



Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Facultad de Humanidades & Arte -Programa de Doctorado Literatura
Latinoamericana

Museos de la Violencia: Análisis de la producción narrativa de postdictadura en Chile y Argentina.



Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Latinoamericana

ÓSCAR ANDRÉS GUTIÉRREZ MUÑOZ
CONCEPCIÓN-CHILE
2022

Profesor Guía: Dr. Juan Cid Hidalgo
Dpto. de Español, Facultad de Humanidades & Arte
Universidad de Concepción
Concepción Enero 2022

ÍNDICE

- Resumen	4
- Introducción	6
CAPÍTULO 1: Revisión teórico conceptual	
- Hipótesis y marco teórico	
- Revisión de la crítica precedente	17
CAPÍTULO 2: Estética de la elisión Dictadura y Postdictadura en <i>Estrella distante</i> de Roberto Bolaño.	76
CAPÍTULO 3: Imagen como Experimentación Narrativa. <i>Papelucho Gay en Dictadura</i> de Juan Pablo Sutherland & <i>Un comunista en calzoncillos</i> de Claudia Piñeiro.	99
CAPÍTULO 4: Posmemoria y Violencia. <i>Los Topos</i> de Félix Bruzzone & <i>El Brujo</i> de Álvaro Bisama.	131
CAPÍTULO 5: La narrativa de los hijos <i>Formas de Volver a Casa</i> de Alejandro Zambra & <i>Había una vez un pájaro</i> de Alejandra Costamagna.	175
CAPÍTULO 6: Posmemoria y referencial cultural. <i>Ruido</i> de Álvaro Bisama & <i>Historia del Llanto</i> de Alan Pauls.	210
CAPÍTULO 7: Poder y los cómplices civiles. <i>Dos veces Junio</i> & <i>Ciencias Morales</i> de Martín Kohan	244

CAPÍTULO 8: Posmemoria y Autoficción. *La dimensión desconocida*

de Nona Fernández & <i>La casa de los conejos</i> . Laura Alcoba	275
- Conclusiones.	309
- Bibliografía	319



RESUMEN

La presente investigación corresponde al trabajo académico realizado para optar al grado de Doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción. La concreción de este trabajo fue posible gracias al financiamiento de CONICYT, a través de su programa de Becas para estudios Doctorales en Chile.

La temática de esta investigación nace a partir la inquietud que presenta para el autor, la cada vez más amplia producción narrativa centrada en procesos escriturales y temáticas ligadas a la historia política reciente de nuestro país, específicamente al periodo referente a la dictadura militar, suceso que caló profundamente en la sociedad chilena y argentina.

Diferentes grupos de autores, con diversas ideas políticas y estéticas han querido dar cuenta de estos difíciles procesos históricos, generando una amplia y heterogénea producción literaria. A partir de dichas condiciones, vislumbramos la idea de generar un corpus de estudio, que, distanciándose de consignas, permita desarrollar una propuesta de análisis estético, desarrollando una herramienta teórica para acceder al estudio de tan amplio y diverso campo cultural.

Este análisis literario nos permite establecer cruces, apreciando similitudes en la producción narrativa desarrollada en el país vecino Argentina. De esta forma construimos una mirada comparatista con la cual buscamos identificar ciertas semejanzas en la forma del acercamiento narrativo a dicho periodo. Analizando, al igual como ocurre en la producción

chilena, si la utilización del periodo de violencia responde a una propuesta cultural/estética, o a la imposición mercantil de ciertas temáticas que puedan resultar más provechosas en el cada vez más complejo mundo editorial. A partir de estos cuestionamientos obtenemos la idea central de la tesis *Museos de la Violencia: Análisis de la producción narrativa de postdictadura en Chile y Argentina*.



INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente análisis es examinar la producción literaria latinoamericana que da cuenta de hechos de violencia-política que han tenido lugar en nuestro continente durante la última mitad de siglo XX. Este tema ha sido ampliamente trabajado en las letras latinoamericanas, generando un considerable abanico de lecturas, proyectos y trabajos que reescriben, revisitan y rememoran en distintos niveles estos episodios.

Actualmente, nos encontramos en un momento histórico donde el surgimiento de estudios y políticas en torno al ejercicio de memoria sobre hechos traumáticos (dictaduras y guerras civiles), se han posicionado como ejes fundamentales para el desarrollo, producción e implementación de decisiones curatoriales o construcciones archivísticas (museos de la memoria, celebraciones de centenarios, museo de la democracia, etc.). Al analizar el espacio de acción de estos proyectos culturales, podemos apreciar que las implicancias político-teóricas de las decisiones que los estructuran van mucho más allá de una mera dimensión conmemorativa. La influencia inmediata de estos espacios o ejercicios de memoria redonda directamente en políticas de estado que no siempre tienen en cuenta la opinión de actores inmediatos de los hechos (víctimas, trabajadores, defensores de derechos humanos, agrupaciones políticas, etc.), las cuales en la gran mayoría de las ocasiones se ven utilizadas como herramientas para fines e intereses políticos o ideológicos de los que no son parte necesariamente. Se presenta, entonces, una instrumentalización de la memoria, utilizada como herramienta mediática. A su vez los memoriales y otros espacios similares se perciben desde una perspectiva líquida, en la cual su valor conmemorativo y patrimonial es

desplazado.¹

El uso de la “memoria” como construcción conmemorativa o espacio político, también ha sido trasladado al ámbito literario. Es sencillo ubicar en cualquier catálogo editorial algún proyecto narrativo que revise la dictadura como eje narrativo, y por qué no decirlo, en algunos casos la elección tiene que ver con un gancho comercial atractivo para el mercado lector. El problema aparece en el momento que buscamos enfocarnos en un análisis estético de estos trabajos literarios que podemos situar en las coordenadas de la narrativa de la dictadura. En las siguientes páginas buscamos dar cuenta de ciertas problemáticas, identificables en este amplio espectro narrativo, denominado narrativa de la dictadura o postdictadura. Esperamos a través de un minucioso estudio, generar una herramienta de análisis, que permita entregar respuestas a las diferentes inquietudes que se desprenden de este extenso panorama creativo.

A modo de ejemplo, podemos enumerar algunas de las distintas temáticas a través de las cuales se aborda este diverso campo narrativo, tenemos, por ejemplo, novelas del exilio, ficciones de aquellos que por motivos políticos tuvieron que partir; o del insilio, las historias de aquellos que se quedaron a sufrir el horror. También narraciones construidas en torno a la violencia, explorando su conceptualización tanto en sus dimensiones, estéticas, políticas y físicas. Y por supuesto trabajos desplegados en una línea memorial, en los cuales la narración se elabora en torno a la revisión de los recuerdos de infancia.

Como se expone, la heterogeneidad y variedad de temáticas y planteamientos de los textos, presenta una dificultad a la hora de un análisis teórico de los mismos, principalmente

¹ Un ejemplo de lo anteriormente descrito es el trabajo realizado por el artista alemán Shahak Shapira en su proyecto YoloCaust. El autor alemán de ascendencia israelí retoca selfies de turistas en el memorial de Auschwitz, cambiando este último por fotos de los campos de concentración. La idea es mostrar la pérdida de significado del memorial en el contexto cultural actual (Véase <http://yoloCaust.de/>).

por las particularidades narrativas de cada cual. A partir del estudio de estas diferencias, generamos un recurso de análisis estético, identificando patrones narrativos, alejándonos de ciertos *leit motifs* presentes en las novelas, y apuntando más bien a singularizar una modalidad discursiva que involuntariamente sugiere un patrón estético, presente en la producción ficcional que refiere a la dictadura. Elementos como los quiebres temporales, los cuales fraccionan el relato en niveles narrativos, además de los juegos de develación y ocultamiento de hechos, permiten estudiar la mecánica discursiva en torno a modalidades de fragmentación y elisión. A partir de estas nociones, pretendemos abordar esta creciente producción narrativa.

La selección de un corpus resulta complicada por las particularidades anteriormente señaladas. Por lo tanto, decidimos estructurar la selección de obras en torno a una perspectiva museal, entendiendo cada texto como una pieza particular de exhibición, situando estas obras en un ficcional museo de la violencia referente a la dictadura.

Este ejercicio curatorial, nos proporciona ciertas libertades, facilitando la elección de obras en torno a preceptos estéticos, similar a la elección de una muestra artística. Amparándonos en estas decisiones de carácter curatorial construimos un archivo, que, en una reducción, pueda dar cuenta de la totalidad de las partes y que a su vez nos permita comprobar las propuestas de análisis estilístico.

Singularizamos dicho estudio, bajo el título de *Museos de la Violencia: Análisis de la producción narrativa de postdictadura en Chile y Argentina*. A partir de esta conceptualización base pretendemos trabajar sobre un corpus de textos claves de las naciones vecinas, proyectos que trabajan sobre el tema “dictadura” y que tienen en común haber sido publicados después de episodios traumáticos, a la vez que se hagan cargo, en su dimensión

narrativa, de los sucesos que tuvieron lugar en dichos periodos y que irradiaron su futuro inmediato. El objetivo de este ejercicio de rastreo es la construcción de un archivo que dé cuenta de una lógica constitutiva del relato memorial traumático, tal vez común a estos países que, con sus diferencias, han visto truncada la evolución de su vida republicana a partir de una historia de tragedia.

Al comenzar el análisis de este campo, la primera pregunta que nos nace es, ¿Qué es lo que se busca al narrar la dictadura? ¿Qué busca el autor en ese viaje al horror?, la respuesta, a una interrogante tan taxativa, únicamente encuentra solución en las motivaciones personales de cada autor, quienes orientan su creación, buscando exhibir para no repetir, para impedir el olvido. Sin embargo, a lo que sí podemos entregar una contestación, es a la percepción estética que subyace a la producción literaria. Como planteamos anteriormente, pareciese que inconscientemente se ha generado una especie de patrón, una suerte de *leit motiv* extraliterario que designa una forma de escritura, diseñada y adecuada a ciertos parámetros, que además facilitan visitar en clave ficcional la experiencia propia, y desde ese espacio reparar sobre el horror.

Podemos decir que el tema en cierta manera nos define. Alcanzamos a entrever que la utilización de este periodo histórico resulta en la adscripción a una consigna política, la que, en ocasiones, puede prefigurar la recepción de un lector, que asume el discurso como parte de una “ética” subversiva, que potenciaría, por un lado, el mensaje del trabajo, y por otro, facilitar la acogida de parte del público. Por citar algunos ejemplos similares, pero en coordenadas artísticas distintas, tenemos la amplia recepción que largometrajes como *No*

(2012) de Pablo Larraín y Pedro Peirano², *El secreto de sus ojos*³ (2009) de Juan José Campanella o el cortometraje *Historia de un Oso*⁴ (2014) de Gabriel Osorio, a cargo de la productora Punkrobot.

La utilización del marco temporal de la dictadura como telón de fondo en muchas ocasiones responde a intereses más “comerciales” que estéticos. El periodo sirve como un escenario ideal mediante el cual atraer el interés de los lectores o complementar proyectos que bien podrían situarse en otra época, no afectando mayormente su argumento. Por lo tanto, la administración de la dictadura, entendida como época, funciona como un recurso efectista, en torno al cual estructurar la producción narrativa de ambos países. A partir de esto, podemos apreciar como el uso reiterativo, del periodo dictatorial como concepto, termina por entregarnos productos, un tanto estandarizados, con poco riesgo en torno a la producción artística. Trabajos que apunta más al interés de los medios de producción, acercándose estos más al *Best-seller*.

Por ejemplificar, con un tema que igualmente podríamos situar en un espectro a lo menos cercano, las novelas sobre el nazismo a través de los años han terminado por generar un público determinado y un sistema de producción propio. La constante sobreexplotación de la temática, tanto en la literatura como en el cine generan una suerte de estructura funcional, productos culturales que se alejan de una perspectiva autoral, acercándose más a sagas literarias que buscan un lector condescendiente y cómodo. Además, podemos señalar

² Juan de Dios Larraín, J. (Productor) Larraín, P. (Productor). & Larraín, Pablo (Director). (2012) *No* [Largometraje]. Chile. Fábula.

³ Campanella, J. (Productor). Besuievski, M. (Productor) Urbieto, C.(Productor) & Juan José Campanella (Director). (2009). *El secreto de sus ojos*. [Largometraje] Argentina. Haddock Films. Tornasol Films. 100 Bares. Telefe. Televisión Española (TVE). Canal+ 1.

⁴ Escala, P. (Productor) & Gabriel Osorio (Director). (2014). *Historia de un oso*. [Cortometraje]. Chile. Punkrobot.

que la continua explotación y saturación del tema alcanzan ribetes de autoparodia, especialmente en el cine⁵.

A pesar de esta sobresaturación “creativa”, podemos encontrar en el ámbito literario, obras que trabajan el período desde un enérgico componente autoral, con fuertes o contundentes intenciones artísticas, que ponen en jaque a los lectores y que nos posiciona en torno a los elementos característicos de la disciplina, con una acabada conceptualización estética y narrativa. Retomando el ejemplo anteriormente entregado (el nazismo), nos podemos encontrar con despropósitos como *Colonia* (2015) de Florian Gallenberger⁶ o la saga *Død snø* (2015) de Tommy Wirkola⁷, a la vez que, con trabajos excepcionales, verdaderas piezas maestras, como la *Trilogía de Auschwitz* (2008) de Primo Levi, la novela gráfica *Maus* (1980) de Art Spiegelman, o películas como *Schindler's List* (1994) de Steven Spielberg o *Hijo de Saúl* (2015) de László Nemes. Todas obras, que a pesar de ocuparse de un período y una temática “sobresaturada”, enfocan su intencionalidad estética hacia el proyecto y no hacía la tesitura temporal donde se enmarca.

Siguiendo este punto, decidimos orientar nuestro estudio de la misma forma, situando el foco de análisis en los textos más que en el marco de producción. A su vez nuestro enfoque no busca singularizar y analizar todos y cada uno de los proyectos narrativos que versen sobre el período, idea totalmente desproporcionada. Nuestro objetivo disciplinar se orienta más bien a lo contrario, es decir, tomar distancia de una preocupación cuantitativa, enfocándonos

⁵ Por señalar algunos títulos dentro de la extensa producción de literatura que trata el tema nazi, podemos nombrar; *Un Amor En Auschwitz* (2018) de Francesca Paci, *Canción de cuna de Auschwitz* (2016) de Romina Russell, o *Los ojos del diablo* de Ada Beza, publicación de Editorial Vestales, pequeña casa editorial, enfocada en la autopublicación de best Sellers.

⁶ Benjamin Herrmann. (Productor) Florian Gallenberger (Director). (2015) *Colonia* [Largometraje]. Chile. Iris Productions Majestic Filmproduktion Rat Pack Filmproduktion

⁷ Conocida también como *Zombies Nazis*. Tomas Evjen Harald Zwart Terje Strømstad. (Productor) Tommy Wirkola (Director). (2015) *Død snø* [Largometraje]. Noruega. Miho Film Yellow Bastard Production News on Request Zwart Arbeid Barentsfilmm AS FilmCamp Storm Studios

más bien en generar una herramienta de análisis que nos permita acceder a este determinado grupo de novelas. Las que podemos identificar como “novelas de la postdictadura”.

Cuando decidimos abordar un período histórico, es imposible no referirse al concepto de memoria. La temática “dictadura” resulta un concepto constitutivo de identidades nacionales, especialmente en los países que utilizamos como marco de estudio: Chile y Argentina.

Si bien, se dispone de un importante espectro de escritores, investigadores, artistas y escuelas de pensamiento que han desarrollado líneas de estudios memoriales, decidimos claudicar de un análisis exhaustivo del concepto. No siendo un objetivo primario. No buscamos detenernos en la percepción telúrica y edificante de lo que podría entenderse como memoria. Nuestro objeto de estudio son ficciones, relatos más o menos cercanos, más o menos insertos en una reconstrucción memorial.

En este punto apostamos a desarrollar una delimitación teórica. Enfocaremos nuestro corpus de análisis en producciones ya situadas, temporalmente, en un contexto de producción posterior al período dictatorial. Por lo tanto, en las siguientes páginas planteamos una apertura crítica, colocando su foco en la producción de ejercicios de memoria en el contexto de las postdictaduras. Entendemos período dictatorial, como un espacio histórico, abundante en hechos traumáticos experimentados por sociedades civiles que se han visto sometidas a golpes de fuerza y represión estatal, procesos dolorosos y que desgraciadamente han sido vividos por casi la totalidad de países de nuestro continente.

