

La literatura de dos hijos chilenos: *Camanchaca* y *Fuenzalida*

Research Master Thesis

Latin American Studies

Dennis Bus s0889415

Nanne Timmer

Gabriel Inzaurrealde

Índice

Índice	2
Introducción	3
Un estado de la cuestión acerca la memoria en la literatura chilena emergente	5
Contexto Histórico	5
Literatura del Siglo XX	11
La literatura de los hijos	13
Marco Teórico: Trauma, Posmemoria y Testimonio	18
El Trauma	18
La Posmemoria	21
El Testimonio	22
Síntesis	24
<i>Camanchaca: Análisis literario</i>	27
Una historia de dos partes	28
La irrupción del pasado en el presente	30
De una casa familiar a un residencial comercial	34
Camanchaca como alegoría nacional	39
Un testimonio posmemorístico	42
<i>Fuenzalida: Análisis literario</i>	46
La imposibilidad de construir una historia	46
Una historia en fragmentos	47
Los materiales adjuntos	50
La figura en blanco de Fuenzalida: Alegoría	56
Dragones y dobles	56
Los hoyos negros	60
La necesidad de una historia	62
Conclusión final	65
Bibliografía	70

Hoy inventé este chiste:
Cuando grande voy a ser un personaje
secundario, le dice un niño a su padre.
Por qué.
Por qué qué.
Por qué quieres ser un personaje secundario.
Porque la novela es tuya.

–Alejandro Zambra

Introducción

En Chile, en los últimos años, ha aparecido una literatura de autores nacidos durante o poco antes de la dictadura que se instaló en el país desde el 11 de septiembre 1973. Esta literatura se destaca sobre todo por la temática que muchos de los autores de dicha literatura comparten, a saber, los diecisiete años en dictadura en que crecieron. Es una generación que fue criada bajo un régimen militar y un estado de represión y censura que por supuesto influyeron en el campo literario, y su literatura ha recibido la denominación de ‘literatura de hijos’¹, generación de autores muy preocupada por el mencionado período problemático del no tan lejano pasado chileno. Esa literatura postdictatorial, aparte de revisar de nuevo esa época a través de sus recuerdos, pone énfasis en los relatos de filiación. Importa más la relación con los padres, que la interpretación del significado que ha tenido la dictadura en sí.

La pregunta central que la presente tesina propone responder es: ¿Qué función tiene la memoria como práctica identitaria tanto a nivel individual como a nivel colectivo en esa literatura? La hipótesis de esta tesina es que susodicha *literatura de hijos* intenta formular una memoria propia del pasado dictatorial, que es distinta de la memoria de la generación de sus padres.

Para dar respuestas a esta problemática, empezamos con un estado de cuestión dividido en tres partes: el contexto histórico-social de Chile; el contexto literario de la literatura posdictatorial; y finalmente el de los ‘hijos’. Visto que los temas de Zúñiga y Fernández están fundamentalmente vinculados al pasado nacional y a la relación entre padre e hijo, resultaría mucho más difícil llegar a una interpretación satisfactoria si no relacionáramos tal literatura con el ambiente cultural que los produjo.

Después de señalar las características más relevantes del estado de la cuestión, continuaremos con un marco teórico que ofrece un entendimiento básico del trauma, la posmemoria y el testimonio. Los siguientes dos capítulos consisten en los análisis literarios de las novelas *Camanchaca*, de Diego Zúñiga, y *Fuenzalida*, de Nona Fernández. En dichos dos capítulos –donde aplicaremos el marco teórico ofrecido en uno de los capítulos anteriores– nos detendremos, sobre todo, en cómo estas dos obras se relacionan con el pasado dictatorial y los padres de esta generación, y cómo estas relaciones se superponen. Al final comparamos los hallazgos de ambos análisis literarios, retomando los argumentos más importantes de los capítulos anteriores, probando, así, la hipótesis presentada, y si ésta concuerda con los resultados del análisis literario.

¹ De Querol, Ricardo. “Los niños de la represión llenan los silencios” Babelia, El País 2015.

Un estado de la cuestión acerca la memoria en la literatura chilena emergente

En este capítulo nos ocupamos del tema de la memoria de la última dictadura en Chile bajo Pinochet y su representación en la literatura chilena, con un enfoque especial en la narrativa producida en el siglo XXI por aquellos autores que nacieron durante este período – conocida, también, como la ‘literatura de los hijos’. Para contextualizar esta literatura es necesario describir cómo se ha desarrollado el tema de memoria en Chile.

La primera parte del capítulo será una descripción de la situación histórica de Chile, basándome en el pensamiento crítico de autores como Steve Stern, Nelly Richard, Cath Collins et al., Alexander Wilde. A continuación presentaré brevemente las varias maneras en que la dictadura fue trabajada y representada en la literatura del siglo XX y que esbozan el contexto literario descrito por críticos como Idelber Avelar y Michael Lazzara. Desde ahí consideraremos lo que se ha escrito sobre *la literatura de los hijos*, terminando con una discusión sustentada en cómo se puede relacionar *la literatura de los hijos* con el contexto histórico y literario de Chile, y qué posibles preguntas de interés pueden surgir de tal discusión.

Contexto Histórico

El gobierno de Salvador Allende fue derrocado por las Fuerzas Armadas en 1973, y lo que vino después fueron diecisiete años de represión bajo una junta militar encabezada por Pinochet como presidente del país. Aunque es evidente que este momento fue el momento clave que dividió la sociedad, es necesario detenernos un instante en el contexto que precedió al golpe del estado porque, como veremos, la época que precedió este golpe también formó parte del debate sobre la memoria colectiva.

Ya desde los años cincuenta eran visibles dos desarrollos importantes en la política del país: por un lado una clase media creciente, y por otro una clase obrera caracterizada por la conciencia social de su potencial político. Esto tuvo como consecuencia que el país podía ser dividido en tres partes aproximadamente equivalentes en tamaño: La izquierda (los obreros y simpatizantes del pensamiento marxista), los demócratas cristianos (la clase media emergente), y la derecha (la élite, los propietarios). El partido Demócrata Cristiano (DC) tenía entonces una agenda social y la administración que precedió a la

del Allende –la presidencia de Eduardo Frei en los años sesenta– implementó políticas sociales como la repartición de las tierras en Chile de la élite a los campesinos. Cuando Allende inauguró su presidencia en 1970, el país ya experimentaba tensiones entre las clases sociales; y el programa socialista, a pesar de su implementación por la vía demócrata, agravó estas tensiones hasta el punto en que las Fuerzas Armadas decidieron intervenir por el supuesto peligro de una guerra civil y su convicción de que el gobierno bajo Allende fuera incapaz de gobernar el país, evitando, los militares, este peligro.

El país, entonces, se dividió prácticamente en dos, pues de repente gran parte del pueblo chileno se vio en manos de las Fuerzas Armadas y el Estado debido a sus convicciones políticas, y rápidamente, sin apenas soluciones de continuidad, la izquierda y sus simpatizantes se convirtieron en enemigos del estado, siendo perseguidos durante el largo período de los diecisiete años de la dictadura. La dictadura implantó el toque de a lo largo del país e implementó la represión y censura, utilizando, también, estrategias de negación y de desinformación para controlar el pueblo. La dictadura chilena entre 1973 – 1990 se caracterizó sobre todo por dos aspectos; primero, sus tácticas del terror para gestionar el país y perseguir a sus enemigos; segundo, por la implementación de un programa económico neoliberal.

Lo que surge a partir del golpe es entonces una lucha por la memoria que se instala en la sociedad civil de manera visible ya desde los años setenta. Steve Stern argumenta que ya en los años setenta y ochenta fueron formulados distintos campos de memoria con respecto al golpe de estado, de los cuales reconoce cuatro:

1. partidarios del régimen militar que recordaban 1973 como la salvación de un país en el borde de una guerra civil.
2. Víctimas y críticos del terror y la violencia del estado y activistas de derechos humanos recordaban esa época como un crimen contra la humanidad por su desproporcionada crueldad.
3. El tercer campo es muy relacionado al segundo en que consistió de activistas de solidaridad y activistas religiosas fueron testigos de los varios niveles de represión del estado e.g tortura, la prisión, exilio, ejecuciones y desapariciones junto con el desmantelamiento de derechos socio-económicas y de organización forzada por la CNI. Este campo se caracterizaba por el despertar de la consciencia.
4. El último campo eligió olvidar. Este campo, fomentado por los líderes del régimen militar y sus partidarios, consideraba el pasado del golpe militar y el contexto que lo provocó excesos de una época que sentó las bases de un progreso en el futuro que la sociedad debería olvidar; no tendría mérito volver a visitar las heridas y excesos de esa época. (Stern 5)

Posteriormente, con el retorno de la democracia —cuando el voto del ‘No’ ganó el plebiscito en 1988 —se desató una gran esperanza y expectativa de que la realidad experimentada por las víctimas directas, y la parte del pueblo reprimida por el régimen militar, fuera reconocida, y que los victimarios fueran

juzgados por las atrocidades cometidas durante la dictadura. La primera administración liderada por el presidente Aylwin se consideraba entonces, a sí misma, en una posición precaria: Por un lado tenían que hacer algo para reconocer el sufrimiento de las víctimas del estado bajo la dictadura, y sin embargo, por el otro, tenían que reconocer como legítimos valedores de la democracia a las Fuerzas Armadas y a su comandante en jefe Pinochet, los cuales, a tenor de las constituciones ratificadas en dictadura, mantendrían el poder político garantizando así su posición de “valedores y guardianes de la democracia”, cuestión que más allá de ser una contradicción inmanente a la política y sus procesos, nunca exentos de cierta dinámica sorpresiva, era sencillamente una contradicción alojada en el mismo corazón de la Democracia, que incluía *per directa* una manipulación demoledora de la memoria histórica, cívica y personal del país. Y esto tuvo como resultado lo que el teórico y crítico Stern calificó como una política de *convivencia*, concepto que ahondaremos en breve.

A su vez, tal manipulación originó su propio contrario, que buscaba activar los mecanismos políticos, psicológicos y culturales de la memoria. Esta lucha por la memoria, su reapropiación en forma de revisión política y como producción de relatos que le ofrecieran consistencia en el orden moral, taxativo y afectivo de la indagación, permaneció hasta –y durante– la democracia desde 1990 hasta el presente, con varios hitos importantes en la lucha por la memoria, por ejemplo los movimientos de derechos humanos. Alexander Wilde (2013) divide la postdictadura en dos fases con respecto a la memoria: Caracteriza la primera fase entre 1990 y 1998 como un tiempo de 'irrupciones de memoria' (59). En esta fase, a los principios de los años noventa y durante la reinstalación de la democracia, los defensores de los derechos humanos tenían la esperanza de que llegase el momento en el cual los agresores de la dictadura se vieran confrontados, activando un espacio que recorriera, además de la justicia como vindicación elemental de una tragedia histórica, la recuperación del pasado como testimonio y memoria, y una visión histórica que reconociera las violaciones contra los derechos humanos, aspecto que siempre había sido negado por el régimen militar. A pesar del retorno institucional de la democracia, la justicia no llegó. El primer presidente democrático Patricio Aylwin creó una comisión a la que otorgó la responsabilidad de averiguar cuántas personas fueron víctimas de la violencia bajo la dictadura. No obstante, esta investigación se limitó a las personas ejecutados o desaparecidos por el estado y sin reconocer a los perpetradores ni, por lo tanto, pronunció un juicio sobre ellos, lo mismo en el orden legal y político como en otros órdenes emplazados en zonas de la conciencia personal y colectiva.

El resultado arrojó un informe que causó un manifiesto desencanto en las víctimas y los defensores de los derechos humanos: el llamado Informe Rettig careció de cualquier aspecto jurídico y también postuló una versión histórica de los acontecimientos alrededor del golpe de estado en 1973 que relativizaba la gravedad de las infracciones contra los derechos humanos; según Nelly Richard el Informe carecía de la necesaria subjetividad que diese lugar a una voz testimonial presente y activa, pues representaba

únicamente una verdad numérica. También el hecho de que la comisión sólo se preocupara por los ejecutados y desaparecidos a causa de la violencia del estado, y no por las víctimas de tortura, provocó desencanto y desconfianza en la nueva democracia chilena.

De hecho, muchos consideraron que la democracia durante la transición fue una democracia pactada. Eso tenía que ver con el hecho de que la constitución – creada durante la dictadura por la Junta Militar – estaba vigente y preveía un papel importante de las fuerzas armadas y de Pinochet mismo como comandante en jefe de dichas fuerzas, además de garantizarle la posición de senador vitalicio cuando decidiera retirarse como comandante en jefe del Ejército. Por otro lado, una gran parte de la población chilena era aún simpatizante de Pinochet (un 44.1% votó 'Sí' en el plebiscito de 1998) [Stern 6]); Pinochet contaba aún con un apoyo político bastante grande y la Concertación (la coalición de la centro-izquierda que ganó la primer elección parlamentaria y que seguiría gobernando por veinte años) temía que si actuaran con demasiada ambición en su proyecto de justicia y verdad y políticas sociales, afectarían de modo directo los intereses de las fuerzas armadas y la oposición de la derecha, de manera que las fuerzas armadas intervendrían otra vez.

Este sentimiento fue la causa de la famosa pronunciación de Patricio Aylwin de 'justicia en la medida de lo posible' y su proyecto de *convivencia*. El proyecto de *convivencia* consistió en la aceptación de la existencia y coexistencia de un país polarizado, basándose en el hecho de un reconocimiento del otro sin enemistarlo (Stern). En el fondo se trataba de una política de consenso: la derecha, las fuerzas armadas y sus simpatizantes tendrían que aceptar que habría una investigación con respecto a las atrocidades cometidas durante la dictadura y, a la vez, las víctimas y sus simpatizantes tendrían que aceptar que una justicia plena no estaba dentro los alcances del gobierno centro-izquierda, suerte de un balance precario que el gobierno debía mantener entre los varios actores sociales para no elevar las perspectivas de un conflicto desestabilizador.

A pesar de una *política de convivencia*, los defensores de los derechos humanos no dejaron de luchar por la justicia y aquello que consideraban una versión histórica fidedigna. No solo se trataba de una versión 'verdadera' de los acontecimientos de los hechos durante la dictadura, sino que además fue una lucha por la memoria; la herencia de las políticas de Aylwin junto con la negación de recordar el pasado en profundidad por las fuerzas armadas, se manifestó en una retórica del consenso y de una democracia de acuerdos, donde había más continuidad de políticas instituidas por la dictadura que una ruptura con ellas. El pasado debería permanecer en el pasado y la memoria fue reemplazada por un mercado que desplazó la conciencia social durante la dictadura, así como a su posible continuidad después y durante de la Transición (Richard 51). En otras palabras, el discurso oficial buscaba poner fin a una indagación fructífera de un pasado compartido y nada exento de una necesaria polémica e interpretación, que potencialmente podría dar al traste con la política de consenso de *convivencia* que la Concertación había

implementado; en fin, promovieron la necesidad de 'dar vuelta a la página', como si el pasado –y por tanto la actividad de la memoria–, no existiera o no tuviese sentido cualquier hermenéutica.

Esta situación empezó a cambiar en lo que Wilde denomina un 'auténtico tiempo de memoria' y la segunda fase de memoria (60), después de la detención de Pinochet en Londres en 1998. La detención provocó un resurgimiento del interés público en el pasado dictatorial y una actividad de los medios comunicativos, ambos elementos preocupados, y ocupados, en la detención de Pinochet como apertura de todo un campo de análisis que incluiría el pasado histórico y la pregunta por el futuro, forzando, de paso, a que el Estado tuviese que responder.

Debido a las presiones desde el sector civil, el segundo presidente de la Concertación, Eduardo Frei Ruiz-Tagle, creó la iniciativa de la Mesa de Diálogo. Esta iniciativa consistió en un debate televisado acerca de los temas del pasado dictatorial y la detención de Pinochet. A pesar de una primera respuesta del Estado a los cuestionamientos de la memoria después del informe Rettig, muchas personas y sectores de la sociedad civil consideran la iniciativa un fracaso. Sin embargo, la Mesa de diálogo mostró, a pesar de sus carencias, que ya no era posible por parte del Estado negar, adulterar o posponer las cuestiones referidas al pasado dictatorial, todo esto contando con que la Mesa buscaba evitar entrar al debate y si reaccionaba a estas cuestiones, era con el fin de cerrar discusiones sobre el pasado. El pasado, así, pertenecía *naturalmente* al pasado como hecho consumado e incapaz de actuar en la temporalidad, sea histórica, cultural o en el orden de los *afectos* derivados del acto de memorizar. O lo que es lo mismo: 'dar vuelta a la página' (Stern).

Otro hito fue la elección del presidente Ricardo Lagos en 2000, el primer presidente partidario del partido comunista desde Salvador Allende. Durante su administración hubo más esfuerzos en cuestiones relacionadas a la memoria histórica de la dictadura; inauguró, por ejemplo, el programa 'No hay mañana sin ayer' cuya consecuencia relevante fue en 2003 la formación de otra comisión, La Comisión Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura, o comisión Valech. Esta comisión tuvo como mandato indagar más profundamente en los horrores cometidos durante la dictadura bajo Pinochet, y fue más amplia en sus consideraciones de quienes fueron víctimas.

También fue importante durante este período el reconocimiento, por la derecha política, de las víctimas de la dictadura. Con la institución del programa 'No hay mañana sin ayer' no sólo surgió el informe Valech sino también un programa de reparaciones a las víctimas basado en los resultados del informe, con el apoyo del partido de derecha UDI (Unión Democrática Independiente). Se puede hablar, entonces, de que existía un consenso social sobre las víctimas de la violencia de la junta militar: las víctimas merecían reconocimiento y reparaciones por su sufrimiento. Sin embargo, las cuestiones de justicia y verdad

permanecieron mayormente al margen, pues “conllevaban una atribución de responsabilidad histórica o penal” (Wilde 76).

Eso cambió con una reforma de las fuerzas armadas que tuvo como consecuencia que los tribunales estuviesen más dispuestos a considerar denuncias contra supuestos victimarios del régimen militar. El *proceso de judicialización* fue un paso muy importante, y después de un reconocimiento por parte de la política y el Estado del sufrimiento de las víctimas de la dictadura, crearon una situación donde fue más difícil mantener la posición que veía a las víctimas como consecuencia de un *tiempo turbulento* y no de una política concreta de persecución y tortura a nivel de Estado.

Aunque en la actualidad parece que hay un reconocimiento oficial del pasado y del campo de memoria que recuerda este pasado como un crimen contra la humanidad, es importante darse cuenta de que fue un proceso donde ciertos actores lucharon por dicho reconocimiento, pero que esta lucha no necesariamente fue percibida ni refrendada por el pueblo en general. Fue una lucha que ocurrió, sobre todo, en el ámbito de los activistas de los derechos humanos, cuyo esfuerzo resultó finalmente en un reconocimiento oficial del Estado del sufrimiento padecido por las víctimas del régimen militar. De esta manera, los logros no fueron muy visibles: por ejemplo, los lugares de tortura que ahora son monumentos nacionales y lugares de memoria, no son lugares con un gran nivel de reconocimiento en el pueblo en general, siendo mayoritariamente lugares donde se llevan a cabo actividades relacionadas a los derechos humanos por los activistas de este sector. (Collins/Hite).

Como Stern ha dicho, se trata de una política que siempre ha buscado ignorar las reivindicaciones de los activistas y víctimas, además de buscar soluciones fáciles que cerrarían el tema definitivamente. Parece que esta actitud persiste hasta el presente, en el sentido de que la política sólo responde de una manera muy reactiva o circunstancial a los temas relacionados con el pasado dictatorial, sin tomar iniciativas más incisivas. Esta cuestión es, aún hoy, una de las críticas más fuertes desde las organizaciones de víctimas y activistas junto a la crítica de la consolidación, sino de la creación, de un ambiente cultural del silencio –tácito o declarado– que elude hablar y reflexionar acerca del pasado. Aún queda la tarea de interpretar ese pasado dictatorial por el pueblo general.

Literatura del Siglo XX

Antes de continuar con una discusión acerca de las varias formas en que determinados autores han trabajado el tema de la memoria y la dictadura en el siglo XXI, es imprescindible esbozar, aparte de un contexto histórico-social, un contexto literario.

Hay muchos estudios sobre la literatura y narrativa chilena en tanto éstas trabajan y representan la dictadura y su legado en el plano de la ficción y otros géneros. Aquí discutiré las ideas de Michael Lazzara y Idelber Avelar sobre la literatura chilena de dicha época. He elegido los mencionados autores porque describen de manera sucinta los aspectos más reconocidos de las narrativas producidas durante este período.

Los aspectos que más atención reciben en la literatura académica son: las representaciones del trauma; el carácter resistente de la literatura enfrentado con un discurso estatal; el rasgo testimonial que tiene la narrativa que recuenta la dictadura; y la imposibilidad de representación.

