muchos otros. Su propuesta se decanta por leer las novelas híbridas como “novelas de la ausencia”:

la novela híbrida parece estar motivada por una serie de pérdidas y de ausencias que afectan a la narrativa del capitalismo tardío: la caída de los metarrelatos, el desgaste del aura y del arte y su consecuente sumisión al mercado, la imposibilidad de la vanguardia y el consiguiente ritual que aparenta la ruptura ejecutado por la neovanguardia. Frente a ello, este tipo de narraciones intenta hacerse cargo de las pérdidas y las ausencias, construyéndose de prestado, pero dejando evidencia de que los préstamos no recuperan lo perdido; intentando crear nuevos relatos a partir de la fragmentación y la impureza (Areco, 2015: 96).

Lo que nos interesa recuperar de la lectura que hace Areco es el énfasis que pone en la mezcla de los géneros narrativos que utilizan estos escritores para acercarnos a sus propuestas estéticas. Las certezas de estar dentro de un libro llamado novela o cuento han sido derribadas. Cuando nos enfrentamos a las obras de la generación “de los hijos” nos posicionamos al borde de un precipicio donde las clasificaciones genéricas rígidas no tienen lugar. “El último rasgo que caracteriza a la novela híbrida es la transtextualidad intensiva, que se manifiesta en el uso de materiales provenientes de las tradiciones más diversas, de forma más o menos explícita, aludiendo o citando directamente sus fuentes (Areco, 2015: 95)

Si atendemos a lo que enuncia Areco y entendemos las narraciones como un texto compuesto por fragmentos es posible resolver la imbricación de géneros que están dentro de éstos como una metáfora extraliteraria que envuelve el proceso creador condicionado por un hecho histórico reciente.

La académica Lorena Amaro también ha dedicado múltiples artículos para abordar las propuestas estéticas emergentes de la literatura chilena contemporánea. En un artículo publicado en la revista *Dossier*, se acerca de manera panorámica a la narrativa de los hijos y comenta:

Muchos de estos textos, escritos en su mayoría por autores que hoy rondan los cuarenta años, están signados por la culpa, una marca ineludible de su relación con el tiempo histórico y familiar. Esta culpa se debe a haber vivido la época infantil –por lo general idealizada como la edad de la inocencia– bajo la violencia y crueldad de la dictadura pinochetista y haberse mantenido, como niños que eran, ajenos a los giros políticos (2014: 38).

Al igual que Lorena Amaro, creemos que si algo condiciona la temática que están abordando “los hijos” es el hecho de haber pasado los años más crudos de la dictadura siendo unos infantes, alejados del campo de acción, relegados a ser simples espectadores de un hecho que marcaría un antes y un después en la historia. Consideramos que no sólo es la culpa un elemento que signa los textos. También emerge del texto una necesidad por conocer y entender las historias que fueron silenciadas, hay una búsqueda por comprender más allá de las acciones políticas las actitudes familiares y, por último, en este recorrido que enmarca el hecho histórico se sigue escudriñando por una obsesión vital para completarse, por terminar de construirse. Es posible llevar a fin este objetivo ya que nadie a sus espaldas censura sus preguntas, las respuestas son tan asequibles como sea el ansia por deshilar la madeja que enmaraña los discursos que les fueron vedados.

Amaro ha trabajado la narrativa de esta generación desde la pose autobiográfica que entregan a través de sus narraciones. Se ha mantenido casi como una constante de la generación que en sus libros se filtren hechos históricos verificables, se podría decir que algunos de estos escritores trabajan con el archivo como fuente y terminan la construcción literaria desde el aparato

ficcional. Otros sostienen las narraciones con recuerdos anidados en la memoria personal o colectiva que han marcado sus vidas.

También ha profundizado en la narrativa chilena contemporánea la académica Rubí Carreño. En su libro *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente* (2009), aglutina en tres grandes apartados el desarrollo de su investigación, que son los que dan título a su texto. Carreño busca con su libro, por un lado, ofrecer una correlación entre el discurso literario y la elaboración de la memoria reciente; por otro, propone una revisión del quehacer literario después de la dictadura. Para Carreño:

Desde diversos proyectos literarios y políticos, pero de similar clase social y experiencias educativas, la escritura de estos narradores exhibe tanto la introyección como la denuncia de la violencia recibida en los escenarios de la infancia, es decir, la familia siniestrada por la dictadura: la escuela intervenida por los militares, y el mundo adulto que realizó tanto la resistencia a la dictadura como la reconstrucción nacional contando con el gentil auspicio de los jóvenes (2009: 33).

La introyección de la que habla Carreño la hemos situado como uno de los rasgos dominantes en las narrativas “de los hijos”, sin embargo, no entendemos este rasgo como sinónimo de intimista, lo abordamos como un movimiento que no se queda sólo en la individualidad, sino que esta introyección se ramifica con problemáticas de índole social, es un paso que siempre desemboca en un macrocosmos colectivo y no se queda en la mera enunciación de “yo y mis circunstancias”.

La escritora y académica Andrea Jeftanovic escribió un libro de ensayos titulado *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea* (2011) en el que, a diferencia de las otras críticas, no sólo aborda la literatura chilena sino también la literatura latinoamericana. Su eje es únicamente la infancia y la visión que el niño pueda entregar de los temas que

le son “externos” por considerarse de los adultos. En estos ensayos Jeftanovic juzga que:

Tal vez lo más interesante del ejercicio de la perspectiva infantil es cómo estos narradores y personajes despliegan su subjetividad en el lenguaje y muestran la forma en que la literatura es capaz de hacer algo que en la realidad y en la historia es impensable: que los niños adquieran roles protagónicos y señalen arbitrariedades, denuncien injusticias y se rebelen contra el orden impuesto por los mayores (2011: 11).

El uso de una voz narrativa infantil trastoca los pactos de veracidad dado que la visión del niño puede considerarse fantasiosa o poco confiable, sin embargo, “se trata de una modalidad literaria que se basa en la maestría de transformar los aparentes arbitrarios e insignificantes eventos infantiles en una reveladora forma de expresión ideológica y artística” (Jeftanovic, 2011: 13).

En este giro narrativo en que se dota de protagonismo a la voz del infante, va implícito el acto de ponderar los pequeños momentos anidados en la memoria y que llegada la edad adulta van reprimiéndose por carecer de sentido o por no querer encontrarles una explicación. La relevancia de este narrador infantojuvenil recae en el peso de las acciones que denuncia, “en todos los casos estamos frente a un artificio: un autor simula una voz infantil y desde esa perspectiva denuncia la historia, las injusticias, el autoritarismo, las desviaciones del mercado y más problemáticas sociales y existencialistas” (Jeftanovic, 2011: 13).

Hay tres grandes motivos que están presentes en los textos narrativos de la generación “de los hijos”: la importancia de la memoria como único móvil asequible para explotar y transportarse a eventos felices o momentos traumáticos; el elemento catártico del recuerdo que hace posible retrotraerse a la infancia; y la mirada crítica que se practica cuando se revisita el pasado. La posición que tienen los hijos como espectadores de los hechos les permite

vislumbrar un espectro más amplio de la Historia, su focalización panorámica desemboca en nuevos cuestionamientos a la dinámica social adquirida como consecuencia del tiempo dictatorial. Como ejemplo de lo anterior evidenciamos la búsqueda por socavar el silenciamiento discursivo que permeó y permea dentro de la sociedad. Cada uno de los desplazamientos enunciados va gestando un reconstructor de la memoria. Siendo así:

A través de la literatura es posible acceder a ese espacio que ha quedado bloqueado en la memoria del adulto como un lugar perdido; la infancia es el retorno catártico a las raíces personales, familiares, sociales, étnicas y culturales; en un esfuerzo por valorizar y comprender las motivaciones personales y colectivas, pero es un retorno que se hace no sólo por un gesto nostálgico, sino por una fuerte intención de crítica social; el niño es una figura transgresora que observa y denuncia la arbitrariedad de los sistemas sociales, los abusos de poder (Jeftanovic, 2011: 16-17).

Las características que hemos perfilado para esta generación se conjugan con las lecturas críticas que cada una de las académicas propone en sus investigaciones. Nosotros hemos buscado ofrecer una visión panorámica de las características estéticas que particularizan el trabajo escritural de lo que se ha venido llamando “literatura de los hijos” y conjugarlas con los trabajos académicos que nos anteceden.

Una vez que han sido sentadas las bases de los trabajos literarios de esta generación consideramos que el proyecto narrativo de Nona Fernández se hilvana con el hilo de la memoria, por ello, el trabajo de análisis que proponemos recaerá en la narrativa de esta escritora. Cada una de las características que hemos ido enunciando están presentes en los textos narrativos de esta autora como huellas entregadas para seguir una senda escabrosa de la cual no se tiene certeza de cómo se podrá salir. Siempre se encontrarán en el camino más preguntas que certezas y más respuestas elaboradas con base en una

necesidad voraz de completar las historias rotas y sin explicación que subyacen en el entorno.

Capítulo II. Memoria, discurso y represión en *Mapocho*,

Fuenzalida y Space Invaders

“Somos la gran pieza de un juego,
pero todavía no sabemos cuál”

Nona Fernández

Nona Fernández –Patricia Paola Fernández Silanes– (Santiago 1971) ha incursionado tanto en la dramaturgia como en la narrativa. Es escritora de cuentos, novelas, dramaturgia y guiones de teleseries. Su trabajo le ha valido diferentes reconocimientos como el Premio Municipal de Literatura de Santiago en 2003 y el Premio Altazor ganado en repetidas ocasiones por su trabajo como guionista televisiva y dramaturga. Su obra está compuesta por seis novelas: *Mapocho* (2002), *Av. 10 de Julio Huamachuco* (2007), *Fuenzalida* (2012), *Space Invaders* (2013), *Chilean Electric* (2015) y *La dimensión desconocida* (2016); un libro de cuentos *El cielo* (2000); dos obras de teatro: *El taller* (2012) y *Liceo de niñas* (2015) y un vasto número de adaptaciones para la televisión.

Fernández es una de las escritoras perteneciente a la “generación de los hijos”, cuya novelística se decanta en mayor medida por el trabajo de la memoria. Como se ha descrito en el capítulo anterior, la narrativa de esta generación tiene sus cimientos en el golpe de Estado de 1973. Las novelas de esta escritora pueden leerse como alegorías de una realidad social trastocada, los personajes infantojuveniles que se despliegan a lo largo de las narraciones exhiben una carencia primigenia que busca resarcirse a través del ejercicio de la rememoración. Sin embargo, hay un rasgo que caracteriza las narraciones de Fernández: hacer memoria desde la vida adulta es retrotraerse a un tiempo que se filtra por el velo de los recuerdos infantiles. Lo que se muestra a través de la ficción no es sino el efecto de una realidad vivida por los escritores, actores que

sólo cobran importancia a la distancia de los hechos porque el tiempo regala agudeza a la mirada que ha dejado de ser inocente e ingenua y se ha vuelto crítica y reflexiva, que va dando comprensión a los hechos en los que no se había reparado.

De las obras de Nona se ha trabajado con mayor frecuencia la novela *Mapocho*. Algunos de los estudios hacen hincapié en el aspecto de la violación de Carmina que se describe en el texto, tal es el caso de Rubí Carreño (2009), que lo presenta como motivo recurrente en la literatura desde los años ochenta y que todavía tiene vigencia en el nuevo siglo. Para Carreño, *Mapocho* pareciera ser un pastiche en el que convergen todas las temáticas que trabaja la literatura que le precede.

Andrea Jeftanovic (2007) destaca otro aspecto en la misma novela y analiza el protagonismo que adquiere la ciudad dentro de la narración, enuncia: “*Mapocho* toma a la ciudad de Santiago como escenario, desde donde se despliega la memoria nacional [...] y también reflexiona acerca de la escritura de esta memoria como una puesta en escena en la que los hechos son ficcionalizados de acuerdo a intereses políticos, a voluntades de poder”. Cristián Opazo en el artículo “*Mapocho*, de Nona Fernández: la inversión del romance nacional” (2004), hace una exploración de *Mapocho* entendiéndola como un proceso frustrado de fundación de nación. Opazo potencia la figura de Fausto –el novelista– y el peso que tiene en la construcción de la Historia, su análisis destaca “la interpretación que Fernández realiza de: la misión del historiador en el proceso de fundación de la nación, la posición de las minorías políticas, étnicas y sexuales dentro del proyecto nacional y las estrategias de resistencia empleadas por estos grupos excluidos” (2004: 30). El crítico Fernando Moreno

ve en *Mapocho* un trabajo paródico que subvierte la Historia de Chile. La novela de Fernández se postularía como una nueva versión “o como versiones alternativas y complementarias de la Historia” (2003). La académica Lenka Guaquiante lee en *Mapocho* que el cuerpo es receptor de un trauma, del que no da cuenta la historia. “El cuerpo funciona, por ende, como un espacio que promueve un acto de memoria: aun cuando no exista un discurso que aclare lo ocurrido, no se puede negar que algo ocurrió sobre un cuerpo dañado. Una herida supone una causa [...] La herida es la superficie de una experiencia, es su evidencia” (Guaquiante, 2010).

Por otro lado, existen artículos donde se ha trabajado la misma novela –*Mapocho*– potenciando el aspecto de la memoria que se encuentra en la narración, sin embargo, se ha hecho en contraste con otras novelas chilenas, como lo hace Claudia Martínez Echeverría (2005) quien trabaja a Fernández, Andrea Maturana y Alejandra Costamagna; o el estudio de Bieke Willem (2013), que articula la novelística de Alejandro Zambra, Diego Zúñiga y Fernández. Es necesario destacar el trabajo de Bernardita Llanos quien en el artículo “La espacialización de la memoria en Nona Fernández y Carmen Castillo” enfatiza que “en la contrahistoria que erige *Mapocho* la memoria es central, pues se trata de la memoria viva de los (cuerpos) maltratados y abusados sobre los cuales se construye la nación moderna chilena” (2013: 137). La académica encuentra que para Fernández: “la memoria es un problema cultural y subjetivo de relevancia histórica e identitaria, que se ubica dentro de un contexto e historia nacional atravesados por la discriminación (de clase, género y etnia) y el abuso de poder patriarcal/militar” (2013: 133). Por otra parte, la académica Malva Marina en el artículo “Memoria urbana y ciudadanías abyectas: Nona Fernández” encuentra

que la propuesta narrativa de Fernández se decanta por “hacer una apología desde la construcción ficcional de una memoria traumática, de esos invisibilizados lugares antropológicos” (2013: 310), siendo esto “uno de los ejes vertebradores del proyecto escritural de Fernández” (2013: 310). Nos interesa la recuperación de los últimos dos artículos ya que nuestro trabajo encuentra un diálogo con el tópico de la memoria que ambas académicas destacan.

En esta cartografía dibujada por los trabajos que nos preceden, nuestra investigación figura porque plantea un estudio englobante de la obra de Fernández potenciando las particularidades que presenta en su narrativa y obteniendo de ello su propuesta en torno a la memoria y a la restitución de la voz de los hijos.

Para los fines que nuestro estudio se ha planteado, hemos centrado el análisis en tres de las seis novelas de Fernández, las cuales son: *Mapocho*, *Fuenzalida* y *Space invaders*. Dado que el trabajo de la memoria es un tópico recurrente en la novelística de Nona Fernández consideramos que el tratamiento del mismo se revitaliza en las tres narraciones que hemos destacado, dentro de las cuales, se toma como punto de partida un recuerdo o una problemática social a través de la rememoración. No es posible fiarse de sus narraciones en tanto narraciones históricas porque son esencialmente recuerdos y, más aún, recuerdos evocados que nos trasladan a la infancia, sin embargo, esa subjetividad que se nos presenta causa más estragos cuando ejerce una mirada crítica que desemboca en lo social. Este es el marco que se dibuja y dentro de él van a converger problemáticas generales propias de los años dictatoriales: la represión, la violencia, las detenciones injustificadas, sólo por citar algunas.

Mapocho es la primera novela de Fernández, en ella se narra la historia de dos hermanos: El Indio y la Rucia, quienes son alejados de Santiago de Chile a causa de la detención de su padre –Fausto– por parte de la dictadura. Fausto será el encargado de escribir la Historia de Chile, mientras sus hijos son excluidos de la realidad social que ahí permeaba. La dicotomía en la novela se hace evidente, el adulto es quien tiene el poder de las palabras, los hijos sólo deben acatar el silencio. No importan las preguntas o las narraciones que para ellos carezcan de sentido, su condición de infantes no les deja ningún campo de acción. Si las reglas cotidianas se resumían al silenciamiento podremos ver que cuando los papeles se invierten las consecuencias son desfavorecedoras y desestabilizadoras. El ímpetu del Indio por saber qué era realmente lo que pasaba con su padre y su patria causa un accidente automovilístico donde muere él, la Rucia y su madre, tal destino los condenará a estar penando eternamente por las calles de un Santiago que se erige sobre un sinfín de muertos acaecidos a causa del régimen dictatorial.

Fuenzalida es, principalmente, la narración de una escritora de culebrones que busca desentrañar la historia de su padre, Fuenzalida¹⁰. La novela está dividida en cinco partes que, a la vez, se subdividen en diferentes apartados donde se alterna entre la historia de la escritora y su matrimonio fallido; la vida familiar, pero trunca, que tuvo con su padre Fuenzalida y su madre; y las múltiples vidas que fue creando Fuenzalida con cada una de las familias que procreo. La vida de Fuenzalida y la escritora es contada por dos tipos de narradores que se suceden: a veces prima una voz omnisciente y en otras tantas

¹⁰ Es necesario aclarar que Nona Fernández bautiza con el nombre de Fuenzalida a dos personajes, uno será el protagonista de la novela homónima y el otro un estudiante-adulto de la novela *Space Invaders*.

se vuelve un relato autodiegético. Cuando la narración es autodiegética juega con los planos temporales y hace uso de la analépsis y prolepsis para mostrarnos un pasado que se filtra a través del recuerdo, de historias casi olvidadas y detalles confusos. Por el contrario, cuando la narración es omnisciente, remite al clima que envolvía a los personajes en los años dictatoriales.

Space Invaders muestra abiertamente una faceta de la restitución de la voz de los hijos. Nuevamente nos encontramos con una narración que pone de manifiesto el día a día de varios colegiales. La novela da cuenta de dos realidades, por un lado, nos introduce en un ambiente normativo como es el escolar, donde se tiene por función moldear a los individuos que llegarán a formar parte de la sociedad. El papel que desarrolla la escuela en el marco de la dictadura es importante en tanto que intenta forjar seres que no sean nocivos para el régimen. Sus aulas engrosan las filas de quienes no critican ni están en desacuerdo con lo que sucede a su alrededor. Por otro lado, la novela vuelve a hacer uso de los recuerdos infantojuveniles. La vuelta del recuerdo en esta narración tiene su punto más fino ya que todo el relato se construye desde allí. Los adultos van a revivir sus años escolares para construir el *puzzle* que es su compañera de colegio Estrella González, en este ir y venir por la imagen de su compañera surgirán las historias inconclusas, las sanciones, la censura y los miedos de una época que se entiende cabalmente hasta la edad adulta porque el sentido del acto se comprende sólo cuando todas las piezas de las historias forman una totalidad y no hay nada más que seguir buscando, o cuando el sujeto cuenta con la distancia temporal y la madurez emocional.

2.1 LA MEMORIA RECONSTRUIDA

En su libro *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*, la escritora Jean Franco afirma que “la historia y la memoria nunca han sido tan importantes ni impugnadas, pues la amnesia es más que nunca la condición de la sociedad moderna” (2003: 29). Sin embargo, lo que nosotros vemos como pugna entre memoria e historia no es algo *sine qua non* de la sociedad moderna chilena, sino un efecto del pasado dictatorial que han vivido. El pasado inmediato chileno ha condicionado los años presentes. Hemos hablado ampliamente en el primer capítulo de nuestra investigación de cómo el trabajo de la memoria cobra relevancia en la narrativa “de los hijos”, ante el incipiente crecimiento temático, nos preguntamos si este gesto viene acompañado de un compromiso por parte de los escritores que intentan resarcir el tiempo social escindido en los años represivos.

En las narrativas autodiegéticas “de los hijos” no sólo se construye al sujeto a través de la memoria, también se le restituye discursivamente y en este movimiento ejercen una mirada crítica a los hechos del pasado. No del pasado histórico exclusivamente, sino del tiempo social: “existe un «trabajo» memorístico, una activación productiva de la memoria que le permite operar como arma política en las sociedades traumatizadas” (Franco, 2003: 309). Lo que vendría a ser el caso de la sociedad chilena post dictadura.