Ahora, el concepto de postdictadura, lo situamos en el espacio temporal inmediatamente posterior al fin de los procesos políticos ilegítimos, ya sean entregados por vía democrática, sucesión o vía armada. De esta manera, la producción narrativa enmarcada

en el contexto de postdictadura estará determinada por aquellas obras que hayan visto luz en una fecha posterior a la represión, en la vuelta a la democracia. Al señalar un período de tiempo tan amplio no buscamos dar cuenta de separaciones temporales, sino más bien abrir el corpus al análisis de representaciones más ceñidas a un proyecto autoral y que a su vez permitan ejemplificar de manera óptima la herramienta de análisis que sugerimos.

En relación con lo previamente señalado, y a las novelas del corpus, nos situamos en la línea de la postmemoria (Hirsch, 1997, 2012; Sarlo, 2006), planteamiento que posibilita reflexionar sobre la violencia política que subyace en la construcción de relatos memoriales. La postmemoria, en este sentido, se articula en torno a distintas formas de procesos artísticos y su rol en la liberación del trauma o en su consolidación. No se busca escribir una memoria histórica, sino más bien, la reescritura crítica de estos procesos, ayudándonos a comprender la génesis de lo ocurrido y las implicancias estéticas que se desprenden del mismo. Buscamos dar cuenta de cómo los distintos autores y artistas resisten el olvido y registran/inscriben su visión frente al permanente interés por atribuirles a sus obras, modalidades de conservación homologables a una “memoria histórica”.

En primera instancia, planteamos realizar un análisis panorámico que permita contrastar los procesos escriturales de distintos países de nuestro continente y de centro América. Naciones sometidas a periodos de violencia política: Guatemala, Nicaragua, México, Colombia, Perú, Uruguay, sumados a Argentina y Chile. Sin embargo, en el estudio y análisis de los procesos que desembocaron en gobiernos de facto, advertimos lo complejo que resulta orientar un marco común, principalmente por las dinámicas y la forma en que acontecieron los hechos particulares en estos periodos. Por poner un ejemplo, en la génesis de los casos de Perú, Guatemala y Nicaragua, se evidencia un conflicto étnico el cual es

utilizado dentro de la imposición del poder militar. Este tipo de singularidades complejizaban más la búsqueda de puntos en común, situación que se suma a la ya compleja interpretación de los disímiles procesos que desencadenaron en guerras civiles y dictaduras en dichos territorios. A raíz de esto, hemos decidido delimitar la investigación a los casos chileno y argentino, pues por cercanía, historia, y forma en la cual ocurrieron, estos procesos sí presentan ciertas semejanzas, que se reflejan en el plano narrativo.

Entendemos que la dictadura militar argentina y la dictadura militar chilena no son homologables, son episodios particulares, que presentan características atribuibles a la idiosincrasia de ambas naciones y a una historia de fuerzas políticas en tensión que desembocaron en violencia de estado. A su vez los episodios dramáticos que la sociedad de cada país padeció, se constituyen como realidades que no pretenden ser comparadas o contrastadas, sino más bien, ser exhibidas a través de la mirada, más o menos cercana de los acontecimientos, realizada por un corpus literario que retrata el espacio civil raptado por un poder cívico-militar.

Paralelamente nos interesa exhibir la diversidad de este corpus literario. La heterogeneidad es una marca de la muestra seleccionada, tanto en edades, como en género, lugar de elaboración del proyecto y fecha. Esta característica nos permite visualizar que el tema de la dictadura va más allá de una época en particular, constituyéndose como un eje narrativo primordial que ostenta las particularidades de un metarrelato para ambas naciones. Sumado a esto la gran mayoría de los trabajos, sino la mayoría, responden a ciertas estructuras estéticas que podríamos identificar como recursos de la narrativa de postdictadura. Algunos de estos elementos narrativos que en principio hemos identificado son: la fragmentación narrativa-temporal y la elipsis discursiva y narrativa, elementos que

sobresalen por sobre otras categorías, generando que su utilización permita el desarrollo de otras dos preocupaciones: la dualidad discursiva y el silencio.

La construcción del marco teórico contempla la utilización de algunos de los principales críticos que han abordado el estudio de la narrativa de dictadura. Buscando un equilibrio comparativo entre ambas naciones, ubicamos estudios que puedan servir como contraste, de esta forma utilizamos los trabajos de Nelly Richard, *Crítica de la Memoria* (2010) y *Tiempo Pasado Cultura de la Memoria y giro Subjetivo* (2005) de Beatriz Sarlo, ambas críticas y destacadas exégetas de ambos lados de la cordillera que han abordado la forma de acceso a narrativas relacionadas a temáticas atinentes a la dictadura. Inclusive, entregándonos Sarlo, uno de los conceptos centrales en esta investigación: la posmemoria. Dimensión surgida en el contexto de políticas gubernamentales del siglo XXI que ponen sus esfuerzos en el auge de las políticas de la memoria.

Por otro lado, tendremos en cuenta trabajos referidos al archivo literario, centrado en el análisis de las modalidades narrativas que versan sobre el trauma, el pasado y el poder opresor de la dictadura. Algunos de estos libros que postulan o sugieren un canon y que cuyo estudio sirve ampliamente como fuente son: *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. ¿Qué y cómo leer? Volumen 1* (2016) y *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. Quince Ensayos Críticos Volumen 2* (2016), ambos de Grínor Rojo; y *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002* (2004) de Miguel Dalmaroni.

Además de la respectiva revisión de la crítica precedente, construimos un aparato de análisis que, como previamente señalamos, se articula en base a herramientas de una perspectiva curatorial. Para ello nos valemos de instrumentos museísticos a partir de la

lectura de *El museo en escena: política y cultura en América Latina* (2008) de Américo Castilla, *Catástrofe y olvido: las ruinas, Europa, el museo* (1998) de Jean-Louis Déotte, *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana* (1990) de Roberto González Echevarría. En torno a las apreciaciones estéticas que nos permiten diseñar nuestra herramienta de análisis, nos nutrimos de postulados de Paul Virilio en *El procedimiento silencio* (2000), de Jean Baudrillard en *Videosfera y sujeto fractal* (1988), y del mismo Déotte en *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière* (2012).

Buscamos que dicho espectro teórico nos facilite el acceso a este campo temático anclado en torno la memoria chilena y argentina, identificando narrativas que a la manera de una colección memorial, construyen un museo imaginario (Malraux) de la violencia. A partir de esta noción museística, intentaremos reconocer el museo como un dispositivo de control (Foucault, 2012; González 2012; Marín Torres, 2001) que tiene mucho que decir respecto de su función cultural pero también política y social en tanto que modela el pasado y lo proyecta al futuro (Castilla, 2010, Déotte 2007, Cid 2017). Una mirada desde esta perspectiva nos ayuda a pensar en la importancia de la ficción (narrativa) en los procesos de elaboración y articulación de identidades colectivas, plasmadas a través de una perspectiva estética.

El corpus reunido en primera instancia es prácticamente inabarcable en una tesis doctoral, es por ello que hemos apuntado a un corpus acotado, a modo de ficticias salas de museo que buscan ser recorridas y experimentadas a partir de la exégesis literaria. Mientras que por el lado argentino visitaremos trabajos de Kohan, Pauls, Bruzzone, por el lado chileno nos encontraremos con Fernández, Bisama, Zambra, en una lista que será detallada más adelante.

CAPÍTULO 1: Revisión teórico conceptual

En el presente apartado planteamos un acercamiento al estado del arte y a las implicancias que dichos estudios y aproximaciones tienen en el marco del corpus literario interrogado.

El primer aspecto, en torno al cual nos parece necesario explayarnos es la noción de fractalidad, concepto que en gran medida permitirá la elaboración de lo que, denominados estética de la elisión, el aparato metodológico que proponemos para abordar la literatura que por discurso o proyecto podemos situar en las coordenadas de postdictadura.

Con estructura fractal nos remitimos a las características textuales, en cuya utilización y posicionamiento se revelan formas literarias que en la búsqueda de la descripción y ficcionalización del periodo aludido (dictadura/violencia estatal) perfilan escisiones en la temporalidad narrativa, en el uso del lenguaje (en las formas de su discurso narrativo) y en la construcción de subjetividades (personajes/narradores). Todas ellas, modalidades que definen una forma de trabajo identificable a través del análisis de los proyectos escriturales escogidos. Estos rasgos estéticos se pueden encontrar representados, en mayor o menor

medida, y en casi la totalidad de sus formas, en cualquier obra que revise los hechos de la fractura política de las naciones chilena y argentina. En el apartado que introduce esta investigación, señalamos que la elección del corpus de novelas responde a la búsqueda por identificar, describir y delimitar el carácter de este determinado tipo de literatura. Las circunstancias que facilitaron los golpes de estado, y la implementación y extensión de los gobiernos de facto en la región, no son equiparables, sino más bien disimiles en lo concreto pero próximos en un sentido teórico si ampliamos nuestra vista a un análisis sociocultural de la realidad. En su concepción, ambos procesos dictatoriales estuvieron amparados bajo la denominada Operación Cóndor, en la cual percibimos una forma de dominación ciudadana, un dispositivo de control establecido, una mecánica en la cual operaron la microfísica y la macrológica del poder.

En la cicatriz velada cuyo accionar definió en gran medida formas de comportamiento y el paradigma psicosocial de ambas naciones, la cercanía en las implicancias y el trauma⁸ - que padecieron las sociedades civiles chilena y argentina, a pesar de presentar diferencias en torno a cómo se implementó la ejecución del horror-, exhiben rasgos homologables en el impacto que su consumación arrojó sobre ambos pueblos. Pilar Calveiro ha teorizado y delimitado estos fenómenos en *Política y/o violencia* (2013) y *Poder y desaparición* (2014),

⁸ Jelin ha señalado la importancia del trauma en la elaboración de memorias colectivas. A diferencia de otros autores, ella misma ha indicado “vuelvo a leer a Halbwachs, tomo conciencia de que, en sus reflexiones, prácticamente no habla de la relación entre memoria y sufrimiento o trauma. La memoria social es, para él, reforzada por la pertenencia social, por el grupo. Lo individual se desdibuja en lo colectivo” (Jelin, 2002:21). Al contrario, ella vincula al trauma, como un acontecimiento trascendental, en la conformación de aquello que entendemos como memoria colectiva. “La actuación del trauma, que casi siempre implica repeticiones de síntomas, retornos de lo reprimido o reiteraciones ritualizadas, sirve a menudo como anclaje de identidad. Se genera entonces una fijación en ese pasado y en esa identidad, que incluye un temor a la elaboración y al cambio, ya que esto significaría una especie de traición a la memoria de lo ocurrido y lo pasado. Elaborar lo traumático (*working through*) implica poner una distancia entre el pasado y el presente, de modo que se pueda recordar que algo ocurrió, pero al mismo tiempo reconocer la vida presente y los proyectos futuros. En la memoria, a diferencia de la repetición traumática, el pasado no invade el presente, sino que lo informa” (Jelin, 2002:69).

propuestas que abordaremos en los apartados en que la violencia, en su expresión más cruda, cobra relevancia en la fábula desarrollada en las novelas.

Retomando nuestro punto, respecto a la similitud de las experiencias, creemos que es igualmente homologable la lógica fictiva, cuyo campo resulta profusamente comparable en cuanto a producción, forma y fondo⁹. En el desarrollo de la presente investigación hemos podido comprobar y corroborar la cercanía en torno al abordaje narrativo, en dicho sentido, la noción estética que sugerimos demuestra su efectividad al permitir desarrollar la exégesis de un considerable corpus bibliográfico, el cual, pese a desarrollarse en contextos de producción cercanos, en su estructura responden a la modalidad estético-interpretativa que sugerimos.

Respecto al concepto de fractalidad, podemos señalar que su matriz conceptual, responde a una noción posmoderna, cuya impronta, en gran medida se sostiene en el deleble paradigma contemporáneo. Pero ¿qué entendemos por fractales o fractalización de la realidad? Por fractalización entendemos la cualidad atomizante de interpretar a las entidades o conceptos en su totalidad mediante su expresión mínima objetivamente molecular, antes que en la visión edípica y totalizante de lo Molar. Adoptamos la noción a partir de lo expuesto por Jean Baudrillard, en su intervención: *Videosfera y sujeto fractal* (1988), antologada en el

⁹ Sin intención de extenderme en una comparativa entre la situación política de ambos Estados, nos parece interesante señalar que la cercanía en el trauma, y la comparativa discursiva en el modo de producción narrativo, tuvo una expresión teórico-política en la cooperación llevada a cabo por dos de las intelectuales insignes de los estudios culturales relacionados a la dictadura: Nelly Richard, desde Chile y Beatriz Sarlo en Argentina, generando un fructífero diálogo en sus proyectos *Revista de Crítica Cultural*, y *Punto de vista*. “Son varias las colaboraciones de Beatriz Sarlo en la RCC desde sus primeros números, con artículos casi siempre publicados previamente en *Punto de vista*; por su parte, Nelly Richard, la directora de la RCC, colaboró en varias oportunidades en *Punto de vista*; la RCC también publicó en su N°17 de noviembre de 1998 un trabajo de Hugo Vezzetti, “Variaciones sobre la memoria social”, que *Punto de vista* había incluido en su N° 56 de diciembre de 1996. Por otra parte, también merecen señalarse, aunque sean menos frecuentes, los intercambios con firmas importantes de *Confines*, especialmente en los primeros números de RCC: Nicolás Casullo colaboró en los números 1 y 4; Ricardo Forster, en el N° 2. (Dalmaroni, 20144:132).

trascendental libro *Videoculturas de fin de siglo* (1990)¹⁰, donde entre otras cosas, podemos ver a Renaud y Baudrillard, prefigurando, a través de la teoría lo que vendría a ser lo que hoy en día conocemos como internet 2.0¹¹.

La propuesta del académico francés de “sujeto fractal”, es una lectura crítica en torno a la noción de cuerpos atomizados, corporalidades escindidas, en los cuales múltiples factores, flujos y movimientos convergerían en una proyección dinámica que en su expresión más mínima pudiera dar cuenta de su relación con diferentes constructos emocionales, físicos o culturales, y en dichas vinculaciones presentar, un carácter estático representacional del mismo o un flujo vinculante con diferentes aspectos formativos de su identidad. “Podemos hablar hoy en día de un sujeto fractal que se difracta en una multitud de egos miniaturizados todos parecidos los unos a los otros, se desmultiplica según un modelo embrionario como en un cultivo biológico, y satura su medio por escisiparidad hasta el infinito” (Baudrillard, 1990:27).

La subpartición del individuo, y por alcance, de su campo de acción (social/narrativo)

¹⁰ El editor de esta compilación es Alberto Abruzzese, en colaboración con Agata Piromallo. Entre los autores antologados, además de Baudrillard, encontramos a Alain Renaud, Paul Virilio, Luciano Gallino Giovanni Bechelloni, Gianfranco Bettetini, Mario Perniola, Alberto Munari, Ugo Volli, Alberto Granese, Francesco Casetti, Fausto Colombo, Marcelo Walter Bruno y Giovanni Anceschi,

¹¹ Renaud señala, por ejemplo, la impronta y el impulso que sitúan el desarrollo técnico (tecnológico), en nuestra concepción de mundo “a propósito de esto, las experiencias hechas en USA sobre la simulación informática de las sensaciones táctiles. Revista Pulir la science número especial 122, diciembre, 1987, *L'informatique du futur*, cfr. especialmente el artículo de James Foley, *Les Communications entre l'homme et l'ordinateur*, págs. (64-74). -Todas las tecnologías tienden a crear un nuevo ambiente humano (...) Las tecnologías no son simplemente inertes contenedores de seres humanos: son procesos activos que remodelan igualmente los seres y las otras tecnologías (...) Cuando una sociedad inventa o adopta una tecnología que da predominio o nueva importancia a uno de sus sentidos, la relación de los sentidos entre ellos se transforma. El hombre se transforma (...). (M. McLuhan, *La galaxia Gutenberg*, París, Gallimard, (1977). Esto es lo que hace todavía muy fecunda la (re)lectura de obras clásicas como las de Rudolph Arnhem *La pernee visuel* o también de André Leroi-Gourahn *Le geste et la parole*, que hoy parecen de una frescura y de una fecundidad teórica intacta (Renaud, 1990:16). Esta postura, del influjo de la tecnológica es retomado más adelante por Baudrillard, en la visualización de la realidad cotidianidad basada en la videosfera, lo que señalamos como prefiguración de la web 2.0 “Alienados, nosotros ya no lo estamos a los otros y por los otros, lo estamos a nuestros múltiples clones virtuales. Es como decir que ya no lo estamos del todo... El sujeto actual ya no está alienado, ni dividido, ni lacerado” (Baudrillard, 1990:28).

permite estructurar el marco crítico que denominamos estética de la elisión. La perspectiva, responde a tres ejes primarios, el primero, la *fragmentación discursiva*, la que señalamos ocurre tanto a nivel textual, es decir en el nivel lingüístico de los textos, en su forma/ejecución (montaje), como a nivel discursivo, en la narración, que responde a las *separaciones temporales* que se evidencian en la totalidad de las obras. El segundo, un aspecto que se desprende directamente de estas “separaciones”, la *dualidad*, que es otra expresión de la trizadura y multiplicación a la que son sometidos los elementos constituyentes de la época. Este componente, se presenta en la construcción semántica del lenguaje de las obras y, en un nivel pragmático, dirige la intencionalidad del discurso del poder, entelequia que ficcionalizada en el campo narrativo incide en la construcción de un “mensaje” vinculado al dominio, favoreciendo la formulación de instancias interpretativas que propician dobles lecturas en el actuar de los personajes y en la forma de comunicar del narrador. Finalmente, el tercer punto, es el espacio de indefinición, que estas formas discursivas entregan, ya que permiten una vinculación al *silencio*, entendido como concepto, y que a la vez funciona como parte del contexto dentro del discurso factual que da cuerpo a las novelas.