Muchas de las narrativas producidas en la dictadura tienen un carácter resistente y testimonial. Lazzara hace énfasis en el hecho de que haya una verdad factual basada en los hechos históricos pero al mismo tiempo coexistente con una verdad subjetiva, lo cual lleva al terreno de cómo se interpretan estos hechos históricos y cómo se construye un discurso alrededor de ellos. En otras palabras, la construcción de una memoria. Para Lazzara la literatura debe tener un lugar central en la postdictadura por su contribución a una conceptualización más abarcadora de la verdad de lo que se puede constatar en los discursos corrientes y establecidos en Chile. Esto tiene que ver con su argumento de que la literatura puede ser considerada como testimonio. La literatura hace testimonio del trauma experimentado por muchos, pero al mismo tiempo existe un peligro en postular que la representación de la experiencia traumática es imposible. El peligro se ahonda al considerar que la literatura, entonces, carecería de sentido, pues ella misma constataría la imposibilidad de su intento de representar un trauma. Sin embargo, Lazzara considera la literatura más como desafío que como derrota, como puesta en marcha de un proceso y no de una congelación de resultados: “No como un llamado al silencio, sino como un llamado a las armas, un punto de arranque para realizar actos de revisionismo histórico (si tomamos este término en su sentido más positivo)” (Lazzara 240). La considera un testimonio desde los márgenes que ofrece nuevos espacios de contemplación y que da paso a la concepción de nuevos espacios de resistencia y del pensamiento contra hegemónico. (241)

En este sentido sus consideraciones coinciden con las ideas de Avelar, quien reconoce el papel que la literatura debe jugar en criticar el statu quo de un sistema neoliberal del mercado libre y su sistema de lógica implementado por la dictadura. Dicho de modo simple, la narrativa posdictatorial latinoamericana del siglo XX puede ser caracterizada como una representación del trauma individual y/o colectiva y a la vez la imposibilidad de representarlo. Al mismo tiempo es una literatura testimonial que habla desde los márgenes, siendo en este sentido una literatura *resistente*, pues intenta socavar el discurso dominante del olvido en el sentido de *olvido pasivo*, y la lógica dominante del mercado. Esta literatura tiene una perspectiva anclado en un pasado en lugar de un presente perpetua a la deriva que el sistema neoliberal ha creado.. La literatura post-golpe, dice Avelar, puede ser caracterizada sobre todo por el *trabajo del duelo*,

o el olvido activo (Avelar 1). En lugar del olvido pasivo que refuerza el sistema neoliberal a través la negación del pasado por la “comodificación” del pasado mismo –instalando un presente perpetuo–, el olvido activo es el duelo y el trauma que experimentan estos autores por la derrota del golpe en 1973, y las ruinas que dejó en el imaginario colectivo, todo lo cual obstruye la apertura de *otra posibilidad* por la sociedad chilena (20).

El duelo al que estos autores intentan darle forma en su escritura tuvo como consecuencia que se encontraran con la imposibilidad de representarlo, y por eso, según Avelar, llegarían sólo a la forma literaria de la alegoría, que conlleva en sí una imposibilidad de representación inmanente a esta figura literaria (más emplazada en resortes figurativos, metafóricos, eidéticos y conceptuales), donde la representación siempre estaría mediada por capas de sentido que la convertirían en una “mala representación”. Recordemos que la alegoría, *grosso modo*, es un esfuerzo por hacer “visible” un concepto, una idea, proceso equívoco que atentaría contra un esfuerzo de auténtica representación.

Avelar enfatiza que la *tarea de escribir* es hacer visibles las ruinas que ha dejado atrás la implementación del mercado libre, es decir, *escribir* es un acto de *resistencia* a la lógica de mercantilización, esfuerzo que trae consigo la relevancia de un *intento* por resolver el trauma: hacer visibles las ruinas del pasado para ser capaz de olvidarlas a través del proceso *o trabajo del duelo* en lugar de un olvido pasivo. Incorporar el pasado en el presente haría posible, pues, la formulación de un futuro.

Lo que vemos en estos dos autores es, entonces, algo que ya antes encontramos en el pensamiento crítico de los autores discutidos en el capítulo anterior (Richard, Stern, Wilde). Hay una literatura chilena que da testimonio a la imposibilidad de representar el trauma, lo que al mismo tiempo da voz al sujeto marginado – lo cual coincide con la lucha por las víctimas y sus simpatizantes por instalar una verdad alternativa que incluya su sufrimiento. Esta literatura es también una literatura de resistencia que contradice la lógica del mercado, insistiendo en el olvido (pasivo) lo que a su vez coincide con las críticas de una política del estado que ha fomentado esta variante negativa del *olvido* evitando temas acerca la dictadura y los intentos de dicha política de cerrar, clausurar el pasado. Hemos visto las ideas de Avelar acerca de que el olvido pasivo está en función de una lógica del mercado y que la literatura busca invertir esta lógica, siendo más bien una literatura del duelo que busca el olvido activo, lo que la vuelve, en este sentido, en una *literatura de resistencia*.

Otro aspecto que los dos autores (Avelar y Lazzara) atribuyen a la literatura chilena referida al tema de la dictadura es la *imposibilidad de representación*. Avelar hace énfasis en el hecho de que no haya ninguna otra forma más apta que la alegoría, que presenta grandes paralelos con la imposibilidad del duelo y el olvido activo. Para Lazzara es el intento continuo de representación el que ofrece la posibilidad de una proyección hacia el futuro; y sólo cuando se logre un sentido claro del pasado se puede imaginar un futuro más democrático (243).

¿Cómo trabaja entonces la “literatura de los hijos” este período de la historia chilena? Podemos decir que su experiencia es muy distinta a la experiencia de sus padres, pero ¿en qué difiere esta literatura en relación con la literatura escrita por la generación anterior?

La literatura de los hijos

Como hemos visto las características principales de la literatura post-golpe serían el trauma de la derrota, que faculta la pérdida de ideología, y la idea de que a través del testimonio y los intentos de representar lo irrepresentable, se pueden crear espacios de pensamiento crítico contra el sistema y su lógica del neoliberalismo. Ahora consideraremos lo que se ha dicho sobre la llamada “literatura de los hijos” y si esta literatura es diferente a la literatura que la precedió y, si es tal es el caso, cómo difieren ambas.

Comencemos por aclarar que esta nueva literatura no se sirve del *tema de la dictadura* como lo hizo la generación anterior. En lugar de rescatar fragmentos del pasado, dar testimonio y crear espacios de resistencia, parece que la literatura busca indagar más en qué efectos han tenido los diecisiete años de dictadura en la actualidad. Suelen ser relatos de adultos que viven en el presente desde el que narran sus recuerdos como niños durante dictadura. Unos ejemplos que han recibido mucha atención en la prensa y el circuito académico son *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra, *Avenida 10 de Julio Huamachuco* y *Fuenzalida* de Nona Fernández, *Estrellas Muertas* y *Ruido* de Álvaro Bisama y *Camanchaca* de Diego Zúñiga, junto con muchas novelas de otros autores que también hablan de sus recuerdos infantiles durante dictadura. Es evidente que la cuestión de memoria es bastante presente en la oferta narrativa chilena pero ¿de dónde surge esta preocupación?

Friedman considera a *los hijos* que producen esta literatura hoy en día como la segunda generación que heredó un trauma nacional y una sociedad despolitizada donde el tema de dictadura y sus consecuencias han sido relegados a los ambientes personales que, en lugar de diálogos, dan preponderancia a los silencios. Y considera, entonces, que ésta es la razón de la aparente carencia de lo político en los textos de esta segunda generación de autores, que han tomado la dictadura como tema de sus obras. Citando a la autora Jeftanovic, perteneciente a dicha segunda generación, estas narrativas sí parecen responder a la dictadura y sus efectos, aunque sólo dentro del ámbito personal.

En su análisis de obras de Álvaro Bisama, Nona Fernández y Alejandro Zambra, Friedman argumenta que uno de los temas que estas obras tienen en común, es la falta de intimidad o más bien la intimidad frustrada, siendo esta literatura una inscripción de memoria histórica en la ficción de su propia generación permitiéndoles, así, redimir la posibilidad de una relación íntima satisfactoria. En las obras de Fernández

y Bisama. los personajes suelen sentir una nostalgia por las movilizaciones políticas de los años ochenta en Chile, mientras que ahora sólo encuentran una apatía política. Friedman reconoce que en *Formas de volver a casa*, de Zambra, se intenta mostrar las maneras inescapables en que la dictadura afectó las relaciones entre padres e hijos (619). La nostalgia y las relaciones familiares son dos características que han recibido la más frecuente atención en la discusión académica acerca de dicha literatura emergente.

El concepto de la nostalgia, nos dice Bieke Willem, es un concepto que se puede aplicar a esta literatura. La nostalgia puede ser dividida en dos conceptos o líneas de fuerza: en el *nostos* y el *algia*, que vienen a ser, respectivamente, la nostalgia restauradora y la nostalgia reflexiva. La nostalgia restauradora busca la ‘reconstrucción transhistórica de la casa perdida’; y la nostalgia reflexiva ‘prospera en el *algia*, el anhelo mismo, y demora en el regreso a casa – con melancolía, irónicamente, desesperadamente.’ (144 trad. mía).

Bieke Willem considera que la nostalgia reflexiva se halla presente en tres respectivas novelas de Nona Fernández, Diego Zúñiga y Alejandro Zambra. Los personajes de estas novelas buscan espacios de su pasado como niño y tienen el deseo de reanimarlos, simplemente habitándolos y cuidándolos. En este sentido ostentan algo en común con la literatura que describe Avelar, aunque la forma es distinta. Donde antes la literatura fue un intento de representar el duelo, rescatando así las ruinas del pasado para luego olvidarlas activamente, los personajes de las más nuevas narrativas buscan conscientemente estas mismas ruinas para cuidarlas y darles sentido. Como afirma Willem, la nostalgia en este sentido tiene más que ver con conceptualizaciones espaciales que temporales. La diferencia radica, entonces, que en lugar de redimir el pasado para luego dejarlo atrás, los personajes de dicha literatura emergente buscan reinscribir el pasado en el presente. Esto puede producirse por la actitud distinta de los personajes con respecto al pasado dictatorial; su sensación de desarraigo (característica que comparten todos los personajes) sólo se relaciona tangencialmente con los hechos traumáticos de la dictadura, pues como veremos se trata, más bien, de una herencia del trauma de los padres. La nostalgia reflexiva permite entonces recordar e imaginar activamente el pasado, cosa que implica, también, una crítica a la realidad del presente postdictatorial del consumo, de la indiferencia y la amnesia.

La literatura producida por la referida generación emergente de escritores coloca, entonces, un especial interés en la dictadura sobre la base de los recuerdos que tienen de esa época como niños. Sin embargo, hay dentro de este grupo un subconjunto que coloca el núcleo de sus ficciones en el aparente cuestionamiento de las relaciones entre padres e hijos. Como nos dice Amaro, no se trata realmente del figura del niño sino el del hijo: “Hijos que recuerdan que fueron niños o que recuerdan cómo eran o no eran sus padres cuando ellos eran niños” (Amaro 110). Argumenta, además, que no se trata de una narrativa que no se interroga sobre el sujeto en sí, sino sobre su herencia, donde el narrador busca conocer y cuestionar dicha herencia. Los relatos mencionados son narrados desde un presente, siendo, en este

sentido, una indagación del pasado. Lo que Amaro postula es que los “hijos”, ahora ya adultos, retornan a su pasado y descubren a sus padres como ‘sujetos frágiles, desvalidos, devorados por su historia y la Historia’ (112) y se pregunta entonces qué papel les cupo representar a estos “hijos”. Lo que hacen los “hijos” en estos relatos, dice Amaro, es que son intentos de ‘volver a casa’ para reconstruir una familia/comunidad que ha sido quebrantada” (126), coincidiendo en este sentido con el deseo nostálgico de los personajes descrito por Willem.

En el fondo se puede hablar de una crítica de los hijos hacia sus padres por el silencio que mantuvieron durante estos años, silencio que sólo pueden *significar* los hijos ahora como adultos. Es a partir del silencio mismo de los padres y de una profunda soledad cotidiana (Amaro 113) que existe la necesidad de recordar la infancia y llenar las lagunas de una comprensión familiar y social. La crítica central que Amaro encuentra en estas narrativas de filiación tiene que ver con la actitud de los padres frente a la realidad de vivir en dictadura. Parece que hay una acusación implícita de que los hijos no fueron los únicos niños en esta época, sino que los padres, por evitar cuestiones de política, fueron niños por negar su deber como ciudadanos, perdiendo, así, ciertos derechos como ciudadanos, derechos que a su vez heredaron sus hijos como adultos en la actualidad: lo cual trae como resultado una *ciudadanía incompleta*.

Si hay una acusación hacia los padres también hay que reconocer la importancia de los padres al ser capaces de construir una memoria del pasado familiar y personal. Tomando la figura del huérfano descrito por Cánovas, figura de los más presentes en la literatura de los años noventa, Álvarez argumenta que los padres han vuelto en esta literatura que se configura en los diez últimos años. Como describe dicho autor, el huérfano es, en primer lugar, un niño que ignora su propio pasado y, por supuesto, la ausencia de padres. Propone entonces que la analizada literatura emergente contiene, inherente a un esfuerzo de memoria, el retorno de los padres (2).

En *Fuenzalida* (Fernández), *Dile que no estoy* (Costamagna) y *Formas de volver a casa* (Zambra) Álvarez localiza la figura del padre como *pater*, o, en otras palabras una figura de autoridad. Y es tal característica la que define a los padres; pues en lugar de ‘flotar entre relatos sin anclaje’ (7) como destino del huérfano, los padres ofrecen la posibilidad de llenar las lagunas de su pasado y ser, a la vez, parte de dicho pasado. Los hijos necesitan las memorias de sus padres como punto de anclaje para ser capaces de construir un pasado, una historia propia.

La literatura de los hijos entonces parece tener como punto de partida un malestar profundo que experimentan en su vida cotidiana y personal en el Chile actual. Se trata de personajes, ya adultos, que ahora sienten la necesidad de volver al pasado sin saber muy bien porqué.

En la discusión anterior hemos visto que lo hacen por la incapacidad de mantener relaciones personales y por la aparente desconexión entre su existencia cotidiana y un pasado personal y colectivo.

Así pues, se puede decir que se trata de esfuerzos, intentos de llenar el silencio o, al menos, hacer algo con este silencio familiar respecto al pasado que rodea los personajes de estas novelas.

En este sentido, la literatura analizada ejerce una crítica fuerte del presente neoliberal y las políticas del consenso durante la transición. Sin embargo, más que hacer una crítica de la realidad cotidiana chilena, se trata de dar voz a una generación. Uno de los aspectos más interesantes es el intento de hacer una propia versión histórica del pasado dictatorial, pero los personajes enfrentan el problema de que dependen de los recuerdos de sus padres para ser capaces de construir una propia memoria propia (Álvarez). Este rasgo hace que los mencionados relatos de filiación sean tan interesantes para una investigación acerca de nociones de memoria e identidad, y de lo individual y lo colectivo.

En fin, podemos discernir dos campos principales de memoria en Chile con respecto a su pasado dictatorial. Uno que prefiere no recordar este pasado problemático y olvidarlo, otro que busca reconocimiento (del Estado, o del pueblo general) de sus reivindicaciones acerca de las políticas terribles implementadas por la junta militar. De este último, las dos críticas más pronunciadas son la promoción de una cultura de silencio y olvido enmarcada en las políticas públicas de la Concertación desde 1990, así como la continuación del programa económico del neoliberalismo, instalado inicialmente en Chile durante la dictadura.

Tales críticas se pueden encontrar en la literatura chilena, no solo de la generación que ya era adulta durante la dictadura sino también de la literatura generada por los hijos de esta época. Como argumentan Lazzara y Avelar la literatura post-golpe está caracterizada por intentos de representar el trauma, a nivel individual o colectivo, padecido por el país como consecuencia del golpe de estado. Estos esfuerzos de representar el trauma, no obstante, resultan imposibles. Es por eso, afirma Avelar, que la forma usada por los autores suele ser la alegoría donde argumenta que la alegoría misma ya es un intento fallido a dar una representación, siendo la alegoría el dispositivo literario por excelencia aplicado por escritores chilenos de la generación analizada.

Dicho trauma nacional es algo que heredaron los hijos de este período turbulento, trauma que se manifiesta en un malestar cotidiano experimentado por estos individuos (Friedman).

Como hemos visto, la literatura académica presentada aquí ha destacado dos características de la literatura de los hijos: la nostalgia y la filiación. Los hijos “visitan” de nuevo los diecisiete años de dictadura a través de sus recuerdos de esta época en tanto eran niños, y como apunta Willem buscan incorporar el pasado en sus presentes, proceso que constituye, según la autora, un deseo nostálgico. Y cuestionan, por primera vez, el papel de sus padres durante la dictadura (Amaro) preguntándose finalmente cómo deben relacionarse a sus padres.

Sin embargo, algo que no se encuentra en la crítica académica es un enfoque académico específico sobre el trauma, algo curioso si se considera el hecho de que la literatura del post-golpe se define por su

elaboración del trauma y testimonio, reconociendo, así, que en la literatura de los hijos se constata, a través del relato, el trauma nacional provocado por el derrocamiento de la democracia en 1973. A continuación, por tanto, discutimos en el siguiente capítulo de qué se habla cuando utilizamos el término trauma, y cómo esto se relaciona con una generación posterior a través de la teoría de posmemoria. Nos detendremos brevemente, además, en las ideas de Felman y Laub acerca el testimonio. Estos elementos—el trauma, la posmemoria y el testimonio—, constituirán el marco teórico aplicado al análisis literario de *Camanchaca* y *Fuenzalida*.

Marco Teórico: Trauma, Posmemoria y Testimonio

El Trauma

Una definición del trauma elaborada por Cathy Caruth es que el trauma resulta, tiene lugar, cuando un evento violento ocurre inesperadamente y la víctima no es capaz de incorporarlo en una comprensión plena del evento. Es exactamente la comprensión incompleta de un evento violento donde reside el trauma, no en el evento violento en sí, sino en la imposibilidad de la víctima de comprenderlo (Caruth 6). Eso persigue a la víctima y hace que el trauma no resida en un momento del pasado recordado por la persona (el evento donde se originó el trauma), sino que el trauma sea parte del presente del individuo. Como consecuencia de la perpetua presencia del trauma junto con la imposibilidad de entenderlo por completo, el individuo traumatizado recrea repetitivamente e inconscientemente la experiencia traumática (4). Son las figuras de recreación de la experiencia traumática, de las cuales la víctima no es consciente, las que forman la segunda característica del trauma, *latencia*², en los términos de Caruth. El trauma se constituye entonces sobre estas dos características.

Erikson ofrece una precisión de la conceptualización del trauma dada por Caruth, señalando que el trauma no necesariamente se origina en un evento o un momento específico en el pasado, sino que también puede extenderse su origen en una ‘constelación de experiencias de vida’ (Erikson 185), o en otras palabras, bajo situaciones de terror y brutalidad sostenidas. Su argumento central es que el trauma a nivel colectivo es distinto que al nivel del individuo. Para Erikson el trauma tiene una dimensión social; los traumas individuales pueden ser compartidos y así dar paso a comunidades en las que la experiencia compartida de un evento traumático conforma un punto de identificación (185). El trauma hace que un individuo se sienta diferente que los demás, pues suele manifestarse en sentimientos de soledad y alejamiento y sin embargo, puede crear comunidades donde existen personas que comparten la experiencia traumática. Sin embargo, aclara Erikson, esta identificación con el trauma del otro es la excepción. Pues en la mayoría de los casos el tejido social de una comunidad es dañado hasta el punto que uno se da cuenta de que la comunidad, y una parte importante de la vida del individuo, han desaparecido.

² Sanfelippo 2013, p 57

En las palabras de Erikson: “‘I’ continue to exist, though damaged and maybe permanently changed. ‘You’ continue to exist, though distant and hard to relate to. But ‘we’ no longer exist as a connected pair or as linked cells in a larger communal body.’ (187).