El ejercicio de la memoria presentado en las novelas de Nona Fernández es equiparable a los sueños, en los que sobrevienen imágenes imprecisas, nebulosas. En este sentido la novela que construye su andamiaje narrativo sobre una base memorística total es *Space Invaders*. En ésta, todos los personajes intentan reconstruir la imagen de su compañera Estrella González, este ejercicio los lleva también a rearmar el clima escolar que los envolvió, a la luz del presente

adquieren sentido acciones que ellos no tuvieron tiempo de comprender o no les fue permitido. La memoria, explica Norbert Lechner, “es un acto del presente, pues el pasado no es algo dado de una vez para siempre. Aún más: solo en parte es algo dado. La otra parte es ficción, imaginación, racionalización” (2002: 62). Estrella sólo cobra presencia en la narración de sus compañeros porque “la memoria es una relación intersubjetiva, elaborada en comunicación con otros” (Lechner, 2002: 62). Los planos narrativos en que se desarrolla la novela promueven una reflexión más incisiva de los recuerdos.

Eriger la imagen de Estrella no es fácil, como tampoco la evocación a ella, sin embargo, nos dice el narrador: “A VECES SOÑAMOS CON ELLA¹¹” (Fernández, 2013: 14). Dado que en la novela convergen las voces de múltiples adultos evocando la infancia que ayuda a construir a su compañera de clase, las alusiones que se hacen de ésta son dispares: “los sueños son diversos, como diversas son nuestras cabezas, y diversos son nuestros recuerdos, y diversos somos y diversos crecimos. Desde nuestra onírica diversidad podemos concordar que cada uno a su propio modo la ve como la recuerda” (Fernández, 2002: 14). Así, la imagen de Estrella se metamorfosea, cada uno la trae al presente de manera distinta, “porque en los sueños, lo mismo que en los recuerdos, no puede ni debe haber consenso posible” (Fernández, 2002: 15).

Estrella vive en el imaginario colectivo de esos estudiantes que fueron y que, aunque ya están instalados en la edad adulta y desde ahí empiezan a narrar, no han podido darle fin a las historias inconclusas que han ido arrastrando a lo largo de su historia. Pareciera que esta colegiala los persigue, los acompaña, vive en su subconsciente: “la voz de González se nos cuela desde el sueño de

¹¹ Las mayúsculas son de la autora.

Fuenzalida y toma nuestras propias imágenes, nuestras propias versiones de González, y ahí se instala y se queda para acompañarnos noche tras noche” (Fernández, 2013: 15). Constatamos en la narración cómo Estrella visita, todas las noches, a cada uno de sus compañeros en sus sueños: “y así el recorrido nocturno es una pasada de lista circular que no termina nunca, un chequeo eterno que no nos deja dormir tranquilos. Han pasado años. Demasiados años” (Fernández, 2002: 16).

Esa insistencia de trastocar la vida de los compañeros, esa huella imposible de borrar y desandar no sólo es Estrella González, sino la herida de la dictadura que aún no ha podido cicatrizar. En la sentencia “han pasado años, demasiados años” hay alejamiento de los hechos y al mismo tiempo una conciencia de eterno retorno a los mismos. En la reflexión,

Nuestros colchones, lo mismo que nuestras vidas, se han desperdigado en la ciudad hasta desconectarse unos de otros. ¿Qué ha sido de cada uno? Es una incógnita que poco importa resolver. A la distancia compartimos sueños. Por lo menos uno bordado con hilo blanco en la solapa de un delantal cuadrillé: Estrella González (Fernández, 2002: 16).

La cita muestra el desarrollo fortuito que cada uno de los “hijos” ha tenido en la adultez. Tender puentes con la colectividad, es lo que, al final de la jornada, podría llegar a restituir tanto el tiempo social como la memoria colectiva. Un punto en común, como el recuerdo puede fungir como elemento catalizador.

¿Cómo se articulan los sueños que luego se traducen en recuerdos? ¿De qué manera es posible volverlos algo material, tangible? Maldonado, uno de los personajes de la novela, dice que los sueños “se arman de palabras, se articulan a punta de letras y frases” (Fernández, 2002: 19). Pero la verdad, es que no hay sólo un modo de articular los sueños, cada uno de los personajes tiene procesos distintos. En consonancia con la cita literaria anterior expone Nelly Richard, “son muchas las líneas discontinuas, las roturas y torceduras de una memoria no

plena, disgregada y convulsiva, que revientan el bloque estático de una representación homogénea de la historia” (2010: 19).

El tiempo es el enemigo de la memoria. Los años turban los recuerdos nítidos que la memoria había consignado:

El tiempo no es claro, todo lo confunde, revuelve los muertos, los transforma en uno, los vuelve a separar, avanza hacia atrás, retrocede al revés, gira como en un carrusel de feria, como en una jaula de laboratorio, y nos entrapa en funerales y marchas y detenciones, sin darnos ninguna certeza de continuidad o de escape [...]. Las huellas del sueño han quedado en nosotros como las marcas de un combate naval destinado al fracaso (Fernández, 2002: 61)

La veracidad del recuerdo se diluye a contraluz de los años que han pasado desde que el hecho se fijó en la memoria. Sin embargo, siguiendo la reflexión que hace Lechner “la memoria [...] no es un registro acumulado de hechos ocurridos, sino una interpretación de las experiencias a luz del presente [...] las memorias [...] son reconstrucciones” (2002: 84). El rescate de la figura de Estrella González no es fortuito. La niña es hija de un carabinero que estuvo involucrado en crímenes de Estado. Por tanto, la obsesión de los estudiantes en reconstruir a su compañera es una alegoría al tiempo dictatorial traumático e incomprendido. Es decir, el presente los hace discernir y cobrar consciencia de los hechos cotidianos que trastocaron sus vidas.

En la novela *Mapocho*, Fernández empieza a esbozar la coyuntura que traen consigo los sueños y los recuerdos. El narrador enuncia:

Los sueños y los recuerdos están conectados. La memoria nutre a la cabeza en el momento de dormir, la alimenta con imágenes conocidas y el resultado es una mezcla rara de cosas ya vistas. Los muertos resucitan en los sueños. Vuelven a la vida y aparecen con el rostro del que nunca murió, del que siempre estuvo. Los lugares también salen de su tumba. Sitios sepultados por el olvido emergen nítidos, llenos de olor y ruido (Fernández, 2002: 77).

Parece que el único lugar posible, donde puede emerger el pasado, es entre los sueños y los recuerdos. La carga simbólica que le da a éstos la narrativa de Fernández llega incluso a que el sujeto tenga que asirse de ellos para poder

construirse una identidad ya sin discursos inconclusos o verdades veladas. El personaje que simboliza lo problemático de los recuerdos que ha ido fabricando la memoria es La Rucia. En *Mapocho*, ella no sólo muestra su desconcierto por lo que ve y no comprende porque no se corresponde con la realidad. También exhibe la carencia del sujeto que no se reconoce dentro de los estratos sociales actuales. La Rucia vuelve a Santiago después de muchos años e instalada en un lugar desconocido debe empezar la identificación de lo que ahora está presente ante sus ojos: “desde la cuneta rememora [...]. Enfocar la visión del presente y ajustarla nítida a la del pasado” (Fernández, 2002: 27). Ante las actuales circunstancias y el desconcierto que refleja la Rucia, es preciso que alguien la saque de su mutismo, una señora le dice: “si quiere un consejo, señorita, haga más memoria, trate de recordar algo más reconocible, algo que todavía pueda existir, una calle principal, algún parque cercano” (Fernández, 2002: 21).

La Rucia no sólo debe buscar en la ciudad algo conocido, también debe pasar una revista similar a la que fue su casa en la infancia e intentar reconocer y reapropiarse de un lugar que era suyo y ahora se le muestra lejano, ajeno. Instalada en la casa:

La Rucia avanza por el corredor y una a una va forzando las puertas. Toma los picaportes oxidados y los gira tratando de abrir [...]. Pero todo es inútil, las puertas están cerradas con llave, entradas ciegas, conexiones clausuradas a otro tiempo, a un pasado mejor cuando esta casa no era el rincón podrido que es ahora, sino una casona de familia, de una gran familia, una con muchos hijos y nietos y hermanos, todos dando vueltas, abriendo y cerrando puertas, recorriendo los entretechos, el patio, el pasillo. Tus tíos, tu abuela, tu padre, tu madre, tú misma, uno en cada pieza, un rompecabezas gigante en el que cada uno tenía su lugar (Fernández, 2002: 29).

Luego de un trabajo extenuante de rememoración, de ver imágenes contradictorias, poco a poco surge en la mente de la joven lo que un día fue parte

de su cotidianidad: “La Rucia sigue su camino sin rumbo. Se pierde entre esquinas y rincones desconocidos. Vaga entre callejuelas, se detiene frente a una pila de agua, moja su cara y piensa en la gente del Barrio. Recuerda a todos los que lo habitaban, los que de a poco van apareciendo más nítidos en su memoria” (Fernández, 2002: 87).

El pasado se revisita, pareciera que él posee las pistas necesarias para entender el presente, un presente cambiante, transmutado. El pasado es agua entre los dedos, se escapa, su esencia es volátil y siempre regresa. Vuelve a través de múltiples rostros y a través de ellos mortifica, aflige, reprime.

El pasado tiene la clave. Es un libro abierto con todas las respuestas. Basta mirarlo, revisar sus páginas y abrir los ojos con cuidado para caer en cuenta. El pasado es un lastre del que no hay cómo librarse. Es mejor adoptarlo, darle un nombre, aguacharlo¹² bien aguachado bajo el brazo, porque de lo contrario pena como un alma con los rostros más inesperados. Tortura con la forma de un olor, de una música, a veces de un sueño. Un sueño es siempre un reflejo de algo que ocurrió. Existe un espejo instalado en la cabeza. En él las cosas ya vividas rebotan y cuando se duerme pueden verse desde un ángulo distinto. Los recuerdos se revisitan en el sueño, brillan con otro brillo, se resumen a lo esencial, a lo que realmente importa. Cosas que nunca creímos ver aparecen nítidas en el espejo. Cosas que nunca entendimos caen por su propio peso en él (Fernández, 2002: 173).

La memoria, no es reflejo fiel de los hechos, cabe la posibilidad que los modifique de acuerdo a su percepción o al impacto que le produjeron. Por ende “la verdad de la memoria no radica tanto en la exactitud de los hechos como en el relato y la interpretación de ellos” (Lechner, 2002: 62). La interpretación de los hechos a la luz de la memoria es un desplazamiento válido como mecanismo de legitimación de un tiempo fracturado, pero no es el único. Los retratos también son textos que acercan al individuo a la fantasía de estar frente a un momento estático, una imagen detenida¹³. La fijeza del retrato es lo único que lo separa

¹² El DRAE lo registra como un verbo pronominal utilizado en Chile para describir acciones como: amansarse, aquerenciarse.

¹³ A propósito de la fantasía que encierra lo estático del relato recordemos el célebre soneto de Sor Juana Inés de la Cruz “Este que ves engaño colorido”, en el cual dentro del primer cuarteto

del ejercicio de la memoria, pues mientras ésta puede caer en impresiones, el otro es inmutable. Así, el retrato cuenta una historia, ya que:

un retrato medianamente bueno habla por sí solo. Cuenta sobre el cuerpo y el alma, sobre el pasado, el presente, sobre la posibilidad de un futuro. Un buen retrato huele, grita, suda. Desnuda los miedos, los horrores, las pesadillas y hasta los días felices. Un buen retrato evidencia, desarma, deja al descubierto y al mirarlo no queda otra que guardar silencio y entenderlo todo (Fernández, 2002: 111).

Traspolando el hecho del retrato a la denuncia por parte de las familias chilenas que muestran las imágenes de sus desaparecidos es posible leerlas no sólo como “recordatorios de que la persona había estado allí, sino también de la virtualidad de la memoria y de la condición de irrecuperable del pasado” (Franco, 2003: 326). La fotografía igual que el pasado “es un fantasma que nos ronda” (Franco, 2003: 327).

Si los retratos son reminiscencias de quienes ya no están y fungen como un antídoto para el olvido, otro de los mecanismos que han desarrollado las sociedades traumatizadas es la construcción de “sitios de memoria”. Éstos preservan las huellas de un tiempo iracundo que se expone socialmente y rompe con el silencio y ocultamiento de la violencia (Cf. Franco, 2003 y Richard, 2010). *Mapocho* entra en la discusión de los “sitios de memoria” al mostrar una torre construida sobre los cimientos de una cancha de fútbol donde fueron quemados muchos habitantes del barrio.

La torre de vidrio emerge en el centro del Barrio como un monolito enorme de esos que marcan los lugares en los que han ocurrido accidentes carreteros. Esos que dicen a la *memoria de*, los que tienen fecha y nombre, pero que no alcanzan a ser animitas por lo feo y desaliñado de su construcción. Nadie les enciende velas, nadie les pone una flor, sólo son mirados al pasar en el auto por algún conductor sensible que comenta: ojo, aquí murió alguien (Fernández, 2002: 85).

puntualiza lo engañoso que resulta un retrato. “Éste que ves, engaño colorido, / que, del arte ostentando los primores, / con falsos silogismos de colores / es cauteloso engaño del sentido”.

Tanto la escritora Nelly Richard como Jean Franco postulan que la globalización y el capitalismo hacen que, sin pudor alguno, se construya sobre sitios con una alta carga simbólica de un tiempo violento, por citar un ejemplo, centros comerciales borrando así la memoria histórica y eludiendo las huellas tangibles de los crímenes, la represión y la violencia con que se instauró la dictadura, “en cierta forma, aquello se levanta como una parodia de la historia reciente y del vaciamiento del espacio [...] para que el desarrollo de una economía de mercado global no resulte entorpecida” (Franco, 2003: 231).

La vuelta al pasado tiene como fin encontrar en éste “los materiales, a veces fructíferos a veces estériles, [...] para construir su futuro” (Lechner, 2002: 64). La época dictatorial puede concebirse como un tiempo infértil, del cual no hay nada qué extraer, que no aporta nada en el fortalecimiento de los lazos sociales, por el contrario, los extingue. Sin embargo, y nos parece que hacia esta posición se inclinan las narrativas “de los hijos”, es posible que del tiempo escindido sobrevengan las memorias colectivas que consoliden la identidad de quienes no fueron los protagonistas de esos años. El trabajo de memoria, por sí mismo, desarrolla un doble movimiento, por un lado, ayuda a terminar la construcción de la identidad y, por otro, restituye el entendimiento que el sujeto tiene tanto del tiempo histórico dictatorial como de sí mismo.

Fuenzalida, la última novela que forma parte de nuestro *corpus*, sigue la línea que hemos esbozado en el párrafo anterior. La narración es autodiegética y la protagonista carece de nombre, pareciera que este es un gesto inclusivo en el cual es posible insertar el nombre de cualquier sujeto que ha vivido la experiencia dictatorial pudiendo así sentirse parte de la historia. La novela es la

historia de una hija que intentar reacomodar sus recuerdos para que cobre sentido la entidad paterna, la cual pareciera que posee múltiples caras.

Los recuerdos que la narradora posee con su padre se han convertido hasta cierto punto en ajenos, duda acerca de lo que pasó o no y no hay manera de comprobarlo, carece de la fijeza de un retrato, sólo puede confiar en su memoria: “la última escena que recuerdo de Fuenzalida ocurrió sobre esas mismas baldosas. [...] Se me viene a la memoria un recuerdo vago, el más vago de todos. Quizá no sea un recuerdo, sino más bien un episodio inventado. No hay fotografías de ese momento, no tengo cómo saber con seguridad si pasó o no” (Fernández, 2012: 62).

Pero ¿es posible saltar al vacío y creer en lo que la memoria ha registrado, en ese recuerdo que vuelve una y otra vez? La duda entra cuando se repara en que “la memoria es cruel y tramposa, acomoda todo, miente. Es la gran villana de la historia. No tiene ética, la muy bicha selecciona y desecha sin lógica ni moral” (Fernández, 2012: 135). La memoria pareciera no seguir reglas, ella es autónoma, no obedece a normas preexistentes y parece no sucumbir a caprichos racionales. Ella se alimenta de recuerdos y con los mismos abrumba. Esto refleja la protagonista de *Fuenzalida*, quien recuerda:

Una escena a punto de ocurrir u ocurrida hace mucho tiempo. Una que ya no existe o que quizá nunca existió, pero que está ahí, molestando. Si la conozco, ya no me acuerdo. Si participé en ella, ya no lo sé. Es una escena perdida. Continuamente creo tenerla en la punta de la lengua, al filo de la memoria. A veces hasta puedo sentirla en la yema de los dedos, lista para ser escrita, pero cuando trato de convocarla, la muy tramposa desaparece. Se va. Vuelve a perderse entre recuerdos viejos. Se mezcla con imágenes inventadas, con espejismos del futuro y del pasado (Fernández, 2012: 70).

Espejismos pareciera ser la palabra clave ante la que se constituyen como sujetos “los hijos”. Frente a ellos la violencia pasó como una ilusión, una quimera. No hubo manera de hacerle frente porque no tenían campo de acción. Ahora,

tampoco hay mucho terreno hacia donde fincar sus certezas endebles. Parecieran tener sólo dos caminos: creer fervientemente en los discursos ambiguos, seguir sin cuestionar cosa alguna, o inquirir en el esclarecimiento de esos discursos ensombrecidos. Sin embargo, la apuesta estética de Fernández pareciera buscar incidir en una tercera línea, en una nueva posición de desambiguación. Es decir, se diluyen los grandes pares dicotómicos –víctimas/victimarios– sobre los que se sostiene la «memoria silenciada» y se opta por un discurso de concertación que sea capaz rearticular la segregación social. La apertura discursiva traería un flujo de experiencias tanto de derecha como de izquierda logrando así un verdadero diálogo social.

La narradora de *Fuenzalida* duda de los recuerdos que tiene con su padre, sin embargo, decide asirse de la figura de un padre ausente, del que no conocía su pasado y del que desconoció su futuro, para tener un cable a tierra. Fuenzalida, igual que un recuerdo, bien podría ser una invención. Al final,

Todo se resume a una cuestión de fe. Creer en Fuenzalida es un acto de voluntad. Fuenzalida como opción, una convicción necesaria que hay que sustentar de la misma forma como lo hacen las religiones o los partidos políticos. Con ideas. Con éticas. Con historias. Establecer una mitología Fuenzalida. Una historia fundacional. Inventar una moral, código de buenas o malas costumbres. Una legislación, una señalética, un oráculo, un horóscopo, una brújula, un norte. Fuenzalida como un norte, un sur, un este o un oeste. Fuenzalida como un límite de cualquier tipo. Un mapa que guíe por calles, avenidas, plazas, circunvalaciones, rotondas y comunas de un mismo territorio. Entrar y habitar el enigmático país Fuenzalida. Descubrirlo, fundarlo, construirlo como se construye una buena escena (Fernández, 2012: 164-165).

El tránsito por la memoria pareciera similar a caminar sobre un terreno pantanoso, no hay lugar seguro. Te lleva por caminos que en ocasiones son completamente desconocidos. En este reconocimiento del recuerdo la protagonista de *Fuenzalida* duda, incluso, de la veracidad de los hechos históricos. La memoria hace que éstos también se pongan en tela de juicio. Pasa con el caso de Sebastián Acevedo Becerra, la noticia de su inmolación es

anunciada en la radio¹⁴, la narradora dice: “La noticia es un hecho verídico que está registrado mínimamente en la prensa de la época y en el recuerdo de algunas personas. No lo inventaré, por lo tanto creo que tampoco inventaré la escena que se cruza por la noticia” (Fernández, 2012: 143).

La protagonista escucha la noticia cuando era niña, mientras estaba de paseo en el carro, al lado de su padre. Al transcurrir del tiempo, cuando el olvido había empezado a tejer sus redes y a convertir en simples bocetos lo que fue real, la narradora intenta buscar información y topa de frente con un silenciamiento de lo ocurrido.

Cuando Fuenzalida y este recuerdo ya se habían borroneado, intenté encontrar información sobre lo que escuché esa tarde en la radio. Busqué en los libros y en la prensa de la época, pero no di con mucho. Era como si alguien hubiera tijereteado la escena y en su lugar hubiera dejado un hoyo negro. Desde ese momento la idea de conocer más sobre ella se volvió obsesiva. Una astilla de realidad clavada en algún lugar de la cabeza (Fernández, 2012: 148).

La discusión acerca de la memoria que hemos abordado a través de la narrativa es un ejercicio que incide en el ámbito social. A raíz del recorrido, conjugamos nuestra mirada con la del crítico Norbert Lechner cuando explicita que dentro de la sociedad chilena “hay una memoria, pero ella es disgregada, parcial e infeliz. Prevalece reconstruir una trayectoria de cierta consistencia” (2002: 72).

En las narrativas de Fernández se exhibe la importancia que tiene el recuerdo anidado en la memoria y es éste el que interroga y exige respuestas. “La fuerza del recuerdo que interpela al pasado como zona de alarma se vuelve más contagiosa en el presente si se interconecta con un trauma múltiple de posicionamientos de identidad” (Richard, 2010: 238).

¹⁴ El suceso de la inmolación de Sebastián Acevedo Becerra será tratado con mayor detenimiento en el apartado denominado: “Represión física”. Ahora sólo se rescatará para evidenciar cómo este hecho pervive en el imaginario colectivo.