La fractalidad, entonces, potencia estas características en los relatos, porque en gran medida los discursos narrativos responden a un quiebre, a una fisura en la dimensión histórica de los acontecimientos. La grieta, es la expresión máxima de la herida que genera el golpe, el quiebre entre las polaridades culturales que definen lo pre y lo post en la centralidad de la historia. El rapto a la democracia es el acontecimiento que sincretiza a la sociedad chilena y argentina, el desborde telúrico que genera un antes y un después en ambos países, cuyas implicancias al ser ficcionalizadas son indirectamente explicitadas y aludidas en la narración. Dicha disposición es trabajada literariamente a través de pequeños núcleos discursivos. La

existencia del “golpe”, como el eje de una división histórica, es abordado, por lo tanto, mediante la dimensión fractal, apuntando a que los hechos narrativos en su expresión mínima remiten a la totalidad de las vicisitudes esquemáticas del hecho. La narración “Como el objeto fractal se asemeja punto por punto a sus componentes elementales, el sujeto fractal no desea otra cosa más que asemejarse en cada una de sus fracciones. Envuelve más acá de toda representación, hacia la más pequeña fracción molecular de sí mismo” (Baudrillard, 1990:27). Las novelas, en su concepción funcionan como la definición, del todo por sus partes, vale decir que aquella cristalización facilita el acercamiento, la comprensión y una explicación, no discursiva, pero si esquemática del suceso catastrófico que escinde la realidad sociocultural chileno-argentina. Después del acontecimiento, el metarrelato epocal se trastoca y surge otra realidad, separada en un antes y un después, y desde esos marcos referenciales (pre y post), fluyen múltiples realidades en torno a la experiencia individual.

Esta experiencia, reducida a partículas de memoria, se aborda desde la fractalización, ya que esta admite la posibilidad de narrar el marco, metahistórico y conceptual relativo a la dictadura, en torno a fragmentos nimios que en su mutabilidad permite desarrollar una postura estética desde la revisión que produce la literatura. En esta forma de acercamiento podemos observar la centralidad del sujeto como núcleo de las ficciones. Sin embargo, y contrario a lo que podría esperarse de un tipo de literatura que podríamos definir como pseudo “arquetípica”, las novelas de la postdictadura no muestran a un sujeto definido, sino a múltiples individualidades sometidas al poder y enfrentadas al horror, el cual en la mayoría de las situaciones ni siquiera es directo, sino más bien la proyección psico-emocional del precedente histórico.

La épica de los setenta, las improntas del héroe de la revolución no existen. En gran

medida dicho relato ha sido aplastado por la maquinaria de bio-poder, y por qué no decirlo, por una ciudadanía abatida por las circunstancias del discurso psicótico de la vigilancia. Los sujetos proteicos de esta narrativa son las víctimas de las consecuencias y, en gran medida, narran desde el espacio de la cotidianidad. Inclusive aquellos personajes vinculados a la complicidad civil con los regímenes, como los personajes de Kohan, se ubican en escenarios terciarios, donde la rutina subyuga la imaginación bélica, lo servil y casual a favor de las circunstancias.

Es por ello que nos encontramos con narradores que focalizan en el personaje y cómo su identidad es fulminada y (re)construida en relación a la macroestructura. Por eso los sujetos y los narradores que ocupan los textos son variados y sus circunstancias responden a esta noción múltiple, es decir, nos encontramos con sujetos que responden a la desechabilidad, a la concepción de residuo, como lo serían los personajes de Bruzzone o Bisama, con otros contruidos a través de la experiencia infantil, los casos de Piñeiro o Costamagna, o este mismo uso discursivo, pero focalizado mediante el prisma de la adultez, constatable en los trabajos de Fernández y Zambra.

En dicho sentido, lo que agrupa a los heterogéneos es el trabajo desde lo que hemos llamado estética de la elisión. Los múltiples puntos de fuga los conectan con la dictadura, tanto en la apelación de contexto como en el diseño de personajes o narradores. Una forma ejemplar y clarificadora es la que dice relación con el uso de imágenes en composiciones como las de Sutherland o Piñeiro. La presencia de estos dispositivos artísticos remite al campo histórico de la dictadura, pero su estructura y forma a su vez, remiten a otros múltiples campos culturales. Estos elementos inhabituales en el género novela tradicional establecen vínculos con la narración y con los diferentes niveles constituyentes de dicha historia y de la

memoria del narrador, la cual funciona como sustrato material que alimenta la ficción y que se coordina y ajusta con la fractalidad. El sujeto fractal

no sueña ya con su imagen ideal sino con una fórmula de reproducción genética hasta el infinito. Semejanza indefinida del individuo a sí mismo ya que se resuelve en sus elementos simples. Desmultiplicado por doquier, presente en todas las pantallas, pero en todas partes fiel a su propia fórmula, a su propio modelo. La diferencia cambia de sentido de golpe. Ya no es la diferencia entre un sujeto y otro, es la diferenciación interna del mismo sujeto hasta el infinito (Baudrillard, 1990:27).

Nos parece importante destacar el extracto final de la cita, “no es la diferencia entre un sujeto y otro, es la diferenciación interna del mismo sujeto hasta el infinito” (Baudrillard, 1990:27), conceptualización que prefigura las múltiples capas en que se construyen los proyectos narrativos. Por ejemplo, la utilización de las imágenes y la constante introducción de referentes culturales e históricos define la exploración de la narrativa a la construcción de estas entidades fractales. Durante el desarrollo del presente estudio, pudimos constatar que la crítica de principios de los noventa, de manera prospectiva había visualizado, en cierto modo, la noción estética que sugerimos, no planteándola desde la elisión o fractalidad, pero sí previsualizando el carácter *líquido* y *atomizado* del espacio narrativo. Para ejemplificar, y siguiendo a Dalmaroni, Nelly Richard identifica la cualidad antes descrita, y en un reflejo poético, igualmente materializa la metáfora del sujeto fractal en el cuerpo ausente y desmembrado de los DD.DD. en

un documental de Patricio Guzmán que repone “el retrato en blanco y negro de los detenidos-desaparecidos”, que las políticas del mercado mediático de la transición dejaron a “los actores del conflicto” de la violencia política en Chile “sin rostros ni cuerpos de referencia, [...] sin la posibilidad de reconocerse como sujetos de la historia ni como sujetos con historia(s)”. La “materia” de esas “subjetividades biográficas” no sería transparente sino “convulsa y fracturada”, de modo que Richard reivindica selectivamente la poética del trabajo de Guzmán, “La memoria obstinada”, destacando las partes donde los testimonios y los recursos narrativos “llevan el borde de las significaciones principales a arriesgar su supuesta nitidez en zonas de turbadora incertidumbre hechas para demorar [...]

la captura del sentido” (Dalmaroni, 2004:139).

La búsqueda de sentido en la proyección de significaciones se nutre también del análisis que la autora había previamente realizado a la estética simbólica del video arte, la que a su vez también en gran medida se relacionaba con la discursividad del CADA¹², cuya experimentación, si bien no sería una base a la narrativa de postdictadura, si puede interpretarse como una suerte de proto-conceptualización de lo que de manera natural (no esquemática) vendría de desarrollarse décadas más tarde.

A partir de una matriz deconstruccionista donde se hace muy visible el registro deleuziano –y en sintonía con las versiones más radicalizadas de las intervenciones intelectuales que durante los noventa se aglutinarán en América Latina en torno de las nociones de “heterogeneidad”, “hibridez” y “subalternidad”–, la RCC verá en ciertos escritores y artistas chilenos del video, la performance o la instalación, la posibilidad del flujo pulsional o excedentario, la itinerancia, la ocupación de “brechas y fisuras”, el ejercicio de la “interferencia”³⁶, la travesía hacia la despertenencia o la desidentificación, y esto no solo como objeto de la mirada crítica sino sobre todo como forma de la escritura crítica y modelo de composición o de sintaxis – textual y plástica– de la propia revista (Dalmaroni, 2004:136).

La búsqueda de una estética, parece ser un problema, ampliamente debatido en el estudio de la narrativa de dictadura y postdictadura. Si bien, un proyecto “estético” inmediatamente después de la vuelta a la democracia no puede surgir de manera espontánea y clara, si podemos apreciar que el paso del tiempo facilita la proliferación de trabajos narrativos, que inclusive por el momento y lugar de enunciación se desentienden del “militantismo artístico del compromiso ideológico” (Dalmaroni, 2004:134). Las novelas se

¹² CADA es el acrónimo con el cual se conoce al Colectivo de Acciones de Arte, grupo artístico que durante los años ochenta se dedicó a desarrollar diferentes acciones de arte con el objetivo de criticar al gobierno de facto. Algunos de sus miembros más premiados han sido Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit y Raúl Zurita. El CADA “Surgió en 1979 el Colectivo Acciones de Arte (CADA), situado por Nelly Richard como parte integrante de la “escena de avanzada”. Formado por el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, el CADA es tal vez la más nítida expresión de las contradicciones experimentadas al interior del campo artístico chileno, constituyéndose en el principal síntoma de la dislocación producida por el Golpe de Estado en el carácter modernizador y modernizante que caracterizó, hasta 1973, el desarrollo del arte chileno” (Memoriachilena, web).

plantean críticas, pero no proselitistas en una idealización del espacio retratado. Este “carácter” es apreciable, por ejemplo, en el acercamiento empapado de concertacionismo que plantea Zambra en *Formas de volver a casa*. El autor utiliza aquella palabra (concertacionismo) como una adjetivación que condensa su postura crítica y visión melancólica respecto al pasado. Otra forma en esta distancia alegórica es la expresión disruptiva planteada por Bruzzone, quién formula sus trabajos desde una perspectiva abiertamente confrontacional, frente a la añoranza alegórica y proselitista de la utopía militante, discurso que es evidenciable no sólo en *Los Topos* (2008), texto que analizaremos en la presente tesis, sino también en sus obras *Las Chanchas* (2014) o *76* (2014).

Volviendo al posicionamiento artístico, así como Richard prefigura una visión crítica respecto a la narración, por su parte Sarlo evidencia formas que subyacen en la creación textual.

En el registro de lo que ya apunté para el caso de Punto de vista, algunas de esas indagaciones creyeron distinguir en ciertos segmentos de la alta literatura y especialmente de la narrativa escrita o publicada durante la dictadura, el predominio de formas de representación oblicuas y fragmentarias: las ficciones refractaban la experiencia del terrorismo de Estado y sus efectos mediante estrategias de reescritura (cita, montaje, parodia, etc.), desciframiento más o menos alegórico, o mediante el trabajo textual con lo no dicho (el vacío, el silencio, la incompletud o la destotalización del sentido y de la representación); la narrativa argentina de la dictadura refuncionalizaba así, en un contexto marcado por la censura y por la represión física y cultural, las poéticas experimentalistas o antirrealistas emergentes entre los sesenta y los setenta (155)

En gran medida parece ser que la red de significados, que generan los esquemas narrativos, permite identificar el carácter fractal marcadamente proliferante y diseminante de significados para el campo narrativo, lo que nosotros describimos a partir de la lectura de Baudrillard, y lo que, la crítica vaticinaba, como esta contaminación de flujos, esquemas y prácticas discursivas que se nutren de distintos formatos, registros, campos semánticos y

soportes visuales. A lo largo de la investigación explicitaremos esta condición, la utilización de distintos registros de habla, el empleo de referencias inter, intra y metatextuales, la apelación a géneros referenciales, la utilización de discursos “prestados” (citas) y el empleo de imágenes, repertorio de recursos que la fractalización facilita en la formulación técnica de los relatos.

Michael Lazzara¹³, uno de los críticos que más tiempo ha dedicado a investigar los alcances culturales de la dictadura, en su trascendental ensayo “Narración y trauma en la transición chilena”, ocupa como título y como concepto el término *Prismas de la Memoria* (2007), definición cercana a nuestra propuesta de fractalidad, y, en cierto sentido, homologable en el acceso a la dimensión estética de las piezas literarias. Esta postura, no obstante, presenta una diferencia marcada con nuestra noción, pues se enfoca principalmente, en la experiencia de la víctima y/o artista. El académico estadounidense señala:

Propongo el término prismas de la memoria como una forma de referirse al lugar subjetivo desde el que la víctima (o el artista) habla. El prisma, como metáfora, evoca las refracciones (ideológicas, genéricas, o cualquier otra) a las que están sometidas las memorias cuando son contadas. Los prismas ensombrecen; distorsionan y alteran lo que se filtra a través de ellos. Para el que escribe o cuenta, por cierto, las memorias proyectadas son enteramente “visibles”: existen en un contexto narrativo organizado y convincente creado por él, un mundo simbólico que le hace sentido. Cuando uno experimenta una crisis de identidad, por ejemplo, normalmente construye la memoria de forma tal que ésta concuerde con una visión de sí mismo que proyecte un sentido de coherencia y unidad (Jelin, *Los trabajos*, 26). Con frecuencia, las memorias son canalizadas a través de complejos marcos narrativos que ayudan al narrador a proyectar una imagen autocomplaciente de sí mismo, a fin de aliviar las disonancias cognitivas o la inestabilidad de su subjetividad post traumática. Tomando en consideración estas observaciones, debemos entender que las narrativas de la memoria son altamente subjetivas y muy personales (Lazzara, 2007:62).

Retomando el párrafo anterior, la subjetividad presente en la construcción de los

¹³ Entre su prolífica obra podemos señalar *Los años de silencio: conversaciones con narradores chilenos que escribieron bajo dictadura* (2002). *Luz Arce: después del infierno* (2008). Y la reciente *Civil Obedience: Complicity and Complacency in Chile since Pinochet* (2018).

proyectos escriturales será ampliamente abordada en el corpus de estudios, identificándola en su parcialidad discusiva ligada al carácter reformable y moldeable de la memoria. Esto queda aún más claro al situarnos, en una denominación cultural, que individualizamos con el prefijo *post*. En el concepto de *postmemoria* es evidente la racionalización y reflexión desarrollada en torno a la doxa interpretativa y al vínculo que emerge a través del acceso a un fenómeno de interpretación intelectual que se encuentra intrínsecamente conexo a la formación estética que se desarrolla en el campo literario. La memoria, por lo tanto, emerge en su condición atávica y estelar en la lectura, y en su condición líquida a través de las interpretaciones ficcionales de los autores. No obstante, creemos que no es necesario desarrollar en estas páginas una revisión amplia de un concepto que bien, podría ocupar una cantidad de páginas tan extensa como el análisis literario que intentamos desplegar. Por ende, nos centraremos en la definición de *postmemory* de Marianne Hirsch, cuyo trabajo nos ha permitido entregar ese carácter archivístico y “museológico” a la investigación.