El trauma colectivo se manifiesta cuando los individuos de una colectividad están traumatizados, cuestión que afecta los lazos sociales y, finalmente, su decaimiento. Tal descripción del trauma presupone entonces que aquel afecta al individuo como un enfermedad que a su vez le prohíbe relacionarse de una manera normal con otros miembros de la comunidad. Para Alexander, el trauma no existe naturalmente, sino que sólo existe como construcción social y así argumenta la presencia de dos conceptualizaciones académicas del trauma. Tanto la Ilustración como el psicoanálisis se ocupan del trauma, y a la vez, sin embargo, estos dos flujos de pensamiento están basados en pensamientos cotidianos³ y ambos hacen uso de la falacia de naturaleza. Eso quiere decir, como hemos adelantado, que el trauma no existe como un fenómeno natural sino sólo como una construcción social. Alexander toma este argumento como punto de partida para realizar una teorización desde las ciencias sociales, describiendo de esta manera lo que él llama ‘trauma cultural’:

For traumas to emerge at the level of the collectivity, social crises must become cultural crises. Events are one thing, representations of these events quite another. Trauma is not the result of a group experiencing pain. It is the result this acute discomfort entering into the core of the collectivity’s sense of its own identity. Collective actors “decide” to represent social pain as a fundamental threat to their sense of who they are, where they came from, and where they want to go. (Alexander 10)

Vemos, pues, que según Alexander un trauma cultural se origina en un evento construido como trauma y como mito originario de una identidad colectiva. El crítico, además, argumenta que la construcción de un trauma cultural/colectivo es un proceso:

The gap between event and representation can be conceived as the “trauma process”. Collectivities do not make decisions as such; rather, is agents who do. The persons who compose collectivities broadcast these representations as members of of a social group. These group representations can be seen as “claims” about the shape of social reality, its causes, and the responsibilities for action such causes imply. The cultural construction of trauma begins with such a claim. It is a claim to some fundamental injury, an exclamation of the terrifying profanation of some sacred value, a narrative about a horribly destructive social process, and a demand for emotional, institutional, and symbolic reparation and reconstitution. (11)

³ Da como ejemplo el término ‘shell shock’, la neurosis de guerra causado por los bombardeos constantes durante la primera guerra mundial, término que fue usado popularmente y que luego varias personas intentaban describir científicamente

Estos tipos de reivindicaciones provienen de los llamados `carrier groups`, o *grupos portadores*: grupos que al estar dentro de la sociedad adquieren ‘talentos discursivos’ con el objeto de articular sus reivindicaciones en el ámbito público (11). Es entonces que a través de representaciones del evento este ‘grupo portador’ considera lo traumático, intentando persuadir, en primer lugar, a los otros miembros del ‘grupo portador’ y luego al público/la sociedad en general. Alexander describe cómo los traumas pueden ser incorporados en las narrativas dominantes de una sociedad. Argumenta que el trauma colectivo realmente no existe, sino que se trata de narrativas de un trauma provenientes de ciertos sectores de la sociedad que buscan inscribirse en la conciencia social. Si estos actores logran que su narrativa de un pasado traumático estuviese integrada en las narrativas dominantes de una comunidad, funcionaría como una afirmación del derecho de existir *en tanto* grupo identitario afectado.

Tenemos por un lado a Erikson, que asevera que el trauma colectivo existe porque proviene de una comunidad de individuos traumatizados, elemento que afecta el tejido social; y por otro lado, Alexander subraya que el trauma colectivo es una construcción a través del lenguaje y los actos de representación. La diferencia reside en el hecho de que para Alexander un evento traumático funciona como un momento de identificación para un grupo social, y para Erikson, dicho evento traumático tiene repercusiones reales en la vida de un individuo, fenómeno que a su vez afecta y hace daño a la comunidad de la cual es un miembro. Un último punto de la crítica es la insistencia de Alexander en que un trauma cultural sólo existe cuando haya un reconocimiento de ello de parte de la comunidad en general; en otras palabras, si un grupo identitario tiene el sentimiento de haber padecido un trauma, esta experiencia no desaparecería en tanto no ocurra el reconocimiento por los demás. Las teorías de Erikson y Alexander, de esta manera, pueden verse como complementarias. Erikson describe cómo un evento traumático afecta a la gente y qué consecuencias conlleva, y Alexander describe el proceso del trauma cultural como una construcción de la memoria que funciona como un momento y punto de reconocimiento e identificación, que a su vez conlleva también aspectos políticos.⁴

La Posmemoria

La idea que un trauma pueda afectar a las generaciones posteriores no es un concepto nuevo en la literatura académica, y hay mucho escrito sobre cómo se relaciona la segunda generación de los

⁴ Hay la posibilidad de una parte de una comunidad de diferenciarse de lo demás, creando una identidad que se distingue de otros grupos dentro la sociedad, pero también la posibilidad que la comunidad elija ignorar o negar las reivindicaciones por sectores de la comunidad que se sienten víctimas de un trauma.

supervivientes del Holocausto con este pasado violento y horrible. Uno de los conceptos más conocidos y usados fue desarrollado por Hirsch, a saber, el concepto de posmemoria. Usa este término exactamente por ‘la relación que tienen los hijos de supervivientes de un trauma cultural o colectivo con las experiencias de sus padres, experiencias que “recuerdan” solamente como las narrativas e imágenes con las cuales crecieron, pero que son tan poderosos, tan monumentales, que se constituyen como memorias propias” (Hirsch 9, trad. mía), y continua:

The term “postmemory” is meant to convey its temporal and qualitative difference from survivor memory, its secondary, or second-generation memory quality, its basis in displacement, its vicariousness and belatedness. Postmemory is a powerful form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through representation, projection, and creation – often based on silence rather than speech, on the invisible rather than the visible. That is not, of course, to say that survivor memory itself is unmediated, but that it is more directly – chronologically– connected to the past. (Hirsch 9)

Vemos así que según Hirsch la posmemoria es una memoria que se relaciona y se debe al trauma cultural o cultural de los padres, y que esta memoria se constituye a través de los documentos, narrativas y fotografías que dejó la generación que la precedió; es decir, la posmemoria tiene una naturaleza textual (12). Eso tiene que ver con el hecho que, como dice Hirsch en la cita anterior, la memoria se basa a menudo más en el silencio que en el habla, en otras palabras, es precisamente por las lagunas en la historia familiar que a su vez afectan profundamente el funcionamiento de la familia, que la segunda generación intenta construir una memoria de ese pasado.

Como afirma Sarlo en *Tiempo pasado* la dimensión central de la posmemoria descrita por Hirsch tiene lugar en la dimensión afectiva que a su vez se origina en el hecho de la experiencia afectiva de crecer y vivir en contextos íntimos de la familia con la presencia de las narrativas y documentos de sus padres que expresan, de una u otra manera, un pasado (traumático). Sin embargo, Sarlo disputa la necesidad y utilidad de un concepto como posmemoria, porque el acto de recordar siempre es un acto mediatizado e influenciado por discursos, donde la memoria de la primera generación que lo vivió y la memoria de una segunda generación se construyen de la misma manera. El único aspecto en que son distintas las memorias de varias generaciones radica en cómo se relaciona cada generación con esta memoria y por supuesto con el pasado. Según Sarlo, entonces, la posmemoria adquiere su diferencia, su distinción, en la experiencia subjetiva de la persona que se manifiesta a través de un ejercicio de (pos)memoria.

El hecho de que no haya diferencia en construir una memoria (por la primera generación) y una posmemoria (por la segunda generación) no cambia la condición de que la experiencia subjetiva sea muy distinta permaneciendo así la diferencia en cómo se relaciona uno mismo con un pasado, de forma tan

afectiva que adquiere naturaleza de lo identitario. Uno de los aspectos de la posmemoria más importantes para Hirsh es la responsabilidad que tiene la segunda generación con respecto a este pasado traumático. En *Surviving Images* el autor constata que hay una repetición de representaciones del Holocausto y que esta repetitividad implica figuras de *latencia* que a su vez originan un trauma. Considera en especial la problemática del archivo fotográfico y las imágenes de los horrores del holocausto que en su repetitiva, casi monótona exposición en obras históricas, museos etc. pueden causar negativamente una desensibilización en la persona que las contempla.

On the contrary, compulsive and traumatic repetition connects the second generation to the first, producing rather than screening the effect of trauma that was lived so much more directly as compulsive repetition by survivors and contemporary witnesses. Thus, I would suggest that while the reduction of the archive of images and their endless repetition might seem problematic in the abstract, the postmemorial generation—in displacing and recontextualizing these well-known images in their artistic work—has been able to make repetition not an instrument of fixity or paralysis or simple retraumatization (as it often is for survivors of trauma), but a mostly helpful vehicle of working through a traumatic past. (8-9)

El Testimonio

Entonces surge un problema: ¿Cuál es la relevancia de una experiencia subjetiva en el contexto de un evento que afectó gravemente a una comunidad? ¿Que importancia tiene una experiencia sólo en relación con los demás? Aquí debatiremos la noción del testimonio como concepto, partiendo de la idea Felman sobre dicho término. El testimonio según Felman, es una paradoja; el testigo siempre habla desde una posición de soledad ('to bear witness is to *bear the solitude* of a responsibility and to *bear the responsibility*, precisely, of that solitude.' (Felman 3)). Sin embargo, su experiencia se adquiere solo es desde esta posición de soledad: 'By virtue of the fact that the testimony is *addressed* to others, the witness, from within the solitude of his own stance. Is the vehicle of an occurrence, a reality, a stance or a dimension among himself.' (3)

El testimonio es necesario cuando hay una 'crisis de verdad', y es usado como evidencia para resolver esta crisis. Originalmente, el testimonio es más conocido, más visible en los contextos legales, que por su propia naturaleza y mecanismos de actuación, reclaman el testimonio para reconstruir lo que ocurrió.

In its most traditional, routine use in the legal context – in the courtroom situation – testimony is provided, and is called for, when the facts upon which justice must pronounce its verdict are not clear, when historical

accuracy is I doubt and when both the truth and its supporting elements of evidence are called into question. (6)

En primer lugar, Felman plantea la pregunta de si el testimonio funciona como un vehículo temporal para la transmisión de hechos históricos. El testimonio, así, tiene la función de registrar y reportar los hechos de un acontecimiento histórico que requiera dicha aportación por su importancia. (8) Y en su consideración del testimonio como figura, como categoría, llega a la conclusión de que ofrece algo más que un registro de un evento histórico, elevando su función:

What the testimony does not offer is, however, a completed statement, a totalizable account of those events. In the testimony, language is in process and in trial, it does not possess itself as a conclusion, as the constation of a verdict or the self-transparency of knowledge. Testimony is, in other words, a discursive *practice*, as opposed to a pure *theory*. To testify – to *vow to tell*, to *promise* and *produce* one's own speech as material evidence for truth– is to accomplish a *speech act*, rather than to simply formulate a statement. As a performative speech act, testimony in effect addresses what in history is *action* that exceeds any substantialized significance, and what in happenings is *impact* that dynamically explodes any conceptual reifications and any constative delimitations. (5)

Entonces el testimonio no puede dar cuenta de un evento en su totalidad, ni el evento puede explicar totalmente la función del testimonio. Es aquí que Felman introduce la idea de una lectura psicoanalítica del testimonio, argumentando que en el psicoanálisis:

one does not have to possess or own the truth, in order to effectively bear witness to it; that speech as such unwittingly testimonial; and that the speaking subject constantly bears witness to a truth that nonetheless continues to escape them, a truth that is, essentially, not available to its own speaker. (15)

Con la lectura psicoanalítica de algunos poemas de Mallarmé y Celán, muestra que se puede dar testimonio sin que sea accesible inmediatamente para los propios hablantes. El testimonio, por tanto, tiene la posibilidad de avanzar más allá de la experiencia de un individuo para llegar a una verdad más general a través de una lectura psicoanalítica. El testimonio posibilita de esta forma la ruptura con ciertas maneras establecidas de pensar, permitiendo una comprensión de lo sucedido y sus consecuencias que inicialmente frustra la comprensión, no sólo para el individuo pero para el recipiente del testimonio también.

Aparte del testigo, también hace falta un interlocutor; y es sólo así que una interpretación psicoanalítica sería posible. El interlocutor, o el oyente, detenta una fuerte responsabilidad en el proceso de posibilitar la resolución del trauma. O sea, sólo gracias al momento de ofrecer testimonio del evento que originó el

trauma, el testigo tendrá la verdadera comprensión, de lo contrario, no tendrá lugar el conocimiento ni la memoria de ese momento (Laub 58). Y es debido a esto que el acto de dar testimonio funciona como un evento en sí, no tratándose sólo de un recuento teniendo en cuenta que la memoria del evento traumático esté desplazada por el trauma mismo. El testimonio puede ser experimentado como un momento de retraumatización. Sólo si el testigo siente que el oyente toma en serio su testimonio, que lo acepta como creíble y auténtico, puede funcionar el acto de dar testimonio como un alivio para el testigo. El oyente posibilita al testigo eximirle de la posición de soledad, dialéctica descrita por Felman a través de la *inscripción* del testimonio haciendo de la experiencia del testigo una realidad *afuera* del testigo mismo, ya no sólo íntima, personal.

Laub argumenta, como Caruth, que el trauma en la experiencia del testigo nunca termina: “trauma survivors live not with memories of the past, but with an event that could not and did not proceed to completion (...) and therefore (...) continues into the present in every respect.” (69) Para resolver este *atrapamiento*, esta sujeción, el testigo no sólo debe relatar el evento sino *repetirlo* por la construcción de una narrativa que externaliza el evento, colocando así el evento fuera de sí mismo y transmitiéndolo al interlocutor *antes* de internalizarlo de nuevo. El testigo reafirma, crea, así un sentido de realidad visible, constatable de su experiencia. Los testimonios no son monólogos, siendo imprescindible que el testigo piense, asuma, que cuenta con una audiencia y que su testimonio sea tomado en serio.

Síntesis

Hemos discutido hasta ahora los conceptos del trauma al nivel individual y colectivo, en el trazo o movimiento de la posmemoria y el testimonio, y sin embargo, ¿cómo relacionarlos entre sí? El concepto central que los une todo es el del posmemoria. Y es la idea de que la posmemoria sea el resultado de un trauma colectivo o un trauma de los padres, y que la segunda generación intente construir una nueva memoria con respecto a lo que vivieron (la generación de) sus padres siendo la tarea de posmemoria el brindar una interpretación inteligible de ese pasado. Como afirma Hirsch, hay elementos de *latencia* que se manifiestan en las vidas de los hijos en la segunda generación, fenómeno que ocurre generalmente por la relación que tuvieron con sus padres cuando la nueva generación aún eran niños. Es por la manera en que los padres –como sujetos dañados por un trauma– criaron a sus hijos, que ha tenido lugar un efecto en la forma en que los hijos perciben y experimentan la vida y la sociedad. Como Sarlo argumenta, es más bien la experiencia subjetiva de la segunda generación que define la posmemoria como descrito por Hirsch que un mecanismo distinto de la construcción memorística de los hijos comparada a sus padres.

Está en esta idea de que la segunda generación tiene la tarea (a través el arte) de dar representaciones del pasado traumático experimentado por la generación de sus padres, la que coincide con la conceptualizaciones del Felman y Laub del testimonio, de la importancia de un interlocutor. En Felman hemos visto que un testimonio analizado psicoanalíticamente puede ofrecer una verdad que no está disponible a su hablante, y de que habrá la posibilidad de llegar a una verdad más general más allá de la experiencia subjetiva, personal, del testigo. En este sentido, Laub argumenta que la importancia del interlocutor reside en la necesidad del testigo de contar con una audiencia *atenta* para posibilitar la externalización de la experiencia traumática, inscribiéndola en una realidad externa a sí mismo.

Esta necesidad de una audiencia para una validación tiene paralelos con la teoría de trauma cultural de Alexander, en la cual un trauma cultural sólo puede existir donde la comunidad acepta la narrativa de un trauma de un *grupo portador*. Sólo en este contexto se podrá colocar y actuar el testimonio, pues le garantiza el potencial de ir más allá de una experiencia individual, hacia una narrativa identitaria donde el testimonio adquiere verdadera importancia. Si un sector de la comunidad demanda el reconocimiento de un trauma por la comunidad en general es porque, como indica la noción de testigo en Laub, este sector requiere de una audiencia para exteriorizar y validar una experiencia. Siguiendo la teoría del Laub, sólo cuando la experiencia traumática esté inscrita en una realidad externa a través del testimonio, el trauma puede ser sanado ocurriendo así también con el trauma colectivo: sólo cuando ocurra un reconocimiento por la comunidad en general, existirá la posibilidad de curar un trauma colectivo y el daño causado al tejido social, como describe Erikson.

Es entonces, según Hirsch, cuando la segunda generación, por excelencia, tendrá la responsabilidad de hacerse cargo de dar testimonio facultada por su capacidad de originar representaciones de un trauma que pueden ser incorporadas en narrativas normalizadoras del daño causado por dicho trauma, propiciando entonces el seguir adelante hacia un futuro colectivo.

La pregunta sería, pues, si se puede hablar de hijos que heredaron un trauma colectivo que se manifiesta a través de la *latencia* a través de un trauma individual. Indagamos, en primer lugar, si hay indicios de un trauma colectivo como origen del proceso, y en segundo lugar si este se manifiesta en los protagonistas de las mencionadas historias y si a la vez podemos leer tales narrativas como testimonios de un trauma colectivo; y en tal sentido, si podemos hablar de una posmemoria –en el sentido que Hirsch la define– que reformula las representaciones del pasado posibilitando una curación del trauma colectivo/cultural. También analizamos si podemos hablar de un proceso de trauma cultural –según lo describe Alexander–, y si este proceso fracasa o se cumple en las obras de Fernández y Zúñiga. Al fin y al cabo la pregunta social es cómo se relacionan los protagonistas de estas dos novelas con un pasado que pertenece a sus padres, pero que ha afectado las vidas de los protagonistas profundamente. El análisis

literario quiere revelar entonces cómo se manifiesta este pasado en la representación y qué efecto tuvo este pasado.

Camanchaca: Análisis literario

El autor Diego Zúñiga es distinto a los otros autores enmarcados dentro de la producción literaria de los hijos, que nació en 1989. A diferencia de los demás, Zúñiga no vivió durante la dictadura, no contando, pues, con memorias de esa época. No obstante, la primera novela pertenece sin duda a la literatura de los hijos por la posible lectura alegórica que esta ofrece. Esta característica alegórica que remite al pasado dictatorial ha recibido la atención de críticos. Como ha señalado Daniel Rojas, es sobre todo por los personajes que habitan la novela que la ficción adquiere esta calidad alegórica. Cada uno de los personajes, dice Rojas ‘cumple el rol de censurado o censurador, el de víctima o victimario’⁵ y, además, el secreto familiar acerca de la muerte del tío Neno y el silencio que la familia mantiene alrededor del tema, apuntan en la dirección de una alegoría de un Chile post-dictatorial. No obstante, aparte de un argumentar por qué *Camanchaca* puede ser leído alegóricamente, Rojas no investiga realmente las implicaciones de una lectura alegórica.

En el presente capítulo consideramos la novela *Camanchaca* y cómo ésta elabora la relación problemática que tiene el protagonista y narrador con un pasado también problemático y recientemente revelado a él. Como señalamos antes, lo que queremos averiguar es si alguna forma del trauma se haya presente en la novela y en el caso de que así fuera, qué implicaciones conlleva. Con esta finalidad, el capítulo está dividido en dos partes. En la primera parte indagamos la estructura de la novela, ya que ésta ofrece indicaciones de un narrador traumatizado, para luego destacar algunos ejemplos de cómo el trauma se elabora en la novela tanto a nivel individual como colectivo. En la segunda parte, investigamos una lectura alegórica de la novela y consideramos cómo está representado el hijo en la historia, y cómo se puede relacionar dicha representación con la teoría de posmemoria y testimonio. Al final retomamos los hallazgos más notables del análisis relacionándolos con las ideas ya presentadas en el marco teórico y el estado de la cuestión.

⁵ Rojas Pachas, Daniel. “Testimonio y (re)construcción de la memoria como alegorías del violento decurso de la historia Chilena” <http://letras.s5.com/drp021110.html>

Una historia de dos partes

La novela *Camanchaca* es una historia que realmente consiste de dos: por un lado es la historia de un estudiante sin nombre (el narrador) que viaja con su padre desde Santiago a Iquique donde se quedará con su abuelo durante las vacaciones antes de volver a viajar con su padre a Tacna. Por otro lado, es la historia de la vida del estudiante con su madre y lo que ella le cuenta sobre su pasado y el secreto acerca la muerte del tío Neno. A pesar de que se trata del mismo personaje como protagonista y narrador, la manera en que se articula y estructura el texto hace que dos líneas narrativas existen paralelamente. Por ejemplo, tenemos una yuxtaposición interesante entre una narración en el pasado –donde describe las noches con su madre– y una en el presente, donde describe el viaje al norte con su padre. Además, ambos niveles de narración están presentados de modo peculiar: la página izquierda de la novela por ejemplo narra un momento en el pasado:

Con mi mamá jugábamos a contarnos historias antes de dormimos. Apagábamos la tele y en la oscuridad debíamos inventar historias. No sé por qué lo hacíamos, pero disfrutábamos mucho ese momento. Nos reíamos cuando estábamos completamente a oscuras en esa cama de dos plazas que nos regaló mi abuelo. Desde que llegamos a Santiago decidimos dormir juntos. Aunque en realidad la decisión la tomó mi mamá: me dijo que no había plata para gas, que no podíamos tener una estufa y que lo mejor era dormir juntos, como cuando yo era niño y aún vivíamos en Iquique. Por supuesto que no cuestioné nada, solo agarré algunas cosas y me trasladé a su pieza, nuestra pieza. (20)

Y en la página derecha se encuentra una narración en el tiempo presente:

Mi papá golpea con los dedos índices el volante, como si estuviera tocando una batería. (...) Lo quedo mirando. Nos alejamos. Vuelve a sonar Pat Metheny y mi papá nuevamente empieza golpear el volante. (21)

La novela consiste fundamentalmente en breves pasajes en cada página, donde ningún fragmento excede la extensión de página. Casi toda la novela sigue esta estructura: el pasado en la página izquierda y el presente en la página derecha y así alterna. En la página izquierda el narrador cuenta sus recuerdos de cuando vivía con su madre en el departamento en Santiago y las cosas que ella le contó de su pasado familiar a través de entrevistas, mientras que en la página derecha cuenta en el presente el viaje con su padre hacia el norte del país. El intercambio de fragmentos crea una tensión por la información que recibimos como lector en la primera página de la historia: ‘El tercero fue un BMW 850i, azul marino. Año 1990, con el que se mató mi tío Neno.’ (11). La narración en tiempo pasado narra la relación que tiene con

su madre y cómo el hijo descubre la verdad tras la muerte de su tío. Mientras que la narración en tiempo presente narra la dificultad que tiene el hijo para entender esta información y su deseo, entonces, de confrontar a su padre y abuelo.