Hemos esbozado, sin mucho detenimiento, cómo vemos el giro narrativo que hace la generación de los hijos en tanto que restituyéndose discursivamente terminan de construir su identidad. Tanto en sus narraciones como en las intervenciones públicas “los hijos” se muestran como incompletos. Quién soy y cómo me reafirmo socialmente si cuando miro mi historia personal en perspectiva encuentro múltiples zonas grises que carecen de sentido. Si no tengo las respuestas que necesito para rellenar los huecos, la ficción puede hacerlas surgir, abrir un espacio discursivo donde pueda entablar el diálogo que me complete.

En cuanto a la discusión de la identidad, el crítico Julio Ortega refiere que “no es un nombre que designa a un objeto tangible y siempre verificable. Es una metáfora, que abre el espacio de un discurso” (1997: 114). La literatura es el espacio en que “los hijos” restauran su discurso en el tiempo social. La invisibilidad por las que pasaron su infancia y adolescencia se refleja en la configuración de los personajes, el clima de turbación ante los acontecimientos cotidianos, y para ellos incomprensibles, se muestra en *Mapocho*: “Los niños aparecieron silenciosos y la abrazaron llorando despacito, entre mocos y lágrimas saladas, sin entender bien qué era lo que estaba pasando, pero con la certeza infantil de que no era nada bueno” (Fernández, 2002: 88).

“Los personajes secundarios” –tal como hace llamar Alejandro Zambra a los hijos en su novela *Formas de volver a casa*– descubren que en la escena del día a día son personajes invisibles, de relleno. No recaen sobre ellos las acciones determinantes del cosmos narrativo que habitan, por el contrario, mientras más imperceptibles sean, es mejor. La narradora de *Fuenzalida* descubre esta lógica en un monólogo interno que sostiene mientras espera a su padre:

Fuenzalida se demora tanto. Quién sabe qué está haciendo ahí que yo no puedo ver. Quién sabe con quién está que yo no puedo conocer. Quién sabe qué es lo que habla que yo no puedo escuchar. Soy como una especie de amante que no debe ser vista. Tampoco puedo oír detalles, es mejor mantenerme sin información, fuera de todo. Escondida. Oculta. Una presencia sin rostro, invisible para algunos (Fernández, 2012: 146).

Centrados en los análisis literarios podemos ver que esta generación se decanta por una narrativa que gira en torno al tópico de la memoria, sienta sus historias en este motivo común asimilando y debatiendo su pasado inmediato. No podemos olvidar que esta generación crece mientras está instaurada la dictadura y llega a la juventud cuando se restaura la democracia. Lo que descubrimos en sus narrativas es una preocupación por restituirse discursivamente encontrando en la literatura el medio posible para concretar sus proyectos, ya que “el arte y la literatura saben explorar los baches del sentido, las opacidades de la representación, es decir, todo lo que el recuerdo oficial, la memoria institucional o el pasado mítico tienden a suprimir de sus construcciones monumentales” (Richard, 2010: 182).

Institucionalmente, las violaciones a los Derechos Humanos se regulan desde el *Informe Reatting*, lo que debió haber marcado un antes y un después entre los años dictatoriales y la recién restaurada democracia fue un ejercicio nulo. Discusivamente, a través del Informe, el Estado dicta qué o quién sí puede considerarse una víctima de persecución política. El primer paso para reactivar la memoria colectiva en democracia recayó en un intento fallido, la intención de ofrecer “verdad y justicia en la medida de lo posible” anuló por completo la concertación social y promulgó la anulación discursiva convirtiendo a los años de dictadura en un tabú.

La política de la memoria que está presente en las narrativas de los hijos desemboca en una crítica social debido a las medidas de reinterpretación del

pasado que no han incidido en fortalecer el imaginario colectivo fracturado por el tiempo dictatorial. Los hijos posan su mirada crítica en la época de transición de su país y sus efectos: globalización, mutismo consensuado, las mutaciones que han sufrido los núcleos familiares en dónde los lazos afectivos son cada vez más frágiles. Los hijos proyectan en sus narrativas que los estragos de dictadura siguen teniendo vigencia porque socialmente no han sido capaces de quitarse de la espalda los grilletes del pasado y, principalmente, porque se siguen eludiendo culpabilidades.

La contravoz que descubrimos en la literatura que está escribiendo esta generación no es unísona, toma múltiples tintes, variados caminos y tonos que matizan las vivencias significativas que perviven en el imaginario colectivo. Hay una amalgama que los une y es precisamente este tiempo histórico social que les toca vivir. Es posible que los mismos escritores no sean conscientes de que sus narrativas empiezan a tender amarras entre ellas formando un colectivo, pero, como críticos literarios no podemos eludir que estas narrativas están incidiendo en un macrocosmos social y que es posible encontrar en ellas el inicio de la urdimbre que resarza los imaginarios colectivos fracturados por la dictadura.

2.2 LA REPRESIÓN DEL PODER. CENSURA Y REPRESIÓN FÍSICA E IDEOLÓGICA

Abordamos la narrativa de Fernández para analizar los distintos mecanismos represivos que el Estado desarrolla para cercar a su sociedad. Dos acontecimientos nos parecen importantes de destacar: el primero será la represión discursiva e ideológica que muestran las novelas *Mapocho* y *Space invaders*; el segundo, la represión corporal que evidencia *Fuenzalida*, con ello

buscamos revelar cómo a partir del quehacer literario pueden hacerse ejercicios críticos de una realidad social que trastocó todo un imaginario colectivo. Ante tal realidad, la literatura se ha convertido en uno de los lugares idóneos para empezar a debatir los temas silenciados, como consecuencia de la etapa dictatorial, tanto en el ámbito político como el social.

2.2.1 REPRESIÓN DISCURSIVA E IDEOLÓGICA

En la trama de *Mapocho* podrían situarse dos escenarios significativos: el Chile antes de la dictadura y el Chile durante la dictadura. En la novela se ven imbricados tanto el origen de la fundación de la ciudad de Santiago como los cambios que sobrevinieron cuando se instauró el régimen militar. Todo enmarcado significativamente por el río Mapocho, el cual, para los años de dictadura, fue uno de los lugares donde se encontraban cadáveres ejecutados por el Estado de acuerdo con ciertos testimonios. Los defensores de la dictadura lo niegan. Los cuerpos eran arrastrados por las aguas del río Mapocho y olvidados, pues la denuncia de ellos podría llevarte a hacerles compañía.

Uno de los hechos que más llama la atención de la novela es cómo el régimen dictatorial manda redactar la Historia de Chile a la medida de los intereses que ellos creen es idóneo potenciar. El personaje de Fausto es el encargado de dibujar a los héroes que alimentarán el fervor patriótico-militar de los niños chilenos, es el demiurgo de una historia falseada. La magia que Fausto vierte sobre el papel es creada a través del lenguaje. “La Historia, cree él, se inventa a partir de las palabras como un verdadero acto de ilusionismo” (Fernández, 2002: 37). Las palabras, dentro de la novela, erigen monumentos históricos imposibles de derribar, éstas son puestas en juego por Fausto, son

“palabras salidas de su cabeza, mezcladas y aliñadas, amasadas con cuidado, horneadas a punto para luego constituirse en verdades ciegas” (Fernández, 2002: 38), y es que “las palabras salen al mundo y buscan su razón de ser, trazan el futuro, lo amoldan, le dan el curso definitivo, arman la historia” (Fernández, 2002: 115-116).

Así, una vez que se le dio la consigna a Fausto de escribir la Historia y que supo qué mecanismos debía utilizar, entonces: “comenzó a contar un cuento por encargo, una historia larga [...]. Una narración que ahora le pedían que reinterpretara desde el inicio siguiendo al pie de la letra las instrucciones” (Fernández, 2002: 39). El régimen advierte en Fausto al gestador idóneo de una historia que es mera invención, debido a su trabajo como novelista ven en este personaje la mano perfecta para construir un discurso que apoye al régimen. Fausto: “escribe y la Historia del país aparece irrevocable en las páginas de sus libros [...]. Lo que él ha escrito existe y lo que no, bien merece ser olvidado. Ése fue el trabajo que le dieron por hacer” (Fernández, 2002: 38-39).

¿Qué importancia tiene, para la Dictadura, apropiarse de un discurso como lo es la Historia? Recordemos que, siguiendo a Michel Foucault, “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (2013: 15). Si la dictadura buscaba tener un control total de su sociedad la manera de hacerlo era adueñándose de los discursos. Parafraseando a Foucault, nadie, por ningún motivo, puede tener el poder, porque es algo inmaterial, intangible, nunca se posee, siempre se ejerce (Cf. Foucault, 2010).

El único problema que se presenta es que la Historia no puede dejar de escribirse, no hay cómo poner fin, es un discurso que se crea y se recrea día con día: “la Historia nunca se detiene. Mientras se piensa en cómo redactar un posible final, la muy putona ya está inventando algo nuevo. La Historia no acaba. Hay que ir contándola a diario. Todos los días ocurre un suceso inédito que dejar escrito y archivado. Nunca tiene fin el relato histórico” (Fernández, 2002: 152). La tarea encomendada a Fausto es la eterna condena de Sísifo, no tiene fin.

Para la dictadura era sustancial crear una identidad nacional a partir de su irrupción en el panorama histórico y político de Chile, no es posible eludir que “el vínculo con el poder, [...] es central en la intencionalidad de la construcción de la narrativa de la nación” (Jelin, 2002: 41). Era necesario mostrar la dictadura como un episodio heroico dentro de la historia del país, como si todos los acontecimientos anteriores se hubieran gestado sólo para tener su ápice más fino en el destino glorioso que la dictadura representaba, por eso se hace la encomienda a Fausto de crearla, ya que son “la cultura y la historia los materiales básicos con los cuales se elabora una memoria nacional” (Lechner, 2002: 86).

El papel que juega la madre dentro de *Mapocho* no es menos importante que el de Fausto, por el contrario, muestra otra dimensión de la sanción discursiva. En dicho personaje se conjuntan tanto el aparato ideológico familiar como manera de moldear la realidad para la Rucia y el Indio y la prohibición discursiva. La madre aleja a sus hijos de Santiago de Chile, sin embargo, ellos quieren saber y tener noticias de su padre, es ahí cuando inventa la historia del fallecimiento de Fausto. Los niños creen esa historia porque la madre la hace parecer verídica y tan lejos de Chile no habría manera de corroborar su autenticidad. El Indio crece y está necesitado de respuestas más convincentes

respecto a su padre, así comienza el interrogatorio al que expone a la madre, ahora los papeles se invierten, es él quien ejerce el poder para preguntar y sancionar discursivamente, dicho cambio pone a la madre en una situación para ella desconocida: “La madre no es buena narrando historias. Es mejor callando, guardando información, dejando la duda, la inquietud. Ahora se complica. No sabe con qué frase partir, qué palabras utilizar, pero intuye que debe hacer un esfuerzo. Ésta es una trampa. Cayó. Ahora debe salir de la mejor forma posible” (Fernández, 2002: 154).

El Indio sabe que la madre ha ocultado la verdad durante muchos años y quiere conocerla, la Rucia ha crecido sin cuestionar lo que se le ha dicho, por ello es ajena a la escena que protagoniza madre e hijo, por el contrario, ella pide al Indio que deje en paz a su madre, que la está haciendo sufrir pero este se niega y las consecuencias que se desatarán será la muerte de todos:

–Para el auto, Indio. Acaba con esto de una vez, nos vas a matar a todos.
–No, Rucia.
–Mira como tienes a la mamá, no sigas torturándola.
–Déjala que grite. Esta alharaqueando porque sabe que llegó la hora de aclararnos todas las dudas.
–¿Qué dudas, Indio?
–Hay cosas que ella tiene que decirnos, Rucia. No puede quedarse callada toda la vida, tenemos derecho a saber.
–¿Qué es lo que tenemos derecho a saber?
Y la madre rompe en aullidos más descontrolados, y dice que no vale la pena, que para qué todo eso, que dejen a la Rucia afuera, que basta con que ella se trague sola sus humillaciones. Y luego, como en una cámara lenta, la Cuesta del Silencio, peligro a cien metros, el Indio desarrancándose por el precipicio. (Fernández, 2002: 175).

La verdad que el Indio buscaba era la corroboración de que su padre estaba vivo, que los había mantenido durante muchos años y que se les explicara por qué les habían mentido. La muerte de todos al buscar la verdad no es sino una metáfora de lo catastrófico que se torna el destino cuando los hijos ejercen el poder.

Dicho episodio sirve para cuestionar el funcionamiento de la mentira, lo cual conecta, de manera casi natural, las historias de Fausto y su esposa. La “verdad oficial” que escribe Fausto pretende insertar al régimen militar dentro de una narrativa de honor, patriótica. Pero la novela misma también presenta la “otra” historia, el “dicen” que exhibe a la dictadura en una narrativa de violencia, abusos y muerte. Es decir, como el padre y la madre, las historias de Chile se conectan, y lo que cambia es el punto de vista: cuando habla el ganador todo hecho puede leerse como un acto heroico, y cuando habla el perdedor es genocidio. Ambos juegan a construir realidades alternas que son moldeadas a través de las palabras, que no son otra cosa que signos vacíos cargados de significados manipulados:

Cahuines¹⁵, puros cuentos, historias mal nacidas, enredos mal armados, simulacros, falsedades, engaños, embustes. Mentira. Cuánta mentira. La mentira se arma de palabras. Sale de una boca cochina y como está llena de letras cobra vida en cuanto es enunciada. La mentira tiene alas y vuela como un buitre, ronda sobre la carroña y se alimenta de los que no tienen alma, de los que no saben, los que no ven o no quieren ver. La mentira embauca. Se establece por escrito, seduce en carteles de neón, en vitrinas de colores, en bibliotecas, en torres altas de vidrio ahumado. Es tan fácil vivir en ella y dejarse envolver por sus encantos. (Fernández, 2002: 156).

La mentira funge en la novela como un macrocosmos que cubre a los personajes y no les da mayor campo de acción, que los envuelve en una maraña de la cual están condenados a no salir, ni siquiera después de muertos pues la búsqueda de la verdad los llevará a seguir pensando.

En la misma línea de ejercer el poder a través la sanción del discurso se sitúa la novela *Space invaders*. Si en la cotidianidad nuestro discurso es sancionado, no resultará extraño que se piense que en las dictaduras el discurso era controlado e, incluso, prohibido. Enuncia Foucault: “uno sabe que no tiene

¹⁵ Cahuín: el DRAE lo registra como un coloquialismo chileno que hace referencia a una intriga o un enredo.

derecho a decirlo todo, que no puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa” (2013: 14). El individuo que se encuentra dentro del régimen dictatorial es consciente de ese procedimiento de exclusión, no sólo por lo que ve que está pasando a su alrededor, sino porque el mismo Estado se encargó de manifestárselo. La conciencia de la sanción discursiva no recae sólo en los personajes adultos, sino también en los infantes.

Una de las escenas de la novela que retrata lo anteriormente enunciado se da en la discusión que tienen los estudiantes del liceo respecto a dos de sus amigos que habían sido suspendidos del colegio por repartir panfletos políticos, en ella empieza a desarrollarse la lógica del culpable, algo que era una ventaja para el régimen, así, el condenado se volvía un enemigo social y la sociedad podía sublevarse contra él (Cf. Foucault, 2010). Es indispensable que sea de este modo porque entonces, todos tienen un enemigo en común y en la unificación de las fuerzas algo más ínfimo que un enemigo es un traidor, tal como la Dictadura hace ver ante la sociedad a quienes no están en *pro* del régimen. Es posible constatar lo anterior en la afirmación: “QUE PARECE QUE ZÚÑIGA Y RIQUELME HICIERON ALGO MALO¹⁶. Que parece que los pillaron en algo terrible, que por eso los suspendieron un par de días, que por eso no han venido, dice Maldonado. Que Zúñiga anda metido en política, que por eso le pasa lo que le pasa, responde Acosta” (Fernández, 2013: 48).

La discusión de los estudiantes no termina sólo con la elucubración de las posibles causas de suspensión de sus compañeros, también salen a relucir temas prohibidos como lo es la política, al punto que llega el profesor de

¹⁶ Las mayúsculas son de la autora.

matemáticas y les hace callar porque: “esta es la clase de matemáticas y que al colegio se viene a estudiar y no a hablar de leseras¹⁷” (Fernández, 2013: 49), recordemos con lo anterior lo enunciado por Foucault respecto a sanción normalizadora donde “en la escuela reina una verdadera micropenalidad del tiempo, [...] de la actividad [...], de la palabra [...]. Se trata de hacer penables las fracciones más pequeñas de la conducta [...] que cada sujeto se encuentra atrapado en una universalidad castigable-castigante” (2010: 208).

La novela retrata cómo el régimen dictatorial no sólo ejerce un dominio político en la dictadura, sino también ideológico, en todas sus manifestaciones. Bajo la afirmación que acabamos de hacer, cabe el diálogo que siguen teniendo los escolares en el que se preguntan: “Que qué es política. Que todo es política. Que de qué sirve. Que qué importa. Que por algo no se puede ser político, que por algo está prohibido por el gobierno” (Fernández, 2013: 48). Ante la evidencia de la prohibición podemos declarar que el régimen dictatorial suprime el libre albedrío que intrínsecamente posee cada individuo. Sirva de ejemplo una de las famosas frases de Augusto Pinochet: “En Chile no se mueve una hoja sin que yo lo sepa”.

Dentro de los aparatos ideológicos expresados en la novela no sólo prima el político, sino también, y con mayor fuerza, el escolar y el familiar en los cuales se puede ejercer la represión a través de la ideología. Podemos destacar, en la narración, diferentes matices de dichos aparatos, desde el festejo que dejó: “la nueva Constitución propuesta por la Junta Militar [la cual] fue aprobada por una amplia mayoría” (Fernández, 2013: 13), hasta la opinión que tiene Estrella acerca de Alemania, opinión que la niña debió haber construido a causa de pláticas

¹⁷ Lesera: según el DRAE es un coloquialismo chileno que se refiere a “tonterías” o “un asunto sin importancia”.

escuchadas en casa: “Alemania está partida en dos por una muralla. Yo sólo conocí la parte de acá, la parte de los buenos, que es la única que se puede conocer porque del otro lado de la muralla es muy peligroso” (Fernández, 2013: 39).

Si entendemos a cada familia como un aparato ideológico con funciones únicas y reglas definidas que sólo sirven en la particularidad del mundo que han creado entonces podemos hacer un contraste de un par de familias retratadas en la narración. Estrella es hija de un carabinero, por lo cual, tendrá por enemigos a todos aquellos disidentes que se promulguen contra el régimen que él salvaguarda. Aun así, la niña entabla una amistad con Zúñiga, hijo de padres militantes que estaban contra el régimen de Pinochet. Los niños bien conocen la lógica que se gesta en ambos bandos de la sociedad, razón por la que Estrella no muestra a sus padres la carta que le ha escrito a su compañero Zúñiga, episodio que sirve como reflejo de lo que hemos expuesto: “[A mi papá] no le gusta Zúñiga, dice que su familia es rara. Tampoco se la mostré a mi mamá porque piensa lo mismo. No se la mostré a nadie” (Fernández, 2013: 40), hay acciones que deben permanecer ocultas, nadie debe ni siquiera intuir las.

Otro de los casos en *Space invaders* que muestra cómo estar fuera de la ideología imperante puede volverse factor de represión es un suceso denominado “Caso Degollados” en el cual fueron secuestrados y asesinados José Manuel Parada, Manuel Guerrero y Santiago Nattino sólo por ser militantes del partido comunista.

La represión ideológica con la que crecieron los estudiantes de la novela no deja de causar estragos ni siquiera cuando han llegado a la edad adulta,

siguen viviendo en la lógica de hacer las cosas sin entender el sentido que éstas tienen, son grilletes que no pueden dejar de arrastrar:

NOS HEMOS ORDENADO¹⁸ uno delante del otro en una larga fila en medio de la calle [...]. Formamos un cuadrado perfecto, una especie de tablero. Somos las piezas de un juego que no sabemos dejar atrás [...]. A nuestro alrededor la calle se encuentra en silencio y vacía. No hay autos, ni micros, ni gente. Solo nosotros y esta lógica de guerrilla de la que no logramos despertar (Fernández, 2013: 77).

Es oportuno evidenciar que no siempre es posible deshacerse de los mecanismos ideológicos con los que se ha crecido. El cierre de la novela vislumbrado con la cita anterior da cuenta de una restitución discursiva por parte de los personajes infantojuveniles, sin embargo, no es posible terminar de liberarse del condicionamiento ejercido por parte de la dictadura y en consecuencia de sus familias. Queda inconclusa la restitución al espacio de los adultos, aun cuando lo sean, porque siempre están expectantes a lo que puede pasar como consecuencia de los hechos ocurridos en la infancia.