Retomando a Rieff, “podemos creer, a la vez que reconocemos que la historia no tiene sentido intrínseco, que aún alberga otro tipo de significado, el cual se deriva de cómo los seres humanos ordenan su experiencia de ella y sus aspiraciones sobre la manera en que podría ordenarse mejor en el presente y el futuro, infundiéndole significado y, por supuesto, así legarlo a la posteridad” (Rieff, 2017:23). A raíz de esto podemos resaltar el vínculo entre los escritores, y la generación directa que sobrellevó la dictadura, la mayoría (por no decir la totalidad) eran adolescentes o niños durante los respectivos golpes de estados; algunos, víctimas indirectas de la represión (como es el caso de Laura Alcoba) y otros directos (la situación particular de Bruzzone). “It is presence of embodied and affective experience in the process of transmission that is best described by the notion of memory as opposed to history.

Memory signals an affective link to the past- a senses, precisely, of a material “living connection”- and it is powerfully mediated by technologies like literature, photography, and testimony” (Hirsch,2007:33). Los lazos se perciben, pero estos autores expresan, el primer giro discursivo en la distancia. La novela heroica montonera o la añoranza militante de la vía chilena al socialismo ya no tienen lugar. La atomización del lugar de enunciación y la experiencia, alteran el campo las percepciones mnemotécnicas del recuerdo, de ahí el uso de lo post.

The “post” in “postmemory” signals more than a temporal delay and more than a location in an aftermath. It is not a concession simply to linear temporality or sequential logic. Think of the many different “posts” that continue to dominate our intellectual landscape. “Postmodernism” and “poststructuralism”, for example, inscribe both a critical distance and a profound interrelation with modernism and structuralism; “postcolonial” does not mean the end of the colonial but its troubling continuity though, in contrast, “postfeminist” has been used to mark a sequel to feminism. We certainly are, still, in the of “post”, which- for better or worse- continue to proliferate; “posttraumatic”, of course, but also “postsecular”, “posthuman”, “postcolony”, “postracial”. Rosalind Morris has recently suggested that the “post” functions like a Post-it that adheres to the surface of texts and concepts, adding to them and thereby also transforming them in the form of a Derridean supplement (Hirsch, 2012:5).

La ligadura al pasado se explicita con claridad en las historias noveladas, los hechos se presentan en una elaboración cuya centralidad se nutre del conflicto pasado, por lo tanto, la propuesta hirschneraria es sólida en explicitar el flujo que contamina en reciprocidad la memoria (actual narrativa) y la historia (contextual); de este modo, la noción de una memoria telúrica y atávica se desintegra en lo molecular traslapándose al espacio cultural de la transición.

Hirsch estructura su propuesta teórica, a partir del análisis de las relaciones filiales entre víctimas de la segunda guerra mundial y su posterior expresión literaria, ponderando la presencia de esta “ligadura al pasado” como foco de la lectura/interpretación que se realiza

de los sucesos históricos. Además, en su lectura, podemos identificar vasos comunicantes con las propuestas identificadas por Halbwachs, en la conformación de colectividades de recuerdo.

La memoria colectiva se distingue de la historia al menos en dos aspectos. Es una corriente de pensamiento continuo, de una continuidad que no tiene nada de artificial, ya que del pasado sólo retiene lo que aún queda vivo de él o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene. Por definición, no va más allá de los límites de este grupo. Cuando un periodo deja de interesar al periodo siguiente, no es un mismo grupo el que olvida una parte de su pasado: en realidad, hay dos grupos que se suceden. La historia divide la sucesión de los siglos en periodos, del mismo modo que la materia de una tragedia se reparte en varios actos. Pero, mientras que en una obra teatral, de un acto a otro, la misma acción continúa con los mismos personajes, que hasta el desenlace siguen siendo conformes a su carácter, y cuyos sentimientos y pasiones progresan con un movimiento ininterrumpido, en la historia da la impresión de que, de un periodo a otro, todo se renueva, los intereses en juego, la dirección de las mentalidades, los modos de aprecio de los hombres y los hechos, o las tradiciones y perspectivas de futuro, y si bien en apariencia reaparecen los mismos grupos, las divisiones externas, resultantes de los lugares, los nombres y la naturaleza general de las sociedades, subsisten. Pero los grupos de hombres que constituyen un mismo grupo en dos periodos sucesivos son como dos troncos que están en contacto por sus extremidades opuestas, pero que no se unen de otro modo, ni forman realmente un mismo cuerpo. (Halbwachs, 1950:63)

El golpe, en su materialismo irrumpe en lo psicosocial, en su condición de experiencia traumática incidiendo en la percepción de la creación de dos periodos históricos sucesivos. La fisura, como lo hemos identificado con anterioridad, permite la contaminación de experiencias y la diseminación de interpretaciones en ambos espacios. Paralelamente, en la interpretación de los sucesos desde el lugar de enunciación actual, se genera una lectura que se va actualizando de acuerdo con los modos de pensamiento predominantes en un determinado contexto temporal. Un ejemplo para ilustrar dicha situación es la figura del ex presidente chileno Patricio Aylwin, durante los primeros años de la transición, quien se identificó como un demócrata, un líder político que participó de manera pro-positiva en el proceso de transición. Ahora, en el año 2020, y luego de los impactantes procesos de

revolución ciudadana del año 2019, dicha figura ha adquirido una nueva dimensión invectiva, detrayendo su participación, al punto de, inclusive, ligarlo a cierta participación vinculante, observable en la poca efusividad que la Democracia Cristiana puso en evitar el golpe militar de Pinochet.

La noción de la memoria colectiva que nos entrega la lectura de Halbwachs, es aplicable al análisis de la vinculación que observamos entre el constructo memoria y colectividad que se manifestará fuertemente en el espacio narrativo. No obstante, es importante evidenciar, ciertas problemáticas e interrogantes, inherentes a dicha concepción. Por ejemplo, “¿Cómo funciona la memoria colectiva? Para comprenderla, es muy útil el modelo de la “comunidad imaginaria”, creado por el politólogo Benedict Anderson. Las distinciones que es preciso establecer entre cómo operan la historia y la memoria y los diferentes fines a los que sirven son en sí mismas insuficientes” (Rieff, 2017:52). Es evidente en dicha formulación el hastío y cansancio de Rieff, respecto a la exaltación de la memoria histórica y sus cualidades.

Sin embargo, aseverar que la memoria colectiva es un constructo social poco o nada nos dice del carácter oral de dicha rememoración. La prueba de ello, como ha señalado Le Goff es que incluso en la presente era dorada de la memoria colectiva las conmemoraciones del pasado nunca han sido tan comunes como en la Alemania de Hitler y la Italia de Mussolini (se podría añadir la Rusia de Lenin y Stalin y la China de Mao). E indudablemente, si la tesis de Halbwachs descrita por Coser es correcta, y la memoria precisa de «alimentación continua de fuentes colectivas y se sostiene con atrezo sociales y morales», entonces la moralidad de dichas fuentes está contaminada, y los recuerdos creados o cristalizados serán asimismo ponzoñosos (Rieff, 2017:39).

Podríamos creer que la franqueza del planteamiento tenga algo que ver con la experiencia traumática del reportero de guerra¹⁴. Asimismo, es posible agregar que el

¹⁴ David Rieff, durante la década de los noventa trabajó como corresponsal de guerra cubriendo los conflictos de Bosnia, Kosovo Ruanda, Liberia, Sierra Leona e Irak. director del proyecto «Crímenes de guerra», de la Universidad Americana, en Washington D. C. El objetivo de dicho proyecto es informar al público en general,

ejemplo descrito, en torno a la figura de Aylwin, en gran medida nos permite ilustrar las vicisitudes de la influencia del tiempo en esta modalidad y cómo, en su génesis, produce de forma casi simultánea problemáticas contiguas a la noción de memoria colectiva y comunidad imaginada. “Lo que deja en claro el estudio sobre la ingeniería de las tradiciones y el modelo de nación como comunidad imaginaria es hasta qué punto la rememoración histórica colectiva se sitúa entre la historia y la memoria, en un sentido que las instrumentaliza a ambas sin respetar mucho a ninguna (Rieff, 2017:52).

En la dimensión narrativa hemos podido identificar el espacio intersticial en el cual se evidencia un uso de la memoria, pero, a diferencia de una discursividad política, no observamos una instrumentalización, al menos no en la dimensión que sugiere Rieff, de carácter politológico y demagógico, sino más bien una instrumentalización estética, la cual se nutre de su heterogeneidad y carácter voluble. Esta diversidad propicia las dimensiones fractales (prismáticas si seguimos la nomenclatura de Lazzara) y es ante todo una peculiaridad indivisible e irreductible de lo que entendemos por memoria en el contexto literario.

Remitiéndonos a modo de recapitulación del estado del arte en torno a la memoria y el recuerdo, es indefectible no apreciar como varios intelectuales ya cavilaban sobre aquellas características, si bien, ya hemos revisitado varias de estas propuestas, es importante describir, en una forma general, las particularidades que hemos podido identificar y que aparecen tanto lo expuesto en la investigación, como en estas apreciaciones de apertura.

Uno de aquellos académicos es Pierre Nora quien en *Les lieux de mémoire* (2009),

y a los periodistas en particular, sobre la guerra y los crímenes de guerra. Por eso señalamos, qué quizás la traumática experiencia personal, de ver en primera fila y con un pase de seguridad, la creme de la creme del horror humano, entrega esta perspectiva crítica y amplia, sobre lo que denomina “exceso de memoria”.

describe una condición secular, respecto a una representatividad de estado y una multiplicidad en el carácter configurativo de la memoria.

La historia, por ser una operación intelectual y laicizante, requiere análisis y discurso crítico. La memoria instala el recuerdo en lo sagrado; la historia lo deja al descubierto, siempre prosifica. La memoria surge de un grupo al cual fusiona, lo que significa, como dijo Halbwachs, que hay tantas memorias como grupos, que es por naturaleza múltiple y desmultiplicada, colectiva, plural e individualizada. La historia, por el contrario, pertenece a todos y a nadie, lo cual le da vocación universal. La memoria se enraíza en lo concreto, el espacio, el gesto, la imagen y el objeto. La historia solo se liga a las continuidades temporales, las evoluciones y las relaciones de las cosas (Nora, 2009:21).

Laicizar resulta un planteamiento clave, pues podemos expresar que la memoria al virar a una condición narrativa se distancia de una tutela politológica o enraizante, en un sentido canónico institucional. Sus características o cualidades dejan de depender de un discurso programático/esquemático y comienza a elaborarse en procesos artísticos, donde inciden distintos elementos de contaminación y formación. Los cuales en su mayoría se nutren de la experiencia, lo que facilita una lectura de su presencia en los relatos. Esta última, entendida como subjetividad personal, transmite la vivencia dentro de los modos de representación, lo que incide en que tanto la mimesis discursiva como la apelación de contexto, se construyan mediante la utilización de la memoria colectiva (fractales) o la identidad (personal) del autor en el relato. Dentro de esta construcción narrativa.

En vez de representar literalmente un evento exactamente como ocurrió, las narrativas de la memoria incorporan “performativamente” al pasado aprovechando modos de transmisión que convierten a la experiencia (o algunos aspectos de ésta), en materia inteligible para una audiencia específica y por una razón específica (37). Al escribir la memoria, generalmente los sujetos apelan a modos narrativos que les son familiares o que les están disponibles y que crean las condiciones de posibilidad para contar. La narración de memorias individuales en este sentido, no puede verse desconectada del archivo colectivo más amplio, de las prácticas y símbolos colectivos que facilitan su transmisión, circulación y recepción (Lazzara, 2007:60).

Cuando nos referimos a la memoria, resalta la condición archivística de la misma,

pareciese que la coexistencia de ambas materias es una condición *sine qua non*, que consagra la presencia del concepto.

Como hemos explicitado en torno a su carácter proteico, “los relatos de la memoria son dinámicos: responden a la evolución de la subjetividad a lo largo del tiempo, tanto como a las fuerzas sociales y eventos causales que les permiten ser contadas y vueltas a contar para distintos fines” (Lazzara, 2007:17). El carácter plural del concepto “fines” es categórico al explicitar que no se busca una conclusión última, en torno a una lectura interpretativa personal del periodo, sino que el carácter múltiple materializa esos variados objetivos, que pueden pasear desde la denuncia, a la estetización y desde la búsqueda de reparación hasta la sátira. Si bien, nos enfocamos en un espectro narrativo manifiestamente crítico y opositor al régimen, es importante señalar que aun así también existió, y no dudo que debe existir (por muy marginal y oculta a los círculos intelectuales), narrativa afín al régimen¹⁵ (o regímenes, señalando también al caso argentino) que responda a nuestra propuesta de lectura, pero que

¹⁵ Imposible sería no ubicar aquí la narrativa de Mariana Callejas, por su más que evidente afinidad al régimen. Materializa en su matrimonio con Michael Twonley y en su dantesca versión de la fonda de Los Parra. Sucesos, narrados por Bolaño en su *Nocturno de Chile* (2000), otra novela de la postdictadura que bien pudo integrarse al corpus y en cuya estructura narrativa identificamos los mismos procesos. También en este tipo de narrativa podemos situar los libros analizados por Carla Rojas, en su tesis “*Despolitizar la literatura, reescribir la historia: los usos del romance en las novelas de la dictadura chilena*” del año 2016, guiada por Ignacio Álvarez, cuyo resumen explicita lo siguiente. “La dictadura militar chilena (1973-1989) ha sido abordada desde distintas perspectivas disciplinares y metodológicas. Las múltiples problemáticas que se han levantado en torno al periodo, no obstante, han dejado casi completamente al margen aspectos referidos a la producción cultural asociada al régimen. En este sentido, las obras literarias que componen el campo cultural próximo al poder hegemónico se encuentran en un estado de omisión permanente, aun cuando algunas de ellas continúan siendo parte de las listas de lecturas escolares. Conforme a ello, la investigación en curso considera una aproximación a tres novelas pertenecientes a dicha esfera, *Dónde estás, Constanza...* (1980) de José Luis Rosasco, *Los árboles azules* de Fernando Emmerich (1984) y *Águilas y cóndores* (1986) de Enrique Campos Menéndez, publicadas en la década de los ochenta, en medio del despliegue del ideario neoliberal que terminará por convertirse en el rasgo predominante dentro del proyecto socioeconómico emprendido por la Dictadura. A través del análisis del corpus mencionado, se pretende, por una parte, examinar los mecanismos puestos en práctica en las obras, que permiten su adscripción a dicho campo cultural, y por otra, reflexionar en torno a las diversas implicancias políticas y culturales que tienen asociadas los dispositivos de representación utilizados en la producción de estos textos”. Disponible en <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/136716?show=full>. Recuperado el 26-11-2020.

expresen, un mensaje al cual por ética, convicción y pensamiento político somos profundamente críticos y opositores. Esta posibilidad de la memoria, de vestirse en distintas formas de representación, siguiendo nuestra nomenclatura, en distintos fractales, demuestra que su condición no responde a “un proceso estático ni uniforme” sino que más bien es “un proceso de composición y recomposición flexible y en movimiento, de puesta en escena y reproducción del pasado en relación con las circunstancias actuales y expectativas a futuro” (Lazzara, 2007:17). Creemos que, versando sobre expectativas a futuro, los finales de *La Dimensión Desconocida* (2016) y *Formas de volver a casa* (2011), son aquellos, que en un sentido figurativo buscan expresar en su construcción la melancolía futura en el devenir. El primero con el *poema* epístola dedicado a Valenzuela Fernández, y el segundo con la imagen cotidiana y nostálgica del futuro: “Miro los autos, cuento los autos. Me parece abrumador pensar que en los asientos traseros van niños durmiendo, y que cada uno de esos niños recordará, alguna vez, el antiguo auto en que hace años viajaba con sus padres” (Zambra, 2011:164).

La aleatoriedad del recuerdo, en la imagen nostálgica aparecerá, en la medida que las sensaciones y percepciones nos remitan a aquel espacio de nuestra retentiva. Un diálogo que los autores de nuestro corpus funcionalizan, en una figuración cáustica, en un marco de cierre de sus historias personales con el periodo, se clarifica que “las memorias son selectivas. Antes que encarar una realidad dolorosa y difícil, la gente suele optar por recordar de tal manera que permita alivio a la disonancia cognitiva” (Lazzara, 2007:17). Las narrativas, por tanto, lateralizan la eclosión de la violencia, es por ello que el silencio adopta un rol protagónico en su expresión narrativa y en el pragmatismo estético de sugerir más que mostrar, en cierta manera buscando aliviar el trauma, pero manteniéndolo presente.