La manera en que está presentado el texto produce, así, dos narrativas paralelas que se podrían leer separadamente, ya que la narración en una página nunca hace referencia al pasaje que la precede o sigue. En otras palabras, la narración en el presente (en lo sucesivo N1) y la narración en el pasado (N2) no dependen de una línea temporal para mantener su lógica narrativa. Sin embargo, la novela no mantiene tal estructura en su totalidad debido a la cronología de los dos niveles narrativos. Ambos niveles están estructurados cronológicamente, empezando en un momento en el tiempo y narrando a partir de ahí⁶. Luego, en cierto instante de la lectura y la línea argumental, la narración N2 coincide con el momento temporal en que empezó la narración N1, y desde aquí la novela continúa con una narración estrictamente en tiempo presente. Ahora bien, algo curioso sucede cuando la narración N2 coincide cronológicamente en el punto donde empieza la narrativa N1:

Dejamos atrás Santiago. La lista. El viaje por el desierto. El hombre caminando entre los cerros, quizá perdido. El hombre que escucha los murmullos y toma té. Alto Hospicio. Iquique. El ruso. Las desaparecidas. Mi prima. Mi tío. Mi mamá. Los dientes ensangrentados. El viaje a Tacna. Los murmullos. Mi tata. Los pantalones apretados. La neblina. El Morro. La uruguaya. Mi mamá. Los murmullos. Cierro los ojos, pero los sigo escuchando. (104)

En este pasaje el narrador retoma en la página izquierda todo lo narrado hasta ahora en tiempo presente funcionando este fragmento como un avance rápido donde la narración N1 está incorporada en la narración N2 y donde convergen los dos niveles. La historia continúa su camino sin narraciones en tiempo pasado. El hecho de que estos dos niveles de narración converjan produce la consideración de que no se trata de dos narraciones independientes, sino de que la narración en tiempo pasado forma parte de la narración en tiempo presente.

Otro aspecto notable en este pasaje resulta cuando el protagonista resume los instantes más importantes durante el viaje a Iquique y su estancia allí, aunque no es nada coherente. Más bien es un resumen de imágenes, suerte de un collage sin una lógica interna. Dicho resumen muestra la relación problemática que tiene el personaje principal con su pasado, y retoma muy rápidamente todo lo narrado durante su viaje a Iquique y su tiempo de estancia allí, pero no logra construir una memoria coherente de este período. Lo curioso, aquí, es que a pesar de haber sido capaz de narrar sus recuerdos, por un lado, y su viaje por otro, son perfectamente comprensibles separados uno del otro, no alcanza hacer una síntesis

⁶ La Narración N2 tiene un salto: empieza con un pasaje diciendo que ella le contó la verdad de la muerte de Neno y después la narración se desplaza a un punto anterior a esta noche, y es desde aquí que la narración es cronológica. Es un poco circular en este sentido (?)

completamente entendible. Después de este intento fallido de un resumen, continúa su narración sólo desde el presente sin remitir al pasado, pero es evidente que sus recuerdos son problemáticos y que todavía se hayan presentes. Como dice el personaje, 'Cierro los ojos, pero los sigo escuchando.' (104). De este modo la estructura de la narración insinúa la idea de una experiencia no integrada, en otras palabras hay indicaciones de que el personaje principal sólo presenta síntomas parecidos al trauma.

Hemos visto que una de las características más notables del trauma son los síntomas de latencia que produce la víctima de un trauma. El trauma se define por la incapacidad de la persona de entender e incorporar la experiencia traumática, repitiéndose esta experiencia continuamente (latencia). En *Camanchaca* la latencia es representada por la estructura de la novela que propicia la irrupción de la narración principal en el tiempo presente. Si leemos la narración N2 como una narración subsidiaria a una narración principal N1, es evidente que la irrupción de estos recuerdos en cada página son ejemplos de la latencia experimentada por el narrador. Además, por la manera en que los dos niveles de narración funcionan casi independientemente, se crea el efecto de una experiencia no integrada. Ahora bien, ¿de dónde viene entonces dicha representación de una experiencia traumática?

La irrupción del pasado en el presente

Si nos fijamos en lo narrado es por la verdad acerca la muerte del tío del narrador (el tío Neno) lo que da paso al evento traumático, lo cual es un reflejo aparente. Durante una de las entrevistas, la madre le cuenta a su hijo que su padre es responsable por la muerte de su tío Neno. Es evidente que el narrador no está traumatizado por la muerte de un miembro de la familia, pero no obstante, tal acontecimiento o dato narrativo, resulta una especie de revelación para él: Primero, que su padre mató a su hermano, segundo que esto causó la separación de sus padres, causa que conlleva al estado fragmentado de su familia. Son entonces las consecuencias de la muerte de Neno y la manera en que la familia decidió manejar la situación las razones que afectan al narrador, y sólo ahora, a veinte años de edad, se ve forzado a considerar por qué su familia es cómo es, cuando antes no cuestionaba el estado de su familia.

El texto refleja el efecto que ha tenido dicha revelación por la incapacidad del narrador en reproducir la verdad acerca la muerte de su tío Neno. Como hemos visto, uno de los síntomas de un trauma es el hecho de que una comprensión de la herida infligido por el evento originario, no es accesible a la víctima, entonces la naturaleza del trauma sigue siendo desconocido y la persona afectada no sabe expresar su experiencia traumática en un lenguaje sencillo. El hecho que el narrador no reproduzca lo que le contó su madre es llamativo en tal sentido y puede ser leído como una instancia de represión de un trauma por el narrador: no entrega al lector la información que recibió esta noche, por lo cual permanecen en un

misterio las circunstancias exactas de la muerte del tío Neno; además el narrador sólo hace referencia al momento en que su madre le cuenta sobre Neno, incluso cuando describe esta noche:

La historia era otra. Por supuesto que mi mamá la contó saltándose los detalles. Pronunció la palabra accidente muchas veces, como quien pide perdón. Luego me dijo que guardara el secreto, que no valía la pena darle mayor vuelta al asunto. Lo dijo así, con el tono de quien te cuenta una historia que no le importa a nadie. (54)

Otra razón por el estado del hijo se debe a la problemática relación íntima que tiene con su madre. En la misma noche que ella contó al narrador la versión verídica del fallecimiento de su tío, ella abusa sexualmente de su hijo. Sin dudas, esto agrava el malestar ya experimentada por el narrador. El trauma se manifiesta en la narración N1 sobre todo a través de ejemplos de latencia; por una preocupación del narrador por la violencia y sus consecuencias. Si consideramos la siguiente cita, de nuevo encontramos más indicaciones de un narrador traumatizado. (Como hemos dicho antes, este pasaje funciona como un resumen poco coherente de lo narrado hasta ahora en N1. Si nos fijamos en las fragmentos que reproduce el narrador, ellos tienen algo de imágenes de *flashback*, siendo aparentemente los momentos que más impresionaron al narrador):

Dejamos atrás Santiago. La lista. El viaje por el desierto. El hombre caminando entre los cerros, quizá perdido. El hombre que escucha los murmullos y toma té. Alto Hospicio. Iquique. El ruso. Las desaparecidas. Mi prima. Mi tío. Mi mamá. Los dientes ensangrentados. El viaje a Tacna. Los murmullos. Mi tata. Los pantalones apretados. La neblina. El Morro. La uruguayana. Mi mamá. Los murmullos. Cierro los ojos, pero los sigo escuchando. (104)

Los personajes que se mencionan, encontrados durante sus viajes y en sus recuerdos, tienen en común que todos de alguna manera u otra, aparecen como víctimas de violencia. Es más, son testigos y supervivientes de violencia. El primer personaje que el narrador-protagonista encuentra durante su viaje al norte del país es el hombre en frente de Chacabuco, un campo de concentración durante la dictadura, lugar que el narrador describe de la siguiente manera:

Y a lo lejos un pueblo. Unas casas. Chacabuco. Hay un hombre a la entrada del pueblo. (...) Mi papá dice que debe estar loco. El pueblo está desierto. Mi papá insiste en su idea, pero no le digo nada. Tengo los audífonos puestos. Él dice que debe de escuchar voces, que eso se comenta, que su historia es conocida. Yo no despegó la mirada del desierto. Lo dejamos atrás. Mi papá comienza a contarme la historia, pero yo prefiero no escucharlo. Y me imagino al hombre bebiendo el último sorbo de la taza y luego yéndose a

dormir, en una habitación iluminada por un par de velas. Esperar que se consuman, cerrar los ojos y dormir. Entre murmullos, dice mi papá, las pesadillas y los gritos y los murmullos de toda esa gente, dice él y yo cierro los ojos, mientras anochece en el desierto. (29)

Este es el primer momento en que aparece la mención de murmullos en la novela, es esta palabra la que el narrador usa repetidamente en su narración a través de un resumen que facilita un avance rápido. Es evidente qué connotaciones tienen los murmullos que lo persiguen: 'Entre murmullos, dice mi papá, las pesadillas y los gritos y los murmullos de toda esa gente.' Es entonces aquí que la novela introduce la imagen de supervivientes de un evento violento, rodeada por murmullos de los fallecidos. Esta imagen ocurre varias veces en la novela, por ejemplo la señora Mirna le cuenta sobre su nieta desaparecida:

Mi niña desapareció, pero va a volver, estoy segura, escucho su voz, escucho que ella me habla y me pide ayuda, escucho que me dice abuelita, tengo miedo, y yo le hablo, le grito, le digo que no se preocupe, que la voy a ayudar, y luego ella se queda callada y yo escucho su llanto, me dice la señora Mirna, y no puedo dormir, hay semanas en que no puedo dormir, y me paseo por la casa y me pongo a pensar en ella, y le oro a Jehová, que está en los cielos, y le pido que me la devuelva. Pero sus llantos a veces no acallan y oro, y a veces, pero no se lo cuente a nadie, mijito, a veces le rezo a la virgen María, porque ella sabe lo que es perder un hijo, dice la señora Mirna, ella sabe lo que es perder un hijo, porque era mi hija, no era mi nieta, era mi hija y desapareció (83)

Y cuando pasa una de las habitaciones en la residencial de su abuelo:

Es un murmullo. Palabras que no entiendo. Me acerco hacia la pieza de donde provienen, pero sigo sin saber qué sucede. Un murmullo. Una lengua extranjera. Por la ventana se ve encendida una lámpara pequeña. La luz es muy tenue. Un hombre está arrodillado frente a su cama. Un murmullo. Me quedo un momento escuchando, como si estuviera hipnotizado. (93)

Abro los ojos. Estoy en medio del pasillo. Siento el sabor de la sangre entre mis dientes. Me levanto rápidamente. La puerta de la pieza está abierta. No hay murmullos, Me acerco. La cama está hecha. No hay nada. No hay nadie. (95)

Otro momento donde figura un pasado violento es cuando recuerda su niñez en Iquique con sus amigos, y se acuerda, a su vez, del momento en que el padre de su amigo Antonio saltó del quinto piso y murió. El narrador muestra una preocupación respecto al dolor de los demás y como evidencia la cita, no sabe cómo incorporar las experiencias traumáticas de otras personas en una narrativa coherente y propia. El evento traumático de descubrir cómo murió Neno, sin embargo, como hemos dicho antes, no está reproducido

por el narrador mientras éste sí reproduce las historias dolidas de los demás. Esto implica un desplazamiento de la experiencia propia por las experiencias de otras personas y al mismo tiempo una latencia inconsciente por parte del narrador, que reproduce dichos testimonios mientras reprime su propia historia. Hay una repetición en el acto de *recibir* las historias traumatizantes de otras personas, historias que no dejan al narrador en paz. Pues sigue escuchando los murmullos de los demás.

La narración, entendida desde su aspecto formal, es otro elemento del texto que brinda indicaciones de un malestar experimentado por el narrador. La narración está caracterizada sobre todo por un estilo *escaso*, o en otras palabras, *minimalista*: consiste en pasajes breves que describen un momento o una interacción que experimenta el narrador, y nunca exceden la página. También vemos un aspecto pasivo que ofrece la narración por su énfasis en lo descriptivo; la mayor parte del texto son descripciones de la escenografía, acciones de personajes y los momentos en que un personaje dice algo son contados. El efecto es casi como si el narrador describiera algo estático, una fotografía. Otro elemento importante es la manera en que está reproducido el diálogo de personajes, pues el narrador nunca delega la palabra a otros personajes. En los muy escasos momentos en que alguien dice algo, lo dicho está reproducido al nivel de la narración del protagonista. Es decir, a un nivel interno del narrador. El narrador reproduce todas sus experiencias en su mundo interno, internaliza sus experiencias sin que haya una interacción con otro personaje. El efecto de tal manera de narrar es que produce una historia desde la perspectiva muy personal del protagonista, creándose la sensación de aislamiento. Y es el aislamiento representado por el estilo narrativo, un elemento clave para interpretar la novela. La narración crea así la impresión de una situación de la que no se puede escapar fácilmente, por un lado por el estatismo y por otro por el hecho de que la única voz sea la de un solo personaje y su mundo interior..

La incapacidad del narrador para comunicar con otras personas muestra también el aislamiento social que opera en el centro del relato. El narrador no logra una *interacción de verdad* con otros personajes y no logra establecer un lazo social significativo ni con su familia ni con otros personajes que encuentra durante su viaje, todo esto a pesar de las indicaciones que revelan o sugieren que dicho narrador necesita y quiere, a veces, tener un contacto verdadero –en el sentido de autenticidad– con la gente. Esta idea de aislamiento y la incapacidad de establecer/crear lazos sociales no sólo rodea al narrador sino a la mayoría de los demás personajes que aparecen. A lo largo de la novela, el narrador crea todo un ambiente de personajes aislados que no forman una comunidad ni saben cómo recuperarla.

De una casa familiar a un residencial comercial

La manera en que *Camanchaca* presentadas las relaciones entre los personajes de la novela apunta hacia un trauma colectivo. El trauma puede afectar el tejido social de una comunidad debido al hecho de que una persona traumatizada suele sentirse distinto a los demás y alejarse, entonces, de la vida social.

Aunque tales víctimas de un trauma busquen a menudo la compañía de otras personas traumatizadas –porque hay una comprensión implícita del dolor experimentada–, los lazos sociales entre las personas suelen desintegrarse. Hay un ‘yo’ y un ‘tú’ pero un ‘nosotros’ no existe realmente.

En lo anterior vimos que el trauma colectivo en *Camanchaca* se manifiesta de tres maneras: El trasfondo de personajes dañados, la configuración de la familia, y el reemplazo de interacción social por el consumismo.

Es exactamente la falta de una comunidad que nos presenta *Camanchaca* lo que se revela al lector cuando consideramos los personajes y las relaciones que tienen entre sí. El narrador crea un ambiente habitado por personajes dañados por la violencia. Y es notable que los personajes, aparte del narrador, tampoco tienen verdaderas interacciones basadas en una idea de comunidad o familia. No hay grupos, sólo individuos con problemas de interactuar con los demás, de trazar auténticos lazos de filiación social sin que desaparezca la intimidad, es decir su subjetividad. Un ejemplo muy claro es la incapacidad de personajes *dolidos* de relacionarse y comunicar, pues no saben qué decir o qué hacer:

Comienza a sollozar. Por supuesto que no sé qué decirle. Ella no vuelve a hablar. Ella mantiene sus manos juntas y comienza a murmurar algo que no entiendo. Escucho unos pasos. Es el ruso. Ella abre los ojos. Lo queda mirando. El ruso va a decir algo, pero ella comienza a sollozar. Es un quejido fuerte y ronco. No hay lágrimas, solo el quejido y el ruso que nos queda mirando y luego da media vuelta y se va. Parece un robot gigante, pienso y me levanto a buscar un vaso con agua. Se lo doy a la señora Mirna, pero ella no deja de quejarse.

La cita muestra cómo los personajes simplemente no saben qué decir, incluso el ruso es descrito como un ‘robot gigante’ y es especialmente el narrador mismo quien nunca sabe responder. La mayoría de sus respuestas, como en este pasaje anterior, consisten de un movimiento de su cabeza, asintiendo o negando, siendo muy raro que hable el narrador. Es muy probable que el narrador *no habla* porque no sabe qué responder, pero al mismo tiempo el narrador da la impresión que no está interesado en interactuar con otras personas, aún menos con su familia:

¿Algún día van a volver?, pregunta mi tata mientras guarda la Biblia en un maletín.

No creo, le respondo.

No estoy seguro, pero de todas formas contesto rápido, como si fuera un discurso aprendido. Es la eterna discusión. (45)

Es más, el narrador aquí no solo muestra que no está interesado en comunicar ateniéndose sólo a una parodia de comunicación, pues da las respuestas que se esperan. El hecho de que distinga ‘un discurso aprendido’ implica que la respuesta no es realmente suya, sino algo que aprendió decir para cumplir las expectativas de sus mayores.

La familia del narrador no parece funcionar como una familia. Son individuos repartidos por el país y la narración nunca transmite la idea de un cierto grado de intimidad que uno esperaría en una familia. Todo lo contrario, el narrador *muestra* la falta de intimidad entre él y su familia. Además, la familia es representada no como un bloque sino como fragmentos que juntos forman una asociación, aunque sea solo por nombre. El narrador vive con su madre en un departamento de Santiago, el padre del narrador vive en Iquique con su nueva familia, su abuelo vive también en Iquique pero solo en una casa que ahora está convertida en un residencial. Tienen cada uno su propio territorio y según el narrador solo hay muy escaso contacto entre ellos. Reforzando la idea de una familia que no es realmente una familia, son las historias de la madre del narrador donde describe una familia que él desconoce y con la cual la madre no tiene contacto. También la ausencia de la prima del narrador figura repetidamente durante su viaje al norte, y es sólo cuando pregunta al padre sobre su paradero donde dicho narrador tiene una reflexión sobre el estado de su familia:

(...)¿Tú no sabes cómo puedo encontrar a mi prima?

No, dice él, ¿para qué la quieres?

No sé, quiero conversar con ella.

Tu prima ya no vive acá, dice él, se fue hace tiempo con su familia.

Suena grande, numerosa, la palabra familia. Me gustaría preguntarle a qué se refiere, pero no alcanzo: me vuelve a comentar algo sobre el partido que está viendo. (87)

Durante su estancia en Iquique el narrador quiere encontrar a su prima, y es casi el único momento en que adquiere un comportamiento proactivo basado en sus propios motivos en lugar de su acostumbrada pasividad. El hecho de que el narrador exprese su deseo de hablar con su prima –la otra hija afectada por la muerte de Neno–, resulta interesante porque el narrador prefiere no hablar. El texto sugiere que el narrador quiere hablar con ella sobre Neno. Sin embargo, la prima se fue con *su* familia, palabra que el

narrador no puede aplicar a su propia familia, y este deseo de conversar se ve reiteradamente frustrado. No existe la posibilidad de romper su estado de aislamiento social.

Este aislamiento forma parte también de su vida con la madre en el departamento en Santiago. Ella casi no sale de la casa y ha cortado todos los lazos con su familia: solo tiene a su hijo. Hay dos momentos en que el narrador reproduce lo que su madre le contó con respecto a su familia, enfatizando esta idea de familias fragmentadas. Primero, una imagen de la infancia que su madre no podía olvidar:

El día que su madre se fue de la casa. Ella la recordaba ordenando una maleta, con mucha prisa, y la hermana de mi mamá llorando, pidiéndole que no se fuera, que no las abandonara. Y mi abuela en completo silencio, echando la ropa, muy apurada. (...)

¿Y que dijo tu papá cuando volvió y no la encontró?

Parece que no dijo nada, que se encerró en su pieza y se puso a llorar. (34)

‘En una de las entrevistas ella me diría que es mejor no recordar nada. (36)

Este pasaje ya establece que su madre viene de una familia que se separó cuando ella todavía era muy joven. El siguiente pasaje en que ella vuelve a hablar de su familia refuerza esta idea de una familia fragmentada:

Las entrevistas continuaron. Ella hablaba de su mamá que nunca volvió a casa, hablaba de su padre que era un mujeriego, hablaba de sus hermanos repartidos por Chile. Personas a que nunca conocí. Gente perdida en pueblos al norte y sur del país. (...) No recuerdo sus nombres, pero se perdió. Según mi mamá, lo raptaron los ovnis. Eso era lo que contaba mi tío. Aunque a veces mi mamá cambiaba la versión y contaba que lo detuvieron los milicos. Lo torturaron, pensando QUE era miembro de un grupo subversivo, y cuando entendieron que no tenía nada que entregarles, lo soltaron en medio de un bosque y sobrevivió, quién sabe cómo. Pero lo que importaba era lo siguiente: mi tío regresó después de veinte años de ausencia. Mis primos. A quienes nunca he visto, no lo reconocieron. Su mujer tampoco. Solo sé que estuvieron un tiempo juntos y luego él le contó que tenía otra familia. Les dijo que se había casado con una muchacha diez años menos que él. Esa fue la frase. Al día siguiente su mujer se pegó un tiro. Dicen que él vio el cuerpo tendido en el patio, agarró sus cosas y se marchó.(44)

Solamente el narrador habla de una familia fragmentada cuando reproduce la historia familiar que proviene de las entrevistas con la madre. Sus padres se separaron cuando ella era niña y luego sus hermanos se repartieron por todo el país y no tienen contacto entre sí. Ella misma ha elegido cortar

cualquier contacto con su familia y ahora vive sola con su hijo, dependiendo de él. Lo que ella transmite es la historia de una familia que se desintegró, ya no hay familia.