La presencia del aparato ideológico religioso no es menor en las narraciones de Fernández, la fuerza del mito mariano se devela de maneras más o menos claras mientras empezamos a desengarzar las historias narradas. Las novelas que integran nuestro *corpus* presentan a la Virgen del Carmen, la Virgen de la Tirana, la Virgen de la Inmaculada Concepción y la Virgen de Lourdes, imágenes que también perviven en el inconsciente colectivo y que muestran a Chile como un país religioso y devoto.

La presencia de la Virgen del Carmen en las novelas *Mapocho* y *Space Invaders* no es casual, pues ella es invocada por los chilenos como: “Reina y Madre de Chile, Patrona y Generala Jurada de las Fuerzas Armadas y de Orden. Títulos que son fruto del reconocimiento especial de la protección de la Madre

¹⁸ Las mayúsculas son de la autora.

de Dios a lo largo de nuestra historia” (Cofradía de la Virgen del Carmen). Por ende, la imagen de esta Virgen juega un papel central en las novelas antes mencionadas. *Mapocho* nos entrega la imagen de la Virgen del Carmen como: “Patrona de Chile, preocupada del país entero, de los asuntos políticos y económicos. Ella tiene un Templo Votivo que se ha hecho con las contribuciones de todos los ciudadanos, y ahí vive, en una especie de palacio de gobierno, donde todo el que quiere la visita y le echa una rezada para pedir o agradecer algo” (Fernández, 2002: 30). A la Virgen del Carmen la veneran desde el presidente de la República hasta el último perteneciente del vulgo.

Por otra parte, en *Space Invaders* conviven el aparato ideológico escolar y religioso. De nueva cuenta es Estrella González quien caracteriza la conjunción de ambos aparatos: “En un liceo del barrio Avenida Matta, una niña de diez años entra de la mano de su papá. [...]. La niña sonrío y luego avanza [...]. Frente a la estatua de la Virgen del Carmen, se hinca y besa su dedo pulgar” (Fernández, 2013: 13). Evidencia de la comunión que mencionamos es la rutina diaria que los alumnos del liceo deben seguir antes de dar inicio con sus labores escolares.

Nos ubicamos al lado de nuestro banco de madera. Estamos uno delante del otro en una larga fila en nuestra sala de clases. [...] Con la mano derecha, todos al mismo tiempo, nos persignamos mirando la imagen de la Virgen del Carmen que está arriba de la pizarra, justo por sobre nuestras cabezas. [...] En el nombre del Padre, del Hijo, del Espíritu Santo, rezamos alguna oración a la Virgen para iniciar el día y le pedimos por los más pobres, por los desamparados, por los que no tienen casa, por los que no pueden estudiar en el liceo como nosotros. Nuestras voces a coro en un rezo idéntico al de ayer, y al de anteayer y al de mañana. [...] Un beso en el dedo pulgar a modo de punto final y luego tomamos asiento en nuestros puestos de madera para comenzar la clase de turno, amparados por la Virgen que nos observa desde la altura (Fernández, 2013: 28–29).

Space Invaders no muestra la fractura que Althusser había enunciado, donde “el aparato escolar reemplazó en sus funciones al aparato ideológico del Estado dominante, es decir, la Iglesia” (2009: 41). La narración socava este principio y lo que muestra es una complementación aún más perversa contra los

individuos. El cerco ideológico que arma el Estado en coexistencia con la escuela y la religión moldean la representación que el individuo se hace de los hechos que suceden a su alrededor y que, de forma primaria o secundaria, están determinando sus modos de vida.

De igual modo, la novela *Fuenzalida* retrata cómo en las casas familiares también se guardaba un lugar especial para venerar la imagen de la Virgen: “atrás, en un rincón medio escondido, se asoma una gruta vacía. Está hecha de piedras y cemento y luego alojará a una virgen. Mi madre todavía no sabe a cuál, pero cree que será una Virgen del Carmen” (Fernández, 2012: 63).

Otra de las vírgenes que tiene relevancia en la narración de *Mapocho* es la de la Tirana. La tirana es Huillac Ñusta, princesa Inca que lideró su ejército durante la Conquista. “Huillac Ñusta se refugió en la Pampa del Tamarugal y desde allí lideró la resistencia contra los conquistadores. Tanto los españoles como los indios bautizados que caían en su poder eran muertos. Por su fama temible [...] la denominaron «la Bella Tirana del Tamarugal»” (Montecinos, 1991: 72).

La abuela enseña a la Rucia el devocionario a cada una de las vírgenes, llegado el turno de la Tirana le confía: “Ésta es una Virgen nortina, mi Rucia linda, y puedes pedirle lo que quieras porque ella es tremendamente milagrosa. A ella le gusta que le bailen y le canten, así es que tú debes estar siempre atenta para que la virgencita no llore de pena si tú no le haces alguna gracia” (Fernández, 2002: 31). Con esta enseñanza y una virgen plástica parecida a una muñeca se queda la Rucia. La Virgen escolta a la niña en el viaje que hacen con la mamá cuando salen de Santiago. A ella es a quien le rezan devotamente los hermanos para que les envíe una señal de que su padre está bien y no los abandonó.

“Cuando estaban recién llegados a la playa [...] por las noches los dos sacaban a la Virgen a escondidas. La llevaban en silencio, la instalaban en la arena y le bailaban para pedir por su papá. Se ponían trapos colorinches y con cacerolas y cucharas, tocaban un buen rato a la luz de las estrellas” (Fernández, 2002: 31). Hasta que un día la madre los descubre mientras hacían sus bailes devotos y los increpa, los niños responden que ellos lo hacen porque quieren tener noticias de su padre, es en ese momento en que ella engarza la mentira de que Fausto murió en un incendio.

La Virgen del Carmen no es la única convocada en las novelas de Fernández. *Mapocho* alude a la Virgen de la Purísima/Inmaculada concepción. En la novela, los personajes no evocan a la virgen sólo como fuente de auxilio espiritual sino también como punto de referencia geográfica. La abuela de la Rucia confiere a su nieta el siguiente consejo: “cada vez que te pierdas, Rucia, recuerda que vivimos mirando el poto de la Virgen. La doña no tiene ojos para nosotros, sólo mira a los que están del otro lado del río, así es que mientras el resto de la ciudad le reza a su cara piadosa, nosotros nos conformamos con su traste” (Fernández, 2002: 27). La Virgen a la que se hace referencia es la virgen de la Inmaculada Concepción, quien tiene su Santuario en lo más alto del Cerro de San Cristóbal:

Es una figura blanca y muy grande que representa a la Inmaculada Concepción. Ella es el símbolo de la ciudad. Santiago tiene rostro de Virgen y brazos abiertos de loza blanca a los que algunos acuden de rodillas, subiendo el cerro entero, sin importarles que ella, por ser extranjera, no entienda ni sus rezos, ni sus súplicas. La Virgen del cerro disimula con maestría su ignorancia del castellano y mira a sus devotos con su sonrisa tranquila porque ésa es su misión. Ella es la imagen corporativa, la pinturita de la urbe, la primera dama dedicada a dar la cara y a saludar desde el balcón, mientras otras vírgenes se hacen cargo de cosas más serias (Fernández, 2002: 30).

Aun cuando la virgen de la Inmaculada Concepción marca una frontera entre el Santiago alto, que son los que ven su rostro, y el Santiago bajo, quienes se conforman con rezarle a su poto blanco, de igual modo los habitantes de los barrios bajos extienden sobre ella sus súplicas:

Dios te salve María. Llena eres de gracia. El señor es contigo. Bendita eres entre todas las mujeres y bendito es el poto blanco de loza que nos brindas desde la altura del cerro. [...] No importa que nunca te hayas dado el trabajo de mirarnos, de pegarnos una ojeada loca una vez al año más que fuera. Igual tu culo nos protege. No sé de qué. No sé si son posibles más calamidades, pero de algo peor que se nos podría venir encima nos cuida tu poto blanco. [...] Te agradecemos la deferencia de tu trasero, pero no te hagas la huevona, reina y madre, hazte un huequito en tu agenda y échale una miradita a este lado del río. [...] Tenemos el territorio copado de almas en pena y nadie hace nada por pavimentarles el camino al otro lado. Finados de todas las edades, jóvenes y viejos. No damos a abasto, Marita linda. Los vivos y los muertos se nos están mezclando y tú sabes que eso no es bueno. [...] No te voy a hinchar más las huevas. Hasta aquí nomás llega el rezo de tu humilde servidora. Pero no sabes el favor que nos harías si nos otorgaras algo más que la visión de tu inmaculado poto. Santa Marita, madre de Dios, ruega por nosotros pecadores, ahora, la hora de nuestra muerte. Amén (Fernández, 2002: 180-181).

El rezo eludido no refleja sumisión alguna, por el contrario, parecía un reclamo rebelde. Es una súplica sincera despojada de los adornos pragmáticos y edulcorantes que deja clara cuál era la situación que prevalecía en el lado norte del Cerro de San Cristóbal. En el último esfuerzo de la invocación, aún con la consciencia de ser ignorados, hay un devoto que alza la voz para dar a conocer su realidad y al mismo tiempo, para intentar revertirla.

También se encuentra dentro de la narración la Virgen de Lourdes, originaria de Lourdes, Francia, pero ampliamente reconocida en el mundo por su compasión por los enfermos. Esta Virgen “vive en su gruta, cerca de la Quinta Normal y recibe a diario a todos sus fieles, que de tan devotos, a estas alturas ya la tienen tapizada de muletas, yesos, sillas de ruedas, chupetes y chapas de agradecimientos. Gracias Virgencita por el favor concedido” (Fernández, 2002: 30).

Las vírgenes que convoca Fernández en sus novelas dan cuenta del imaginario religioso chileno. La tradición del auspicio del mito mariano cubre no sólo a Chile sino a toda Latinoamérica (Cf. Montecinos, 1991). Se ejemplifica en las narraciones las diferentes facetas que cubre la Virgen como intercesora en las batallas nacionales¹⁹, en la enfermedad, en las necesidades diarias²⁰. Más allá de entender la imagen mariana como un elemento netamente católico el arsenal simbólico del que se carga a la Virgen es como del último pistón al cual asirse mientras se vive en una situación social trastocada. La Virgen concentra todo el aparato religioso que muestran las novelas y funge como elemento rector de las conductas sociales. No sólo el adulto confía en el amparo de la virgen, los niños también creen que ella puede contener las respuestas a sus preguntas y reproducen las conductas que ven que el adulto toma frente a las imágenes.

2.2.2 REPRESIÓN FÍSICA

Como dijimos anteriormente, existen en las novelas temáticas generales que reflejan el clima de los años dictatoriales. La anulación del discurso que ejerce el Estado sobre el otro no es el único móvil que tiene para practicar control sobre los personajes. Las medidas punitivas ejercidas por la dictadura también serán reflejadas en el cuerpo. Siguiendo a Foucault, diremos que era así porque éste

¹⁹ Para el caso mexicano es ineludible la importancia de la Virgen de Guadalupe en la batalla de Independencia. Recordemos que su imagen fue utilizada como estandarte al momento de proclamar la lucha armada.

²⁰ Es justificable traer a colación el atentado que sufre en 1984 Augusto Pinochet, en manos del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, cerca del Cajón del Maipo, del cual salió ileso. En las declaraciones posteriores Pinochet asegurará que su salvación se debió a un milagro de la Virgen del Carmen, aduciendo que las balas incrustadas en los cristales formaban la imagen de la Virgen. El uso de la imagen de la virgen por parte de la dictadura va incluso más allá. En los años ochenta la virgen hace su aparición en Villa Alemana y entrega “mensajes” *pro* régimen a sus hijos chilenos haciéndoles ver que el dictador está librando una guerra santa contra los comunistas. El hecho ha sido ficcionalizado por Álvaro Bisama, integrante de la generación “de los hijos”, en su novela *Ruido* (2012); también destaca la crónica que hace Pedro Lemebel en su libro *Loco afán: crónica de sidario* (1996), entre otros registros.

se encuentra “inmerso en un campo político. Las relaciones de poder lo convierten en una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a ceremonias, exigen de él signos” (Foucault, 2009: 35). Si seguimos en este rubro, con lo que enuncia Michel Foucault en la cita anterior se abre una gama de ejemplos que están presentes en las novelas de Nona Fernández.

Mapocho da cuenta de múltiples mecanismos disciplinarios que se normalizan en el día a día de los chilenos durante la dictadura de Pinochet. La escala en la que se presentarán los episodios representados en la novela es, desde nuestro punto de vista, ascendente. Es decir, la ejemplificación que notaremos se hará de acuerdo a la manera en que la dictadura irrumpe con mayor violencia en el individuo.

En la narración no sólo se muestra la fabulación de una Historia Oficial y con ella el control discursivo, también pone al descubierto la violencia corporal que acompañaba la cotidianidad de los años dictatoriales. El cerco político que cubre a la sociedad deja un campo de acción limitado, por ello, si las restricciones que el Estado imponía no eran acatadas había reprimendas. Las penalizaciones que muestra la novela tienen distintas gradaciones, pueden ser detenciones injustificadas, la desaparición de los detenidos o allanamientos de morada, entre muchos otros.

El primer tipo de violencia que se evidencia en la novela es, quizá, un caso aislado, por lo simbólico del mismo. Se trata del episodio de la Estación Mapocho, dicho edificio fue construido para celebrar el primer centenario de la Independencia de Chile, “cientos de miles de personas tuvieron la experiencia de viajar, encontrarse y despedirse en la estación, quedando la imagen de este

edificio en su memoria para siempre, pasando a ser parte de su vida, historia, cultura personal y colectiva” (Centro Cultural Estación Mapocho). Si la estación formaba parte de la vida social de los chilenos cobra relevancia el hecho de que instaurada la dictadura caiga en desuso, de la novela recuperamos: “Ya no hay trenes, campanadas, ni siquiera algún riel suelto que haya quedado como recuerdo. Los milicos la cerraron y durante mucho tiempo cayó en desgracia, botada, triste y solitaria [...] Tiempo después, cuando los milicos se fueron, en su lugar instalaron un centro cultural” (Fernández, 2002: 110). El cierre del monumento responde, como hemos planteado a un tipo de violencia simbólica que ejecuta el régimen militar y que se contradice, pues en 1976, tan sólo 3 años después del golpe de estado, lo declaran Patrimonio Nacional para luego cerrar sus puertas y tirarlo al olvido. Es posible traer de nuevo a cuenta la discusión de las críticas Richard y Franco en cuanto a los mecanismos históricos que se activan o anulan como medida para mantener socavada toda posible evocación del pasado.

Uno de los principales mecanismos disciplinarios implementados por la dictadura fue el toque de queda el cual trastoca la vida misma y el tiempo del chileno: “hacía unos días que todo el Barrio tenía prohibido salir. Las calles estaban llenas de milicos y de helicópteros sobrevolándolo todo, y sólo las viejas salían a copuchentear²¹ a las esquinas, mientras el resto nos quedábamos encerrados, jugando a cualquier cosa” (Fernández, 2002: 81). Las actividades diarias se ven alteradas, como consecuencia de esta medida el tiempo social se desarticula y pasa a ser regulado por el Estado. También es posible equiparar la disciplina impuesta por la dictadura con los procedimientos de exclusión y

²¹ Copuchar: según registra el DRAE es un verbo intransitivo que, en Chile, refiere a “propalar noticias alarmantes, exagerando los hechos”.

reclusión que Foucault describe respecto de “la peste”. La declaración de la peste en la ciudad delega el control total de los individuos al Estado y permite “la penetración del reglamento hasta los más finos detalles de la existencia y por intermedio de una jerarquía completa que garantiza el funcionamiento capilar del poder” (Foucault, 2010: 230). Ahora bien, extendiendo dicho modelo disciplinario a los tiempos dictatoriales tendremos delimitado el campo cerrado que marca un modo de vigilancia y dominación sobre el ciudadano, amparándose en estar librándolos de una epidemia ideológica, *ergo*, el comunismo.

Evidenciamos en el apartado anterior cómo el personaje de Fausto es “llamado” por el régimen militar para que desarrolle la encomienda de escribir la Historia de Chile, sin embargo, este llamamiento no responde a una invitación cortés, sino a un tipo de detención donde los mecanismos disciplinarios que se activan son apenas violentos, no será así en todos los casos que se desarrollan en la novela. La detención de Fausto transcurre casi como todas las demás: los militares llegan a su casa, tocan de modo insistente y comienzan a vociferar el nombre de a quien/quienes buscan. Fausto y su esposa intentan simular que no hay nadie en casa, pero “le decían que saliera, que sabían que él se encontraba adentro” (Fernández, 2002: 83). Ambos personajes conocían los efectos que sobrevenían con las detenciones, por ello, la esposa de Fausto intenta convencerlo de que no salga, que no se vaya, pero es imposible evadir las fuerzas del régimen. Dicho acontecimiento es narrado por la Rucia, quien finaliza lo ocurrido con la siguiente oración: “voy a volver, dijo [mi padre]. Pero ésa fue la última vez que lo vimos” (Fernández, 2002: 85). De la anterior afirmación es necesario hacer dos acotaciones: en primer lugar el caso de Fausto es diferente a las demás detenciones que el texto presenta ya que sus hijos no lo vuelven a

ver porque su madre los aleja de Santiago y no porque el régimen lo haya “desaparecido”; y, en segundo lugar, para muchos otros casos e incluso otras novelas chilenas que evidencian una sentencia similar, la lectura que se hace es casi literal, la gran mayoría de detenidos por el régimen o llevados a las distintas comisarías para algún interrogatorio no volvían con sus familias.

Otro de los sucesos narrados es la detención de los dueños del almacén “El regalón”, una pareja de ancianos que no se metía con nadie. Cuando las Fuerzas Armadas invadieron las calles de Santiago, los dueños del almacén escondieron a muchos de los que eran perseguidos por los militares, razón por la cual éstos tenían bajo vigilancia al matrimonio, así, “una mañana descerrajaron el almacén y encontraron a todos los fugitivos durmiendo bajo los estantes [...] los viejos se fueron presos con todos sus invitados [...]. El regalón quedó vacío, [...] nunca más se pudo ir a comprar en él” (Fernández, 2002: 164).

El punto culmen de las detenciones es cuando casi todo el barrio se encuentra detenido en el estadio donde se jugaba fútbol los fines de semana. Uno de los personajes de la narración comenta que: “el barrio entero se encontraba preso en la cancha de fútbol. Uno a uno los había visto caer [...]. Los viejos del almacén, la liga de fútbol completa, la gordita Carmina y sus pretendientes, los recién casados del cité de la esquina, la señora del pan de huevo, los profesores del liceo, todos sus vecinos” (Fernández, 2002: 150). Carmina, otro de los personajes de la novela también sintió los estragos de las detenciones injustificadas, una noche, los militares llamaron a la puerta de la casa buscando a sus padres, les dijeron que se los llevarían para hacerles un interrogatorio. Los padres de Carmina la tranquilizaron haciéndole ver que volverían pronto, que regresara a la cama. Muchos días los esperó, hasta que

se enteró, un mes después, que sus padres estaban detenidos en la cancha donde disputaba sus partidos la liga del barrio, y pidió entrar como detenida para estar con ellos. La condición para que ingresara a la cancha era dejar que el guardia tuviera relaciones con ella, y así lo hizo: “el guardia se bajó el cierre del pantalón a sus espaldas. Luego sacó su pichula²² dura y sin ningún aviso, se la metió por detrás a la Carmina. Ella se quejó con un grito ahogado” (Fernández, 2002: 166). La violencia del acto sexual no acabará sólo con la penetración del guardia. Carmina deberá prestar su cuerpo a todos los guardias para que se recreen:

Dicen que al cabo de unos minutos la puerta volvió a abrirse y por ella entró otro guardia. Dicen que el uniformado [...] la arrimó a la pared, se bajó los pantalones y la penetró por detrás [...]. Dicen que entre jadeo y jadeo, le arrancó las polleras y la dejó con el poto²³ al aire. Al nuevo guardia le gustó ese poto gordo y se lo pellizó cariñoso mientras se iba cortando a sus espaldas [...]. Dicen que después vino otro guardia [...]. Y después otro [...]. La Carmina dejó de mirar los que entraban y de limpiarse la entrepierna sucia de semen y sangre. El culo dejó de dolerle, se le anestesió entre tanto saca y pone, entre tanta pichula arremetiéndola por la espalda. Dicen que sólo cuando se hizo de noche y los dos turnos de guardias pasaron por su poto, la Carmina pudo ingresar a la cancha como una presa más (Fernández, 2002: 166–167).

La violación de Carmina emplea un matiz de violencia distinto al que retratan las otras detenciones dotándola de un grado mayor, no por ello esta práctica es alejada de la realidad, ya que era común que los militares violasen a las detenidas²⁴. Sin embargo, el hecho de una penetración anal da la lectura de una violencia que, yéndonos a un plano más simbólico, devuelve al hombre a una animalidad primitiva y liquida la dignidad humana de Carmina. El estadio en *Mapocho* “se convierte en un microcosmos de la ciudad en la cual hay que ser

²² Pichula: según registra el DRAE es un vulgarismo utilizado en Chile para referirse al pene.

²³ Poto: viene de un vocablo mapuche que significa «trasero».