Los trabajos acá analizados apuntan a que para narrar el horror no es necesaria la descripción pornográfica, sino más bien la delicadeza. Paradigmático es el uso del lenguaje de Kohan en *Dos veces Junio* (2002) en torno a la profilaxis de la violencia. Otras formas son, por ejemplo, la distancia que toma Pauls, al cotidianizar el terror o la ficcionalización estética de Bolaño que relativiza el crimen en el arte, con la intención de enunciar y no describir, rasgos que evidencian que “las memorias post traumáticas dan origen a una amplia variedad de configuraciones narrativas, que van desde el silencio (o la expresión textual de la imposibilidad de palabra), hasta el empleo de estructuras nítidas predecibles y de tropos tradicionales” (Lazzara, 2007:17).

La narración, en consonancia con el anclaje memorístico expresa, por tanto, lo azaroso y lo opcional a su acceso. Estas cualidades fundamentales se desarrollan a su vez en la simbiosis memorial que se establece, entre el operador del recuerdo y del grupo/espacio/asociación que activa/vincula el recuerdo en sí. “Dado que las personas existen fundamentalmente en relación a los otros las memorias no se forman en condiciones de aislamiento. Los sujetos son fragmentados; se proyectan a través de tiempos, espacios y medios diversos” (Lazzara, 2007:17). La disposición en la forma en que se proyecta esta narrativa, fragmentaria y múltiple, y el empleo de la memoria como catalizador de estas estructuras, es una de las sugerencias y hallazgos personales que sumamos a la propuesta de análisis del corpus de novelas de la postdictadura. A raíz de dicha concepción surge otro problema, ¿cómo categorizar y aunar esta producción disímil, fragmentaria y selectiva? La respuesta a esta interrogante se encuentra en la condición archivística que subyace a la morfología de este tipo de textos y cuya presencia, es innegable en la construcción estético fragmentaria de la posmemoria. Una categoría, que, a su vez, permite establecer vasos

comunicantes con otras artes, como la fotografía, la cual se vislumbra como pilar en el diálogo elaborado en torno al campo textual de la memoria y el testimonio.

La estructura archivística, describe la tendencia de los textos a deambular desde los espacios de la memoria histórica a la personal, saltando de la apelación de contexto a la evocación personalista que termina por configurar catálogos particulares de recuerdos, los cuales, en la decisión estética narrativa prefiguran disposiciones sumarias dentro del plano retentivo. Hirsch, describe esta noción, utilizando sagazmente la lectura crítica de Hal Foster quien identifica un impulso archivístico en las narrativas contemporáneas; “identified and “archival impulse” at work internationally in contemporary art practices. Archival artist, Foster writes, aim to critique the archive, understood in Michel Foucault’s terms as the set of hegemonic rules that determine how a culture selects, orders, and preserve the past” (Hirsch, 2012:228). La propuesta de Foster, si bien es interesante, no es nueva en el análisis estético cultural de narrativas que visitan el pasado (especialmente dentro de las coordenadas latinoamericanas).

González Echevarría, en *Mito y Archivo* (2011), ya describía estas condiciones cuando apuntaba “El Archivo guarda, recoge, retiene, acumula y clasifica, como su contrapartida institucional. Monta tanto como la ley, como la ley de la ficción. Las ficciones se encuentran contenidas en un recinto o receptáculo, en una prisión de relatos que es, al mismo tiempo, el origen de la novela” (González, 2011:51). El crítico de origen cubano, además de la nomenclatura archivista-museal, entrega una definición con un cierto carácter mitográfico, situado, a nuestro modo de ver, en relación a elementos e ideas conexas al concepto de mito presente en la fundación de los noveles países latinoamericanos. “El Archivo es un mito moderno basado en una forma antigua, una forma del comienzo. El mito moderno revela la

relación entre el conocimiento y el poder como la contienen todas las ficciones anteriores acerca de América Latina, el andamiaje ideológico que sustenta la legitimidad del poder desde las crónicas hasta las novelas actuales” (González, 2011:51).

En este punto retomamos a Hirsch, pues su noción archivística, si bien critica el poder, como concepto en su totalidad, explica de mejor manera, a nuestro parecer, aquella estructura de *contramemoria* que presenta la narrativa de postdictadura, en su forma, la cual al igual, que algunas obras artísticas: “Connecting various randomly found decontextualizes images and objects to one another, artist construct installation that function as private counter - archives that emerge from daily life of popular culture” (Hirsch, 2012:228).

Hirsch, en palabras de Foster, señala que en torno a la arbitrariedad (de lo aleatorio y selectivo) y de lo múltiple (fractal), se evidencian las formas o matices postmodernos, que cada vez más apuntan al sujeto escindido y a las configuraciones lingüísticas límite¹⁶.

Their “will to connect what cannot be connected”, Foster argues, responds to feeling of radical disconnection characterizing postmodernity. Foster finds that the arbitrary private archives these artists assemble have both utopian and paranoid dimension, and he speculates that both “emerge out of a similar sense of failure in cultural memory”. This dissatisfaction leads artist to envision alternative past or futures, proposing “new orders of affective association” characterized either by fantasy and hope or by fear and disillusionment (228).

A lo largo de nuestro manuscrito en distintos apartados resaltaremos el carácter de archivo privado que presentan los textos, condición discursiva que caracteriza tanto a las novelas como a los hablantes. Estos últimos, por lo general, son narradores en tercera persona que explotan su memorabilia con el fin de describir el binomio situación/experiencia. De este modo las narraciones se construyen en un juego de superposiciones, en el cual un discurso

¹⁶ El emoji y el meme, como la configuración semántico-discursiva mínimas, aquello que hábilmente previsualizaría Richard Dawkins, en su definición de meme como unidad mínima de transmisión de conocimiento.

fragmentario somete a presente y pasado a una suerte de revisión y comentario, mediante el uso de una crítica archivística. Se identifica un marcado carácter curatorial, el cual se establece en consonancia con un tono íntimo, el que facilita la relectura, y que permite criticar desde la distancia, circunstancias, implicancias y corolarios de las décadas comandadas por los gobiernos militares. Paradigmático es, por ejemplo, el caso de Álvaro Bisama, su repaso juvenil a la épica del rock y los años de formación se incrusta en un afán coleccionista, donde no sólo convive su mundo interior en el cual encontramos en constante pugna a la alta y baja cultura, sino que también, encontramos el ejercicio explícito de la *historiografía*. En este espacio, se presenta la construcción histórica de un *topos*, un lugar, con sus características, y su progresión histórica. La misma que la narración aborda el carácter, marcadamente esquizoide, de Villa Alemana, comunidad que materializaba su locura colectiva en la apoteosis que significó el vía crucis del falso profeta Miguel Ángel, en *Ruido* (2012). Quizás en este texto, más que en cualquier otro resalta el carácter paranoide, al que hace alusión Hirsch, miedo, esperanza, desilusión, todo aderezado en el romance de una épica. En un metarelato religioso condimentado con un realismo mágico, como el que pregonaba González Echeverría, pero, el cual, en su génesis, es profundamente funcional y líquido, tanto por los réditos conseguidos por el mando castrense, como por el impacto ciudadano, cristalizándose en el inconsciente colectivo (y profusamente en el del escritor), como una de las psicosis colectivas más grandes de las que se tenga registro en nuestra joven nación¹⁷.

La percepción paranoide de la realidad permite la elaboración de un discurso utópico,

¹⁷ Como señalaremos en el capítulo respectivo, una referencia identificable de Miguel Ángel es la figura del Cristo del Elqui. Igualmente creemos prudente sugerir dos títulos que trabajan con figuras clasificables en el delirio mesiánico. El primer el excelente trabajo que David B realiza en *El jardín armado* (2008) narrando azares de la religión adamita, en un sincretismo cultural que los termina relacionando al general checo Jan Zizka. El otro es la magnífica obra de Chester Brown *Louis Riel: Un Cómic Biográfico* (1999), que habla de la vida del líder espiritual y separatista canadiense.

el cual se despliega en un binomio utopía/distopía, perfectamente identificable, por ejemplo, en las páginas de *La casa de los conejos* (2007) de Laura Alcoba. El exilio, la vida en Francia son la única posibilidad de escape del horror. La joven, a pesar del sentimiento de desarraigo y la adaptación, se sumerge en la eventualidad de la nueva vida y en la oportunidad del reencuentro con su padre, ventana utópica que seguirá explorando en sus trabajos *El azul de las abejas* (2013) y *La danza de la Araña* (2017). Así mismo la concepción paranoide de la realidad se materializa en espacios distópicos. Acaso, los exilios australes a los que Bisama y Bruzzone someten a sus personajes en *El Brujo* (2016) y *Los Topos* (2008), respectivamente, no son otra cosa que figuraciones apocalípticas de los espacios cotidianos. El espacio bucólico e idílico de la Patagonia, reducido a ser el último refugio de un criminal, a la prisión sexo amorosa de un Josef Fritzl construido en el enigma psico-social de la dictadura argentina, todo dentro de los márgenes discursivos del archivo. No importa el deslinde que la trama quiera presentar, por eso en la comparativa que realizamos podemos contrastar la cotidianidad de la niña exiliada de Alcoba a la imaginación pornográfica de raptó y prostitución patagónica de Bruzzone. El tema de las novelas puede variar, pero, la medula del relato sigue presentando aquel orden prismático, en la selectividad y aleatoriedad del recuerdo, motor que dispara la narración.

Por supuesto el recuerdo se liga a las decisiones archivísticas que dispone el autor. Las resoluciones que los lleva a optar por determinados recuerdos como fuga emocional, y como referencia de contexto, indefectiblemente acusan el rol catalogador del que ostenta el narrador en la dimensión literaria. La narrativa de postdictadura surge del vuelco de la memoria personal en la reciprocidad que establece con la memoria colectiva. Por tanto, responde al apego sobre determinados elementos (colección) que exhibe en la construcción

literaria. Elizabeth Jelin, en *Los trabajos de la memoria* (2002), expresa que este afán de rescate y salvaguarda, además de responder a características archivísticas, es un rasgo de época. “Vivimos en una era de coleccionistas. Registramos y guardamos todo: las fotos de infancia y los recuerdos de la abuela en el plano privado-familiar, las colecciones de diarios y revistas (o recortes) referidos a temas o períodos que nos interesan, los archivos oficiales y privados de todo tipo” (Jelin, 2002:9). Habría otra forma que describir, por ejemplo, el archivo foto-narrativo de Piñeiro y Sutherland como circulación del registro privado-familiar. Cuando Sutherland expone su intimidad, en clave narrativa, no sólo subvierte lo didáctico del Papelucho de Paz, sino que enlaza los recuerdos del plano familiar, en proyección a los sucesos de las décadas. Piñeiro vive una situación similar. En ambos casos el biopoder y la violencia son laterales; existen, pero su brazo no destruye el seno familiar con intimidación, sino que únicamente altera la percepción social. Por eso los hechos puntuales, como los actos civiles de un desfile infantil o la expulsión escolar se leen como una expresión mínima pero representativa de la situación país. Además, ambos autores toman la decisión de incluir imágenes, pues al adjuntar la fotografía se expresa la mediación del dispositivo tecnológico, un lazo, “an affective link to the past- a senses, precisely, of a material “living connection”- and it is powerfully mediated by technologies like literature, photography, and testimony”. (Hirsch, 2012:33).

El registro fotográfico es quizás la expresión museal más explícita. Barthes ya había jugado con ella en la elaboración de su archivo personal de aprensiones estéticas, seleccionando un variopinto repertorio de imágenes, cargadas de aquella huella, de eso que él denominó como *Punctum*, influencia que lo movía a describirlas, situarlas, interpretarlas y archivarlas. Un trabajo similar al realizado por Wieder, pieza clave de nuestro análisis, pues

la estructura narrativa de *Estrella Distante* de Bolaño, fue la lectura que nos permitió evidenciar las nociones de la estética de la elisión y la preeminencia del archivo que resalta en la narrativa de postmemoria.

«Es evidente que no puede describirse exhaustivamente el archivo de una sociedad, de una cultura, de una civilización» (Foucault 221), aunque sí podemos apuntar que lo «archivado» en los museos y colecciones constituye un acercamiento a lo que esa sociedad o civilización pretende sea una base simbólica de su relato histórico orientado en tal o cual dirección, en un intento permanente de singularizarse y definirse a partir de lo que podríamos llamar memorización del pasado (Cid, 2017:35).

A partir de este impulso archivístico es de donde surge la noción de Museo de la violencia, imagen abrumadora que reúne, en principio, a contrarios: museo como receptáculo del pasado que busca conjurar el olvido y la violencia, aspecto de la vida en comunidad que quisiéramos erradicar u olvidar. La perspectiva museal la enlazamos con la noción de Museos de Papel propuesta por el guía de esta investigación Juan D. Cid Hidalgo, con quien comprendemos todos estos archivos narrativos como museos personales, museos imaginarios, que antologan, registran e inventorean memorias personales devenidas literatura. “Así como el museo conjura el olvido, la novela o el carácter memorial de los textos otorgan al museo de papel (literario) un rol singular en que las artes se justifican como instancias de salud (Deleuze, 1996), con lo cual el ejercicio curatorial se transforma en una actividad constructora de ese pueblo que falta” (Cid, 2017:50). “Aquel pueblo que falta”, no sólo nos remite a la ausencia de las víctimas, sino también a la falta de un relato cohesionado, a la desaparición total de un metarrelato que pueda constituir una comunidad y sociedad hospitalaria.

Mucho se ha hablado de la imposibilidad de un relato transversal, respecto a la dictadura, cuestión que en el caso chileno es particularmente paradigmático, ello debido a

que se evidencian importantes disonancias en relatos oficiales, comportamientos discursivos de partidos políticos y una fisura en la sociedad que sigue saliendo a flote a medida que surgen temáticas que nos obligan a cuestionar y revisitar nuestra historia.

Constable y Valenzuela presentan la siguiente perspectiva en su prólogo a *A nation of Enemies: Chile under Pinochet*: “Nos sorprendía a menudo la amplia brecha psicológica y cultural entre esos dos Chile, los ganadores y los perdedores de los años de Pinochet. El golpe había congelado la sociedad en un punto de gran trauma y división, y todos los sectores- derecha e izquierda, ricos y pobres, militares y civiles- permanecían encerrados en microcosmos separados, alimentando sus temores mutuos y sus sueños privados. Chile se había convertido en una nación de enemigos. No fue hasta fines de los 80 que la hostilidad comenzó a derretirse, a medida, que el debate ponía en jaque a la propaganda y un espíritu de reconciliación comenzara a reemplazar el clima de guerra” (19) A pesar de estar de acuerdo con esta caracterización de Constable y Valenzuela en términos generales, me pregunto cuándo y si las hostilidades a que se referían realmente se derritieron. Tiendo a pensar que este derretimiento ha llegado a ser abiertamente percibido en la sociedad solo de manera muy reciente y que, a fines de los 80 y comienzo de los 90, las animosidades entre los chilenos eran todavía muy profundas. Yo preguntaría: ¿hasta qué punto las divisiones patentes, tan visibles en los 70 y 80 se hicieron tácitas, aunque todavía existentes en la transición, enmascaradas tras la retórica de la reconciliación?. (Lazzara, 2007:31)

Al referirnos a la percepción museal, parece imposible no referirnos a estos alcances de la instrumentalización de la memoria. Hoy, décadas después del fin de la dictadura, y producto de importantes movimientos sociales, un acercamiento total entre las partes sigue pareciendo lejano. Siendo más certera la impresión tácita, de una “reconciliación en la medida de lo posible”, en el orden del pacto de no agresión que un perdón real, quebrando por lo tanto la centralidad discursiva del poder político. La muestra más expresiva de ello, es quizá la animadversión que se generó durante el estallido social de Octubre del año 2019¹⁸, un hecho puntual reactivo, con una intensidad sorpresiva y con una polaridad desatada, traía

¹⁸ Adjuntamos el siguiente recorrido del medio *Deutsche Welle* el cual entrega un cronograma que permite apreciar un orden esquemático de los sucesos de la protesta social, con el fin de entregar una noción general la progresión de los hechos. Urrejola, J. (25 de Noviembre 2019). La cronología del estallido social de Chile. DW. Recuperado de <https://www.dw.com/es/la-cronolog%C3%ADa-del-estallido-social-de-chile/a-51407726>

a la palestra todos los fantasmas del quiebre social chileno de la década del setenta. Las opiniones más radicalizadas salían a flote, desde la izquierda, en una especie de añoranza utópica respecto al truncado proyecto Allendista, pasando por alto, en una especie de invisibilización oblicua el manejo que la Concertación de Partidos por la Democracia, después nueva mayoría (la izquierda política que capitalizó el regreso a la democracia), en gran medida obviando las responsabilidades de un manejo político neoliberal¹⁹, sumamente cercano a la derecha política y económica. Por otra parte, la extrema derecha, mostró la peor de sus caras. Un negacionismo rampante, con versados delirios pinochetistas, además, de un discurso, en la línea del *alt right*, internacional, ubicando la responsabilidad de los sucesos, en los extranjeros y la ideología de género, sumados al complot marxista internacional, a través del cual Cuba y Venezuela, prácticamente manejarían, junto a George Soros, la agenda política internacional.