Un elemento de este aislamiento social es el consumo que desplaza la posibilidad de interacción. El narrador está presentado como un personaje pasivo que a menudo no quiere interactuar con las personas ni sabe cómo hacerlo. Es por eso que la narración es producida a un nivel interno del narrador. Narrador-personaje que busca desplazar su incomodidad en la vida sustituyéndola por el consumismo; un ejemplo llamativo es lo que hace después de la noche en que su madre le contó la verdad acerca del Neno y abusó sexualmente de su hijo. La comida rápida es la solución al evadir la experiencia con su madre:

(...) dejé una nota avisando que regresaría tarde y salí. En la micro fue pensando en dónde podría ir a almorzar. Algún restaurant del centro. Cualquier lugar, en realidad, lo que importaba en ese momento era comer algo grande, algo que me mantuviera satisfecho hasta muy tarde. (...) Yo quería sentarme un buen rato, comer tranquilo, dejar que la tarde avanzara. Seguí caminando, ahora paseo Estado: un nuevo McDonald's, un Kentucky Fried Chicken, un Telepizza, un Burger King. Llegué hasta la Alameda, me di media vuelta y finalmente entré al Kentucky. (72)

Aquí el narrador usa la comida rápida como una manera de huir de la casa, evitando a su madre después de la noche anterior. Hay bastante evidencia de que el narrador utiliza el consumismo para combatir su incomodidad, visto que admite que 'Los cheques, por supuesto, no duraban más que la primera semana de cada mes' (26) y por el hecho de tener sobrepeso, a lo que se suma la incapacidad de interactuar con otras personas. La relación que tiene el narrador con su padre también está expresada en el consumismo. Pues solo ve a su padre cuando está en Santiago por los negocios; y las interacciones que tienen se relacionan casi todas con el consumismo. El padre del narrador insiste varias veces en que el narrador debe de estar contento pues en los dos viajes con él ha recibido cosas como ropa y libros:

Los dos corriendo y el vendedor que me dio los libros y mi papá que pagó y me preguntó si estaba contento ahora, y yo nada, yo miraba las novelas y pensaba en que debíamos regresar; él que me palmoteaba la espalda y me preguntaba si me servían esos libros para la universidad. Sí papá, gracias, sí, papá, le decía y él con una sonrisa pidiéndome los libros y mirándolos, tocándolos. Tom'p uno desde las dos tapas y lo dio vuelta: el libro que parecía un ave volando, y él diciéndome que de verdad es resistente, que se nota que es de buena calidad, y yo callado, mirando el libro abierto y el sacudiéndolos y hablando de la calidad, y yo sin decir nada, pensando que al día siguiente debíamos volver a Chile.

También es importante notar que el narrador no sabe cómo comportarse con su padre. En la cita aquí arriba hay la frase ‘y yo sin decir nada’, una frase que caracteriza como el narrador reacciona a otras personas. Es muy importante detenerse en el hecho de que el narrador recibe estas cosas de una persona de la cual ahora sabe que es responsable por la muerte de un miembro de la familia, y que el narrador no sabe cómo cuestionar su padre o dar resistencia. Y es evidente que tal impotencia molesta al narrador:

La imagen: caminando por Florida con mi papá y él palmoteándome la espalda y diciéndome que yo tenía suerte, que no todos los hijos tenían un padre como él. Me decía eso, con su sonrisa, y yo lo miraba y asentía con la cabeza, y él palmoteándome la espalda y diciéndome que nunca me olvidaría de ese viaje a Buenos Aires, que sería algo que le podría contar a mis hijos, algo importante en vida. Y yo mirándolo y él sonriendo, palmoteándome la espalda y sonriéndome. (37)

Es quizá la residencial del abuelo tenemos el ejemplo por excelencia de un reemplazamiento del contacto social por el consumismo. Originalmente el edificio había sido una casa familiar donde vivía toda la familia, pero después de la muerte de su esposa el abuelo decidió convertir todas las habitaciones a una suerte de abstracción que obstruye la memoria, el valor del recuerdo:

Antes de irnos a vivir a Santiago, estuvimos unos meses en esta casa. Ahora ya no es una casa. Ahora es una residencial, con muchas piezas que desconozco. (...) Es otro lugar. (...) Ya no existe living, ni cocina, ni nada. Solo hay habitaciones. (39)

Es la residencial donde vive el narrador durante su tiempo en Iquique, no con su padre y su nueva familia, sino en una de las habitaciones *vacías* que arrienda su abuelo. Y es en la residencial donde el narrador escucha a menudo los murmullos y quejidos de otras personas desconocidas, lo cual significa un alto grado de fantasmalidad (en el sentido de *fantasmático*) no sólo en las operaciones del recuerdo, sino también en la apertura de un sentido para el presente que permanece en sombras. Es la residencial que representa perfectamente el trauma colectivo, un lugar donde habitan personas individuales que no llegan a formar un grupo, con la tensión añadida de la novela evocando la imagen de individuales sufrientes.

Camanchaca como alegoría nacional

Como hemos visto se trata de una historia de un narrador que casi no habla, que sólo presenta indicios de un trauma por el descubrimiento de un evento horrible en historia familiar y las consecuencias que tuvo en la familia dicho evento. También es la historia de un hijo que no se atreve confrontar a su padre

acerca la verdad de la muerte de tío Neno, contentándose con ser un compañero pasivo que acompaña a su padre durante sus viajes de negocio, y que al final de la novela está implicado en el mismo crimen que su padre cometió contra el Neno.

Si presentamos los hechos de la novela así, es bastante claro que hay un nivel alegórico a la historia. Es evidentemente la historia del Chile en la postdictadura y la dificultad que tiene una segunda generación en relacionarse al pasado dictatorial que afectó tan profundamente al tejido social del país. Es, en fin, a una lectura a nivel alegórico gracias a la cual la novela adquiere más significación.

Veamos. La familia que dejó de ser una verdadera familia después del evento traumático, y que se silenció como resultado tanto en el sentido comunicativo-emocional como en la pérdida de *sentido* casi ontológica, que le confiere al silencio un estatuto enmarcado en la historia y a la vez en las profundidades de una psiquis en duelo permanente. La verdad de la muerte de Nino se convirtió en un secreto familiar que dio pasos a otra versión de la historia (necesidad de no sólo cubrir, tenderle un velo al secreto, sino de extraviarlo como solución final) que desmintió el papel de algunos en la muerte de Neno. Fue esta versión falsa la entregada al narrador. El narrador se caracterizó en un primer instante por su inocencia y su puerilidad. Ambas son maneras de dotar a los hechos —que han de ser narrados, o cuasi adivinados— de una metafísica emplazada ya no en la función de la ficción sino más bien en el mismo espacio novelable que se cruza con el espacio de los efectos reales. Es solo cuando el narrador conduce entrevistas con su madre que ella le cuenta la verdad y es este descubrimiento el que tiene como consecuencia que él comience a considerar por primera vez *por qué* su familia es como es. A pesar de ser un evento que no ha experimentado el narrador directamente, sí ha afectado gravemente el estado de su familia y, por tanto, la soledad que experimenta el narrador. Hay entonces un evento *concreto* que causó su aislamiento, evento que por ser distorsionado por las versiones y por su misma cualidad de secreto, pues la pregunta por la muerte, como sabemos, no es sólo de índole “policial” si se trata de novelas enérgicas que abren su arco de ficción. *Antes* no le ocurrió cuestionar el pasado familiar y sus efectos en su vida, y es en el *después* —en tensión con el pasado— que empieza la labor (el *trabajo*) de escritura, donde toma cuerpo lo narrable, lo representable. Además, el evento que fracturó su familia no fue un evento externo sino fue perpetrado por su padre, dentro la familia misma, así lo novelable adquiere un gradiente mucho más *dramático*, casi en forma de tragedia .

La familia del narrador funciona como la sociedad chilena en la post-dictadura. (Y he aquí el asomo sustancial del gesto alegórico de la ficción responsable, que busca dotar a la alegoría de una intensidad no complaciente). Una familia fracturada tal como el país fue fracturado en 1973 por un evento violento. En los dos casos fue la misma comunidad la que cometió el evento violento contra sí misma, si matizamos que la comunidad nunca debe actuar como agente inconsciente de la historia, esto es, sólo como testigo callado, incapaz de un acto auténtico de *memoria*. En Chile la versión oficial del golpe de estado

desmintió la verdad horrible de desaparecidos y torturados que intentaron ocultar y tuvo como consecuencia el estado fracturado de una comunidad. La novela refleja asimismo las narrativas dominantes con respecto al pasado dictatorial. Una narrativa que se ocupa *pasivamente* del pasado (en el sentido de novelar con cierta inocencia formal o ritual), y que así promueve el *olvido* del pasado, y otra narrativa de vindicación de las víctimas a través de un esfuerzo medular de la imaginación, que se preocupa, así, por la versión verídica del pasado y su reconocimiento como anagnórisis potente. En la novela, estas dos narrativas están reflejadas por la estructura y refuerzan la idea que se trata de una novela alegórica.

Hay dos maneras en que la estructura de la novela funciona a nivel alegórico. Primero por la manera en que las dos narrativas están yuxtapuestas en la novela; la narrativa de la madre está colocada en la página izquierda y la del padre en la derecha, como si pusieran en diálogo dos voces que no quieren escucharse y que sin embargo *ya* se hayan contrastadas inexorablemente por las páginas articuladas como función no sólo “técnica”, no sólo de una lúdica formal. Esto es, la de la izquierda se haya “victimizada” y personificada por la madre y la de la derecha, personificada (no abierta a la complejidad de la dinámica de “victimización”) por el padre a través de su preocupación por los negocios. En otras palabras, una representa la izquierda política y el otro la derecha. Segundo, por el uso del tiempo, pues casi toda la narración con respecto a la madre es narrada en tiempo pasado y además la madre está *preocupada* por el pasado y por eso le cuenta sus recuerdos al hijo. Por el contrario, la narración en que figura el padre en la página derecha está alojada completamente en el presente, y el personaje del padre es presentado como una figura que solo se concierne con el presente y el futuro, no interesándose (no actuando completamente en el eje temporal) por el pasado. Lectura que cumpliría su gesto alegórico en la manera en que el tiempo pasado y la preocupación por el pasado, apuntan hacia la memoria de un tiempo traumático representando el tiempo presente como deseo de no recordar y solo seguir adelante. Esta última consideración es confirmada por el final de la novela, cuando *algo* golpea en la carretera:

Nos dirigimos hacia la aduana. Vamos abandonando la ciudad. La radio no capta ninguna señal. No hay personas. En el desierto no hay personas. No hay dragones, tampoco. Todo está oscuro. Muy oscuro. Un golpe. Una trizadura. Mi papá no alcanza a frenar. El bulto en mitad de la carretera. No hay nadie. No hay más personas. En el parabrisas hay una trizadura. Mi papá me mira, coloca su mano en mi muslo y me dice tranquilo. Pone reversa. Mueve el volante, lo esquivo y acelera. Se ven las luces de la aduana. No sé dónde quedó la lista.

Durante el resto del viaje casi no volvemos a hablar. Es tarde. Cruzamos el desierto entre sombras y neblina. Me acerco a la ventana. Veo mi reflejo. Veo a mi papá. Intento observar las estrellas, pero no se ve nada. Es la camanchaca, dice mi papá. Yo lo observo de reojo. Él conduce a ciento cuarenta kilómetros por

hora. Cierro los ojos. Y los veo en la carretera, ahí, tendidos en la carretera. Los cuerpos. Niños y viejos. En mitad de la carretera. Los veo en mitad del desierto, y mi papá los esquiva, acelera y los esquiva. (119-120)

El padre es representado, entonces, como una persona que no baja de la camioneta para investigar el daño que hizo, es decir: *esquiva* el pasado y *acelera* hacia el futuro, dejando el pasado en el pasado, sin mirar hacia atrás pues ya el gesto está cumplido.

También la relación que tiene el hijo con su madre es problemática. El testimonio de su madre sobre Neno ha tenido el efecto de traumatizar a su hijo, algo que es evidente en la manera en que no puede reproducir la verdad acerca de la muerte de su tío. Hay una insinuación aquí de que la madre se ha aprovechado de la voluntad de su hijo para escucharla, pero eso ha sido solamente un abuso de esta voluntad, como vemos poco después del testimonio:

Fue un roce. Luego un movimiento y más roce. Me tomó la mano y la condujo entre sus muslos gordos, blandos. No podía doblar los dedos. No me dejes de hacer cariño, me dijo mientras comenzaba a sentir la humedad, los dedos levemente pegajosos. Comenzó a mecerse y yo seguía sin poder doblar los dedos. (68)

El hecho de que la madre abusa de su hijo sexualmente subraya el egotismo de ella, que se aprovecha de la pasividad de su hijo para aliviar el dolor que su pasado causa en ella. La madre no se concierne de los intereses de su hijo y, a pesar de la naturaleza bastante íntima de la relación entre madre-hijo, esto sólo sirve para enfatizar el estado aislado del narrador. En este sentido el tratamiento de la madre a su hijo no es tan disímil al del padre, ambos se preocupan únicamente de sí mismos.

El narrador, no obstante, no es una mera víctima de sus padres. El acto de no hacer nada, de no dar resistencia y no cuestionar explícitamente a sus padres es tanto una causa de su posición de una víctima de sus acciones, que el tratamiento de sus padres de él. El hijo se convierte de tal modo a la vez en cómplice y víctima de su propio malestar. En términos alegóricos esto implicaría un hijo atrapado entre dos discursos dominantes con respecto al pasado dictatorial que solo concierne a la generación que vivió conscientemente la dictadura.

En el caso de que el padre personifique un discurso estatal de *dar vuelta a la página* y la madre un discurso que lamenta el pasado horrible, ¿qué podemos decir sobre la posición del hijo, atrapado por su pasividad entre estos discursos?

Un testimonio posmemorístico

Visto que se trata de la narración de un hijo, se puede caracterizar *Camanchaca* como una obra de posmemoria, en el sentido de que ella describe cómo los hijos se relacionan con el pasado traumático de sus padres, lo cual que ha afectado gravemente el funcionamiento de la familia (casi colocándola en el orden de una disfunción), y de cómo esta segunda generación intenta construir una memoria *propia* del pasado novelable, es decir, *interpretable* (Hirsch). Hay además un énfasis de índole afectivo en este tipo de construcción memorística debido al hecho de que todas las memorias se construyan a través de un proceso mediatizado, independientemente de quién construye esta memoria (Sarlo). Se trata entonces, más bien, de *cuáles* son los recuerdos creados que *cómo* se crean estas memorias. La posmemoria describe la construcción afectiva y subjetiva de una memoria mediatizada por las relaciones que tienen los hijos con sus padres y las experiencias que definieron estas relaciones. Esta reelaboración a través de recuerdos de una segunda generación tiene una función. A saber, la resolución de un trauma colectivo por una reelaboración de imágenes y recuerdos del pasado problemático, recontextualizándolos y posibilitando, así, un escape de la repetición del trauma.

En este sentido *Camanchaca* es una historia posmemorística. La situación familiar descrita en la novela fue afectada gravemente por un evento violento en el interior mismo de la familia, hecho que fue omitido (ocluído) en la historia familiar. El descubrimiento por el narrador de la importancia de la verdad tras la muerte de Neno causó la necesidad del narrador de entender el pasado así como los efectos que ha tenido en su vida y en cómo él se relaciona con su familia. Pero si la segunda generación tuviese una *responsabilidad* en reelaborar el pasado traumático de la familia, sería evidente que el narrador fracasa en dicha responsabilidad porque no consigue ofrecer *resistencia* a sus padres estando involucrado, entonces, en los *mal-hechos* de sus padres. Pero si tomamos su narración como un testimonio en términos de Felman y Laub, su historia no fracasa necesariamente.

El testimonio del narrador es interesante porque consiste casi solo en observaciones: él no reflexiona sobre lo que sucedió con su madre y lo que le ha contado sido *contado* sobre Neno, ni sobre su relación con su familia paternal. Si leemos la novela como una alegoría del Chile post-dictatorial y consideramos cómo la novela representa la generación de los padres y la generación de los hijos, esta falla tiene su importancia si aplicamos el concepto de *testimonio* según Felman y Laub. El testimonio puede ofrecer una verdad que no es accesible al testigo mismo, y tomando la narración como un testimonio de la experiencia del protagonista, ésta revela varios elementos. Primero, el trauma personal del narrador que representa la manera en que un pasado desconocido, en este caso el tiempo de dictadura, puede tener también efectos *profundos* en la vida de alguien que no tiene experiencia de primera mano con este pasado. En *Camanchaca* se hace evidente por la incapacidad del narrador de encontrar un comportamiento adecuado en presencia de su padre después de saber la verdad de la muerte de Neno. Su

incapacidad general de reflexionar sobre las consecuencias que ha tenido la muerte de Neno en su vida sería paralelo a la manera en que la generación que el narrador representa no sabe relacionarse a la dictadura y el cómo ha determinado la realidad en que viven.

La novela nos presenta, así, los dos discursos dominantes con respecto al tema de la dictadura: uno conservador, donde es mejor olvidar el pasado y continuar adelante sin mirar atrás, y otro ligado a los derechos humanos, donde hay una preocupación por el reconocimiento de los horrores cometidos por el régimen militar. El narrador no ofrece resistencia a los discursos personificados por su madre y padre, y tampoco intenta formular su propia posición con respecto al pasado. Debido a esta pasividad, el narrador se convierte en víctima y cómplice de los vicios de sus padres. *Camanchaca* nos presenta entonces una crítica de estos discursos dominantes y la manera en que se ven forzadas las generaciones posteriores a habitar este discurso repetitivo y pasivo; y, al mismo tiempo, la incapacidad y la apatía de estas siguientes generaciones en formular su propia visión del pasado dictatorial.

Además de dar testimonio de la necesidad de relacionarse con el pasado en sus propios términos, la novela hace claro la importancia de ser escuchado. En la noche en que el narrador descubre que su padre es un asesino, el perro que tienen – Coka – cae enfermo y no deja de quejarse. La manera en que coincide el malestar del perro y del narrador no parece casual y poco antes de irse de viaje con su padre –ahora personificando el asesino– el narrador se acerca a su mascota para consolarla:

La Coka había estado quejándose toda la noche. Agarré una silla, una frazada, mi grabadora, el micrófono y me senté a su lado. Cuando le puse el micrófono frente al hocico dejó de llorar. Estuve gran parte de la noche haciéndole cariño, grabando sus quejidos, hasta que se durmió. Esa mañana, mientras mi papá me esperaba en el living, fui a despedirme de la Coka. Recién había salido de su casa. Se notaba de mejor ánimo. (90)

El hecho de grabar los quejidos parece tener un efecto paliativo y puede ser llamativo si tomamos en cuenta la importancia como –argumento de Laub– de la necesidad de la cura a través de externalización de una experiencia, para inscribirla en una realidad externa al mundo interior. Visto el estilo de narración y la posición de aislamiento del narrador junto con la incapacidad de encontrar una manera de hablar con sus padres, se puede decir que la posición del hijo es muy parecido a la de la mascota.

Lo más importante que los ejemplos muestran aquí es que el hijo hereda ambas narrativas de sus padres. Por un lado una narrativa de *victimización* que presenta una versión verídica de un pasado familiar que inculpa a otro miembro de la comunidad, y por otro una narrativa de negocios donde no se habla del pasado y el presente es ocupado por la cháchara insignificante que rodea a la mercancía mostrada en su forma espúrea. El hecho de que herede estas narrativas es debido a su propio comportamiento pasivo que

no ofrece resistencia a sus padres, lo que tiene como consecuencia que siga traumatizado por su madre y el abuso sexual, estando implicado al final de la novela en el mismo crimen que mató a su tío Neno.

La novela nos presenta entonces a un hijo entre dos narrativas opuestas, que sin embargo tienen su origen en un evento cuando *aún* eran una familia. De ahí que la novela ejerza una crítica de cómo la generación anterior no se ocupó *bien* de la segunda generación, pues sus narrativas fueron prácticamente inoculadas, trasvasadas, a los hijos que expresan dicha generación. *Camanchaca* es sobre todo una crítica de una generación posterior y su comportamiento pasivo con respecto a los temas *importantes* de un pasado colectivo, pasividad o incapacidad en ofrecer resistencia a dichas narrativas, construyendo, así, una propia memoria colectiva propia. *Camanchaca* da testimonio de la necesidad de una reelaboración posmemorística de un pasado traumático. Esta necesidad consiste no solo en *hablar* sino de construir una propia versión de ese pasado y también la necesidad de escuchar, de *prestar atención* a lo dicho.