²⁴ “La tortura era parte de una «ceremonia iniciática» en los campos de detención, en que se privaba a la persona de todos los rasgos de su identidad [...]. Todos los informes existentes sobre la tortura indican que el cuerpo femenino siempre fue un objeto «especial» para los torturadores. El tratamiento de las mujeres incluía siempre una alta dosis de violencia sexual” (Jelin, 2002: 102).

sodomizado/a para poder entrar y pertenecer” (Carreño, 2009: 17). Del mismo modo, la escena ejemplifica un lado distinto de las detenciones, a diferencia de todo el barrio, Carmina no está detenida ni encerrada en contra de su voluntad, por el contrario, ella pide ser prisionera y con la violación se verá cristalizado su deseo. Todos los que están en el estadio desean salir mientras la gordita Carmina sólo quiere ser parte del centro de detención. A los presos se les castiga como consecuencia del encierro, lo cual cambia por completo con Carmina, ella es primero violentada para después ser premiada con su reclusión.

Si hemos dicho que era casi una constante que nadie regresaba de las detenciones injustificadas es preciso también evidenciar qué ocurría con esas personas. Cuando la esposa de Fausto saca al Indio y la Rucia de Chile, ellos son testigos de una ejecución a campo abierto por parte de los militares. La descripción dada es: “en la ribera del río, un grupo de cuerpos aparecieron derrumbados unos sobre otros. Todos hombres. Todos con las manos atadas en la espalda. Estaban casi desnudos. Llevaban los pantalones abajo, a la altura de los tobillos, y el torso descubierto y ensangrentado” (Fernández, 2002: 133). Lo que extraemos de esta estampa es lo didáctico del hecho. Nada es fortuito en dictadura, en este tiempo se castiga para prevenir. Cada acto violento y mostrado a la sociedad es interpretado como medida preventiva para frenar futuras transgresiones a la ley imperante (Cf. Foucault, 2010).

Los pasajes de detenciones que hemos revelado engarzan con otros mecanismos disciplinarios que llevan en sí un incremento de violencia y vejaciones en contra de quienes se aplican. El primer caso que trataremos al respecto será el de “la pareja del carretón”, cuando los aprehendieron “venían de comprar un kilo de marraqueta y un poco de mortadela para tomar once”

(Fernández, 2002: 167). La mujer estaba embarazada, tenía 8 meses de gestación cuando esto sucedió y las condiciones en que se encontraba adelantaron su parto. En vano fue pedir ayuda, nadie sabía qué hacer, como otros tantos ellos se encontraban detenidos en la cancha del barrio, las mujeres empezaron a improvisar las cosas para que pudiera dar a luz, hasta que llegaron unos militares y se llevaron a la mujer para practicarle una cesárea dentro del mismo recinto. Los detenidos escucharon el llanto de la bebé y vieron salir al médico que dejó a la mujer con la herida abierta: “ella murió desangrada y de su hija no se volvió a saber nada” (Fernández, 2002: 169). La violencia que retrata este hecho es diferente de la que se ejerce cuando se dispara a quema ropa a un individuo, pero no por ello es menor o justificada.

Lo arbitrario de las decisiones que toman los militares se evidencia en la detención de todo el equipo de fútbol del barrio, a quienes antes de dar inicio a un partido “la cancha se [les] llenó de milicos. Aparecieron de todos lados [...]. Poblaron las graderías, gritando que se tiraran al suelo si no querían perder como en la guerra” (Fernández, 2002: 165). La liga obedeció, pero el desconcierto los inundó cuando uno de los militares vociferó: “desde hoy esta cancha se transforma en recinto de detención. Y ustedes, en los primeros detenidos” (Fernández, 2002: 165). El capitán del equipo increpa al militar del porqué de la detención, intentando hacerlos razonar de que se trata de una equivocación, en su defensa argumenta: “nosotros no hemos hecho nada [...]. ¿Por qué nos encierran? [...] El milico jefe lo miró serio y después de pensar un rato largo, contestó de un solo grito. ¡Por huevones!” (Fernández, 2002: 165).

El arresto de los jugadores de la liga, así como los otros casos que han sido enumerados son apenas la punta del iceberg en que desembocará la

medida disciplinaria. La cancha donde se encontraban detenidos será incendiada por los soldados. La crónica del incendio nos llegará a través de uno de los pocos personajes que no han sido detenidos.

Una llama de fuego inmensa emergía desde la cancha de fútbol. Era una lengua roja que se elevaba por entre los techos iluminando el Barrio entero. Una ola luminosa, con una corona de humo que se expandía y no dejaba ver con claridad. Desde el interior de la cancha se escuchaban gritos, desde afuera los llantos y rezos de todos los curiosos que se asomaron a mirar [...]. La compañía del Barrio envió su único carro de bomberos, pero no hubo mucho qué hacer. El fuego era incontrolable [...]. El fuego se tragó a la cancha y a medio Barrio, y luego se consumió solo bajo la mirada de todos. Cuando el sol salió no quedaba más que el humo y el olor a carne chamuscada llenando las calles (Fernández, 2002: 151).

No todos los detenidos en la cancha mueren en el incendio, once jugadores se salvan, sólo para morir de otro modo. Antes del episodio del incendio de la cancha, los jugadores que se encontraban detenidos intentaron organizar un partido para levantar el ánimo de los que se encontraban en su misma situación. Los militares paran el partido, en el momento que se da el silbatazo de inicio, matando al árbitro. El destino de los jugadores no será muy diferente al del árbitro, ellos también serán asesinados por una descarga de balas:

A nosotros nos llevaron lejos [...]. Nos ubicaron en la ribera y nos hicieron correr derecho, siguiendo la dirección de la corriente. Nosotros obedecemos. No tuvimos tiempo ni de pensar para qué nos soltaban a correr sin rumbo. Apenas alcanzamos a dar unos pasos. [...]. De una sola ráfaga nos botaron a todos. Nuestros cuerpos quedaron tirados en el Mapocho. Cada miembro del equipo con unas cuantas balas metidas adentro. Con los uniformes ensangrentados, las camisetas cochinas de pólvora y mugre. Ahí quedamos, a merced de los perros, de las ratas y de las aguas cochinas (Fernández, 2002: 198-199).

El Mapocho es representado, una vez más, como testigo mudo de los estragos de la dictadura. Los daños que dejó el incendio de la cancha son la muerte de gente inocente y sin aparente nexo subversivo contra el régimen.

Más allá de este hecho, la violenta irrupción de la dictadura en la cotidianidad de estos personajes produce en estos la condena a un eterno deambular²⁵.

La pareja del cité que hemos denominado como “el matrimonio del carretón” noche a noche se verá condenada a buscar por todo Santiago a su hija, a preguntar entre los demás muertos del barrio si conocen su paradero; la liga jugará ese partido interrumpido hasta la eternidad, recorrerá las calles chutando una pelota que no puede detenerse, nadie parece tener otra opción. Su tiempo se fractura, sus actividades se paralizan y en lo mecánico de una vida que les ha sido impuesta y les es ajena sólo es posible salvaguardarse en la reiteración del último hecho que pudieron decidir llevar a cabo.

Hasta ahora hemos visto que el Estado tiene un papel regulador y preponderante en el cuerpo del individuo, no porque el poder le haya sido dado sino porque lo ejerce y lo utiliza para controlar hasta el más pequeño engranaje de la maquinaria que ha construido para inspeccionar a su población. En lo que va de estas páginas, se puede vislumbrar un control global que si bien es cierto ha tenido evoluciones en cuanto a sus mecanismos disciplinarios, no ha dejado de sembrar el temor en cada cuerpo. Tenemos pues una máquina perfecta que se sigue reinventando.

²⁵ El trabajo que hace Fernández con sus muertos tiene íntima relación con la novela chilena *La amortajada* (1938) de María Luisa Bombal. No es fortuito que *Mapocho* abra con un epígrafe de la novela de Bombal. El examen introspectivo que realiza la Rucia y la imagen con la que inicia la novela son puntos en común en ambas obras narrativas: las dos comienzan con sus respectivas protagonistas hablando desde la muerte, la Rucia desde el cajón de muerto que es su casa ahora y Ana María -protagonista de *La amortajada*- desde su velorio. Por otro lado, la eterna condena que obliga a los muertos a penar evoca también a la novela mexicana *Pedro Páramo* (1955), en la cual, Juan Preciado vuelve al terruño idílico de su madre para buscar a su padre. La Rucia vuelve a Santiago para encontrar al Indio, su hermano, pero en esta eterna búsqueda sólo encontrará el reconocimiento de su muerte y la muerte que la rodea, igual que Juan Preciado. Con Fernández el gesto de dotar de voz al muerto vendría cargado de una conciencia política dotando de lugar y sentido las historias que han permanecido ocultas, situándolas en un plano social donde pueda establecerse un diálogo entre el Chile dictatorial y el Chile Cosmopolita que se retrata en la novela.

El objetivo de esta muestra de novelas no ha sido otro sino intentar dar una visión completa del hecho literario como reflejo de una sociedad que tuvo que ceñir su vida a múltiples grados de violencia. Para tratar de agotar el fin de nuestra investigación en la novela *Fuenzalida* presentaremos otros mecanismos disciplinarios, nos parece relevante, y aún más fino, el trabajo que Fernández presenta aquí de la figura del oficial de las Fuerzas Armadas.

El clima bélico que permeaba la cotidianidad de los chilenos una vez instaurada la dictadura presenta para la sociedad dos decodificaciones, unos preferían no hablar de los cruentos acontecimientos y otros decididamente estaban pendientes de lo que ocurría. La narración retrata una conversación entre una pareja donde se platica un bombardeo que no será diferente a los que se habían dado desde que los militares llegaron a ocupar Santiago:

la noche anterior hubo un apagón en todo Santiago, una bomba hizo explotar unas torres de alta tensión, lo mismo que el mes pasado, y la semana pasada, y unos días atrás. Se cumplen años de la muerte de alguien, una víctima de los milicos, y algo de eso comentan mi madre y Fuenzalida, pero no mucho, porque a él el tema le incomoda (Fernández, 2012: 63).

La incomodidad no es más que un signo de enajenación, no por falta de empatía sino por una necesidad de alejarse de la realidad. La peor trampa en la que podían caer aquellos que deseaban cerrar sus ojos para no ver los hilos de la dictadura era llegar a presenciar actos de violencia o ser alcanzados por ésta. So pretexto de esta discusión tomaremos al personaje de Fuenzalida para demostrar cómo un evento fortuito puede llevarte a estar en las posiciones menos imaginadas.

La tortura era uno de los mecanismos mayormente utilizados por parte de los organismos de inteligencia que estaban a disposición de la dictadura, uno de los más importantes fue la Dirección de Inteligencia Nacional –DINA–. Dicha medida disciplinaria es, en palabras de Foucault, “un juego judicial estricto”

(2010: 52). Las detenciones llevaban imbricadas la tortura por parte de los agentes, tal como se muestra en el testimonio que da el universitario Ricardo Antonio Ríos Sepúlveda, quien con mentiras logra que los agentes lo dejen libre para que les muestre el lugar donde se encuentran sus amigos, que, en esta lógica, serían los enemigos del régimen. El joven intenta escaparse, pero los agentes lo vigilaban a una distancia prudente, donde todos sus movimientos estaban siendo registrados, cuando el estudiante se da cuenta de esto se tira a las ruedas de un autobús escolar para salvaguardar su vida. Sobrevive del accidente, pero, al ser rodeado de civiles y ver entre ellos a sus captores empieza a vociferar: “[soy] Ricardo Ríos Sepúlveda, estudio Ingeniería en la Universidad de Chile y he sido torturado por agentes de la dictadura de Pinochet. Ríos muestra sus muñecas vendadas mientras toda la gente observa con miedo [...]. Y mientras grita, el tipo del Fiat 125 celeste lo toma del brazo y comienza a forcejear con él [...]. No dejen que me lleve” (Fernández, 2012: 76).

El episodio de Ricardo Antonio Ríos Sepúlveda es contemplado por Fuenzalida, incluso a pesar de no gustarle hablar sobre política, él intenta ayudar al joven para que no se lo lleven. El tipo del Fiat que se menciona es un militar, su nombre es Luis Leonardo Gutiérrez Molina y tiene apenas veinticinco años, al principio de su carrera perteneció a la Fuerza Aérea de Chile –FACH–, ahí: “realizó allanamientos, hizo guardia frente a casas, controló el tránsito mientras se desarrollaban operativos, detuvo gente en domicilios y lugares públicos para luego trasladarlos a casas de seguridad” (Fernández, 2012: 83).

La mención a las casas de seguridad nos lleva a poner énfasis en “el arte de las distribuciones” entendiendo esta como la distribución estratégica por parte del Estado para garantizar la vigilancia de la población (Cf. Foucault, 2010).

Dicha medida disciplinaria puede ser corroborada con las casas de detención que el régimen instaló, las cuales servían para interrogar a los detenidos y a la vez torturarlos: “[En] la casa de seguridad [...] denominada el «Nido 20» [...]. Los detenidos se iban rotando, pero llegaron a tener cerca de cuarenta repartidos en tres piezas [...]. Las torturas empleadas allí eran básicamente aplicación de corriente y golpes en manos y pies” (Fernández, 2012: 83).

El régimen transfería, casi en su totalidad, el ejercicio represivo del poder a sus militares, de ellos se esperaba la completa obediencia. Es decir, “el soldado disciplinado «comienza a obedecer mándesele lo que se le mande; su obediencia es rápida y ciega; la actitud de indocilidad, el menor titubeo sería un crimen»” (Foucault, 2010: 193). Así, Gutiérrez Molina deberá participar en el sangriento operativo llamado “Operación Enjuague de Camisetas” en el que:

En un helicóptero de la FACH ingresaron con vida a quince o veinte detenidos [...] fueron drogados antes de entrar al helicóptero y cayeron dormidos durante el vuelo. El helicóptero llegó a la costa, específicamente al puerto de San Antonio [...]. Una vez ahí, fue instado por sus jefes a que abriera con un corvo los estómagos de los aún con vida prisioneros [...]. Gutiérrez Molina se quedó en silencio al escuchar las instrucciones [...] lo que le provocó una fuerte reprimenda por parte de sus superiores. Qué te pasa, conchaetumadre, te creís niñita que no podís abrirle la guata²⁶ a estos culiados. Y Luis Leonardo Gutiérrez Molina [...] empuñó el corvo y abrió el estómago de Roberto Andrés Pérez Núñez, exregidor de la comuna de Renca [...]. Luego vino el caricaturista. Y luego otro. Y otro y otro más. Y todos y cada uno de ellos fueron lanzados al mar desde el helicóptero (Fernández, 2012: 86-87).

La dictadura trata a los soldados como cuerpos moldeables, cuerpos dóciles que cumplen las órdenes cual autómatas, son una arcilla que el poder ha forjado para salvaguardar el régimen. El militar es un hombre transformado y perfeccionado a manos de un poder que habrá que defender, incluso, con su propia vida (Cf. Foucault, 2010).

²⁶ Guata: proviene de la voz mapuche *huata* y es un coloquialismo utilizado en Chile para referirse a la barriga o al vientre.

Dado que Fuenzalida decidió ayudar al joven Ricardo Ríos Sepúlveda, el régimen posa sus ojos en él por considerarlo un opositor. Será Gutiérrez Molina –el tipo del Fiat 125 celeste– quien haga una visita a Fuenzalida para “invitarlo” a unirse al régimen enseñándoles lo que sabe de artes marciales: “A mis superiores les gustaría contar con sus conocimientos y su colaboración [...]. Queremos que trabaje para nosotros. Que nos entrene, que nos entregue sus secretos de combate. A cambio le ofrecemos una buena paga y seguridad garantizada para usted y su familia” (Fernández, 2012: 88). Gutiérrez Molina le dará unos días a Fuenzalida para que piense en la oferta que le ha hecho, sin embargo, en estos días va a ser vigilado como si se encontrara en una torre donde se erigiera un panóptico. Este espacio creado para entrar en una lógica de constante vigilancia por parte del Estado. El mayor efecto del panóptico es: “inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder” (Foucault, 2010: 233). Fuentes Castro, otro militar presentado en la novela, personifica con sus redes de poder la función del panóptico, él es:

El teniente Fuentes Castro. Raúl Emilio Fuentes Castro [...]. Un civil que de un oscuro modo terminó extrañamente como oficial de la Aviación, completamente fanático, involucrado en muchos de los casos de desapariciones. Uno de los torturadores más temidos del régimen militar, un tipo astuto, que no da la cara, que se mantiene oculto. Organiza operativos, congrega gente, actúa desde algún sitio escondido y desde ahí controla todo, confiando ciegamente en sus hombres. Ellos están en todas partes, camuflados entre el resto de la gente, observando, vigilando [...] ejecutando las órdenes de Fuentes Castro sin cuestionarlo (Fernández, 2012: 89).

Las fuerzas Armadas son el panóptico de la dictadura, no hay nada que escape a sus ojos y esto es reiterado por el personaje Juan Horacio Bustos Mardones a Fuenzalida: “Las redes de Fuentes Castro son más poderosas de lo que se puede imaginar. Si ya está detrás de usted, no habrá manera de detenerlo. Él se encuentra siempre presente, aunque usted no lo vea. Es posible

que haya alguien aquí, [...] observándolo, vigilándolo para él” (Fernández, 2012: 93).

Fuenzalida terminará por rechazar la oferta de ayudar al régimen, lo cual derivará en el secuestro de su hijo Ernesto. No es posible evadir los tentáculos de la dictadura, mucho menos rechazarla sin sufrir alguna represalia, ya sea hacia tu persona o hacia los tuyos. El hecho contrasta perfectamente con el gestador de la Historia Oficial en que se convierte Fausto. Él accede y no hay consecuencias, salvo su condena a la tarea interminable de la escritura, lo cual no sucede con Fuenzalida quien decide no alinearse con el régimen.

Como anteriormente se había enunciado, una de las medidas disciplinarias que se ejercía contra la población eran las detenciones injustificadas. La novela refleja esta situación retratando la inmolación del personaje Sebastián Acevedo Becerra²⁷ quien realiza este acto de subversión para captar la atención de la dictadura: “A las tres y media de la tarde un hombre se habría quemado a lo bonzo frente a la Catedral de Concepción. Sus hijos se encontrarían detenidos hace un par de días por organismos de seguridad y, exigiendo información de manera desesperada, [...] habría tomado la radical decisión frente a los ojos de todos los transeúntes” (Fernández, 2012: 145). El caso de Sebastián es un ejemplo claro de la desesperación que se alcanza cuando las redes de la dictadura vienen a alterar el día a día de las personas. La lectura puede traspolarse a un estado de angustia e incertidumbre del individuo que está circundado por un campo político que lo repliega a un punto tal de

²⁷ El hecho ficticio narrado por Nona Fernández tiene su cimiento en un hecho verídico. Sebastián Acevedo Becerra se inmoló, frente a la Catedral de la Santísima Concepción, el 11 de noviembre de 1983.

enajenación en el cual poner en riesgo su existencia no es sino la única solución posible para que el eco de ella cimbre los cimientos de la dictadura.

El castigo ejecutado por parte de los militares busca mantenerse oculto, lo que contrasta con el hecho de la inmolación de Sebastián, pues él expone su pena socialmente, así:

El castigo se evidencia en la plaza pública se materializa y sale de los centros de detención, de las cámaras de tortura que con tanto cuidado y delicadeza hemos intentado resguardar. Yo tiro los cadáveres al mar o los entiero en una fosa común de noche, sin testigos. Nunca los expongo. La privacidad del dolor, su escondite, su ocultamiento es necesario (Fernández, 2012: 221).

Es decir, lo que el régimen buscaba era una completa discreción respecto de las medidas disciplinarias que desplegaba en contra de la sociedad y las maneras de llevarlas a cabo son las que desdibujan derechos vitales del hombre.

En *Space invaders*, la diégesis de la narración se devela desde la memoria, es el recuerdo construido dentro de la colectividad de un grupo de adultos que rememoran sus años en el liceo. La narración colectiva se vislumbra en el recuerdo, en ella se mezcla no sólo la parte de la dictadura sino también el clima educativo en que crecieron esos niños nacidos en los años setenta. Llegados a la vida adulta cobra significación lo que antes habían pasado por alto y entonces se evoca la memoria en el proceso de construcción de una mirada crítica. En esta novela confluyen tanto los “Aparatos ideológicos del Estado” –el escolar, el político y el religioso– como los “Aparatos represivos de Estado” –el gobierno y el ejército– (Cf. Althusser, 2009).

El aspecto ideológico en la novela cobra amplia relevancia, pero no por ello se dejan de lado los aspectos represivos. El régimen de Pinochet crea una máquina perfecta de represión puesta en marcha por diferentes servicios de inteligencia, entre ellos destaca, la DINA. Dos personajes de la novela cobran

relevancia en este punto, el papá de Estrella y el tío Claudio, ambos carabineros y encargados de cumplir las órdenes de la Junta Militar.