La quema de las estaciones de metro²⁰, es la imagen gráfica de aquello que la prensa y el entendimiento cultural del fenómeno definieron como estallido. En una propuesta eminentemente personal, creemos que la preeminencia del concepto dictadura, tan presente en el espacio ciudadano y señalado hábilmente por Lazzara en su lectura de Moulián, podía percibirse incluso años antes del estallido social; palpándose, por ejemplo, en las páginas de los museos literarios (de papel), donde se prefiguraba la violencia en la búsqueda de un

¹⁹ La victoria de la Concertación significó, en la opinión de Moulián, la anulación de la política tal como era practicada en Chile ande de 1973, esto es, la política como una lucha entre distintas visiones de la sociedad, y su remplazo por un sistema neoliberal instaurado por Pinochet, un régimen que preservó, incluso en su apariencia, muchas de las características del gobierno autoritario que lo precedió. Moulián destaca que para los gobiernos de la transición, cuyo interés principal radicaba en representar a Chile como un “tigre” económico y un modelo para la envidia de otras naciones, resultaba más fácil abrazar una política de dar vuelta la página y mirar hacia el futuro que confrontar directamente al pasado (Lazzara, 2007:41).

²⁰ Ulloa, C. (18 de Octubre 2019). Protestas en el metro de Santiago por el incremento del pasaje. *cnnspanol*. Recuperado de <https://cnnspanol.cnn.com/2019/10/18/alerta-chile-protestas-en-el-metro-de-santiago-por-el-incremento-del-pasaje/>

discurso o metarelató que nos unificará. Una violencia que nació de la aplicación a rajatabla del ejercicio de poder²¹, por parte de las fuerzas armadas, enardeció a la ciudadanía²², aumentando un ciclo de violencia que, por azares del destino, hemos visto replicado alrededor del globo.

El espacio donde estas imágenes, donde el recuerdo de la dictadura más se ha analizado es la literatura. Por eso la posibilidad de aislar un cuerpo de textos referente a la postdictadura, analizarlo, equipararlo al desarrollo de la narrativa argentina y ver en este espacio artístico un sincretismo cultural, nos plantea preguntas e interrogantes cuyas respuestas posibilitan reflexionar sobre cómo abordar los procesos heurísticos que apuntan a la formación acabada del modelamiento memorístico-social. Proponemos que todo el proceso del estallido social, que recién comienza en Chile y que se ha manifestado en el histórico plebiscito constituyente y su incierto devenir, es en algún grado un cierre de la postdictadura. Basta con observar cómo los esfuerzos editoriales se enfocaron en el proceso, un proceso aún vivo y mutable, pero que en un ideario psicológico ha comenzado la clausura definitiva de aquella larga transición.

Dicho proceso, inclusive más que en los libros de historia, ha quedado plasmado en la narrativa continental reciente. La esencia que se percibe en *La Dimensión Desconocida* (2016) o en *Formas de volver a casa* (2011) no pueden sino interpretarse como esa tensa calma antes de la tormenta. Como narraciones que, en su textura, en su forma, en su estética,

²¹ CNN Chile (27 de Febrero 2020). *cnnchile*. Recuperado de https://www.cnnchile.com/pais/amnistia-internacional-informe-dd-hh-chile-2019_20200227/

Cooperativa.cl. (19 de Octubre de 2019). ¿Cuándo se vivió el último toque de queda en Santiago?. *Cooperativa*. Recuperado de <https://www.cooperativa.cl/noticias/pais/ff-aa-y-de-orden/ejercito/cuando-se-vivio-el-ultimo-toque-de-queda-en-santiago/2019-10-19/205800.html>

lo que como ciudadanía nos tocaría sufrir durante la pandemia de Covid-19, convirtiéndose

²² Para ampliar el análisis de las razones del levantamiento social recomiendo, el artículo que escribí para el dossier Chile despertó Razones del Levantamiento Social en Chile. Necropolítica como paradigma de Estado. En. *Universum* (Talca), 2020, vol. 35, no 1, p. 104-125. Disponible en [Universum - vol.35 número1 \(conicyt.cl\)](#)

se adhieren con más fuerza en el inconsciente colectivo que los discursos gubernamentales y sus narrativas de deslinde. Esto es la narrativa de postdictadura, un proyecto estético materializado en la inconciencia y casualidad de un trabajo colectivo que se ha cimentado durante años en un actuar espontáneo, que externaliza, en cierta medida, el estado al que apuntaba Pierre Nora, tanto en la condición fractal, como en el impulso estético, en la angustia, en la catarsis narrativa que propicia el texto y que libera su potencia discursiva, en el campo social y en el universo lector.

Del mismo modo que hay que introducir un germen en un medio saturado para que cristalice, en este conjunto de testimonios ajenos a nosotros, hay que aportar una especie de semilla de la rememoración, para que arraigue en una masa consistente de recuerdos. Si, en cambio, esta escena parece no haber dejado, como suele decirse, ni rastro en nuestra memoria, es decir, si debido a la ausencia de estos testigos nos sentimos totalmente incapaces de reconstruir cualquier parte, quienes nos la describan podrán reconstruir una imagen viva, pero nunca será un recuerdo (Nora, 2009:21).

En este caso particular, creemos, que “el museo imaginario del archivo se ha enriquecido prodigiosamente” (Nora, 2009:27) con los trabajos narrativos. Sus sutilezas, la franqueza, la heterogeneidad de sus propuestas y el alcance que el modo narrativo presente en ambas latitudes, nos han permitido, inclusive, desarrollar todo un planteamiento estético, que creemos puede figurar un piso común en el análisis de las obras, en el rescate del recuerdo.

Como se habrá percatado el lector, la muestra que utilizamos, es bastante amplia. Tomando como base el estudio desarrollado en *Estrella Distante* (1996), de Bolaño, ampliamos el análisis a los trabajos *El Brujo* (2016) y *Ruido* (2012). Álvaro Bisama. *Había una vez un pájaro* (2013) de la reciente ganadora del premio Atenea, Alejandra Costamagna. *La dimensión desconocida* (2016) de la también dramaturga Nona Fernández, *Formas de volver a casa* (2011), de Alejandro Zambra. *Papelucho Gay en Dictadura* (2019)

del académico Juan Pablo Sutherland. *Dos veces Junio* (2012) y *Ciencias Morales* (2007) ambos de Martín Kohan. *Los Topos* (2014) de Felix Bruzzone. *Historia del llanto* (2007), de Alan Pauls. El trabajo *Un comunista en calzoncillos* (2013) de la académica Claudia Piñeiro, y la novela *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba. Esta considerable muestra nos parece sustancial y significativa, por la amplitud de los proyectos narrativos, sus aprensiones estéticas, originalidad y la robustez de su acercamiento crítico a la época. Por supuesto este corpus es ampliable, pero por motivos de tiempo y alcance de la presente investigación, consideramos que es necesario acotar.

Por nombrar algunos casos paradigmáticos, que hemos tenido que descartar, podemos en el caso argentino mencionar, por ejemplo, la novela ganadora del premio Hans Christian Andersen, *Lengua Madre* (2012) de María Teresa Andruetto. *El Canario* (2016), de Carlos Bernatek, ganadora del premio Clarín de Novela. *Una misma noche* (2012), novela de Leopoldo Brizuela, ganadora del Premio Alfaguara o el exquisito compilado de cuento *76* (2007) y la reciente *Campo de Mayo* (2019), ambos de Félix Bruzzone, además de los casos de *Diario de una princesa montonera: 110% verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez o *Aparecida* (2015) de Marta Dillon, por tratarse de proyectos, estrictamente biográficos (aunque aun así pueden leerse desde nuestra propuesta). En el caso chileno, podemos nombrar, entre otras obras, *La resta* de Alia Trabucco, premio Novela Inédita CNCA 2014. *Los días del arcoíris* (2011), de Antonio Skarmeta Premio Iberoamericano Planeta-Casa de América 2011. La trascendental *el Desierto* (2005) de Carlos Franz, una muestra de los últimos estertores del realismo mágico ganadora del premio La Nación-Sudamericana 2005. Así como también *El Palacio de la Risa* de German Marín, o la trilogía de Carlos Cerda, *Morir en Berlín* (1993), *Una casa vacía* (1996) y *Sombras que caminan* (1999).

HIPÓTESIS

Diversos autores, tanto de Chile como Argentina, han entrelazado su proceso de escritura, a la denuncia, exhibición y a la reconstrucción del período más oscuro de la vida republicana reciente de su país. Bajo este diagnóstico creemos que el corpus seleccionado nos ayudará a reconocer distintas materializaciones narrativas de la violencia en dictadura. Obras que van conformando colecciones memoriales en que los hechos narrados son exhibidos bajo lo que podemos identificar como una forma estética. Con ello queremos decir que los textos se hacen cargo de ciertas modalidades o procedimientos discursivos que tienen como finalidad elidir, desviar, prescindir y eliminar los registros de contexto apelando al conocimiento vía experiencia propia o buscar una reconstrucción personalista de la época, llevada a cabo a partir del uso de retazos memoriales asumidos como propios, con la finalidad de conjurar el terror y el trauma.

A partir de este planteamiento podemos singularizar nuestra hipótesis. La presencia en la producción narrativa de ambas naciones de la concepción estética que denominamos “estética de la elisión”, permite realizar un recorrido curatoriado por los textos y los autores, sobre aquellas escenas testimoniales, esos relatos, mitificaciones, esas imágenes del pasado, que en su conjunto permiten reflexionar sobre la memoria y sus fuentes, dimensiones que cierto panorama crítico ha denominado postdictadura.

Los objetivos generales de esta investigación, apuntarán por lo tanto a:

- Identificar las características específicas de novelas de postdictadura en Chile y Argentina.
- Singularizar las novelas como aparatos estéticos, atribuyéndoles a los proyectos sus

cualidades de objeto artístico, propiciando la construcción museal.

- Elaborar un aparato crítico de acceso a las novelas de dictadura y postdictadura a partir de la categoría “estética de la elisión”.
- Evidenciar cómo estos ejercicios de narrativa se articulan como proyectos de posmemoria, distanciándose de una “historia oficial” y apuntando a una mixtura de experiencia y ficción, espacio narrativo que facilita las elipsis, y que entregan aquellos rasgos de fragmentación al relato.

En tanto, los objetivos específicos, se vinculan con el concepto de perspectiva museal, herramienta metodológica que sugerimos al abordar la construcción del corpus, entendida esta última como un proceso de selección archivística, la cual presenta rasgos curatoriales, y que, a su vez, se entrelaza con la noción de “estética de la elisión”.

Los objetivos específicos de este estudio apuntarán por lo tanto a:

- Confección de un corpus (museo de la violencia) de obras representativas en la lógica de la presente investigación.
- Reconocer el funcionamiento del concepto fractalidad y su influencia tanto en el espacio narrativo como en la ambigüedad discursiva.
- Evidenciar los mecanismos literarios de reflexión memorial, entendida como proyecto ficcional, estableciendo la importancia que asume en el trabajo novelar la construcción de ejercicios memoriales estructurados a partir de la ficcionalización de la historia personal del narrador, del escritor y de los distintos actores del proceso histórico.
- Identificar y exponer los tipos de sujetos literarios (narradores, protagonistas, personajes) presentes en el corpus, analizando la composición de dichas figuras, visualizando como el trastorno que significan los golpes de estado, condiciona aspectos psicológicos y humanos

que permiten la elaboración de estas novelas de la postdictadura.

- Valorar el trabajo de archivo desarrollado por la crítica, evidenciando como el análisis por parte de distintos autores nos permite visualizar colecciones o identificar piedras angulares de la narrativa de dictadura, facilitando la creación de esta exposición, de este museo que versa sobre la violencia política de nuestras naciones.



MARCO TEÓRICO

En relación a los objetivos expuestos con anterioridad, hemos seleccionado un marco teórico que nos permite ejemplificar y trabajar cada uno de los problemas que se plantea esta investigación. Paralelamente los estudios críticos nos permitirán formular un amplio campo de reflexión teórica, en el cual podemos respaldar y ejemplificar las propuestas críticas de este trabajo de grado.

Aun cuando nos centraremos en la producción literaria que se ha generado a partir de las dictaduras cívico-militares que han golpeado el cono sur de nuestro continente, igualmente nos parece pertinente contextualizar uno y otro episodio con el fin de entregar una mínima noción histórica de ambos hechos. Es evidente que nuestro interés en trabajar sobre la dimensión literaria de los textos, por lo tanto, no nos detendremos en discutir los nexos entre literatura e historia o la naturaleza narrativa de la historia (White 1973)²³. Optamos por realizar un paneo generalizado de las ya tan conocidas circunstancias, además de sugerir lecturas, que ayudan a entender el contexto de tan convulsos períodos.

La dictadura militar argentina (24 de marzo de 1976 - 10 de diciembre de 1983) tiene lugar una vez que es depuesto vía armada el gobierno democrático de María Estela Martínez de Perón. Esta rebelión cívico-militar, la cual también fue conocida como Operación Aries, nombre asignado por sus ejecutores, se mantuvo en el poder durante siete años, espacio en el

²³ En este sentido, tan clara como directa y perturbadora es la declaración del historiador norteamericano: “Ha habido una resistencia a considerar las narraciones históricas como lo que manifiestamente son: ficciones verbales cuyos contenidos son tan inventados como descubiertos, y cuyas formas tienen más en común con sus formas análogas en la literatura que con sus formas análogas en las ciencias” (White 1978: 82).

cual las riendas del país fueron llevadas por una junta militar liderada por el teniente general Jorge Rafael Videla, el almirante Emilio Eduardo Massera y el brigadier general Orlando Ramón Agosti²⁴ .

La dictadura militar chilena (11 de septiembre de 1973 - 11 de marzo de 1990), inicia su régimen con el golpe militar de septiembre de 1973 y gobierna el país durante casi dos décadas. Este oscuro ciclo tiene lugar a partir del derrocamiento por parte de las fuerzas armadas del presidente democráticamente electo, Salvador Allende. La Junta Militar de Gobierno estaba conformada por José Toribio Merino (Armada), Gustavo Leigh (Fuerza Aérea), César Mendoza (Carabineros) y Augusto Pinochet como comandante en jefe del Ejército, quien posteriormente asumiría como presidente de la Junta Militar y terminaría convirtiéndose en la cara visible de este fosco periodo, que llegaría a su fin mediante el plebiscito de 1988.

Ambos procesos estuvieron enmarcados en lo que se conoce como Operación Cóndor, nombre con el cual se designa a un trabajo de acciones coordinadas y apoyo político militar entre las cúpulas de los regímenes dictatoriales de América del Sur. Se ha sindicado como su principal ideólogo a Henry Kissinger²⁵, entendiéndose esta pugna por derribar

²⁴ La junta militar adoptó para su gobierno el nombre oficial de Proceso de Reorganización Nacional, proceso que se caracterizó por el abuso de la fuerza por parte del Estado que llevó a la constante violación de los derechos humanos, la desaparición y muerte de miles de personas, en una especie de programa de terrorismo de Estado.