Al fin y al cabo *Camanchaca* es el intento de hacer una síntesis de una narrativa del pasado nacional a través de una narrativa del presente. De hecho, la novela es la representación alegórica de la lucha por la memoria realizada por los activistas de los derechos humanos, las víctimas de la violencia del Estado y sus simpatizantes, y por otro lado, patentiza *la narrativa de no recordar*, de olvidar, y dar vuelta a la página.

Camanchaca es sobre todo la historia alegórica de los hijos de estas narrativas. Es el narrador quien se ve traumatizado por la historia de su madre y por el abuso sexual del cual él fue parcialmente responsable al no ofrecer resistencia a su madre, pero además el narrador se convierte en cómplice del mismo crimen que *victimizó* a su madre. Debido a su comportamiento pasivo, el narrador está involucrado en los vicios de sus padres; por un lado la nostalgia y por otro la negligencia frente al pasado. El narrador da testimonio de un mundo en que todos los personajes no saben establecer relaciones personales reales y profundas, no saben (re)crear una comunidad. Las interacciones significativas que posibilitarían una comunidad están desplazadas y reemplazadas por el consumismo y la mercancía. Hemos visto los ejemplos de la residencial del abuelo del narrador, una casa familiar que fue convertida para alquilar las habitaciones a huéspedes *dolidos* que no interactúan. La televisión, la música, la comida rápida, el diálogo insustancial, reemplazan/desplazan la posibilidad de interacción⁷.

⁷ Llamativo que cuando va al Morro para buscar a Aldo tiene recuerdos de jugar a béisbol con sus amigos. Comparte actividades con otras personas. En el mundo que describe solo tiene su mamá que le ofrece alguna relación personal, fuera de eso el narrador no tiene a nadie más.

Fuenzalida: Análisis literario

La imposibilidad de construir una historia

Fuenzalida está basada en bastantes elementos de la vida real de su autora, Nona Fernández. Tal como el personaje principal de esta novela, Nona Fernández es una autora de guiones televisados, y perdió el contacto con su padre a una edad temprana; más adelante recibió unas fotos después del fallecimiento de su padre⁸. Este aspecto autobiográfico es interesante porque refuerza la índole personal y subjetiva que caracteriza la novela. Este relato, que contiene varias líneas narrativas, describe cómo la protagonista encuentra una foto de su padre, Fuenzalida, lo que provoca en ella recuerdos que tiene de él cuando era niña. Apenas un día después de este hallazgo el hijo de la protagonista cae en una coma por razones desconocidas y el padre de la protagonista fallece. Mientras tanto la protagonista ofrece ficciones sobre un padre que nunca conoció, trazando relaciones entre el estado de su hijo, el padre desconocido, el pasado dictatorial y la imposibilidad de conocerlo.

Es una novela además basada en objetos, afirma Meruane. Objetos que son fragmentos de un pasado olvidado, los cuales la protagonista en la ciudad encuentra por casualidad entre la basura. Esto ofrece una metáfora interesante de la ciudad y como un 'basural del tiempo' (34) y una narradora cavando en este basural buscando sus recuerdos de cuando era niña. Tal como en *Camanchaca*, es el inesperado acontecimiento de ser confrontado con un pasado desconocido el que provoca una preocupación con el pasado. A diferencia del narrador de *Camanchaca*, no obstante, parece que la narradora de *Fuenzalida* está realmente haciendo un esfuerzo para dar respuesta a la problemática de cómo relacionarse con un pasado desconocido y inaccesible.

Este capítulo, como el anterior, se divide en dos partes: La primera parte concierne a una indagación sobre la manera en que las varias narrativas están relacionados entre sí y qué puede decir uno sobre su interacción; luego, destacamos la manera en que los recuerdos están utilizados en la novela y cómo se difunden a partir de todas las líneas narrativas, como memorias que no dejan a la protagonista en paz, lo que apunta hacia una experiencia parecida al trauma. La segunda parte describe cómo *Fuenzalida* puede ser leído alegóricamente y qué arroja tal lectura acerca de la relación entre la generación que vivió como

⁸ Guerrero (2012)

adultos durante la dictadura, y la generación de sus hijos. Al final concluimos relacionando brevemente los argumentos centrales de este capítulo con los argumentos de los capítulos anteriores.

Una historia en fragmentos

La novela *Fuenzalida* tiene una estructura llamativa por contener en total cuatro líneas narrativas que pueden existir independientemente la una de la otra pero que forman juntos una historia compleja. Los elementos narrativos recurrentes durante la novela van estableciendo establecen entre sí a través de la repetición de determinadas figuras. A saber, los recuerdos de la narradora. Claves son los recuerdos de la narradora y el uso y articulación de ellos en las diferentes narrativas, de manera que pasaré primeramente al análisis de la estructura de la novela.

Todas las narrativas que recorren la novela son creadas por la protagonista y narradora (NP en adelante) de *Fuenzalida*, una autora de culebrones, y tienen cierto grado de jerarquía entre sí. Hay dos narrativas principales cada una conteniendo una narrativa subsidiaria. En primer plano vemos la narrativa de la NP, que encuentra una foto en la basura, foto en la que aparece un hombre que puede ser su padre, Ernesto Fuenzalida. La NP no ha visto a su padre desde que tuvo 12 años y esta foto provoca el resurgimiento de recuerdos acerca de él de en tanto ella niña. Este hallazgo de la foto de su padre provoca una preocupación por el pasado mientras su hijo ha caído en una coma inesperadamente por razones desconocidas.

La segunda narrativa más prominente es la historia ficcional imaginada por la NP acerca la figura de Fuenzalida. Dicha historia trata del maestro de artes marciales Fuenzalida y su adversario Fuentes Castro, un ex oficial de la DINA⁹. Fuentes Castro es perseguido por la DINA y, para permanecer vivo optó por desaparecer, abandonando a su esposa e hija. A pesar de su persecución sigue activo en sus actividades contra el marxismo. En cierto momento hay un enfrentamiento entre sus agentes y Fuenzalida, y le ofrece a Fuenzalida un puesto en su organización. Cuando Fuenzalida rechaza la oferta los agentes de Fuentes Castro secuestran a su hijo para obligarle a trabajar para ellos. En lugar de eso Fuenzalida decide hacer todo lo necesario por liberar a su hijo, y ésta es la segunda narrativa principal de la novela. La novela consta de cinco partes con dos líneas narrativas principales que se alternan: la primera, tercera y quinta parte conciernen a la línea narrativa principal, y la segunda y cuarta parte dan lugar a la historia imaginada de la NP sobre su padre.

⁹ DINA: Dirección de Inteligencia Nacional, la agencia estatal responsable por gran parte de los desaparecidos, asesinatos y torturas durante la dictadura.

Aparte de estas dos narrativas ,hay dos relatos que existen dentro de las dos principales. En la historia principal de la NP hay breves momentos en que figura la historia de una telenovela “Unidad de Urgencias”. En la cuarta parte de la novela la historia imaginada de Fuenzalida es interrumpida por dos capítulos que relatan la historia de Sebastián Acevedo Becerra, un padre que se autoinmoló para liberar a sus hijos. Lo curioso es que estas dos mini-narrativas tienen paralelismos con las narrativas principales de las cuales son parte. La telenovela relata la historia de una doctora que recibe un paciente al cual describe de la siguiente manera:

Sé quién es este hombre, Iván. Pero no lo conozco. Te juro que no lo conozco. (116)

Al final de la novela resulta que el paciente fue el padre que ella nunca conoció, tal como la NP nunca conoció realmente a su padre y su familia paternal. La historia de Acevedo es la de un hombre real que durante la dictadura se autoinmoló después de no conseguir más información acerca de sus hijos raptados por el estado. Historia de un padre que hace todo lo posible por sus hijos, de la misma manera en que Fuenzalida hace todo lo posible por su hijo, Ernesto Fuenzalida.

Tenemos entonces en total cuatro narrativas que funcionan separadamente, pero a pesar de esto están obviamente vinculadas entre sí. *Fuenzalida* es de esta manera mucho más que la suma de sus partes. La relación entre las narrativas se establece principalmente por las mencionadas similitudes en temas: Un padre desconocido que entra de forma inesperada en la vida de la protagonista poco antes de que él muera, y la historia de un padre que se enfrenta con agentes de la dictadura, padre que hace todo lo necesario para salvar a sus hijos. Pero las narrativas están asimismo relacionadas por ciertos elementos narrativos que comparten cada una de las líneas narrativas. Estos elementos narrativos consisten principalmente en los recuerdos de la NP, los cuales presenta ella en la línea narrativa principal de la novela. Los recuerdos acerca de su padre son pocos y vagos pero entran en todas las narrativas que ella produce de una manera repetitiva. Además, la historia presentada por *Fuenzalida* es el producto de una ficcionalización de eventos vividos por la narradora principal, lo que hace aún más borrosos los límites entre las varias narrativas que constituyen la historia.

Uno de los aspectos más interesantes de la estructura de la novela es que el conjunto de estas narrativas dan como resultado una obra que es mucha más compleja que sus partes. La NP es una escritora de telenovelas (llamados culebrones en la novela) y siempre sigue un esquema formulaico para producir los episodios: Amor, venganza, muerte y cabro chico A.V.M.C.CH (24). A pesar de que se pueden encontrar todos estos elementos en *Fuenzalida* la historia no tiene nada de formulaico debido a la manera en que el texto funciona como un texto híbrido. Los elementos A.V.M.C.CH funcionan a través de las narrativas presentes en la novela, no están estrictamente limitados a una única narrativa, elemento que

a su vez refuerza la idea de un texto que se debe considerar en su totalidad y no sólo en sus partes. Además de este funcionamiento a través de narrativas, se muestra la manera en que estas categorías de A.V.M.C.CH se cumplen en la novela no es tan simple que uno esperaría de una fórmula para escribir historias para telenovelas. La manera en que estas categorías están presentadas provoca más la idea que se trata de las reflexiones de la NP y las dudas que ella tiene con respecto a estos temas que mecanismos para adelantar la trama de una historia y atraer una audiencia. De tal manera la NP deja claro que un esquema formulaico no sirve, no puede contener la historia compleja que ella intenta captar. Al final de la novela resulta que la historia que hemos leído es el producto ficcional de la NP, incluso la narrativa principal:

Supé que escribiría sobre Fuenzalida cuando mi madre me dijo que había muerto. (...) Hace poco había estado trabajando en el guión de la película documental de algunos amigos y pensé que ese sería el tono justo de la escritura. Un tono realista, testimonial, que me asumiera a mí como narradora, sin disfraces, expuesta como nunca antes lo había hecho, y que mezclara ficción y realidad en un híbrido extraño. Después pensé que no, que debía ser un thriller político, o mejor, una historia de acción ambientada en los tiempos de mi infancia, escrita con la estructura de capítulos de culebrón, o mejor, como el tratamiento de los capítulos de un culebrón. Luego concluí que debía ser las dos cosas al mismo tiempo, documental y culebrón, realidad y ficción, verdad y mentira, o más bien mentira sobre mentira, porque al final de la historia qué otra cosa es escribir. Como fuera, el punto de partida sería una foto que me llegó a la casa y que efectivamente fue la llave para entrar a este relato. Uno de mis materiales adjuntos reales, no inventados.

Este pasaje revela que la historia que nos fue presentada hasta ahora, es el producto de una ficcionalización por parte de la narradora. El resultado es que uno no sabe si algo es un recuerdo real o inventado. El ejemplo más evidente es cuando encuentra la foto de su padre. Al inicio de la novela la NP la encuentra en frente de su casa entre la basura, en realidad recibió una carta de su hermanastro después de la muerte de Fuenzalida donde se cuenta que él le entregó a ella ambas fotos de Fuenzalida. Es imposible saber entonces qué parte de la narración anterior fue realidad o ficción, sin embargo, al fin y al cabo, no importa realmente. Lo importante es considerar cómo la narradora eligió representar a su historia, sus acontecimientos y sus personajes y cómo están relacionados entre sí. También ofrece una manera de entender porque las historias de las varias narrativas están tan relacionadas entre sí; son el producto de un esfuerzo consciente por parte de la narradora en representar la complejidad de su historia. Si bien la historia ficcional de Fuenzalida sigue el esquema un poco inane de una historia de acción

cliché, está redimida por el hecho de que está parte de un conjunto más grande y añade a la complejidad que es el intento de la narradora en representar su historia.

Los materiales adjuntos

A pesar de la índole híbrida del texto, contamos, como hemos mencionado antes, con elementos narrativos que comparten a su vez las líneas narrativas, sobre todo los recuerdos de la NP¹⁰. Muchos de estos recuerdos están presentados en la narrativa principal de *Fuenzalida* que a su vez vemos incorporados como escenas o detalles en la narrativa ficcional sobre su padre. Este uso de recuerdos equivale a lo que la NP describe como ‘materiales adjuntos’:

Pedazos de realidad, astillas de lo cotidiano que quedan clavadas en algún lugar de la cabeza. No tienen protagonismo en la historia porque no participan en ella, son más bien una excusa para convocarla. Su presencia no se devela, es casi un secreto. Si llegaran a aparecer quedarían fuera de tono, demasiado reales para una construcción dramática. Los televidentes apagarían la televisión pensando: ¿qué es esto? ¿qué tiene que ver con el relato? Solo el autor maneja esas delicadas piezas de la artesanía. Solo él sabe la estrecha relación que tienen lo que se cuenta. Porque lo que importa en un culebrón es la historia y no de dónde viene ni cómo se conjuró. Ese lugar de conjuro personal, ese pedazo de realidad con el que se convoca el relato es, y será siempre, un material adjunto.

Explicar esto de los materiales adjuntos no es simple.

Encontrar uno, tampoco. Básicamente porque los materiales adjuntos no se encuentran, llegan solos, sin que se les busque. (120)

Ella describe cómo usa los ‘materiales adjuntos’ para escribir sus culebrones, sus historias. Pedazos de realidad que la proveen de inspiración para los cuentos que imagina. Los *materiales adjuntos* pueden ser cualquier cosa de la vida real que funcionan como punto de partida pero como ella dice “No tienen protagonismo en la historia porque no participan en ella, son más bien una excusa para convocarla. Su presencia no se devela, es casi un secreto. Si llegaran a aparecer quedarían fuera de tono, demasiado reales para una construcción dramática.” (120). Si están presentes estos pedazos de realidad, es entonces que sólo el autor sabe de su presencia y ‘Solo él sabe la estrecha relación que tienen lo que se cuenta’ (120). Ahora bien. ¿Cuáles son entonces los materiales adjuntos de la NP?

¹⁰ Si estos recuerdos son reales o inventados no importa realmente aquí visto que ahora sabemos que la historia que acabamos de leer es el resultado de una creación por parte de la NP. Lo interesante es entonces considerar cómo la NP eligió representar y dar forma a su historia.

Si consideramos la telenovela *Unidad de Urgencias* que fue escrita y estrenada anteriormente a todos los acontecimientos de la novela es evidente que la NP ya tenía problemas con resolver su relación con su padre. Es más, cuando su madre le pregunta quién es este hombre que Genoveva Urqueta no conoce pero sí sabe quién es, la NP afirma que no se acuerda. Puede ser que realmente no se acuerda de quién es ese hombre o que no quiere hablar sobre el asunto, de cualquier manera esta interacción tiene algo de represión. Sobre todo cuando tomamos en consideración la reflexión de la NP sobre la interacción:

–Ya no me acuerdo, mamá. Lo escribí hace mucho tiempo.

–¿Y la mujer con la que habla por teléfono en el avance?

–Es su madre

–¿Tan joven?

–Es un culebrón, mamá. En los culebrones todo el mundo es joven.

Mi madre medita un poco mi respuesta y luego se lanza:

–Yo creo que el tipo que llegó en la ambulancia es un amante. Alguien del pasado.

La letra más importante de la sigla: V. Siempre debe quedar algo irresuelto del pasado en el pasado y ese algo debe terminar de cerrarse en la historia del presente. Ese impulso dramático es fundamental para el desarrollo de la trama. (140)

Los materiales adjuntos que la NP usa para crear sus narrativas son experiencias muy personales y que usa estas experiencias para convocar ficciones comerciales y superficiales para el consumo de televidentes. Sin embargo, en contrario de lo que ella afirma en que solo el autor sabe de la estrecha relación que tienen los materiales adjuntos con la obra de ficción, la NP crea en esta cita la impresión de que los materiales adjuntos, pedazos de su propia realidad y pasado, estén incorporadas de una manera inconsciente por ella en las relatos que escribe. Es obvio que *Fuenzalida* es la historia de la NP y como ella debe relacionarse con un padre que ha sido ausente durante la mayor parte de su vida y es exactamente esta ausencia que es su material adjunto principal para todas sus narrativas, incluso las que constituyen la novela *Fuenzalida*. Es más, es la experiencia de esta ausencia que funciona como el material adjunto en sus narrativas. Son los recuerdos que ella tiene de su padre que figuran en las narrativas de *Fuenzalida*: Una cadena de plata, que fue un artista marcial, que visitaron ellos una vez una piscina, un notica por el radio de un hombre que se quemó vivo. Todos estos tipos de recuerdos funcionan en sus narrativas como punto de partido para una ficción, y usa estos recuerdos fragmentarios repetidamente a través de todos sus narrativas. Sin embargo, a pesar de que se trate de sus propias memorias, ella está ausente de sus ficciones.

En este sentido que los materiales adjuntos funcionan de modo parecido al de la latencia en los casos de trauma: Se trata de una repetición de algo que está reprimido por el sujeto; los recuerdos de un padre al

que nunca realmente conoció y es imposible conocer. Es llamativo que se trate sobre todo de recuerdos de la narradora que están reproducidos repetidamente en los textos de la narradora. Los recuerdos que están adaptados e incorporados en sus obras de ficción pueden ser considerados como ejemplos de latencia, como una experiencia reprimida que no obstante persigue en su repetida apariencia al sujeto traumatizado.

Otro aspecto que refuerza esta idea de un funcionamiento parecido al del trauma es la manera en que está narrado *Fuenzalida*. Casi toda la novela está narrada en tiempo presente independientemente de qué época se trata la narrativa. Incluso los recuerdos de la NP están producidos en tiempo presente dentro la narrativa principal:

La última escena que recuerdo de Fuenzalida ocurrió sobre esas mismas baldosas. Es extraño pensar que él y mi hijo han pisado el mismo suelo. Se me viene a la memoria un recuerdo vago, el más vago de todos. Quizás 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.

Fuenzalida llega una tarde en su Renault 5 color ¿azul? A la casa nueva donde mi madre y yo no s hemos cambiado hace unos meses. Ahora vivimos en Ñuñoa, a un par de cuadras del estadio Nacional. Fuenzalida llega de sorpresa. Sus ojos verdes y rasgados son iguales a los de Cosme, recién ahora me doy cuenta. (62)

Este uso del tiempo otorga una inmediatez al pasado que está recordando la NP. Implica que este pasado que está recordando no pertenece estrictamente a un pasado cerrado, sino que dichos recuerdos que impregnan todas las narrativas que produce la NP, forman una parte innegable de su presente. Este uso de tiempo, por lo tanto, insinúa una experiencia parecida a una experiencia traumática del pasado. Es clave que no se trate solo de sus recuerdos personales y su historia personal familiar sino también de recuerdos y experiencias colectivos a través de la adición de la historia de Acevedo.

La NP disminuye entonces su propia experiencia personal a un material adjunto en sus ficciones, y lo hace de una manera aparentemente inconsciente. En otras palabras su propia experiencia no tiene protagonismo, solo es una excusa para convocar una ficción superficial. Sin embargo, la NP hace algo distinto en *Fuenzalida*, pues parece que en la novela ella adquiere una toma de consciencia. En lugar de relegar los materiales adjuntos a un lugar subsidiario y ocultar su significado la NP atribuye un protagonismo a los materiales adjuntos, a sus propios recuerdos y a su experiencia. La manera en que ella lo hace es por la inclusión de sí mismo como personaje en la narrativa principal de *Fuenzalida*. En la narrativa principal crea un contexto a partir de los recuerdos que ella describe y que figuran en sus narrativas que a su vez atribuye significado a las historias que ella imagina. Sólo es por el contexto personal que ella ofrece sobre su padre que la historia de Fuenzalida ficcional obtiene significado.