Nos parece propicio establecer una discusión en torno a la figura de los carabineros, ellos son, desde nuestro particular análisis, presos de una dicotomía. Quienes están dentro de lo militar, llámese militares, familia, amigos, los absorben como parte de su cotidianidad y su figura no produce miedo alguno, lo cual contrasta notablemente con la opinión social que se tiene de ellos, que por lo regular siempre es una actitud de desprecio. Hay una línea imaginaria que ha segregado a la sociedad entre un bando bueno y uno malo, la cual ha sido labrada desde lo ideológico.

En tiempos de dictadura estaba penalizado pertenecer a un grupo político o a una organización sindical, es por ello que decimos que el régimen implanta también una línea ideológica que se debía seguir sin contraponérsele. Levantarse contra el régimen o desalinearse de los caminos que ellos habían marcado no era una opción. Lo problematizado se refleja en la novela con el asesinato de los hermanos Vergara Toledo²⁸: “SANTIAGO DE CHILE²⁹. Año 1985. El 29 de marzo los jóvenes hermanos Rafael y Eduardo Vergara Toledo, de dieciocho y veinte años respectivamente, mueren baleados por agentes de Carabineros en la Villa Francia. Ambos habrían tenido que abandonar sus estudios por sus vínculos políticos, siendo acusados de agitadores y panfleteros” (Fernández, 2013: 57).

²⁸ El pasaje ficcional es construido sobre un caso real, se trata del asesinato de los hermanos Rafael y Eduardo Vergara por parte de una patrulla de carabineros en plena dictadura. El suceso histórico ha dado pie a la celebración denominada “Día del joven combatiente” celebrada cada 29 de marzo.

²⁹ Las mayúsculas son de la autora.

El constante debate que entablan los estudiantes acerca de lo que sucede a su alrededor da paso a diálogos que muestran el clima de turbación en que transcurre su vida y lo inexplicable que se develan algunos hechos; esto es posible corroborarlo en una de las elucubraciones del narrador, quien encumbra la voz de todo un colectivo: “NINGUNO TIENE CLARO EL MOMENTO EXACTO³⁰, pero todos recordamos que de golpe aparecieron ataúdes y funerales y coronas de flores y ya no pudimos huir de eso, porque todo se había transformado en algo así como un mal sueño” (Fernández, 2013: 58).

Esta última novela condensa todo el clima de dictadura e incluso confusión en una evocación del personaje Fuenzalida. Desconcertado, al volver sobre el pasado, todos los funerales se vuelven “el funeral”:

Fuenzalida no recuerda cuál es el funeral con el que sueña. Puede ser el de los hermanos de la Villa Francia o el de los profesores del Latinoamericano, o el del joven quemado por una patrulla de militares, o el del cura que murió baleado en la población La Victoria, o el del joven que cayó acribillado en la calle Bulnes, o el del periodista secuestrado, o el del grupo asesinado el día de Corpus Cristi, o el de los otros, todos los otros (Fernández, 2013: 60-61).

Otro de los sucesos expuestos en la novela es el “Caso Degollados”, que ya ha sido citado como un ejemplo de represión ideológica, no olvidemos que los “Aparatos ideológicos del Estado” son puestos en marcha mediante la ideología, aunque es posible que también sobrevenga con ellos un dejo de represión mínimo (Cf. Althusser, 2009). Sin embargo, el “Caso degollados” no cumple esta regla, pues ellos son secuestrados y después asesinados.

Efecto del mencionado caso es la condena a cadena perpetua de los participantes de la ejecución de los militantes comunistas. La narración devela seis hombres involucrados. Por los propósitos de nuestra investigación, cobrará relevancia la pequeña intervención que tiene uno de los participantes: “el tío

³⁰ Las mayúsculas son de la autora.

Claudio [...]. El Pegaso, así le dicen. El tipo declara haber seguido las órdenes de su superior, don Guillermo González Betancourt. El tipo declara haber apuñalado a uno de los tres hombres mientras su superior observaba desde su automóvil” (Fernández, 2013: 68-69). La confesión del crimen por parte del militar muestra la maquinaria punitiva compleja e impune que era manejada durante los años de dictadura.

Los escolares asisten al funeral de uno de los acaecidos en el “Caso Degollados”, y no sólo para ellos sino también para sus familias traerá repercusiones. Todos los hechos que a continuación serán citados los trae a colación el narrador. El primer eludido será Zúñiga quien “al llegar a su casa, de vuelta del funeral, toda su familia fue detenida. A él y a su hermano los liberaron al día siguiente, pero a sus padres los trasladaron a otro lugar desconocido” (Fernández, 2013: 59), sirva el ejemplo para demostrar la represión física por parte del régimen. Los estudiantes se dedicaron a buscar a los padres de Zúñiga, pero no pudieron encontrarlos, no había registros de ellos.

Seguirán en la lista de los sometidos Donoso y Bustamante, ellos “fueron apaleados en una concentración estudiantil. Donoso perdió para siempre la movilidad de su dedo meñique y Bustamante terminó en la Posta Central con diez puntos en la cabeza” (Fernández, 2013: 59). Para Donoso no terminó ahí la pesadilla, los carabineros registraron su casa, “desordenaron todo y rompieron algunos muebles, pero no se llevaron nada” (Fernández, 2013: 60). La vida del infante se vio alterada: “dejó de dormir por las noches, tenía miedo de que la patrulla llegara en cualquier momento y se llevara sus diarios de vida, sus revistas de cómic o a sus padres” (Fernández, 2013: 60).

Cierra la enumeración el caso de la madre de Riquelme a quien habían estado llamando anónimamente y amenazaban diciéndole “que si seguía hueviando le iba a pasar algo a su hijo o a su madre” (Fernández, 2013: 60). Ellos siguieron con su vida hasta que a la salida de su trabajo la secuestran, “doce horas después la soltaron. Traía sus pezones cortados con una hoja de gilette en forma de cruz” (Fernández, 2013: 60).

Como hemos podido constatar, el grado de violencia y represión que reflejan las novelas nos entregan un discurso ficcionalizado, pero no alejado de la realidad social que se vivía en dictadura. Los métodos punitivos utilizados por parte del régimen envolvían a la sociedad en la dicotomía ser visto sin ver pues ellos estaban cercados en un clima donde cada movimiento era seguido sin que la población lo intuyera, lo mismo ocurre con la sanción discursiva, sólo podía ser lexicalizado lo que la red dominante que ejercía el poder permitiera. Lo que sucede con esta muestra literaria es la apropiación de los hechos históricos para encontrar en ellos significaciones que en la infancia fueron negadas. La historia deviene en un material maleable, factible de ser moldeado en el imaginario colectivo y mostrarlo así, resignificado, a la sociedad.

Lo que apuntamos como una resignificación son los hechos que la Historia Oficial ha encumbrado como verdades unívocas, sirvan los informes *Reatting* y el *Valech* como ejemplos de discursos oficiales. Es decir, el ejercicio crítico literario que encontramos en las novelas de Fernández apunta a mostrar las historias que han permanecido ocultas dentro del marco Oficial pero vivas en algunas fuentes de archivo y en el imaginario colectivo, aunque silenciadas, “los textos que pertenecen a esta modalidad reaccionan de un modo creativo al imperativo de la verdad, esto es, la verdad que ha sido esquiva para las víctimas

y la que intentan imponer los victimarios” (Álvarez, 2012: 31). Encontramos también que el ejercicio dado no apunta sólo a minar el silencio, es una apuesta por establecer un diálogo que reactive la memoria colectiva.

Dentro del arte y la literatura chilena hay, por supuesto, un interés por dar cuenta de las atrocidades de la dictadura, las generaciones que revisa Cánovas son ejemplo de ello. Sin embargo, cada voz generacional va revisando aristas del hecho dotándolo de una significación particular, por ejemplo: la poca literatura que salió a la luz inmediatamente después del golpe de Estado llevaba como consigna retratar la represión física e ideológica que se estaba viviendo en Chile.

La novela de los noventa se ocupa con mayor detenimiento de ver los efectos de la dictadura en la dinámica social, ya se vislumbra la temática de la memoria a través de personajes que desde un presente hacen una revisión de su pasado enmarcado por la dictadura. Los personajes-narradores ocupan un rol activo en los hechos que refieren y en este gesto se desarrolla un tipo de expiación de culpas ya sea por ocupar el rol de victimarios, o bien, una finalidad de denuncia al ocupar un papel de víctima, ejemplo de ello serían *Santiago cero* de Carlos Franz, *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño, *La burla del tiempo* de Mauricio Electoral, entre otras.

Las novelas de los dos mil en cambio, presentan un tipo de personaje-narrador con roles pasivos, más que participante de la realidad es un testigo. El trabajo de la memoria cobra mayor relevancia pues es el hilo conductor para las historias íntimas, se fragua la escritura desde la experiencia. En este ejercicio se busca dotar de sentido los espacios en blanco a los que, debido al rol secundario que jugaban, no podían acceder. Esto no se traduce en un tipo de denuncia, consideramos que la puesta en manifiesto de estas historias sólo busca

establecer un diálogo más acercado a lo social que a lo político. La generación de los hijos vive la época dictatorial y se advierte la llegada de la democracia como un tiempo reparativo que asuma los estragos que en materia de derechos humanos dejó la dictadura. Las expectativas no fueron cubiertas y la concertación que el Estado buscaba a través del *Informe Reatting* no rindió frutos, al ver el fracaso social se optó por desempeñar una política del silencio y el intento por borrar toda evocación a su pasado reciente. Como respuesta a este propósito del Estado los hijos reactivan los discursos silenciados y la memoria.

La reactivación de los discursos no desemboca sólo en dar cuenta de los crímenes de Estado que se comenten durante la dictadura, ejercicio que ha sido practicado ampliamente por los escritores chilenos a partir de la imposición del sistema dictatorial, en este paso entrarían el sabotaje que presentan de la Historia como discurso oficial, el lugar que dan a narradores indeterminados que son los encargados de reflejar las experiencias individuales que no tienen cabida dentro del marco Oficial. Se diferencia también el trabajo de la reactivación de la memoria a través del recuerdo y cómo ésta, pasados los años, deviene en un momento difuso que se equipara con los sueños, se pone en jaque la certeza de los hechos. La implementación de discurso ajenos a lo literario como estrategia de construcción nos entregan novelas que toman de base el discurso fílmico, el televisivo, el musical, de video juegos, diluyendo las fronteras de géneros puros.

En las tres novelas que hemos analizado, Fernández va problematizando diferentes puntos que articulan un análisis de las consecuencias que dejó la dictadura aunado a un recorrido histórico que le permite desentrañar el papel que han jugado los chilenos en la construcción de un Estado-Nación. Hay una vuelta de tuerca en el ejercicio crítico de los hijos, ya no se increpa de primera

mano al Estado por sus políticas totalitarias durante la dictadura sino los roles activo/pasivo que jugaron sus padres. Se enjuician los microsistemas de poder inmediatos que implementaron las familias a la usanza de la dictadura. La memoria silenciosa es un efecto dictatorial pero que ha sido perpetuado por la sociedad, se increpan las medidas adoptadas por el Gobierno de la transición en cada una de las alegorías familiares que están señalando. Hay en las novelas una crítica a la herencia social, histórica, cultural y política.

Mapocho ejemplifica el sabotaje de la Historia reescribiendo pasajes de textos como *Martín Rivas*, de Alberto Blest Gana, y *La historia de Chile*, de Francisco Antonio Encina³¹. En esta novela Fernández socaba la representación homogénea de la historia y posibilita una escritura que se geste desde los bordes, dota de voz a los grupos desfavorecidos. Muestra la imposibilidad de establecer un diálogo entre padres e hijos como efecto de la dictadura, mientras los primeros buscan el olvido y en mayor medida guardan silencio, los segundos empiezan la avanzada con un sinfín de preguntas en su haber. Cierto es que los hechos que cuestionan los hijos no los viven de primera mano pero en el gesto de la escritura se teje también una apropiación de los mismos.

Nona Fernández, a través de la figura de Fausto, critica el trabajo de la escritura de la Historia y la equipara al ejercicio de la ficción literaria. La Historia legitimada en *Mapocho* es la escrita por un novelista que sabe hacer magia con las palabras, que retoca los hechos cruentos y sólo perpetua lo necesario, un hombre que explotará su don de demiurgo para inmortalizar los datos que desde el plano Oficial le están dando. La familia en dictadura ejerce un rol similar al del

³¹ Para una mayor profundización en el tema sugerimos remitirse al artículo de Opazo, Cristián (2004). "Mapocho, de Nona Fernández: la inversión del romance nacional". En *Revista Chilena de Literatura*. No. 64. pp. 29- 45.

Estado, desvía la visión de los niños a una realidad que es creada con el fin de alejarlos de una realidad atroz, en la figura de la madre del Indio y la Rucia podemos constatar dicha afirmación. Estos mecanismos no son exclusivos de *Mapocho*, *Space Invaders* también muestran la creación de realidades alternas, desde el plano escolar.

La memoria en los textos de Fernández se vive, se come, se sueña. Cada texto que evoca la memoria te lleva a un agujero negro en el que el acceso es parcial. Se narra para hacer memoria, para intentar comprender las causas que los posicionan en este lugar de enunciación como un testigo y se hace memoria para narrarse a sí mismo a partir de la infancia.

Adenda: Un espacio para *La dimensión desconocida*

“Eran tiempos de rejas y de vírgenes también.
Eran tiempos de granadas.
Eran tiempos de proyectiles y de matanzas también.
Eran tiempos de marchas y manifestaciones.
Eran tiempos de cuerpos heridos quemados, baleados y degollados también.
Eran tiempos de desapariciones y ausencias también”.

Nona Fernández

En noviembre de 2016, Nona Fernández presentó en la Feria Internacional del Libro de Santiago, en Chile, su novela *La dimensión desconocida* (2016). Debido a lo difícil que resulta acceder a sus libros desde México supuse que debería esperar un tiempo, bastante considerable, para poder leer este nuevo libro. Ya en 2015 me había inquietado con la publicación de *Chilean Electric* pensando que el *corpus* de trabajo definido al inicio de esta investigación se engrosaría un poco más, pero no fue así, aunque el libro trabaja sobre la misma base que los demás, la memoria, no abonaba sustancialmente al hecho histórico dictatorial que yo investigaba en las demás novelas de Fernández. Sin embargo, el mismo mes de noviembre, pero ahora en la Feria Internacional del Libro de Oaxaca pude entrevistarme con la escritora y me obsequió *La dimensión desconocida*.

Comencé a leer la nueva novela como quien hurga en un territorio del que empieza a reconocer sus claves, un poco con expectativa, un poco con miedo por seguir alargando la investigación y no poder terminar de cerrarla. El resultado ha sido un afortunado encuentro con una dimensión ya estudiada pero que he visto renovada en esta narración.

La dimensión desconocida es el proceso de espionaje escritural que hace la narradora a Andrés Valenzuela, un ex carabinero que decidió contar todos sus crímenes de estado a una reportera. La narradora intenta seguir las historias de los asesinados que se revelan en el reportaje de Valenzuela y que ella utiliza

como fuente primaria de trabajo, reportaje que conoció cuando era una adolescente y del que ahora busca entender la totalidad de lo que se enunciaba en esas páginas. En la novela se ven desmenuzadas esas historias que parecen llevarte a una dimensión desconocida, por lo cruel e inhumano que denotan. En ellas se devela la brutal maquinaria punitiva que utilizaba la DINA y luego su sucesora la CNI y que siempre fue negada por la dictadura. En la revisión que se hace de cada uno de los crímenes enunciados, la narradora teje su relación con algún episodio de la serie de ciencia ficción estadounidense *The Twilight Zone* (1959-1964) que guarda en su memoria.

La novela sigue el mismo estilo narrativo que ha marcado Fernández desde *Mapocho*. Cimienta sus historias sobre hechos verídicos, enuncia más preguntas que certezas y retorna obsesivamente a sucesos que han cobrado vida en otras de sus narraciones. *Space Invaders* tiene una fuerte relación con el último apartado de *La dimensión desconocida* titulado “Zona de escape”. También se tienden puentes con hechos descritos en su novela *Fuenzalida*.

Dado que *La dimensión desconocida* aborda todos los tópicos que hemos trabajado en el análisis de la obra de Fernández, por lo tanto, revisaremos la novela a luz de tres apartados: la dictadura, la visión que tiene el infante de algunos sucesos en contraposición con la que tiene cuando es adulto y, por último, analizaremos las coincidencias narrativas que se presentan en el libro con las novelas *Fuenzalida* y *Space Invaders* que hemos analizado ampliamente en este capítulo.

1. LA DICTADURA MUESTRA SU *DIMENSIÓN DESCONOCIDA*

Reaparecen en *La dimensión desconocida* los estragos de la dictadura instalada por Augusto Pinochet. La compleja maquinaria que se creó para someter a todo

un país sale al descubierto cuando el agente “Andrés Antonio Valenzuela Morales, Soldado 1º, carnet de identidad 39.432 de la comuna de Ligua [...]. Con el número de registro 66.650” (Fernández, 2016: 16), alias el “Papudo”, decide confesar³² a una reportera la máquina que hacía accionar el ala violenta de la dictadura. El soldado, un “cuerpo dócil” modificado por el estado y puesto al servicio de los intereses de sus superiores rompe la infranqueable regla del silencio al buscar a una periodista para dejar constancia de su testimonio. De la entrevista brotan: “hojas y hojas con información detallada sobre lo que había hecho, con nombres de agentes, de prisioneros, de delatores, con direcciones de centros de detención, con la ubicación de lugares donde se enterraron cuerpos, con la especificidad de métodos de tortura, con el relato de muchos operativos” (Fernández, 2016: 18).

Aunque la gente intuía todo ese mundo paralelo que se desarrollaba tras los tentáculos de la dictadura, no se tenía constancia de los hechos. La mayoría de los detenidos no regresaban a sus hogares y los que corrían con la suerte de volver permanecían en un mutismo absoluto por miedo. Sin embargo, al acceder a esas páginas, dice la narradora, “entré por un momento a una especie de realidad paralela, infinita y oscura [...]. Un universo inquietante que intuíamos ahí afuera [...] en el que todo ocurría bajo una lógica pauteada por las reglas del encierro y las ratas” (Fernández, 2016: 19).

Tener un testimonio que certificaba lo que muchos civiles intuían derribaba las negaciones que el régimen militar hacía tanto a interior del país

³² Debido a que *La dimensión desconocida* no es objeto del *corpus* de trabajo delimitado, sólo propondremos para la profundización del tema de la confesión como motivo recurrente en la narrativa chilena postdictatorial la revisión el libro de Mario Lillo (2013). Para el académico, la confesión “es historia privada y al mismo tiempo metonimia de un periodo en el cual el valor, la dignidad y la condición misma del ser humano fueron resituados en un paradigma de seguridad nacional que impuso el concepto del enemigo interno” (183).

como en el extranjero donde negaba, categóricamente, que en Chile hubiera represión. El reportaje significaba “una prueba clara y concreta, un mensaje enviado desde el otro lado del espejo, irrefutable y real, para comprobar que todo ese universo paralelo e invisible era cierto, no un invento fantasioso como muchas veces se dijo” (Fernández, 2016: 21).

En los análisis que hemos hecho de las novelas *Mapocho*, *Fuenzalida* y *Space Invaders* mostramos los mecanismos que articuló la dictadura para realizar las detenciones injustificadas y mantener vigilada a la población. *La dimensión desconocida* sigue la misma línea de enunciación que sus predecesoras, por ello creemos que no es necesario ahondar en el análisis de ambos rubros. Abonaremos únicamente con esta nueva novela datos sobre los centros de detención que ahora son más explícitos pues se entrega una lista de ellos, los cuales son: “La Firma, Peldehue, Remo Cero, el Nido 18, el Nido 20, el Nido 22, la Comunidad de Inteligencia de Juan Antonio Ríos.” (Fernández, 2016: 21). También destacan “La cuesta Barriga” y “El hangar de Cerrillos”.

Nos interesa también destacar que muchos de estos centros estaban instalados en casas particulares y ubicados en vías principales. Como toda casa, no tan común, estaban rodeados de vecinos que tuvieron que acostumbrarse al extraño panorama sin decir nada, “observando día a día el movimiento de este lugar, transformando la extrañeza en cotidianidad. Los gritos que salían de las sesiones de tortura convivían con la música de la radio [...]. Los prisioneros que entraban y salían [...] comenzaron a hacerse parte del paisaje” (Fernández, 2016: 102). Esta nueva manera de vivir tuvo que ser aceptada y adoptada sin recaer en ella, así, “escuchar algún disparo ya no era algo extraño, era parte de

los nuevos sonidos, de las nuevas costumbres, de la rutina diaria que se instauró rotunda sin que nadie se atreviera a contrariarla” (Fernández, 2016: 102).

A diferencia de las otras novelas, *La dimensión desconocida* aporta nuevos datos acerca de las torturas que se realizaban, debido al testimonio del “Papudo” quien poseía un ángulo de visión privilegiado. Desarrollaremos dos de las que nos parecen mayormente significativas por las descripciones que aportan de la mecánica inmersa en las torturas aplicadas.