²⁵ Henry Kissinger “registrado al nacer como Heinz Alfred Kissinger (Fürth, Baviera, 27 de mayo de 1923), es un político estadounidense de origen judeoalemán que tuvo una gran influencia sobre la política internacional, no solo de Estados Unidos con respecto a los demás países, sino también sobre otras naciones. Ejerció como secretario de Estado durante los mandatos de Richard Nixon y Gerald Ford, desempeñando este papel preponderante en la política exterior de Estados Unidos entre 1969 y 1977, y fue consejero de Seguridad Nacional durante todo el mandato inicial del primero”. En Wikipedia. Recuperado el 16 de Julio de 2020 de https://es.wikipedia.org/wiki/Henry_Kissinger. La influencia del secretario de estado fue decisiva en la aplicación de la operación Cóndor. Tanto por la forma de articulación de dicho plan, como por la directa injerencia del consejero. Inclusive, el activista y defensor de derechos humanos, Martín Almada, presentó en Septiembre de 2011, en Chile “una querrela contra Pinochet; el ex director de la DINA, Manuel Contreras; y el ex secretario de estado norteamericano, Henry Kissinger, por la Operación Cóndor⁵⁴. Finalmente, en el año 2002, Washington entregó a Buenos Aires 4.677 documentos desclasificados sobre la última dictadura. Allí la

gobiernos afines a la izquierda, como un mecanismo de control sociopolítico, con el fin de disminuir en la región la influencia ideológica y política del bloque soviético, además de instalar en el continente un plan económico neoliberal, afín a los intereses norteamericanos. En torno a cifras, en Argentina la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP)²⁶ estimaba -en 1984- 8.960 desaparecidos²⁷. Al día de hoy las cifras varían dependiendo de la legalidad del documento. En Chile, en tanto, se contabilizan más de 30.000 víctimas²⁸.

Podemos decir que las dos dictaduras en distintos niveles definen y estructuran la historia moderna de ambas naciones. Para entender a cabalidad uno y otro proceso tendríamos que realizar un trabajo de carácter histórico, antropológico, sociológico y sociohistórico, lo cual en cierta medida nos desviaría de la producción textual a la que apuntamos. De alguna manera podemos decir que el tema en su condición general es ampliamente conocido por todos, tanto por lectores y especialistas como por el más sencillo hijo de vecino. Conocemos el tema porque nos define, define nuestra forma de vida y el curso histórico que tomaron ambas naciones a partir del quiebre democrático. Resultaría

participación de la CIA y el FBI en las dictaduras del Cono Sur es innegable” (Paredes, 2004). Para más detalles, sugerimos consultar, Paredes, Alejandro. (2004). La Operación Cóndor y la guerra fría. *Universum* (Talca) (Online), 19(1), 122-137. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762004000100007>.

²⁶ CONADEP es el acrónimo con el cual se hace referencia a la Comisión Nacional sobre la Desaparición de personas. Dicha entidad fue fundada por el gobierno argentino en el año 1983. Estuvo enfocada en esclarecer e investigar la desaparición de ciudadanos durante la dictadura militar de Videla. Su trabajo se vio reflejado en el desarrollo del informe “nunca más”.

²⁷ “Hasta la fecha de presentación de este informe, la CONADEP estima en 8.960 el número de personas que continúan en situación de desaparición forzosa, sobre la base de las denuncias recibidas por esta Comisión, compatibilizadas con nóminas elaboradas por organismos nacionales e internacionales de Derechos Humanos”. Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) Buenos Aires, setiembre de 1984.

²⁸ El Informe Rettig (1991), llevado a cabo por la Comisión de la Verdad y Reconciliación registró 2.279 víctimas. Ejecutados y desaparecidos. En tanto la Comisión Valech (2004), contabiliza más de 30 mil víctimas de las cuales 28.450 corresponden a arrestos ilegítimos, tortura, ejecuciones y desapariciones.

redundante y extenso incluir un análisis histórico, por lo cual adscribimos a lo que plantea

Horacio Simunovic, en una lectura en clave dictatorial a *Estrella Distante* de Bolaño:

En medio del capítulo se introduce el que quizá sea el hecho histórico chileno del siglo, el de mayor repercusión en la sociedad y en el arte: el golpe militar de septiembre 11 de 1973. “Pocos días después llegó el golpe militar y la desbandada”, se limita a decir el narrador, a modo de introducción del evento como unidad temática al interior de la novela. De alguna manera, el narrador demuestra que no es necesario entrar en la descripción esquemática general tan conocida del suceso, sino que se aboca a describir las reacciones de los personajes, presumiblemente ligados a la izquierda chilena en todas sus facciones, y que por lo mismo asumen la amenaza de las circunstancias (Simunovic, 2006: 33).

Como bien se señala “De alguna manera, el narrador demuestra que no es necesario entrar en la descripción esquemática general tan conocida del suceso” (Simunovic, 2006: 33), el nivel de conocimiento de los hechos aludidos es de tal envergadura, tal vez no por el detallado conocimiento de los actos, sino por el intenso influjo subterráneo del poder que circula y la lógica punitiva que paraliza y controla la disidencia. En este sentido compartimos la propuesta de Simunovic quien otorga al lector y a su experiencia la capacidad de llevar los textos a sus contextos²⁹. Sin embargo, no podemos dejar de señalar que son estos hechos los que funcionan como caldo de cultivo para las producciones literarias que dan forma al corpus

²⁹ Si bien es cierto que no ahondaremos en la matriz histórica de tan conocidos sucesos, si nos parece necesario señalar alguna bibliografía pertinente. Para entender las dimensiones de la Operación Cóndor sugerimos: *Los estados depredadores: la Operación Cóndor y la guerra encubierta en América Latina* de J. Patrice McSherry; *Operación Cóndor: Notas sobre el terrorismo de estado en el cono sur* de Franck Gaudichaud; *Los años del Lobo: Operación Cóndor* de Stella Calloni. Para el caso chileno destacamos la lectura del *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (INFORME RETTIG)*, *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (COMISIÓN VALECH)*. *Victims of the Chilean Miracle: Workers and Neoliberalism in the Pinochet Era 1973-2002* de Peter Winn; *Después de la lluvia. Chile, La memoria Herida* de Mario Amorós; *Chile Actual: Anatomía de un Mito* de Tomás Moulian. En tanto para argentina recomendamos: *La Biblioteca Roja. Brevísimas relaciones de la destrucción de libros* de Agustín Berti, Gabriela Halac y Tomás Alzogaray Vanella; *Nunca más*, informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, por la CONADEP compilado por Ernesto Sabato; *Hijos de los 70: historias de la generación que heredó la tragedia argentina* de Carolina Arenes y Astrid Pikielny; *Marcados a fuego 3 (1973 - 1983)*. *Los 70, una historia violenta* Marcelo Larraquy; *Historia de la Impunidad: De las actas de Videla a los indultos de Menem* de Stella Maris Ageitos.

de estudio de la presente investigación.

El análisis que llevaremos a cabo, entonces, se centrará principalmente en dos aspectos fundamentales: el trabajo de posmemoria³⁰ que es desarrollado en la mayoría de las novelas y la perspectiva museal que se desprende de los proyectos narrativos, pues en la totalidad de los trabajos inconscientemente se termina por concretar una selección, una figuración archivística que determina qué historias o temáticas relacionadas a los procesos dictatoriales son preservados y reimaginados en el espacio de la narración.

El concepto memoria ostenta una carga simbólica que sacraliza el pasado, esta monumentalización del espacio memorístico, se articula en torno a decisiones y ejercicios de poder que se encuentran en consonancia con el momento histórico en el cual son producidos. A raíz de esto podemos sostener que la reconstrucción memorística siempre sufre una mediación. Entendemos esta intercesión como el mecanismo que facilita la elaboración de un dispositivo estético. Los autores, escriben a través de un filtro personal, que subjetiviza, la realidad empírica a través de su experiencia, por lo tanto, sostenemos que los textos no buscan edificarse en torno a un ultrarrealismo cifrado en un proceso histórico, sino más bien se desvían a la relativización del recuerdo incrustado en el contexto de violencia, el cual experimentaron, desde la infancia o la juventud. Hirsh señala, respecto a la mediación, y al acceso a la remembranza.

But in the particular case of postmemory and “heteropathic recollection”, where the subject is not just split between past and present, adult and child, but also between self and other, the layers of recollection and the subjective topography are even more complicated. The adult subject of postmemory encounter the image of the child victim as the child witness, and thus the split subjectivity characterizing the structure of memory is triangulated. Identifications is

³⁰ “Como posmemoria se designaría la memoria de la generación siguiente a la que padeció o protagonizó los acontecimientos (es decir: la posmemoria sería la “memoria” de los hijos sobre la *memoria* de sus padres). La idea ha recorrido bastante camino en los estudios sobre el pasado siglo XX” (Sarlo, 98:2013).

affiliative group or generational identification. (Hirsh, 2012:166)³¹

Es por esto que la mayoría de las obras literarias seleccionadas, podemos ubicarlas en las coordenadas de la postmemoria. Son productos que buscan fisurar la edificación hegemónica del constructo pasado, reescribiéndolo, presentando historias desplazadas, o aquella triangulización subjetiva, entre la experiencia, la mediación y la historia. Para abordar dicha perspectiva teórica recurriremos a los trabajos de Nelly Richard *Critica a la memoria* (2010), David Rieff *Contra la memoria* (2012), Marianne Hirsch *The generation of Postmemory* (2012) y Beatriz Sarlo *Tiempo Pasado Cultura de la Memoria y giro Subjetivo* (2013), orientándonos al estudio crítico que se les da a las estructuras memorísticas.

Paralelamente como el espacio narrativo (pasado), es una ficcionalización y recreación de las sociedades inmersas en el contexto dictatorial, podemos analizar los alcances del biopoder y la estructura de la sociedad disciplinaria que permea a través de las páginas.

Entendemos que las dinámicas de vigilancia social, la reglamentación política, y en un nivel elidido (desde el aparato estatal), las dinámicas de violencia, exterminio y tortura fueron utilizadas con la finalidad de instaurar una agenda gubernamental, un proyecto social que se anclaba en las bases del capitalismo más salvaje, pues como señalara Foucault, el desarrollo del biopoder permite la imposición, y desarrollo de macroestructuras tales como el capitalismo. En los casos chileno y argentino, el capitalismo se institucionalizó a través del ejercicio de represión aplicado por las dictaduras. De esta forma el cambio de paradigma social, y el desarrollo político a raíz del hiato temporal que significan las dictaduras evidencia

³¹ En el caso particular de la postmemoria y el “recuerdo heteropático”, donde el sujeto no solo se divide entre el pasado y el presente, el adulto y el niño, sino también entre el yo y el otro, las capas del recuerdo y la topografía subjetiva son aún más complicadas. El sujeto adulto de la postmemoria encuentra la imagen del niño víctima como el niño testigo, y así se triangula la subjetividad dividida que caracteriza la estructura de la memoria. Las identificaciones son identificación afiliativa grupal o generacional. Traducción propia.

el ejercicio de control del biopoder, buscando la aplicación de una “anatomopolítica del cuerpo humano, donde se concibe al cuerpo como máquina, se potencia su educación, el desarrollo de aptitudes y se busca convertirlo en útil y dócil, para integrarlo en los sistemas de control y económicos” (Foucault, 168:2000).

Las novelas que elegimos como objetos de estudio, presentan las sutilezas (y no tanto) de esta imposición de paradigma, por lo tanto, nos aproximamos a estos alcances de la biopolítica en torno a los análisis de Michel Foucault, en *Vigilar y Castigar* (2010), entendiendo la ciudad como un gran dispositivo carcelario y en *Historia de la sexualidad v.1 la voluntad de saber* (2000), para analizar los alcances del biopoder y la forma que su ejercicio estructura las sociedades.

Finalmente, abordamos la construcción de nuestro ejercicio curatorial como la elaboración de un museo literario, planteando una reflexión sobre el museo como dispositivo político, adscribiéndonos a las propuestas de Américo Castilla en *El museo en escena. Política y cultura en América Latina* (comp) (2010). El autor plantea que;

La retórica del museo indica invariablemente que está abierto para todos los habitantes y que expresa y educa acerca de las distintas características de la población y sus hallazgos; por otro, pareciera disciplinar a un conjunto diferenciado de personas en torno a un comportamiento hegemónico. A la vez que se pronuncia como inclusivo, excluye a determinados sectores y evita mencionar procesos conflictivos de la sociedad. Foucault observaba que las formas modernas de gobierno construyen nuevas tecnologías para la regulación de la conducta de los individuos y las poblaciones –la prisión, el hospital y el asilo, por ejemplo- (Foucault, 2000), y los museos parecen convivir en el tiempo con un doble discurso similar (Castilla, 2010: 19).

A partir de este cuestionamiento, situamos la formulación de nuestra selección de archivos, que permite localizar representaciones que se distancian de las monumentalidades de la memoria histórica y de una instrumentalización hegemónica, buscando situarse en

espacios liminares, como lo es la memoria personal, trabajando posturas y una forma de recuerdo, que se construye como una disociación o asincronía, que es posible visualizar en el espacio narrativo. “La disociación entre una idea del pasado y la sociedad del presente e incluso del futuro es una cuestión central para los museos. Esa asincronía revela una zona de conflicto, más rica y con mayor potencial narrativo justamente por eso” (Castilla, 2010:20).

El concepto de espacio museístico o musealización de la memoria, permite definir la mecánica de los museos de la violencia. Para ello nos apoyaremos en textos clásicos respecto a la especialización y musealización como son: *Mito y Archivo. Una teoría de narrativa latinoamericana* de González Echeverría y *El Orden de la Memoria. El tiempo como imaginario* (1991) de Jacques Le Goff.

Estos campos teóricos nos permitirán desarrollar y explicar nuestra propuesta de la estética elisiva de la postdictadura basada en la fragmentación y en el silencio. Las novelas que forman el campo de estudios, se conciben a sí mismas, como proyectos que buscan abrir la entrada a nuevas visiones, nuevos testimonios y percepciones respecto a la época. A raíz de esto, visualizamos un relato ampliado, más heterogéneo, coherente con la crítica al espacio museal y los usos políticos del museo y la memoria. Pretendiendo mostrar todos los alcances de los procesos dictatoriales, emancipándose de una política de reconciliación en la medida de lo posible, aspirando a lograr una cauterización de ciertas heridas nacionales, a través de nuevas formas de acceder al recuerdo.

REVISIÓN DE LA CRÍTICA PRECEDENTE

El panorama teórico-crítico en relación a la Dictadura y Postdictadura es un tanto amplio, lo que genera ciertas disonancias en la apreciación de trabajos y novelas, como también una heterogeneidad en torno a la idea central de lo que entendemos como novela de dictadura o novela de la postdictadura. Este fenómeno, en cierta medida, impide la estructuración de un archivo-canon que pueda seleccionar y ordenar las temáticas y la narrativa asociada. A poco andar percibimos que cierta crítica ha querido ver que cualquier demostración artístico-narrativa producida en Chile, tiene algún grado de relación con la temática dictatorial, hecho que nos parece un tanto excesivo y que ha llevado en más de una ocasión a lecturas forzadas.

Aun cuando entendemos que el Chile del último tercio del siglo veinte fue afectado por un ejercicio biopolítico (la dictadura), no creemos prudente señalar que dicho hito haya permeado absolutamente todas las producciones literarias (y culturales) de esta angosta faja de tierra.

En la línea del ordenamiento del corpus, en el contexto señalado, parece problemático hablar de generaciones, a la usanza de Cedomil Goic, debido a que se pretende una homogenización que nos es tal. El tema de la dictadura se encuentra presente en más de una generación, así como también existen casos de escritores que publicaron muchos años después de lo hecho por su “generación probable”. Grínor Rojo ya anticipaba la dificultad crítica para hablar de grupos o generaciones producto de lo heterogéneo de la muestra. Como

respuesta, el académico entrega en su registro de novelas, una diversa muestra en torno a escritores y creaciones:

La literatura chilena no es el todo homogénea que se cree que es y tampoco se halla sometida a un proceso de evolución monolineal, según lo imaginaron los historiadores tradicionales, de ordinario hermanando los textos que tenían delante suyo en virtud de su adscripción a la común identidad de los chilenos y aplicando la lógica de las generaciones, sino un compuesto diverso y que corre por carriles que también lo son (aun cuando como es obvio dependa en última instancia de los desplazamientos que tienen lugar en el campo de la macrohistoria) (Rojo, 2016:12).

Este desapego a las posibilidades de encasillamiento nos permite perfilar nuestro estudio en un espectro más amplio que el meramente generacional. A partir de esta idea, tomamos la decisión de catalogar como novelas de la postdictadura a todos los trabajos narrativos en los cuales su fecha de publicación apunta a hechos ocurridos inmediatamente después del traspaso de poder de la esfera militar a gobiernos democráticamente electos. Por lo tanto, nuestro campo de análisis en el caso chileno se estructurará en torno a novelas que fueron producidas a partir de 1991. Mientras que en el caso argentino ficharemos novelas que se producen después de 1984.