Resulta que los materiales adjuntos que la NP usa es la relación (inexistente) que ella tiene con su padre Fuenzalida. Un ejemplo claro es el culebrón que ella escribió hace mucho tiempo, *Unidad de Urgencias*. Ella describe el final de *Unidad de Urgencias*, donde la protagonista atiende el funeral de su padre que nunca conoció y conoce por primera vez su familia paternal, de la siguiente manera:

En el culebrón de la tarde la doctora Genoveva Urqueta se encuentra de pie frente al ataúd que ya ha descendido por completo a las profundidades. Los deudos se fueron y ella está prácticamente a solas mirando cómo la tierra cubre el féretro. Solo un hombre la acompaña y no es el doctor Iván Becerra, que se limita a observar de lejos sin intervenir. Es el colorín, el mismo hombre que hablaba frente a la familia, el mismo que la interceptó y que ahora la abraza con cuidado, con la delicadeza de quien no se conoce del todo. Genoveva se deja contener agradecida. Toma la mano del este hombre que apenas conoce, pero que ya es como parte de ella, y llora como no lo había hecho nunca antes, con un llanto postizo de actriz profesional. Lágrimas falsas hechas con algún irritador ocular que no dañe el ojo, pero que lo haga parecer triste y desgarrado. El maquillaje se corre lo necesario, no mucho, y la actriz finge, actúa frente a esa tumba plástica vacía, sin cadáver, porque así es en los culebrones. Genoveva Urqueta no siente de verdad, está anestesiada y perdida en la representación, Pero eso solo yo lo sé. Solo yo lo noto. (257-258)

Aquí la NP muestra cómo ella incorpora la experiencia personal en sus culebrones y cómo ella como autor es el único consciente de esto. El hecho de que usa su vida personal como material adjunto para un producto comercial es llamativo porque da énfasis en la falta de catarsis que ofrece relatar una historia así. Un relato comercializado con la premisa basada en una experiencia muy personal relegado a un lugar subsidiario no es nada más que vacío. Como ella misma dice en este pasaje: “actúa frente a esa tumba plástica vacía, sin cadáver, porque así es en los culebrones. Genoveva Urqueta no siente de verdad, está anestesiada y perdida en la representación. Pero eso sólo yo lo sé. Sólo yo lo noto.” (258).

Esta observación de la NP no parece ser casual si consideramos algunos de los escasos recuerdos de su tiempo con su padre. Uno de los más llamativos es el recuerdo de un viaje a La Dehesa, un barrio alto en el oriente de Santiago bajo construcción en esa época. Durante el viaje una noticia está transmitido de un hombre, Sebastián Acevedo, que se quemó ‘a lo bonzo’ (145) en Concepción. Fuenzalida apaga el radio de golpe, evidentemente porque no quiere que ella escucha más de la noticia. Apenas hablan sobre la noticia salvo una breve explicación vaga de qué significa quemarse a lo bonzo. Fuenzalida deja su hija en el auto mientras él entre una casa en La Dehesa por razones de las cuales ella no se acuerda y después dan una vuelta por La Dehesa para que ella “lo conozca bien. Quiere distraerse, quiere distraerme”(147). En cierto momento su padre le pregunta a ella:

¿Qué te ha parecido todo?, pregunta Fuenzalida con atención. Su pregunta me desconcierta. No sé qué decir. Busco una buena respuesta, algo que pueda resumir la inquietud que todavía me toma el cuerpo entero. Finalmente digo que la noticia me parece escalofriante. Así digo: escalofriante. Y puede que sea la primera vez que uso esa palabra. Fuenzalida me mira un segundo. Luego responde que no preguntaba por la noticia, que eso es mejor no hablar. Su pregunta era por el barrio. ¿Qué te parece este nuevo barrio? ¿No te gustaría vivir acá? (145-147)

La memoria, el recuerdo que la NP tiene de este día con su padre, y cómo ella la describe, pone énfasis en la manera en que su padre quiere evadir una discusión sobre la noticia escalofriante. Es más, la manera en que ella presenta el recuerdo evoca la idea de un padre que prefiere pensar en la posibilidad de vivir en un barrio alto y no el destino de un hombre que se autoinmoló. En otras palabras, un deseo de avanzar en el sentido económico personal, va desplazando a su vez las reflexiones sobre las consecuencias de las políticas de represión y tortura implementadas por la dictadura.

Esta idea es reforzada por una escena en la historia “fictiva” de Fuenzalida donde el recuerdo funciona como material adjunto. En cierto momento el Fuenzalida ficcionalizado se ve obligado a irse a La Dehesa para rescatar a su hijo, quien ha sido raptado. Allí, va a un centro de detención donde un agente lo recibe y le dice que debe esperar. Mientras tanto Fuenzalida ve a gente contenta pasando alrededor del edificio, y hay un televisor que transmite algo que se parece mucho a *Unidad de Urgencias*, que da paso a un comercial. Se da cuenta, además, que no hay detenidos, sólo se percibe a esta gente contenta, y entonces confronta el agente:

¿Dónde estoy? ¿Quién es toda esa gente? Tranquilo, maestro, aquí se encuentra seguro. ¿Qué lugar es este? Esto no parece un centro de detención. Pero lo es, maestro, créame. ¿Dónde está mi hijo? ¿Dónde están todos los detenidos? Toda esa gente que usted ve y escucha está detenida, maestro. La ventaja es que no se dan cuenta. (200)

Con esta escena la novela nos provee de la imagen de detenidos complacientes ante una comodidad provista por el barrio alto, La Dehesa. Aparte de establecer una relación entre la mercantilización y la desensibilización que causa en personas, hasta el punto que ellas no se dan cuenta de su estado de detenidos; un aspecto importante de esta escena reside en el contexto que ofrece el recuerdo real de la NP. En poner el recuerdo al mismo nivel narrativa en la novela que la ficción de la cual sirve como base, el material adjunto, ella permite una lectura que ofrece más significado. Ella da entonces protagonismo a su propia historia. En lugar de esconder su presencia en las ficciones que produce, ofrece su propia historia al lector.

Fuenzalida es entonces una historia creada por la NP a través de un proceso de ficcionalización a partir de sus propias experiencias. A primera vista la construcción de una historia basado en experiencias propias parece lógica, pero en el contexto que ella esboza de la postdictadura, no lo es. Para la NP fue normal usar sus propias experiencias *sin* que ella forme parte de la historia, pero ahora se incluye si misma como personaje de la historia. Es evidente, sin embargo, que ella no es el personaje central de la novela, sino su padre Fuenzalida. Por los materiales adjunto – sus propias pedazos de realidad–, y las asociaciones que establece colocándolos en distintos contextos narrativos, ella posibilita una lectura alegórica en la que *Fuenzalida* resulta más que la suma de sus partes.

La figura en blanco de Fuenzalida: Alegoría

Dragones y dobles

El tema central de *Fuenzalida* es la relación entre padre e hijo y la historia personal/colectiva¹¹. La importancia del pasado se hace claro sobre todo por la figura del dragón que funciona como leitmotiv en la obra: todas las cinco partes de la novela debe su título de una especie de dragón y la imagen o la mención de dragones está presente en todas las narrativas. El dragón está introducido de siguiente modo:

En sus manos tiene un libro sobre dragones chinos. Me comenta sus costumbres, su apariencia, la forma de sus dientes, de sus colas. Según él, son los espíritus de nuestros antepasados. Se quedan rondando en la tierra para protegernos como una especie de guardianes. Su forma original es la de un reptil. Mezcla de cocodrilo, pez y serpiente. Cosme dice que hay varios tipos. No todos comen lo mismo, ni tienen bigotes o garras del mismo grosor. Tampoco se aparean ni tienen crías de la misma forma. Yo no entiendo cómo pueden ser espíritus de antepasados y tener crías al mismo tiempo. Menos entiendo eso de que se puedan transformar en ríos o personas. (27-28)

Es llamativo porque cuando ella encuentra la foto de su padre y lo muestra a Cosme dice que el hombre de la foto es un dragón chino. En otras palabras, un espíritu de un antepasado:

Cosme la examinada con cuidado. Ve al tipo del kimono, observa su rostro desconocido, sus patillas, su colgante en el pecho. Como intuyendo que cualquier interrogatorio me pondrá en problemas, se queda extrañamente en silencio. No quiere saber por qué recogí a este tipo, ni qué hago mirándolo durante tanto rato.

– Este caballero es un dragón chino – concluye–. Los dragones chinos se transforman. Pueden convertirse en ríos o en personas si quieren.

11. Tenemos esta relación en las siguientes formas: La NP y Fuenzalida
2. La NP y Cosme
3. Ernesto Fuenzalida y Ernesto Fuenzalida
4. Fuentes Castro y la hija que no tiene nombre (que es la NP ficcionalizada)
5. Sebastián Acevedo Becerra y Sargento Candelaria (busca nombre)

Podemos entender, aquí, que este “tipo”, del cual la NP piensa que es su padre, es la personificación de un antepasado. Cosme tiene razón al decir que este hombre representa el antepasado desconocido de su madre, pero al mismo tiempo en la historia que la NP crea alrededor de esta foto en sus ficciones, representa al antepasado colectivo de Chile. Se puede considerar entonces una lectura alegórica de *Fuenzalida* donde el padre de la NP representa a la generación que vivió la dictadura, mientras que la NP representa a la segunda generación, la generación de los hijos que vivieron esta época como niños.

En esta lectura adquiere aún más importancia el tema de relaciones paternas: los padres que hacen todo lo posible para sus hijos y ellos que se quitaron de su responsabilidad de sus hijos. La ausencia del padre puede representar así la ausencia de una figura de autoridad, una persona que encabeza la familia. Ella no tenía alguien que guió la familia que le explicó cuando era niña por qué las cosas son como son. No había nadie que la guió en qué decisiones tomar. En primer lugar por su ausencia pero también por la descripción que tenemos de él:

Le gustaban las mujeres. La política no mucho. No pertenecía a ningún partido, pero sus tendencias eran algo democratacristianas. Celebró el golpe militar de 1973 con champaña, pero después se asustó al ver los milicos ejerciendo como lo hicieron. Con el tiempo se volvió antipinochetista, pero sin fanatismo. Por los desconcertantes y violentos tiempos que corrían, a él no le gustaba que nadie hablara del tema. Si había una protesta, un apagón o un atentado, se corría un tupido velo y solo se hacía silencio. Probablemente votó que NO en el plebiscito de 1988. Probablemente votó por Patricio Aylwin en las elecciones de 1989 y por Eduardo Frei en las de 1993. Pero quizá no, cómo saberlo. De todas formas no hablaba de eso, como ya dije, parece que no le gustaba. (59)

La ausencia de Fuenzalida sería entonces equivalente a la falta de una figura de autoridad moral y responsable que debía hablar sobre el tema de la dictadura y la ausencia de una memoria colectiva. En lugar de un padre, solo hay un hoyo negro. El acto de venganza, el V de su esquema AVMCCH, es entonces crear una ficción alrededor del Fuenzalida desconocido a través de los personajes Fuenzalida y Fuentes Castro. La figura de Fuenzalida, real como imaginada, constituye entonces en la novela los aspectos de esta época, ellos que evitaron las cuestiones políticas y ellos que lo protagonizaron: la junta militar y sus oponentes. El acto de venganza tiene que ver con la ironía de poner un padre que abandonó a su familia y su responsabilidad como padre en un papel donde encarna el héroe tal como el villano de un relato cuando en realidad no fue ni uno ni el otro.

La ausencia de Fuenzalida en la vida de NP puede ser leído también como la ausencia de una figura de autoridad como alguien que puede narrar el pasado que ella solo recuerda a través recuerdos vagos y tal vez incluso imaginados. Esta ausencia paterna sería equivalente a la reticencia del Estado en abordar el tema de dictadura y tomar la responsabilidad moral de guiar el país buscando *entender* este período

problemático que ha afectado profundamente la sociedad. Pues en lugar de eso promovieron *políticas del olvido* para evitar el tema, fomentando así un ambiente de silencio con respecto al pasado dictatorial que pervive en la sociedad chilena, pues la *memoria* no ha hecho su trabajo de desalojar este trauma que permanece enquistado en la conciencia, memoria enemiga de un “mal trabajo con el tiempo” .

Fuenzalida representa el tiempo dictatorial y la imposibilidad de conocer este tiempo. La NP es la hija gaucha de esta época; así cómo su padre real le abandonó a ella, el Estado ha abandonado su responsabilidad con respecto a la historia dictatorial.

Esta obra de Fernández puede ser clasificada como una obra de posmemoria. Se trata de una hija que busca llenar las lagunas que dejó su padre tras su abandonarla. Es interesante en este sentido que es la NP misma, un personaje de la novela, quien inventa una historia alrededor de la figura de su padre. En efecto, lo único que permanece de su padre son los vagos recuerdos que ella tiene de los cuales tampoco sabe si son veraces o medio-inventados. El resultado es que la figura de su padre es como una pizarra en blanco, un personaje que resulta difícil *imaginar*.

Sin embargo lo curioso es que no imagina a un solo padre sino dos: Fuenzalida y Fuentes Castro. Se trata de dos personajes completamente opuestos: Fuenzalida es una humanista dispuesto a hacer todo lo necesario para proteger la vida humana (como vemos cuando intenta intervenir el secuestro de Ríos Sepúlveda). Fuentes Castro fue un agente de DINA que tenía otros métodos:

Te las das de superhéroe soltando a los presos. ¿Crees que te mandas solo? ¿En qué mundo vives? Luego denostarlo agriamente y de enrostrarle los medios empleados para obtener información liberando prisioneros, el coronel le notificó que había sido condenado a muerte por actos considerados de alta traición a la patria y que le ejecución tendría lugar ahí, en ese mismo momento. (181)

Fuentes Castro sabe escapar de este destino pero sabe, a su vez, que será perseguido por la agencia y decide desaparecer “sin despedirse de su familia (...) decidió mantenerse oculto, fuera de todos los escenarios posibles, para proteger a los suyos”(184). Fuenzalida es presentado con la misma decisión de abandonar a su familia para evitar el peligro cuando los agentes de Fuentes Castro quieren reclutarlo para entrenar a sus agentes. Tiene la opción de aceptar la oferta de Fuentes Castro o desaparecer, sabe que rechazar la oferta tendrá consecuencias graves. Sin embargo, cuando llega el momento en que debe dar su respuesta dice que nunca trabajará para ellos y decide no ocultarse.

A lo largo de la historia ficcional sobre Fuenzalida el lector se da cuenta que no es solo Fuenzalida quien encarna la figura del padre sino Fuentes Castro también. Ambos personajes son el padre de la NP. Lo notable aquí no es sólo que se trata de un padre que hace todo lo necesario para rescatar a su hijo y de otro padre que decide abandonar a su familia para protegerlos –donde su hija es obviamente la NP–, sino

que estos personajes personifican las dos posiciones opuestas durante la dictadura. Ambos personajes son los caras de la misma moneda como al final demuestra. Fuenzalida entra a un salón de espejos donde ve su imagen replicándose hasta el infinito para enfrentarse con su enemigo y librar a su hijo:

¿Dónde está? ¿Por qué no ha llegado? Me dijo que estaría aquí. Entonces aquí debe estar, maestro, responde Luis Leonardo y sale por la puerta del salón.

Fuenzalida se queda solo.

Observa a su alrededor buscando a su adversario.

Solo se ve a sí mismo reflejado en los espejos. (241)

Resulta que este final está inspirado por uno de los recuerdos que tiene la NP de su padre, probablemente uno de los muy escasos momentos, quizá el único momento en que Fuenzalida la cuidó cuando estaban mirando una película de Bruce Lee.

Era niña, debo haber tenido unos diez años. Perfectamente podría haber olvidado esa imagen televisiva como he olvidado tantas otras cosas, pero supongo que la presencia de mi padre en mi pieza marcó la diferencia y ahora hace que esa escena me persiga en los recuerdos y aparezca en medio de este combate final, de este capítulo de cierre para un culebrón que solo se transmite en mi cabeza. (242)

Recuerda que en la película el actor luchaba con su propio reflejo y que había una *voz en off* que decía “destruye la imagen y derrotarás a tu enemigo” (244) Pero más que otra cosa la niña miraba a su padre mientras él miraba la película y la NP concluye:

Yo lo miraba imaginando que perfectamente podía ser uno de los personajes de esa película que estábamos viendo. El héroe o el villano, los dos eran igual de poderosos, los dos merecían ser Fuenzalida. Traslapé las caras, los disfracé en mi cabeza, y a partir de ese momento el tipo del kimono negro de la televisión fue mi papá. Esa fue la elección que hice. Siempre había sido él. (246)¹²

Fuenzalida es entonces una figura en blanco que la NP intenta rellenar, y en este esfuerzo la figura paternal que resulta representa, de modo alegórico, el hueco en la memoria colectiva del país. La manera en que ella intenta imaginar a su padre crea a su vez un personaje que representa la historia personal, la memoria colectiva y sobre todo la ausencia de memoria e historia. A pesar de que la NP busca llenar las lagunas de su pasado, la novela expresa bastante claro que el pasado es algo a lo que ya no se puede acceder. Primero por el hecho de que su padre muera, segundo por la manera en que la NP recuerda su a

¹² Esta película está basada en *Enter the Dragon (1973)*[!] de Bruce Lee y es interesante que la distinción de los personajes se vuelve aún más confuso si se da cuenta del hecho que el héroe sea el que tiene el pecho descubierto, no el villano.

padre como una mezcla de un personaje ficcional y recuerdos reales pero vagos. Es decir, por un lado el pasado está cerrado por la imposibilidad de interrogar a un muerto, y por el otro porque el intento de construir una memoria se ha visto demasiado afectado por la ficción. Ya no existen recuerdos puros, sólo recuerdos vagos e imaginados deformados por el tiempo.

Los hoyos negros

No es solo Fuenzalida que se hace culpable de este silencio y la imposibilidad de conocer el pasado y construir una memoria colectiva, su madre también es culpable. La actitud de su madre con respecto a Fuenzalida es también una que favorece el olvido. Ella no quiere recordar a él y prefiere olvidarlo y en la historia que la NP presenta lo ha hecho de una manera llamativo:

– Tú tenías otras fotos de Fuenzalida. ¿Me las puedes mostrar?

Mi madre me mira sorprendida. No se esperaba esta interrupción insensible.

–No –responde–.No puedo mostrártelas.

–¿Por qué no?

–Porque no las tengo. Las boté todas.

–¿Hasta esas donde aparecía yo?

–No, esas no. Pero no creo que te sirvan.

Mi madre abre una caja de zapatos verde y de ella saca un grupo de fotografías mutiladas. En todas aparezco en distintas edades acompañada de hoyos negros tijereteados. Espacios en blanco interrogantes. Muchos Fuenzalidas cercenados, decapitados, eliminados. (34-35)

Los personajes de sus padres representan así la estrategia por excelencia que la generación precedente usó para olvidar o borrar el período del régimen militar de la memoria: la omisión.

La escena del momento que Cosme entra a la sala de operaciones refuerza esta idea de una generación que borra el pasado:

Antes de que mi hijo desaparezca y se pierda detrás de las puertas batientes, veo una pequeña miga entre las pestañas de su ojo derecho. Es muy pequeña, casi imperceptible. Un pequeño pedazo del dragón Lung que él mismo amasó y decoró con sus hermanas ayer por la tarde. El dragón que mi madre engulló a su lado y que ahora debe naufragar despedazado en su estómago. Veo esa miga y me quedo con la imagen fija en la retina. Una sobreviviente. Una miguita de dragón que acompaña y protege a Cosme en la zona restringida. (155)

Esta cita establece la consecuencia de una actitud como la de su madre: ella se ha comido el dragón, en otras palabras, al antepasado de su nieto. Los esfuerzos de la madre de la NP no sólo han afectado a la NP sino también a la generación siguiente. Sin embargo, una miguita de dragón se salva y es trasladada a la zona restringida. Hay entonces un vínculo entre el dragón que representa el antepasado, los hoyos negros en las fotos de su madre y el hoyo negro en la radiografía de la cabeza de Cosme:

Imagino al doctor con esa radiografía que nos enseñó hace unas horas. Imagino esa mancha negra, protagonista de todo este episodio, extendiéndose, atrapando el resto del cerebro de mi hijo. Los doctores deben estar hablando sobre ella, inventando una manera de entrar a ese territorio oscuro. Con una tijera yo podría cortarla. Bodearía sus límites con el filo hasta abarcarla por completo. La sacaría de la radiografía para dejar en su lugar un hueco vacío. Cosme despertaría de esa sombra y quizá ya no recordaría nada de lo que vivió allí. Todo sería cercenado por mi tijera e iría a parar a una bolsa plástica de basura. (139)

La NP establece a través de la anterior descripción de la condición de su hijo una relación con los hoyos negros en las fotos de su padre que tiene su madre; con la acción de la madre de comer el ‘antepasado’ de su hijo; y el hoyo negro que encontró en su búsqueda de más información acerca
Sebastián Acevedo:

Cuando Fuenzalida y este recuerdo ya se habían borroneado, intenté encontrar información sobre lo que escuché esa tarde en la radio. Busqué en 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. M.A. La posibilidad de un Material Adjunto para alguna historia o para ninguna.

La NP crea un tejido intrincado donde elementos de cada las línea narrativas se entre-cruzan y donde todo está asociado con todo. A lo largo de la novela ella ha estableciendo asociaciones entre sus recuerdos y su hijo, su padre Fuenzalida el pasado dictatorial y uno de estas asociaciones centrales tiene que ver con esta imagen de un hoyo negro o una mancha negra. La implicación aquí es bastante obvio, se trata de las lagunas en el pasado nacional que ya no se puede recuperar. No obstante, lo que la NP muestra a través de su narración y la repetición de ciertas figuras, como los hoyos negros, es el alcance de los efectos de esta *borradura* de un pasado colectivo.