La detención de los hermanos Flores se da tal cual hemos ejemplificado en el apartado de la represión física. Allanan la casa y detienen a Boris Flores, Lincoyán Flores y Carol Flores. Los tres “fueron torturados en la Academia de Guerra. El joven Boris escuchó los gritos de Carol mientras lo interrogaban. A su vez, Carol escuchó los gritos de Lincoyán. A su vez, Lincoyán escuchó los gritos de Boris” (Fernández, 2016: 81). Recordemos que “la búsqueda de la verdad por medio del tormento es realmente una manera de provocar la aparición de un indicio [...] la confesión del culpable, pero es también la batalla, con la victoria de un adversario sobre el otro, lo que ‘produce’ ritualmente la verdad” (Foucault, 2010: 51-52). Con cada suplicio lo que se buscaba era que emergiera una verdad, a veces, inexistente, averiguar nexos políticos, contactos, dismantelar a los partidos opositores.

Los hermanos Boris y Lincoyán son puestos en libertad, pero Carol se queda tras las rejas hasta que llega a un pacto con sus captores: “colaboraría con ellos si soltaban a sus hermanos y los liberaban de toda posibilidad de detención. Y así ocurrió. Los Flores quedaron libres de peligro a cambio del alma de Carol” (Fernández, 2016: 89). Así, empezó a clasificar información, reconocía a los opositores, “Carol Flores, o el Juanca, se transformó en uno más de ellos.

Tenía su propia arma y comenzó a participar de las detenciones y de los interrogatorios de sus antiguos camaradas” (Fernández, 2016: 89).

Nada oculto hay para el régimen que controla todas las aristas de la sociedad e incluso la de sus propios miembros de la junta militar. Carol Flores tenía una sombra, era Guillermo Bratti, alias “Pelao Lito”, un soldado de la Fuerza Área. En un coctel organizado por sus superiores muestran al “Pelao Lito” como un traidor que había develado información confidencial. Recordemos que cualquier desobediencia por parte de un soldado es considerada un crimen. Inmersos en la “lógica del ejemplo” en la que se castiga para prevenir, se justifica el castigo al soldado insurrecto. “Por eso, entre medio de gritos y patadas, metieron [al Pelao Lito] en la maleta de un auto y se lo llevaron al Cajón de Maipo. Ahí, en medio de la noche cordillerana lo soltaron y le dispararon, lo mismo que él había hecho antes con sus enemigos” (Fernández, 2016: 91). El soldado Guillermo Bratti tenía veinticinco años cuando lo asesinaron, su cuerpo fue lanzado al río.

Carol Flores corrió la misma suerte que el Pelao Lito, “su cuerpo apareció en el río, con las falanges cortadas, con el impacto de diecisiete proyectiles, una fractura completa en la columna vertebral y los genitales estallados” (Fernández, 2016: 92). La descripción del estado de su cuerpo nos recuerda que “la muerte-suplicio es un arte de retener la vida en el dolor subdividiéndola en «mil muertes» y obteniendo con ella, antes de que cese la existencia, «the most exquisite agonies»” (Foucault, 2010: 43). La muerte es el suplicio llevado al extremo que denota la bestialidad del hombre al ejecutarla. No es simplemente privar al otro de la vida sino destruir de él toda su integridad y sus derechos vitales, es llevar al extremo la crueldad para dejar en claro quien ejerce el poder.

Alonso Gahona fue evidenciado por Carol Flores como miembro del partido comunista. La detención de Gahona corre a cargo del mismo Carol: “Entre el paradero 25 y 26 de la Gran Avenida [...]. Alonso Gahona Chávez ha sido interceptado por tres hombres armados. Uno de ellos es Carol Flores, su antiguo camarada, miembro del Partido Comunista, amigo cercano y ex colega en la Municipalidad de La Cisterna (Fernández, 2016: 98). Gahona, apodado el Yuri, fue trasladado al centro de detención llamado Nido 20, donde fue torturado en la parrilla, un catre de fierro donde “lo golpearon y le aplicaron corriente” (Fernández, 2016: 107). Después de la aplicación de corriente Yuri fue colgado en la ducha del baño “tenía mucha sed a causa de la corriente que le habían aplicado [...]. Uno de los centinelas dejó correr la llave de la ducha para que [...] bebiera [...]. El centinela cerró la llave, pero [...] siguió quejándose de sed” (Fernández, 2016: 108). Con las pocas fuerzas que tenía Yuri abrió la llave de la regadera nuevamente, pero no pudo beber, mucho menos cerrarla, así el agua corrió toda la noche sobre su cuerpo. A la mañana siguiente Yuri apareció muerto por una bronconeumonía.

El Nido 20 fue convertido en un Sitio de Memoria donde figura la foto de Yuri Gahona. La narradora cuenta que visita el ex centro de detención y encuentra pegadas a la pared cartulinas hechas por sobrevivientes que ilustran los diferentes tipos de torturas.

En una puedo leer la palabra «submarino». Junto a las letras escritas a mano, veo el dibujo de un hombre desnudo con la cabeza dentro de un galón lleno de agua o quizá de orina. Dos hombres lo empujan y lo mantienen así [...] En la cartulina de al lado leo «piscina con hielo». En este caso el dibujo muestra otro hombre desnudo y amarrado, pero dentro de una tina llena de hielo (Fernández, 2016: 107).

El recorrido que hemos planteado por las diferentes muestras de tortura destaca, nuevamente, el aparato represivo desplegado por los militares. Denota

una meticulosidad que no dejó ninguna salida posible para los civiles. Llegar a formar parte del régimen y traicionarlo rompía el blindaje que cubría a los militares y los convertía en enemigos despreciables merecedores de las peores muestras de violencia que llevaban implícitas fábulas para sus compañeros de lo que podía pasar si conspiraban contra el régimen.

La represión física no se dejó de sentir a lo largo de la dictadura, pero no fue ésta el único modo de represión. Los militares censuraron todos aquellos medios de comunicación que consideraban opositores. El régimen prohíbe la circulación de la revista *Cause* en donde se había publicado el reportaje que abrió el portal a lo que ellos intentaban mantener como un universo paralelo, a una *dimensión desconocida*.

2. LA RESIGNIFICACIÓN DE LOS RECUERDOS EN EL ABISMO

La voz del infante tiene, en *La dimensión desconocida*, un peso mayúsculo. Mediante algunos pasajes es posible contrastar la visión que tenía la narradora de los hechos que la rodeaban cuando era niña y de cómo ha ido buscando esclarecerlos y hacer el camino más accesible, menos abrupto.

La narradora dice: “mi lectura del mundo a los trece años era delineada por las páginas de esas revistas que no eran más, que eran de todos [...]. Las imágenes que aparecían en cada ejemplar iban armando un panorama confuso donde nunca lograba hacerme el mapa de la totalidad” (Fernández, 2016: 17). El panorama incompleto que enuncia la narradora no es sino esa pieza del rompecabezas que le falta a toda la generación de los hijos. Ese vacío que busca ser llenado en cada vuelta al recuerdo, en cada regreso a la memoria.

En una de esas revistas que circulaban entre los estudiantes, la narradora lee el testimonio de Andrés Valenzuela titulado: “YO TORTURÉ³³”. Años después vuelve al testimonio con motivo de un documental que estaba preparando. Hechizada por el texto, enuncia la narradora: “leí con detalle cada línea de lo que dijo. Veinticinco años después mi confuso mapa se había ido enfocando en algunas zonas. Ahora reconocía con claridad quienes eran y qué papel jugaban todos esos nombres y chapas que él mencionaba” (Fernández, 2016: 20). La lucidez del presente la ayudó a reconocer ese territorio a medias conquistado en la infancia, y, entonces, “volví a entrar a esa dimensión oscura, pero esta vez con un farol que había cargado durante años y que me permitía moverme mucho mejor ahí dentro” (Fernández, 2016: 21).

Pese al farol que todos los hijos han podido proveerse con los años no se tienen todas las claves para entender el pasado contado a medias. Hay episodios imposibles de digerir e intentar comprenderlos es una tarea titánica. Pero la narradora no se da por vencida y en un intento por establecer contacto con Andrés Valenzuela, o como ella lo llama “el hombre que torturaba”, le escribe una carta donde intenta explicar las razones por las que quiere establecer comunicación con él: “No comprendo, ni aún comprendo, todo lo que pasó a mi alrededor cuando era niña y supongo que intentando entender me quedé hechizada por sus palabras, por la posibilidad de descifrar en ellas el enigma” (Fernández, 2016: 26).

Eventos del pasado recaen sobre la espalda de la narradora. Son sucesos en los que no tuvo manera de actuar porque la trascendieron, cuando éstos sucedían ella era apenas una niña, ni siquiera cuando fue adolescente hubo

³³ Las mayúsculas son de la autora.

mucho qué hacer, sin embargo, vive con esas imágenes, son parte de ella y, en cierta medida, ya son de ella. Le han robado no sólo un espacio en la memoria, también se han convertido en su epidermis y no hay posibilidad alguna de librarse de ellos. Se da cuenta de esta realidad mientras observa en el cine el cortometraje en el que había estado trabajando sobre la Vicaría de la Solidaridad.

Yo no soy protagonista de lo que veo. No estuve ahí, no tengo diálogos ni participación en el argumento. Las escenas proyectadas en esta sala son ajenas, pero siempre han estado cerca, pisándome los talones. Quizá por eso las considero parte de mi historia. Nací con ellas instaladas en el cuerpo, incorporadas en un álbum familiar que no elegí ni organicé. Mi escasa memoria de aquellos años está configurada por esas escenas. En la sucesión veloz de acontecimientos en la que habito, en el torbellino de imágenes que consumo y desecho a diario, estas se han mantenido intactas frente al tiempo y el olvido. Como si fueran controladas por una fuerza de gravedad distinta, no flotan ni salen disparadas en el espacio dando tumbos sin dirección. Siempre están ahí, resistiendo. Vuelven a mí o yo vuelvo a ellas, en un tiempo circular y espeso (Fernández, 2016: 64-65).

La madre de la narradora la acompaña a ver el documental y es como si se le develara una *dimensión desconocida*. Ella había intentado mantenerse al margen y olvidar todo lo que había sucedido en dictadura, como lo demuestran muchos de los adultos que retratan en sus obras “los hijos”. Así “Todo lo que ve en este momento pertenece a su pasado. Las imágenes proyectadas vuelven presente un tiempo que es más de ella que mío, pero que ha intentado sanamente olvidar mientras que yo lo heredé como una obsesión enfermiza” (Fernández, 2016: 69).

Durante la ceremonia de inauguración del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, la hermana de los Vergara Toledo, dos jóvenes estudiantes asesinados por la dictadura, y la hermana de un activista Mapuche llamado Matías Catrileo hacen acto de presencia exigiendo justicia por sus muertos y presos políticos. Con el agitado diálogo que se suscita “las mujeres despercuden la memoria, la ponen en diálogo con el presente, la sacan de la cripta, le dan un

soplo de vida y resucitan a esa criatura hecha a retazos, con partes de unos y otros, con fragmentos de ayer y de hoy” (Fernández, 2016: 39).

En la memoria se fijan los sucesos trascendentes de la vida, sean buenos o malos, pero juega en nuestra contra, a veces transmuta nuestros recuerdos, con el paso del tiempo los va haciendo difusos o lejanos, por ello se busca la certeza de la escritura. “Fijar para que el mensaje no se borre, para que lo que aún no entendemos alguien en el futuro lo descifre. Fijar para anclar a tierra, para dar peso y gravedad, para que nada salga disparado al espacio y se pierda” (Fernández, 2016: 74).

Hay otra batalla que se libra en la memoria, están los que recuerdan sin haber vivido y los que constantemente luchan por desaparecer las ratas que anidan en ese espacio lúgubre. El hombre que torturaba es “un hombre tratando de convocar sus peores recuerdos, intentando con meticulosidad desclasificar detalles oscuros de su memoria” (Fernández, 2016: 71).

Existe en el texto narrativo una consciencia del tiempo transcurrido y la imposibilidad de poder quitarse de encima las huellas que dejó la dictadura. “Tantos años y no hay forma de sacárselo de encima. El tiempo no avanza. Presente, futuro y pasado se amalgaman en esta ceremonia que no es más que un paréntesis de humo pauteado por el reloj de *La dimensión desconocida*” (Fernández, 2016: 226).

La necesidad de tener respuestas a las preguntas que han ido desplazando, aquellas que han sido aplazadas años y años hoy asoman en cada una de las narrativas de la generación de “los hijos” marcada por el año 1973. La dictadura pauta el compás de un tiempo abrupto para toda la sociedad, pero los estragos que deja no se reflejan en cada individuo de igual manera, hay quien

calla y hay otros, como “los hijos” que han aprendido a dibujarse respuestas en el ejercicio literario.

3. PASAJES RECURRENTES EN EL IMAGINARIO NARRATIVO. UNA VUELTA MÁS A LOS ACAECIDOS EN DICTADURA

El pasaje de *Fuenzalida* que Fernández vivifica nuevamente en *La dimensión desconocida* es el del joven Ricardo Ríos Sepúlveda, quien se había arrojado a las llantas de un autobús escolar para salvarse de las garras de la dictadura. Con leves modificaciones, el episodio se mantiene. Ahora no ha sido el padre de la narradora, Fuenzalida, quien ve lo que le sucede al joven sino su madre: “mientras almorzábamos, mi madre nos contó [...], que acababa de ver algo muy extraño. A mediodía, en plena calle Nataniel, a unas cuadras de nuestra casa, un hombre se había lanzado a las ruedas de una micro” (Fernández, 2016: 49). La madre recalca que: “no había sido un atropello, el hombre iba caminando por la vereda cuando de pronto se tiró voluntariamente, con completa conciencia de lo que hacía” (Fernández, 2016: 49).

En *Fuenzalida* el hombre que se tiró a las ruedas del autobús se llamaba Ricardo Ríos Sepúlveda en *La dimensión desconocida* es Carlos Contreras Maluje. El joven intenta escapar de los agentes que lo perseguían y en cuanto cobró consciencia y los vio venir: “comenzó a gritar como si hubiera visto al demonio [...]. Decía que eran agentes de inteligencia, que se lo querían llevar para seguir torturándolo, que por favor lo dejaran morir en paz, que por favor avisaran a la farmacia Maluje de Concepción” (Fernández, 2016: 50). El hombre que se retrata en *Fuenzalida* pide que den aviso a la panadería de su familia en Curanilahue. Aun cuando cambia el nombre del protagonista del episodio y los propios espectadores, el hecho es sustancialmente el mismo. Consideramos que

este gesto no responde sólo a la reescritura por la reescritura sino al hecho de poner sobre la mesa de diálogo la activación de la memoria mediante los recuerdos que viven en el imaginario colectivo.

Otra de las historias que ha vuelto a filtrarse en la pluma de Fernández es la de Estrella González, la niña que protagoniza *Space Invaders*, esta pequeña compañera de liceo, inofensiva, retraída, hija de un carabinero y muerta en manos de su ex esposo, el teniente de carabineros Félix Sazo. La narradora, al inicio del apartado “Zona de escape” enuncia: “y ella siempre después de mí en el listado, González, presente. Quince era su número de lista y su nombre completo podía leerse zurcido con hilo rojo en la solapa de su delantal cuadrillé: Estrella González Jepsen” (Fernández, 2016: 179).

Vuelve también “El caso degollados”. La muerte de los tres militantes comunistas: José Manuel Parada, Manuel Guerrero y Santiago Nattino. A diferencia de la novela *Space Invaders* en la que sólo se daba a conocer la noticia, *La dimensión desconocida* indaga el motivo de sus muertes y desentraña sus historias. Las tres se bordan con el mismo hilo, el reportaje “YO TORTURÉ” de Andrés Valenzuela. José Manuel Parada era un “militante comunista [...] y encargado del Departamento de Documentación y Archivos de la Vicaría de la Solidaridad” (Fernández, 2016: 202), institución creada para ayudar a las familias de detenidos desaparecidos. Parada fue el abogado que ayudó a Valenzuela a salir de Chile luego de haber puesto en evidencia a la dictadura durante el reportaje. Manuel Guerrero era amigo de Parada y éste pidió su ayuda para corroborar la información otorgada por Valenzuela ya que su condición como sobreviviente de una detención injustificada podía servir para triangular la información. Santiago Nattino era un artista gráfico y la imprenta en la que se

realiza el reportaje está a su nombre, el 28 de marzo de 1985 “lo secuestran y lo llevan a La Firma. Lo esposan a un parrón y ahí comienzan los interrogatorios y la tortura” (Fernández, 2016: 210).

Como lo mencionamos en el apartado de la represión física, “El caso degollados” estuvo a cargo del papá de Estrella González. Constantemente regresa al presente Estrella González y su padre como una toma de consciencia de los eventos que en la infancia y adolescencia que pasan inadvertidos por ser cotidianos pero que llegada la adultez cobran sentido y se van hilvanando las historias inconclusas para formar una red significativa que ahora los hijos hacen hablar.

En esa turba diaria que se convierte en el día a día de los adolescentes chilenos en los ochenta empieza a crecer una muralla de muertos que los cerca y que ellos no terminan por saber de dónde vienen, entonces acontecen las preguntas, con un párrafo casi igual al de *Space Invaders* se lee en *La dimensión desconocida*: “No tengo claro el momento exacto, pero sé que de golpe aparecieron ataúdes y funerales y coronas de flores, y ya no pudimos huir de eso. A lo mejor siempre había sido así y no nos habíamos dado cuenta” (Fernández, 2016: 189).

Luego de que los infantes de *Space Invaders* acudieran al funeral de los asesinados del “caso degollados” se revela que sus familias sufren represalias por parte del Estado. Se enuncia que la madre del niño Riquelme fue detenida y regresó a casa con los pezones cortados con una gilette en forma de cruz, en *La dimensión desconocida* se describe así “Secuestran a la mamá de una compañera/ Días después aparece con los pezones cortados/ con una hoja de afeitar (Fernández, 2016: 217).

La evocación a su compañera Estrella González y con ello a *Space Invaders* termina con la noticia de la muerte de Estrella estableciendo una relación entre ésta y las noticias de nota roja. Estrella González muere en manos de su ex marido al recibir “dos balazos en el pecho, uno en la cabeza y un cuarto en la espalda” (Fernández, 2016:192). El teniente Félix Sazo inmediatamente “se pega dos tiros en la cabeza con su humeante arma de servicio y cae al suelo” (Fernández, 2016: 192).

Todos los niños convocados en *Space Invaders* se enteran de la muerte de su compañera por medio de la televisión, trayendo a cuenta los programas de entretenimiento populares en esa época: “En la misma pantalla donde antes vimos *Perdidos en el espacio*, *Tardes de cine*, *Sábados gigantes* o *La dimensión desconocida*, nuestra compañera apareció en las noticias de la crónica roja” (Fernández, 2016: 193).

El paso por estas nuevas páginas nos remite a las inquietudes literarias que Fernández ha dejado plasmadas en sus obras. El uso del archivo, las referencias a la cultura de los *mass media*, el aparato ideológico religioso, son algunos de los sellos personales de la escritora y que particularizan sus narraciones. Volver una y otra vez a anclar sus historias en el tópico de la memoria para crear sus respuestas se perfila como algo más que un simple gesto literario, parece ser un compromiso escritural.

La escritura de Fernández sólo ha ido cristalizando la memoria colectiva en cada una de sus novelas. Las inquietudes individuales debilitan las Historias encumbradas por agentes políticos, socavan los monumentos fijados por el olvido y el silencio. Las narraciones no hablan por el acto mismo de la enunciación, cada diálogo de los personajes convoca a una toma de consciencia,

a promover un desplazamiento del foco social. La mirada en perspectiva que va hilando Fernández en su narrativa lanza al viento un cúmulo de posibilidades alternas que van sujetando las pequeñas historias ignoradas y que ella vuelve a poner al centro para desatar el debate.

CONCLUSIONES

En el desarrollo de la investigación hemos intentado urdir una red de análisis entre la literatura de “los hijos” y la narrativa específica de Nona Fernández como un ejemplo de dicha filiación literaria. Reiteramos que la narrativa chilena *postgolpe* de Estado ha venido creando distintas voces de acuerdo con las etapas y los años transcurridos del hecho histórico. No encontramos una ruptura tangencial que divida una generación de la otra, por el contrario, vemos que cada voz generacional ha abonado a la construcción de un imaginario colectivo desde lo literario. La generación de “los hijos”, al igual que sus predecesoras, no fractura su relación con la “novela de la orfandad” que ya Cánovas puntualmente estudiaba en 1996. Traigamos a colación, de nueva cuenta, *En voz baja* que Alejandra Costamagna publicaba en 1996 para tomarla como parteaguas de la generación por nosotros estudiada que si bien, empieza a tener el foco de atención hacia sus proyectos narrativos hasta el siglo XXI, su gestación se da desde antes, en los talleres literarios, en las notas publicadas en periódicos, en la escritura de guiones televisivos, etc.

La revisión de las obras de “los hijos” nos ha llevado a mantener la hipótesis que desarrollamos al principio de nuestra investigación: la visión que enmarca cada una de las obras está condicionada por la agresividad del tiempo en que dichos escritores crecieron. Si hay una diferencia entre “los huérfanos” y “los hijos” será la consciencia que se tiene del momento histórico que se vive. Para el huérfano hay un antes y un después de la dictadura, el huérfano tiene lucidez a la hora de advertir los cambios que marcan la llegada al poder del régimen militar, entendiendo con ello las limitaciones sociales a las que se verán sometidos y al estado de sitio en el que se desenvolverán, diferente a la posición

que les toca a “los hijos”. Estos nacen bajo el auspicio de la dictadura, no teniendo un conocimiento previo de otro modo de vida. Nacen con el toque de queda encima, la censura transita a su lado y el marcado yugo de la ideología impuesta por la dictadura toma lugar al lado de los bancos del colegio. Verán, en la vuelta de la democracia, una ventana que puede conducirlos hacia discursos totales y no a las medias verdades que las familias o el Estado les permitía acceder.

El pasado reciente de “los hijos” emerge en sus novelas a través de las estrategias narrativas que utilizan en la construcción de sus historias. “Los hijos” sabotean la Historia y se crean las respuestas que no llegaron, ni siquiera, en democracia; llenan los agujeros negros que se quedaron como la gran deuda de la dictadura; activan la memoria, desde el lugar secundario en que se desarrollan, y la hacen girar en favor de la construcción de las identidades interrumpidas como consecuencia de la censura; reconstruyen experiencias que no vivieron de primera mano pero que forman parte de un imaginario colectivo que sí los condiciona; escriben y en este ejercicio catártico cobran sentido las historias pasadas. La literatura se les muestra como el lugar del que se apropian para lanzar a discusión las inquietudes que siguen cobrando intereses aun en la adultez.

La generación de “los hijos”, como hemos constatado, aborda el tema político desde una perspectiva íntima. Hay una aglutinación de opiniones en cuanto al tema de la dictadura y de la época de transición. Estos momentos históricos se abordan desde múltiples perspectivas que no intentan generar un sentido unívoco de los hechos, tal como lo hace el discurso oficial, sino poner en tránsito una gama más amplia que aborde un pasado silenciado y repleto de

vacíos, por ende, no hay nostalgia en el retorno. Lo que prevalece en las narrativas de esta generación es la conciencia crítica que busca debatir lo que los discursos oficiales pretenden imponer como Verdad. No todos los escritores hacen uso explícito del recurso autobiográfico en sus textos, y en este punto nos ceñimos específicamente a lo dictado por Philippe Lejeune (1994), sin embargo, el trabajo de memoria que se vislumbra en las narraciones no deja de hacerse desde la experiencia. Recalcamos el papel secundario que tenían estos niños en dictadura y con ello concertamos con lo enunciado por Areco (2015) cuando expone que dichas narraciones se construyen sobre préstamos y, ni siquiera con eso, habrá un rescate total tanto de lo individual como de lo colectivo. Lo literario, entonces, restituye discursivamente al sujeto que vivió bajo la censura y, en este movimiento, abandona la subalternidad en que fue inmerso durante los años de dictadura.

Nona Fernández fragua la memoria en cada una de sus narraciones a través de los sueños y el recuerdo. El entramado diegético está jugando siempre con la mixtura volátil del recuerdo. Se escribe para dar fijeza, se habla para construirse. La memoria la componen momentos diversos, pedazos sueltos de experiencias vividas que, miradas a la distancia, se hacen cada vez más imprecisas. La memoria construye y deconstruye, da forma -sentido- pero también hace que deforme los hechos, es antídoto y veneno, es *fármakon*³⁴. La

³⁴ Por *fármakon* entendemos ese elemento que es remedio y veneno, es decir, aquello que, a un mismo tiempo, es benéfico y maléfico, sustancia y no-sustancia, se trata de un no-concepto derridiano que hace referencia a “lo que resiste a todo filosofema, lo que excede indefinidamente como no-identidad, no-esencia, no-sustancia, y proporcionándole de esa manera la inagotable adversidad de su fondo y de su ausencia de fondo” (Derrida, 1997: 103). La idea de *fármakon*, que Derrida aplica a la escritura, nos permite a nosotros dar cuenta de la ambivalencia de la memoria como aquello que mata y fortalece, algo de lo que no se puede estar completamente seguro por su carácter maleable y cambiante, pero que se convierte en la única opción en la reflexión sobre el pasado.

memoria sólo tiene vigencia en el ahora, y a pesar de la búsqueda de la fijeza a la que se enfrentan los personajes de Fernández, ésta siempre se les devela inasible.

En las tres novelas que conforman nuestro *corpus* el personaje muestra una correlación entre el tiempo social escindido por la dictadura y el desarrollo de una identidad inconclusa, es decir, el sujeto se exhibe como alguien incompleto, secuela de un momento histórico violento que lo cerca ideológicamente, impidiéndole así tender vínculos sociales con sus coetáneos. Por ello, se dota a los personajes infantojuveniles de una voz protagónica, posibilitando así la conclusión de la identidad. Completar discursos es construir identidades, aun cuando este desplazamiento se dé a través de una memoria disgregada, pues esto va a resarcirse a luz nítida de la consciencia adquirida con que se mira el pasado.

En las novelas analizadas no hay adultos dirigiendo las narraciones y cuando los hay sólo entorpecen el desarrollo de la historia, sirva de ejemplo la figura de la madre del Indio y la Rucia, e incluso, el propio Fausto. Aunque pudiéramos pensar a Fausto como aquel que forja los destinos de los personajes de *Mapocho*, su trabajo marca sólo sentencias de muerte, es fatalista. Él es el demiurgo de la Historia, una historia de bronce que no da lugar para las quejas del vulgo. Una Historia por encargo jamás será reflejo fidedigno de su sociedad. Fausto arma una Historia con mentiras y en este hecho se debate la fiabilidad de los discursos que conforman una memoria colectiva. Lo mismo sucede con las mentiras contadas por la madre, que los niños creen porque su inocencia no les permite poner en tela de juicio el discurso del adulto, sin embargo, llegada la juventud, el Indio confrontará las verdades endeblés que lo marcaron. *Mapocho*

retrata cómo Estado y Familia, ambos aparatos ideológicos, construyen realidades alternas a los hechos que están ocurriendo y a los que su visión de mundo no se corresponde. Las palabras materializan coyunturas sociales y familiares que parecieran escapar de los deseos intrínsecos del individuo. El poder de las palabras excede el libre albedrío del individuo.

La construcción de *Fuenzalida* es compleja debido a que la narración nos lleva al punto de no tener certezas de si Fuenzalida papá es al mismo tiempo el militar Raúl Fuentes Castro, la imbricación y lo parecido de las historias pone en tela de juicio el seguimiento que se hace de los personajes. La novela se erige como respuesta a las preguntas de una narradora/hija que desconoce la historia del padre y necesita llenar los vacíos para que cobre sentido una foto vieja de Fuenzalida, convirtiendo ésta en el único asidero posible para aterrizar su historia a la realidad. *Fuenzalida* tensa el recurso de la memoria mientras se elucubra sobre si la existencia de los hechos recordados es real o ya han sido tergiversados. La narración problematiza sobre la vigencia y la caducidad del recuerdo manifestando la intervención del tiempo como elemento externo modificador.

El recuerdo inquietante que es Estrella González para todos sus compañeros de grupo es la raíz de *Space Invaders*. La narración entrega dos ejes principales que a luz de nuestro análisis dilucidamos; *Space Invaders* es un *puzzle* que se arma con la activación de la memoria de Acosta, Zúñiga, Bustamante, Maldonado, Riquelme, Donoso, Fuenzalida y es un muestrario que entrega ejemplos del sometimiento ideológico que representó la escuela ligada al gobierno y a la iglesia. Fernández vierte en esta narración todos los tópicos narrativos que había desplegado en las novelas anteriores, en la novela se

encuentra el tema de la memoria, los aparatos ideológicos que representan como institución la familia, la iglesia y el gobierno y, por supuesto el aparato represivo que el Estado desarrolla para someter al individuo, el ejército. La novela es hilvanada con fragmentos de memoria que devienen en una introspección del individuo como ente social y devuelve sentido a las acciones que se realizaron porque debían hacerse. Los diálogos traslucen el clima de confusión en que transcurrieron sus adolescencias y, crudamente, la cotidianidad con que participaban en funerales que se suceden hasta el punto de no recordar quién era el protagonista de las exequias en turno. La imagen que cierra *Space Invaders* deja sentado el eterno retorno del recuerdo.

El factor represivo que sobrevino con la dictadura también se representa en las narraciones. Encontramos en ellas desde una violencia simbólica hasta la violación de Derechos Humanos. La gama de excesos que se despliega a cargo de la DINA o la CNI se muestra: en la violación de la gordita Carmina, en la aprensión del equipo de fútbol del barrio, en la detención de los dueños del almacén, la desaparición de la bebé del matrimonio del carretón, el asesinato de los hermanos Vergara Toledo, el caso degollados, el estudiante Ricardo Ríos Sepúlveda, las víctimas de la Operación enjuague de camisetas, sustancialmente. Cada uno de los casos enunciados presenta un dispositivo disciplinario distinto: represión ideológica, violencia física, censura discursiva, detenciones injustificadas y como medida general el toque de queda regulando el tiempo social.

La represión ideológica que reflejan las novelas recae en cuatro instituciones, fundamentalmente: el gobierno, la familia, la religión y la escuela. Hemos presentado ampliamente cómo el gobierno impone violentamente su

idiosincrasia anulando cualquier juicio que empañe los intereses que ellos promulgan, despliegan una maquinaria punitiva que sitia al individuo anulando de este modo derechos sociales intrínsecos. Las familias presentadas por Fernández son calcos del gobierno pues someten ideológica y discursivamente a los hijos sesgando las opiniones que ellos deberían desarrollar libremente y cerrando su campo de acción. El aparato ideológico religioso es representado en las novelas a través de las distintas vírgenes que acompañan la vida de los chilenos: la Virgen del Carmen, la Virgen de la Tirana y la Virgen de la Purísima Concepción. Tan fuerte es la imagen de la Virgen del Carmen que se representa en las novelas que tiene espacio tanto en las casas particulares como en las escuelas, por igual le rinde culto el pueblo y el Presidente de la República. El aparato escolar secunda la ideología que el régimen dictatorial presentó como único modo de vida, el condicionamiento ideológico que recibe el educando responde a la formación de individuos dóciles y maleables, capaces de aceptar la disciplina tanto dentro y fuera del colegio.

Las etapas que representan las novelas *Fuenzalida* y *Space Invaders* se advierten a través del uso de referencias a las novedades tecnológicas que empezaron a llegar en la década de los años noventa. La metáfora que extiende Fernández en su novela y el juego homónimo es evidente. Equiparar los marcianos, protagonistas del juego, con los civiles en manos del régimen hacen de la propia narración un campo de exterminio. Sólo se tienen tres vidas y hay que saberlas administrar. El ejercicio que precisa la correlación entre la novela y el videojuego es el tratamiento que se le da a la muerte de Estrella González. *Fuenzalida*, en cambio, trabaja con el recurso de las películas de artes marciales, no es fortuita la presencia de un epígrafe de Bruce Lee para abrir la novela. La

narración recrea el uso de símbolos de la cultura China y la parte climática de ésta se construye como un combate, el final es abierto. Jamás se conoce el desenlace de ese cara a cara que significaba el enfrentamiento. *La dimensión desconocida* también se construye en correlación con la serie de televisión homónima y exhibe los programas que se veían para matar el tiempo cuando el toque de queda regía sus vidas, estos son: *Sábado gigante*, *Perdidos en el espacio* y *Tardes de cine*.

El recorrido que hemos planteado al analizar la obra de Nona Fernández nos ha llevado a entender cómo la ficción está nutriéndose de los hechos traumáticos que sobrevienen después de un pasado reciente y que exhiben las carencias sociales para entrar en el debate de la esfera pública. El trabajo de Fernández parece ser un trabajo que se trama desde el archivo, en la recuperación de las historias reales. Si bien la academia o la literatura han desarrollado gran interés por las historias periféricas y silenciadas en el ámbito político, el ejercicio no ha sido suficiente para resarcir la memoria colectiva fracturada al momento del golpe de estado.

No creemos que la literatura deba cargar con las deudas sociales de un país ni mucho menos que el escritor tenga el compromiso social de resarcirlas, sin embargo, consideramos que lo literario no puede verse dissociado de su contexto social, mucho menos en el caso chileno que evidentemente está condicionando el proceso creador. Las novelas no necesitan escribir la palabra dictadura dentro de sus contenidos para percibir los estragos de esta. Si se continúa la gestación de versiones alternas a las ya labradas en piedras es porque sigue habiendo una carencia de sentido. Esta generación ha venido a demostrar que la memoria no es blanca o negra, que en medio de esos colores

primarios hay una gradación de zonas grises que necesitan decodificarse. No hay sólo una forma de representar las huellas del pasado y las narrativas de “los hijos” lo exhiben. Si bien hemos enunciado distintos mecanismos que condicionaron la vida en dictadura hay también consecuencias para los tiempos actuales.

Pensemos entonces en la generación posterior a “los hijos”. Hablemos de los jóvenes escritores chilenos que actualmente inundan las librerías, llámense Matías Celedón, Paulina Flores, Constanza Gutiérrez, Romina Reyes, Alia Trabucco, Diego Zúñiga, et. al, y cómo están mostrando caras distintas del hecho histórico. Ahora no se aborda de primera mano el tiempo dictatorial sino sus efectos, es decir, se habla de la disociación de las relaciones sociales como corolario de un hecho histórico lejano pero que aún no termina de cobrar sentido. Las vidas que hoy se retratan son vidas signadas por el neoliberalismo. Y aún con todo lo anterior no hay ruptura total con el pasado. Las temáticas abordadas por esta generación que está forjando su lugar en el campo literario atiende a inquietudes personales, y si de sus escrituras emanan ecos de dictadura será porque ni siquiera, para estos ¿“nietos”? ha sido superada. Estamos seguros de que esta nueva generación dará paso a múltiples investigaciones que deberán abordar el unísono las propuestas estéticas y si, como nosotros apuntamos, hay todavía rescoldos de dictadura dentro de sus páginas.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Althusser, Louis (2009). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Quinto sol: México.

Álvarez, Ignacio (2012). “Tres modalidades de alegoría nacional en las narraciones chilenas del noventa y el dos mil”. En *Taller de letras*. Nº 51. pp. 11-31.

Amaro, Lorena (2000). “Parquecitos de memoria: diez años de narrativa chilena (2004-2014)”. En *Dossier*. Nº 36. pp. 35-41.

Amorós, Mario (2000). “La CIA contra Salvador Allende”. En *Cambio*, 16. Consultado en línea desde: http://www.archivochile.com/S_Allende_UP/otros_doc/SAotrosdoc0008.pdf

Areco, Macarena (2015). *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*. Ceibo: Santiago de Chile.

Cánovas, Rodrigo (1997). *Novela chilena nuevas generaciones*. Universidad Católica de Chile: Santiago de Chile.

Carreño, Rubí (2009). *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas de la novela chilena reciente*. Cuarto Propio: Santiago de Chile.

_____ (2013). *Av. Independencia: literatura, música e ideas de Chile disidente*. Cuarto Propio: Santiago de Chile.

Centro Cultural Estación Mapocho. Consultado en línea desde:
<http://www.estacionmapocho.cl/historia/>

Cofradía de la Virgen del Carmen. Consultado en línea desde:
<http://www.virgendelcarmen.cl/vdc-en-la-historia-de-chile.php>

Costamagna, Alejandra (1996). *En voz baja*. LOM: Santiago de Chile.

_____ (2016). *La voz de los hijos en las novelas chilenas de postdictadura*. Tesis de posgrado no publicada: Universidad de Chile: Santiago de Chile.

Derrida, Jacques (1997). *La diseminación*. Fundamentos: Madrid.

De la Parra, Marco Antonio (2000). "Memoria y Olvido". En Nelly Richard (Ed.). *Políticas y estéticas de la memoria* 229-232. Cuarto Propio: Chile.

De Querol, Ricardo (2015). "Los niños de la represión chilena llenan los silencios". En *El país*. Consultado en línea desde:
http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/09/babelia/1433843677_532023.html

Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé: Argentina.

Echeverría, Ignacio (2011). "Literatura de los hijos". En *El cultural*. Consultado en _____ línea _____ desde: http://www.elcultural.com/version_papel/OPINION/29265/Literatura_de_hijos

Fernández, Nona (2002). *Mapocho*. Uqbar: Chile.

_____ (2012). *Fuenzalida*. Mondadori: Chile.

_____ (2013). *Space invaders*. Alquimia: Chile.

_____ (2016). *La dimensión desconocida*. Mondadori: Chile.

Foucault, Michel (2010). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI: México.

_____ (2013). *El orden del discurso*. Tusquets: México.

Franco, Jean (2003). *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*. Debate: España.

Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio (1996) *Una antología de nueva literatura hispanoamericana*. Grijalbo – Mondadori: Barcelona.

Guaquiante, Lenka (2010). "Mapocho de Nona Fernández: herida y palabra callada". En LetrasS5. Consultado en línea desde: <http://www.letras.mysite.com/nf131010.html>

Gatzemeier, Claudia (2011). "Hacer memoria en el Chile actual. Historias e Historia. (Re) construcción del acontecer y escenificación del recuerdo en relatos de autores chilenos". En *Taller de letras*. N° 49. pp 109-121.

Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI: España.

Jeftanovic, Andrea (2007). "Mapocho de Nona Fernández; La ciudad entre la colonización y la globalización". En *Chasqui*. Vol. 36, No. 2. pp. 73-84.

_____ (2011). *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Cuarto Propio: Santiago de Chile.

Lechner, Norbert (2002). *Las sombras del mañana: la dimensión subjetiva de la política*. LOM: Santiago de Chile.

Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Endymion: Madrid.

Lillo, Mario (2013). *Silencio, trauma y esperanza: novelas chilenas de la dictadura 1977 – 2010*. Ediciones Universidad Católica de Chile: Santiago de Chile.

Llanos, Bernardita (2013). “La espacialización de la memoria en Nona Fernández y Carmen Castillo”. En Magda Sepúlveda (Ed). *Chile urbano: la ciudad en la literatura y el cine*. pp 308 – 324. CELICH: Santiago de Chile.

Marina, Malva (2013). “Memoria urbana y ciudadanías abyectas: Nona Fernández”. En Magda Sepúlveda (Ed). *Chile urbano: la ciudad en la literatura y el cine*. pp 308 – 324. CELICH: Santiago de Chile.

Martínez Echevarría, Claudia. (2005). “La memoria silenciada. La historia familiar en los relatos de tres escritoras chilenas: Costamagna, Maturana y Fernández”. En *Taller de letras*. N° 37. pp. 67-76.

Montecinos, Sonia (1991). *Madres y huachos: alegorías del mestizaje chileno*. Cuarto Propio: Chile.

Moreno, Fernando (2003). “Novelar y revelar la historia”. En *Archivo Chile*. Consultado en línea desde http://www.archivochile.com/Historia_de_Chile/ranquil/HCHranq0003.pdf

Opazo, Cristián (2004). “*Mapocho*, de Nona Fernández: la inversión del romance nacional”. En *Revista Chilena de Literatura*. No. 64. pp. 29- 45.

Ortega, Julio (1997). *El principio radical de lo nuevo. Posmodernidad, identidad y novela en América Latina*. FCE: México.

Pinedo, Javier (2011). "Intelectuales, literatura y memoria en el Chile post-dictadura. 1990 - 2005". En *Taller de letras*. N° 49. pp. 123-139.

Real Academia de la lengua española. Consultado en línea desde:
<http://dle.rae.es/?w=diccionario>

Relea, Francesc (1998). "La otra cara del 'jaguar' de América Latina". En *El país*. Consultado en línea desde:
http://elpais.com/diario/1998/03/23/internacional/890607627_850215.html

Richard, Nelly (2001). *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Cuarto Propio: Chile.

_____ (2010). *Crítica de la memoria (1990 – 2010)*. Universidad Diego Portales: Chile.

Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI: Argentina.

Sepúlveda, Magda (2003). "La construcción de identidades, sus imaginarios y su posición en la literatura". En *Taller de letras*. N° 32. pp. 67–78.

Valle Aparicio, José Eliseo (2005). *Siete novelas para una historia. El caso chileno*. Tirant Lo Blanch: Valencia.

Willem, Bieke. (2013). "Desarraigo y nostalgia. El motivo de la vuelta a casa en tres novelas chilenas recientes". En *Iberoamericana*. XIII. 51. pp. 139-157.

Zambra, Alejandro (2010). *No leer*. Ediciones Universidad Diego Portales: Chile.

_____ (2011). *Formas de volver a casa*. Anagrama: México.