La necesidad de una historia

Fuenzalida es alegórico en el sentido que trata de una hija obligada inventar un pasado porque precisamente los padres *no hablan* de este pasado. Por ausencia de historia (*Fuenzalida*) y por la reticencia de hablar sobre ello (la Madre de NP). La historia es también un testimonio posmemorístico en el cual la NP intenta formular un relato con respecto a su pasado, relato en sentido personal pero a su vez colectivo. Como hemos visto, la manera en que representa ella la relación que ella tiene con el pasado y su padre se manifiesta de una manera parecida en que trauma se manifiesta. Los recuerdos que ella tiene están presentes en todas las líneas narrativas que ella produce tal como la ausencia de una figura paternal. Esta ausencia está acompañada por el deseo de recuperar una relación con este pasado y su familia, lo que al nivel alegórico se traduce a un deseo de conocer el pasado. Pero tal cómo *Fuenzalida* muere, asimismo el pasado está enterrado; y la posibilidad de conocer este pasado y establecer un lazo significativo con él ya no existe.

La historia que la NP ha creado resulta de esta manera un esfuerzo por su parte de no llenar las lagunas a partir de un azaroso acto de ficción, logrando sólo *una* versión de este pasado, sino que busca, más bien, imaginar a un padre y un país de tal manera que pueda abordar el tema del *pasado desconocido* estableciendo a su vez una relación con dicho pasado. A pesar de afirmaciones de la NP de que no había pensado desde hacía años en su padre, los recuerdos que ella tenía de él recurrieron repetidamente en sus ficciones. La NP intentaba reprimir recuerdos de su padre y no pensar en las consecuencias que ha tenido su ausencia en su vida. En otras palabras *Fuenzalida* presenta el argumento que la generación que la NP personifica se niega a considerar las consecuencias que la dictadura ha tenido. A pesar de esfuerzos de no abarcar el tema de dictadura todavía hay las experiencias personales e historias personales que han sido afectado profundamente por el pasado dictatorial. Estos son los pedazos de realidad, los materiales adjuntos, que no tienen protagonismo en la vida cotidiana –pero que sí están presentes.

La NP representa la generación ‘de los hijos’ y por la falta de una memoria colectiva, culpa de la generación que protagonizó la época bajo la dictadura, de ahí que necesariamente sólo puede narrar su propia experiencia personal. Porque al no existir una comunidad con experiencias compartidas, la NP solo puede relatar su propia historia. No hay posibilidad de hablar para otros, solo existe la posibilidad de hablar desde una posición del aislamiento. Sin embargo, la NP hace el esfuerzo para formular una relación con el pasado y en este sentido tiene mucho que ver con la posmemoria como descrito por Hirsch. *Fuenzalida* puede ser leído como una reelaboración de un pasado que ha afectado gravemente la sociedad

chilena, primero la generación de sus padres y luego la generación suya y por extensión (personificada por Cosme) las generaciones siguientes también.

Es a través esta reelaboración del pasado que la NP abre posibilidades. La primera posibilidad es establecer un espacio para compartir experiencias. En esta historia la NP crea este espacio de posible comunicación por trazar varios paralelos entre padres e hijos atribuyendo el mismo nivel de protagonismo a los hijos que a los padres. De tal manera aborda el tema de una manera accesible por todos, cada persona tiene padres, y como *Fuenzalida* muestra no importa si está ausente. La línea narrativa que más posibilita un espacio de comunicación es la historia de Sebastián Acevedo y lo que hizo para librar a sus hijos. Esta historia abre el escenario que hasta ahora fue estrictamente personal hasta la inclusión de un acontecimiento ocurrido en una plaza pública y que fue transmitido por los medios comunicativos, entonces seguramente muchas personas de la misma generación que ella se acuerdan.

La segunda posibilidad que abre la narración de la NP tiene que ver con la índole testimoniante que tiene su historia. Como hemos visto, según Laub el testimonio ofrece la posibilidad de resolver el trauma que el testigo padece. No quiero argumentar que la NP de la novela esté traumatizada pero al nivel representativa la manera en que se presenta la relación que tiene la NP con *Fuenzalida* sí es evidente que los mismos mecanismos del trauma como la represión de una experiencia y la repetición de esta experiencia a través la latencia están presentes en su historia. Es entonces la relación problemática que la NP tiene con el pasado que busca resolver a través de su testimonio. Esta resolución se realiza como hemos visto por la externalización de una experiencia del testigo. Es por la recepción de esta experiencia muy subjetiva y personal por otra persona que hace que esta experiencia se inscribe en una realidad externa al mundo interno del testigo. Por el hecho de que la experiencia subjetiva y personal forme parte de una realidad externa se rompe la posición del aislamiento del sujeto y hay la posibilidad de una resolución. Es de tal manera que los materiales adjuntos de la narradora son tan importantes en la novela; a pesar de incorporar los materiales adjuntos en las culebrones exitosos, la NP no tenía audiencia para recibir su testimonio y por eso los recuerdos de la NP permanecieron elementos narrativos persistentes en todas sus ficciones. En dar testimonio de sus propias dificultades en relacionarse con su pasado por lo menos descubre la importancia de tener protagonismo, que formular una historia propia es imprescindible. Para ella ya no es posible formular de verdad un historia propia debido a sus padres y las lagunas que dejaron, los hoyos negros en las fotografías de una época pasada. A ella no fue entregado la posibilidad de construir una propia versión de un pasado familiar y colectivo, pero ella se da cuenta que es mejor inventar un pasado que tener una mancha negra en el cerebro.

Conclusión final

Desde el golpe de estado se instalaron determinadas luchas sociales por la memoria, es decir, en cómo este acontecimiento sería recordado. Stern ha reconocido cuatro campos de memoria que ahora se pueden reducir a dos: uno que quiere olvidar el pasado y otro que demanda un reconocimiento de los crímenes cometidos contra personas por el régimen militar. Durante la transición a la democracia el gobierno implementó una política de “convivencia”, una política que sólo pudo ofrecer ‘justicia en lo medida de lo posible’. Es por esta actitud oficial de un deseo de dar vuelta a la página que recibió la mayor parte de la crítica, en gran medida fue este comportamiento del Estado responsable, por la falta de un proyecto de interpretación del período largo y problemático de la dictadura.

Especialmente durante los primeros ocho años después del retorno a la democracia, las cuestiones de memoria apenas entraron al debate nacional. Sólo después del encarcelamiento de Pinochet hubo algunos debates sobre el legado de la dictadura (Wilde). Momentos en que el tema recibió atención nacional, sin embargo, eran raros y en general parece que el pueblo en general no presta mucha atención a las cuestiones de memoria colectiva (Collins/Hite). Se puede caracterizar las políticas de la Concertación como una política reactiva que buscaba evitar discusiones sobre el pasado y, como una que enfatizó la continuación de las políticas del neoliberalismo que generó una cultura de mercado que desplazó una conciencia social con respecto a la dictadura (Richard).

Es este ambiente de silencio y del neoliberalismo que fue el trasfondo cultural del cual emergieron las primeras obras literarias del post–golpe. Esta literatura se caracteriza por sus intentos de representar el trauma causado por la dictadura y la imposibilidad de esta representación y por su índole testimonial desde sectores marginados de la sociedad chilena que critican la lógica del mercado implementado durante la dictadura. La literatura post–golpe ofrece una manera de interpretar los hechos históricos del golpe y la realidad durante dictadura y así construyen una memoria de esa época (Lazarra). Esta memoria es la memoria de un período traumático para Chile por lo cual la literatura puede ser considerada como un esfuerzo en representar este trauma. Sin embargo, como afirma Lazarra y Avelar estos intentos de representación fallan. Esto no quiere decir, no obstante, que estos intentos por parte de los autores sean vanos. Lazarra afirma que estos testimonios todavía tienen mérito por sus insistencia en no sucumbir al silencio y dar voz a los marginados de la sociedad chilena..

Esta resistencia a discursos dominantes de silencio se manifiesta, para Avelar, especialmente a través de una crítica del sistema neoliberal. Se puede identificar un proceso de duelo que se realiza en esta literatura. Avelar describe cómo la lógica del mercado fomenta el olvido pasivo, pues más bien se trata de borrar del pasado a través de una mercantilización de ese pasado. La literatura post–golpe, al contrario, promueve un olvido activo a través del duelo. La diferencia reside en el hecho que el olvido pasivo

simplemente niegue la existencia de un pasado que a su vez pueda tener influencia en el presente, allí donde el olvido activo busca este pasado para establecer un vínculo significativo posibilitando una proyección hacia un futuro. Esta proyección es algo que el olvido pasivo inhibe; el olvido pasivo solo provee un presente perpetuo con una lógica de mercado.

Vista la cultura del silencio que se manifestó en el período dictatorial y después en democracia, tampoco es sorprendente que los que fueron niños durante esta época, ahora busquen memorias de esa época para entender, así, el significado que ha tenido en sus vidas. Los hijos de esta generación heredaron el trauma de sus padres (Friedman) y ahora escriben sobre el silencio que rodea el tema de la dictadura y la manera en que ahora solo se puede reflexionar sobre el tema en un ambiente íntimo. Estos autores escriben sobre un malestar profundo y una falta de intimidad vinculada a este pasado problemático.

Una de las maneras en que la generación posterior se acerca al pasado es por el ejercicio de la nostalgia. Los personajes de esta literatura reciente ejercen una nostalgia reflexiva (Willem). Lo que esto entalle es un esfuerzo por parte de los hijos de esa época en recuperar fragmentos del pasado para inscribirlos en el presente. Esto tiene mucho en común con las ideas de Avelar de rescatar las ruinas del pasado como un acto de resistencia contra una lógica del mercado. Sin embargo, la diferencia, según Willem reside en el hecho de que para los hijos no se trata tanto de un acto de duelo u olvido activo, sino más exactamente una integración del pasado en el presente. De tal modo restablecen una continuidad temporal que, como Avelar ha señalado, ha sido interrumpida por los mecanismos del neoliberalismo.

Aparte de combatir la mercantilización a través de una nostalgia reflexiva, esta generación se destaca sobre todo en la puesta en cuestión de la relación problemática entre padres e hijos. El malestar cotidiano es, después de todo, el legado de las actividades o más bien la inactividad de los padres que han heredado sus hijos. No es sorprendente, por tanto, que los autores de una *literatura de hijos* cuestionen el papel de sus padres durante la dictadura y que insinuando en su literatura que es la generación de sus padres la culpable de una cultura de silencio y una falta de ciudadanía (Amaro).

A pesar de eso, y quizá un poco irónicamente, este grupo de escritores dependen de sus mayores en construir una memoria del pasado. Debido a la naturaleza de *ser niños*, ellos ya se olvidaron de mucho de aquella época, y lo escaso que recuerdan es vago y poco confiable, como *Fuenzalida* demuestra. Necesitan a los mismos padres que crearon esta situación para llenar los silencios y los huecos que dejaron. La figura del padre como figura de autoridad, además, parece algo recurrente en la *literatura de hijos* (Álvarez). Este padre puede manifestarse de distintas maneras, como hemos visto: El padre ausente y preocupado por los negocios en *Camanchaca*, y en *Fuenzalida* la ausencia de una figura paterna. Se trata entonces más bien de un deseo de una figura paterna responsable que se encargue *bien* de sus hijos, en otras palabras de un Estado que se encargue *bien* de sus ciudadanos. Más que otra cosa, los hijos lamentan la falta de una autoridad responsable y el aislamiento que tiene como consecuencia.

Es entonces un ambiente del silencio y olvido promovido por la gente mayor lo que se encuentra en las novelas analizadas en la presente tesina. En *Camanchaca* hemos visto cómo las dos actitudes dominantes con respecto al pasado están personificadas por los padres del narrador: la madre que se concierne sobre todo por el pasado y el dolor que experimentó ahí, y el padre que nunca remite al pasado y sólo vive para los negocios en un presente perpetuo. La historia de *Fuenzalida* nos presenta una crítica a la generación de los padres, cómo borraron estos años de la historia sin darse cuenta que sustraían al mismo tiempo la posibilidad de las siguientes generaciones de conocer este pasado y finalmente entender los efectos que ha tenido en la sociedad chilena.

No obstante, esta necesidad de investigar y entender el pasado no se origina de una motivación personal en las novelas aquí analizadas. Los narradores de *Camanchaca* y *Fuenzalida* se ven enfrentados con un pasado problemático y personal después de un acontecimiento específico, una irrupción del pasado en sus vidas: El testimonio de su madre en *Camanchaca* y la foto de su padre en *Fuenzalida*. En ambos casos el descubrimiento provoca una reacción fuerte en los protagonistas de dichas historias y provoca intentos, casi obsesivos, de integrar el pasado en el presente. Es curioso también el hecho de que estas historias ofrezcan una descripción de una vida de la cual los narradores no están contentos. Las novelas establecen así una conexión entre el estado decepcionante de sus vidas en el presente y un pasado problemático desconocido (Friedman).

Es lógico entonces que la narración de estas novelas ocurra en primera persona. No existe la posibilidad de hablar por otros porque la experiencia de otros se desconoce debido a la cultura del silencio que domina el tema de la dictadura; uno sólo puede hablar *desde* su propia experiencia. Es llamativo en este sentido que la manera en que se representa esta relación problemática es a través del trauma: Un pasado latente que está presente sin que uno se da cuenta pero que ha determinado en gran medida el presente que viven los personajes.

Otro aspecto que tienen en común es que en ambos casos una lectura alegórica es posible, donde la historia personal y familiar representan la historia nacional. Lo impresionante es que las novelas establecen así una posibilidad de convertir la historia personal y subjetiva en una historia colectiva. Por lo menos, han encontrado una manera de inscribir su historia personal en la historia del país. De tal modo crean un espacio donde se puede construir una historia colectiva de una época problemática –la dictadura– en la cual otras personas pueden compartir sus experiencias y relatarlas. A su vez, esto posibilita, a través de una interacción, la posibilidad de una memoria colectiva. En este respecto coincide con las consideraciones de Lazarra sobre la literatura post dictatorial en que esta literatura busca dar voz a una experiencia en lugar de mantener el statu quo de silencio y que estos testimonios desde los márgenes ofrecen nuevos espacios de contemplación.

Aparte de ser una literatura testimonial hay otras maneras en que *Camanchaca* y *Fuenzalida* son similares a la literatura del siglo XX. Las consideraciones de Avelar acerca el olvido pasivo y activo (duelo) están especialmente pertinentes. En la literatura de los hijos hay también esta preocupación por resistir el olvido pasivo, o en otras palabras la negación del pasado. Esto es muy ligado a la lógica del mercado del sistema neoliberal implementado por la dictadura y mantenido en democracia. Esta lógica de mercantilizar todo, incluso el pasado, frustra la posibilidad de integrar esta historia en una manera significativa. El deber de la literatura, según Avelar, es el olvido activo o el duelo: Recuperar las ruinas del pasado y ponerlas en relación con el presente para resistir la intemporalidad de una cultura definida por el mercado y para restaurar una relación con significancia con esta historia.

No es sorprendente que haya una literatura de hijos si consideramos el estado de la memoria colectiva como descrito por Stern, Richard y Wilde. Lo que esta tesina quiso investigar es cómo la literatura escrita por autores que no vivieron de una manera muy consciente durante la dictadura indagan este pasado. Recordemos que la pregunta de investigación era ¿Qué función tiene la memoria en estos relatos anclados en una temática de filiación como prácticas identitarias, tanto al nivel individual como al nivel colectivo? La respuesta imaginada era que estas novelas pueden considerarse como intentos de formular una propia memoria con respecto al pasado dictatorial, y de tal manera construir, así, una identidad colectiva distinta a la experiencia de los padres. Aunque se puede considerar las mencionadas novelas como intentos de relacionarse a un pasado desconocido, estos intentos “fracasan” en construir una memoria propia que pueda funcionar como un punto identitario. Esto no quiere decir que el argumento central de estas novelas es uno de desesperanza como consecuencia de este fracaso frente al deber de interpretar la significación que tiene el pasado dictatorial en el Chile actual, todo el contrario de hecho. Las historias de Fernández y Zúñiga coinciden con el pensamiento de Lazzara en que ambas novelas presentan un esfuerzo en dar una interpretación de su relación con el pasado dictatorial y sus padres; dan resistencia a la cultura del silencio y abren nuevos espacios de contemplación.

Estas novelas son realmente los primeros pasos desde una parte de la sociedad chilena para abordar el tema de la dictadura y las consecuencias que ha tenido en las vidas de los chilenos y el estado de la sociedad chilena de hoy en día. No es sorprendente, por tanto, que estas historias no logren formular una posición o una identidad concreta con respecto al legado del régimen militar. Más que otra cosa, dichas novelas presentan al lector un cuestionamiento del papel de la dictadura en su transformación del tejido social. Hemos visto que el tema de la dictadura no es nada nuevo en la literatura chilena pero lo que distingue esta literatura de los hijos reside exactamente en que las novelas buscan una manera de narrar estas historias fuera de los discursos ya establecidos por la generación de sus padres con respecto al tema de la dictadura. Lo que hacen los hijos de estas novelas es, en efecto, cuestionar el pasado en sus propios términos.

No obstante, se trata todavía de *intentos*; los narradores de estos relatos no logran alguna respuesta concreta en cómo uno debe relacionarse a un pasado tan problemático como el de la dictadura. En *Camanchaca* esta incapacidad es la consecuencia del comportamiento pasivo del narrador y en *Fuenzalida* la narradora implica que ya no es posible conocer el pasado gracias a la borradura de este mismo pasado por los padres. Sin embargo, en su totalidad ambas novelas muestran la posibilidad de investigar los efectos de este período para, a cambio de una formulación concreta de una memoria o un proceso identitario a través de una indagación de los recuerdos, adquirir un protagonismo tomando así la responsabilidad de construir un futuro.

Bibliografía

Alexander, Jeffrey C. "Toward a theory of cultural trauma." *Cultural trauma and collective identity* (2004): 1-30.

Álvarez, Ignacio. "Vuelven los padres: niños, historia y autoridad en la narrativa chilena reciente."

Amaro Castro, Lorena. "Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente." *Literatura y lingüística* 29 (2014): 96-109.

Avelar, Idelber. *The untimely present: postdictatorial Latin American fiction and the task of mourning*. Duke University Press, 1999.

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

Caruth, Cathy. "Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996.

Collins, Cath, Katherine Juliet Hite, and Alfredo Joignant. *Las políticas de la memoria en Chile: desde Pinochet a Bachelet*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.

Correa Sutil, Sofia et al. *Historia del Siglo XX chileno: balance paradójal*. Editorial Sudamericana, 2001

Erikson, Kai. "Notes on trauma and community." *Trauma: Explorations in memory* (1995): 183-99.

Felman, Shoshana, and Dori Laub. *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. Taylor & Francis, 1992.

Fernández, Nona. *Fuenzalida*. Random House Mondadori, 2012

Friedman, Mary Lusky. "Tales from the Crypt: The Reemergence of Chile's Political Memory." *Hispania* 97.4 (2014): 612-622.

Guerrero, Pedro Pablo . *Nona Fernández: vengo de una generación media guacha.* Revista de Libros de El Mercurio. 2012

Hirsch, Marianne. *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory.* The Yale Journal of Criticism, volume 14, number 1. Yale University and The John Hopkins Press (2001): 5 - 37

Lazzara, Michael J. *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena.* Editorial Cuarto Propio 2007

Meruane, Lina. *La seguridad de los objetos.* La Panera N°34. 2012

Moulián, Tomás. *Chile actual: un anatomía de un mito.* Lom ediciones, 2002

Pagni, Andrea. "Memoria y duelo en la narrativa chilena actual: ensayo, periodismo político, novela y cine." Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad. Compil. Spiller, Roland et. al. Frankfurt: Vervuert Verlag (2004): 9-28.

De Querol, Ricardo. "Los niños de la represión llenan los silencios" Babelia, El País 2015.

http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/09/babelia/1433843677_532023.html

Richard, Nelly. *Crítica de la memoria, 1990-2010.* Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.

Rojas Pachas, Daniel. *Testimonio y (re)construcción de la memoria como alegorías del violento decurso de la historia Chilena.* La calle passy 061. 2010.

<http://lacallepassy061.blogspot.nl/2010/03/camanchaca-de-diego-zuniga-por-daniel.html>

Sanfelippo, Luis. *Versiones del Trauma: LaCapra, Caruth y Freud.* Historiografías: revista de historia y teoría 5 (2013): 51-70.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.* Editorial Universidad de Talca, 2013.

Stern, Steve J. *Reckoning with Pinochet: The memory question in democratic Chile, 1989–2006*. Duke University Press, 2010.

Unnold, Yvonne Sabine. *Representing the unrepresentable: Literature of trauma under Pinochet in Chile*. Vol. 3. Peter Lang Pub Inc, 2002.

Willem, Bieke. "Desarraigo y nostalgia. El motivo de la vuelta a casa en tres novelas chilenas recientes." *IBEROAMERICANA* (2013): 139-157.

Wirshing, Irene. *National Trauma in Postdictatorship Latin American Literature: Chile and Argentina*. Vol. 17. Peter Lang, 2009.

Zambra, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Editorial Anagrama, 2011

Zúñiga, Diego. *Camanchaca*. Penguin Random House, 2012