Este contexto de producción nos parece más *ad hoc* a la temática a desarrollar pues se pueden evidenciar no sólo los cambios en torno a la evolución social e histórica de Chile y Argentina, sino que también se evidencian las características estéticas de una producción que da cuenta de un *pasado* desde el *presente*, siendo ese presente un lugar de enunciación variable y no estático, pero que sí se distancia del espacio narrado que tenía lugar en el contexto mismo de los gobiernos militares. De esta forma nuestros objetos de estudio terminan por distanciarse del fenómeno “novela de la dictadura y del dictador que se da en Hispanoamérica” (Schulz-Cruz, 1994:246).

En el campo crítico podemos desarrollar este ejercicio de fichaje a través de trabajos teóricos como: *Silencio, Trauma y Esperanza: Novelas Chilenas de la dictadura* de Mario Lillo Cabezas. Los dos volúmenes de Grínor Rojo sobre Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena; *¿Qué y cómo leer? Volumen 1 y Quince Ensayos Críticos Volumen 2*. Estos textos ahondan en aspectos críticos, trabajando en torno a temáticas como novelas del exilio o narrativa de los hijos, permitiéndonos a través de nuestra lectura, sugerir un nuevo corpus o construcción archivística, así como también proponer una nueva forma de análisis y de lectura, pues como señalamos con anterioridad, la narración y construcción de esta memoria histórica no está únicamente limitada a hijos del proceso dictatorial (segundas o terceras generaciones), sino también a sujetos ajenos o personas que vivieron el proceso de manera lateral o externa, así como también participantes activos de la época (denuncia y producción artística), como serían Diamela Eltit y Tomas Eloy Martínez por poner un ejemplo de los más conocidos en ambos países.

Además de estos amplios recursos bibliográficos identificamos trabajos críticos más específicos como “Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente” (2014) de Lorena Amaro; *Lectura, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos: una apuesta estético-política de legibilidad de la experiencia dictatorial* (2012) de Maira Mora; *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena* (2007) de Michael J. Lazzara; y *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura* (2013) Editado y compilado por Óscar Contardo, entre otros trabajos que apuntan a aspectos sensibles en nuestra propuesta que tendremos en cuenta al momento de nuestro análisis.

En tanto en la narrativa argentina nos respaldamos en la información que el trabajo ensayístico y periodístico nos entrega. Por ejemplo, *Nunca más* (1984), informe final de la

Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas copilado por Ernesto Sabato. Los libros *Los trabajos de la memoria* (2002) de Elizabeth Jelin, los trabajos de Pilar Calveiro *Política y/o Violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años setenta* (2013) y *Poder y desaparición los campos de concentración en Argentina* (2014) y. Al igual que en el caso chileno, utilizamos artículos de difusión científica para desarrollar el análisis de las novelas, y de las temáticas que se vayan suscitando. Por nombrar algunos hemos fichado: “Consideraciones sobre la memoria y el compromiso en *Dos veces junio* de Martín Kohan” (2012) de Celeste Vassallo; “La guardarropía revolucionaria en la escritura de Laura Alcoba” (2014) de Estefanía Di Meglio; y “Diálogos entre arte e historia argentina reciente en Ezeiza *paintant* de Fabián Marcaccio y la trilogía de los 70 de Alan Pauls” (2017) de Cecilia González.

Si bien la presente investigación busca enfocarse en las cualidades estilísticas de una determinada producción narrativa, orientando nuestros esfuerzos hermenéuticos en el correcto desarrollo de una revisión de la crítica precedente relacionada a la conceptualización teórica de una literatura de la postmemoria y su lectura en las coordenadas de un impulso archivístico. También nos parece importante desarrollar y precisar un breve catastro crítico, respecto a las lecturas de la academia para con los diferentes materiales de investigación (novelas), utilizados en el desarrollo de la presente investigación doctoral. Convenimos que algunos de los libros examinados han sido abordados desde distintas visiones críticas, abriendo otras coordenadas de investigación que tanto podrían acercarse a nuestra visión analítica como alejarse, dependiendo los intereses particulares de cada una de estas exploraciones. Paralelamente también nos parece importante explicitar que algunas de las novelas estudiadas, al ser publicadas recientemente, como, por ejemplo, *Papelucho gay en*

dictadura (2019) de Sutherland, no existen suficientes estudios académicos para puntualizar e individualizar un amplio registro de lecturas precedentes.

Sin perjuicio de lo anteriormente señalado, a continuación ampliaremos un breve catastro crítico, entregando un corpus de lecturas que permita abrir caminos, y establecer vínculos teóricos entre nuestra visión, propuestas técnicas y teóricas, previamente desarrolladas, y por supuesto facilitar puntos de unión y apertura a interrogantes que surjan a partir de nuestra interpretación y análisis. El ejercicio de enumeración, que esperamos no sea tedioso pero que permitirá a lectores, y futuros investigadores una cercanía con distintas voces que han interpretado e interpelado el trabajo narrativo de los autores que conforman nuestro corpus. Respetando el mismo orden de disposición en la estructura capitular, señalaremos estos registros en la misma forma en que aparecen analizados en los apartados que los referencian.

Estrella Distante (1996) publicada por Roberto Bolaño originalmente en 1996, es la novela con la cual damos inicio al análisis literario del presente trabajo. Dicho trabajo, que goza de una popularidad considerable, y es continuamente citado y referenciado cuenta a su haber una considerable crítica precedente. Paradigmáticos son los trabajos de Patricia Espinoza [ed.] *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. (2003) Santiago de Chile: FRASIS y de Cecilia Manzoni *Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia*. (2022) Buenos Aires: Corregidor.

Así como los acercamientos de Ignacio López-Vicuña, *Malestar en la literatura: Escritura y barbarie en Estrella Distante y Nocturno de Chile de Roberto Bolaño*. Publicado en la Revista chilena de literatura el año 2009. La noción del absurdo y la utopía analizados por Lila McDowell Carlsen en *Absurdity and Utopia in Roberto Bolaño's "Estrella distante"*

and "Sensini" (2014), publicado en el Volumen.30 N°1 de Confluencia (Colorado State University). La intertextualidad analizada por los académicos Juan Zapata y Mariela Fuentes *La figura y la escritura de Enrique Lihn en la obra de Roberto Bolaño* (2015) Anales de Literatura Chilena. Otras claves de lectura analizadas en torno a dicha novela es la condición detectivesca/policial de la misma, abordada en *Digresión y subversión del género policial en Estrella distante de Roberto Bolaño* de María Paz Oliver, publicada en el número 44 de Acta Literaria N°44, I Sem. 2012. *Memoria y literatura. El "Yo/detective" como dimensión lúdica en Estrella distante de Roberto Bolaño* (2012). Publicado por Mirian Pino en Anales de Literatura Chilena. Respecto a otras lecturas, dentro de los análisis literarios realizados a la obra de Bolaño (en general), recomendamos la compilación de Andrés Braithwaite, *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. (2011) publicado por UDP. *Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. (2011) Ediciones Eon. Publicado por Felipe Ríos. Además de los Artículos *Roberto Bolaño, una literatura infinita*. (2005) de Fernando Moreno, publicado por Poitiers: Université de Poitiers-CNRS, institución en la cual además Moreno trabajó como coordinador para los artículos "*Crítica literaria y autoritarismo en Nocturno de Chile de Roberto Bolaño*". *La memoria de la dictadura* (2006) y "*Roberto Bolaño y la crítica de la crítica*". *La memoria de la dictadura*. (2006), de Patricia Espinoza y Cecilia Manzoni respectivamente.

En relación a los textos analizados en el capítulo *Imagen como Experimentación Narrativa*, podemos señalar que su estudio académico es escaso al ser novelas recientes. Una de las pocas menciones al proyecto de Sutherland es realizada por Joaquín Vargas en *Literatura y memoria visual: Cruces estético-performativos entre las narrativas de la memoria y el Estallido Social de octubre 2019* (2021) publicado recientemente en Arboles y

Rizomas, vol. 3, no 1. Enfocando ciertas formas de narrativa como la de Sutherland, en una cercanía a las tensiones de las contranarrativas urbanas de la revuelta de octubre. Respecto al trabajo de Piñeiro recomendamos la lectura realizada por Amisadai Cortez García en *Tiempo, Memoria Y Olvido En Un Comunista En Calzoncillos De Claudia Piñeiro* (2018) publicado en el N°12 de la revista *Huella De La Palabra*, así como el trabajo *Texto Literario, Texto Social: Acontecimientos históricos, debate social y discurso narrativo en la Argentina post Proceso* (Crossways Journal, 2017, vol. 1, no 2.) de Janneke Schellekens, quién en una panorámica a la evolución político-histórica de la nación argentina analiza las obras *Dos veces junio* de Martín Kohan, *Un comunista en calzoncillos* de Claudia Piñeiro, y *Los topos* de Félix Bruzzone. De quien además recomendamos los análisis de Teresa Basile, en *La orfandad suspendida: la narrativa de Félix Bruzzone*. Revista del CELEHIS, 2016, vol. 25. *Y Desacralizando el espacio de lo narrable:(pos) memoria, autoficción y mercado editorial en Los topos y 76 de Félix Bruzzone* (2019). Publicado en *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, vol. 7, no 13, por Jonatán Martín Gómez.

La visión identificable en la narrativa de los Hijos, apartado enfocado en los proyectos de Alejandra Costamagna y Alejandro Zambra, tiende a estructurar lecturas conducentes a un diálogo entre memoria y la visión infantil. Destacamos el trabajo de María Angélica Franken en *Formas de volver a casa de Alejandro Zambra: Perspectiva infantil, juego y escritura. Perífrasis*. Revista de Literatura, Teoría y Crítica, 2020, vol. 11, no 21. Además de *Memoria y naufragio en Formas de volver a casa de Alejandro Zambra*. (2016) publicado por Luisa Barraza Caballero y María Plancarte Martínez en *Perífrasis*. Revista de Literatura, Teoría y Crítica, vol. 7, N°13. En relación a la novela *Había una vez un pájaro* podemos recomendar la lectura crítica en *El lenguaje silencioso de Alejandra Costamagna: en voz*

baja y Había una vez un pájaro. Publicada por Willem Bieke en Letras Hispanas, 2016, vol. 12. Además del enlace que realiza Alejandra Bottinelli del trabajo de la autora con la propuesta de Bisama, enfocándose en la nomenclatura de lo post en "Narrar (en) la" Post": *La escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra.*" (2016) Editado en la Revista chilena de literatura 92.

La prolífica producción narrativa de Bisama ha sido abordada desde distintas coordenadas, desde la noción de la post memoria, previamente señalada, y ampliada a trabajos como *Pedalear, rockear, crecer y recordar: Ruido, de Álvaro Bisama*. (Taller de Letras, 2015, no 57) de Grínor Rojo. *Infancia, marginalidad y memoria en Ruido: el vidente y los niños de la dictadura chilena*. De Angelica Franken (Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura, 2020, vol. 35, no 2). Hasta acercamientos a la teoría de la imagen y la cercanía con las artes plásticas identificable en *La imagen como memoria del horror* (2018) publicada en Revista de Letras, vol 58, N°2 por Koyck Olivares.

La trilogía de los setenta de Alan Pauls, la cual está compuesta por las Historias del; Llanto, Pelo y Dinero, guarda un fuerte componente intertextual (enlazado a la alta cultura), la aguda lectura de Cecilia González en *Diálogos entre arte e historia argentina reciente en Ezeiza paintant de Fabián Marcaccio y la trilogía de los 70 de Alan Pauls* (2017), publicada en el Vol 21 de la revista Anclajes, será un texto sobre el cual volveremos constantemente en el marco de nuestra exégesis textual. Por otra parte, el texto de Estefanía Di Meglio *¿Cómo narrar lo inenarrable? Acerca de Historia del llanto de Alan Pauls*. (El taco en la brea, 2014, vol. 1), así como la monografía *A la búsqueda de un lugar de enunciación apropiado: la década de los setenta argentinos en Historia del llanto de Alan Pauls*. Publicada por Ilse Logie *En Memorias en tinta: ensayos sobre la representación de la violencia política en*

Argentina, Chile y Perú. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013. Configuran un importante material al momento de establecer vasos comunicantes entre el texto de Pauls, y la producción narrativa que versa sobre el periodo.

Por su parte, los trabajos de Kohan suelen tener un acercamiento más centrado en las formas lingüísticas y en la operatoria de poder que se desprende del uso de las mismas. Valiosos son los aportes de Joaquín Correa con *Lo obscuro. Breves notas sobre Ciencias morales de Martín Kohan* (2010) (Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid). Y Roberto Ferro con *Ciencias Morales de Martín Kohan una pedagogía de la Vigilancia* (ContraCorrente, 2017 N°2). Además del enlace realizado por Fernando Valcheff García respecto a las dos obras del autor argentino que seleccionamos para el corpus, evidenciándose aquel trabajo en su investigación *Una herida abierta. Tensiones y contrapuntos discursivos en Dos veces junio y Ciencias morales, de Martín Kohan* (2017) (Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana, vol. 5, N°8).

El capítulo final de nuestro análisis, orientado a posmemoria y autoficción, trabajamos con las novelas *la Dimensión Desconocida* de Nona Fernández y *La casa de los conejos* de Laura Alcoba. Significativos resultan los recientes acercamientos al trabajo de Fernández, que si bien ha sido ampliamente estudiada en las coordenadas del teatro, los últimos años ha sufrido un desplazamiento al terreno narrativo, producto de los galardones obtenidos por la novela que se estructura como nuestro objeto de estudio. Mónica Barrientos analiza las dimensiones de su escritura en *Afectividades y desplazamientos escriturales en la obra de Nona Fernández* (2021) (Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana, vol. 9, no 16). Trabajo igualmente llevado a cabo por Carlos Ayram en *Formas para imaginar el horror y la desaparición en la escritura de Nona Fernández*. (Hojas

de El Bosque, 2019, vol. 5, no 9).

En tanto, El trabajo narrativo de Alcoba ha sido abordado desde perspectivas lingüísticas, al contrario de lo expresado en los análisis a Kohan y el uso del mismo como un artificio más del poder, en el caso de la naturalizada francesa la crítica se centra en las dimensiones que adquiere la traducción. De la trilogía de novelas, todas fueron escritas primeramente en francés, la lengua por adopción de la novelista. Este fenómeno entrega un interesante campo analítico a través del cual abrirse paso. Valiosos aportes en este sentido son los análisis de, Estefanía Di meglio en *Configuraciones de la lengua en La casa de los conejos de Laura Alcoba*. (Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana, 2017, vol. 5, no 9), así como el acercamiento de Débora Duarte dos Santo y Pablo Gasparini *En el embute del francés: sobre Manèges/La casa de los conejos de Laura Alcoba*. (Alea: Estudios Neolatinos, 2015, vol. 17). Invitando a los lectores a explorar este fértil campo de interpretaciones.



SOBRE LA CONFORMACIÓN DEL CORPUS

Como ya hemos dimensionado nuestros límites temporales, podemos dar cuenta de la producción literaria con la que trabajaremos, aun cuando debemos tener presente la propuesta de Grinor Rojo en *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. ¿Qué y cómo leer?* Volumen 1, texto en que el prestigioso académico señala que el corpus total de novelas de la dictadura y postdictadura se constituye de ciento setenta y nueve novelas:

Aclarada mi postura en este debate, entrego a continuación el completo inventario de novelas que integran mi corpus.

Actas de Marusia (escribió en 1974; publicada en 1993) de Patricio Manns; *El paso de los gansos* (1975), *Coral de guerra* (1979) y *Allende, Mi Vecino el Presidente* (1989) de Fernando Alegría; *Soñé que la nieve ardía* (1975), *No pasó nada* (1980) y *Los días del arcoíris* (2011) de Antonio Skármeta; *En este lugar sagrado* (1977), *El verano del murciélago* (1983) y *Como si no muriera nadie* (1987) de Poli Délano; *Les Bisons, les bonces et le dépotoir* (1977, republicada en español con el título *Los búfalos, los jerarcas y la huesera*, 1987) y *Abel Rodríguez y sus hermanos* (1981) de Ana Vásquez Bronfman, *Los convidados de piedra* (1978) y *El anfitrión* (1987) de Jorge Edwards; *Casa de Campo* (1978) *El Jardín de al lado* (1981) y *La desesperanza* (1986) de José Donoso; *Le sangs de la Rue* (1978 republicada en español con el título *La Contracorriente. Los días de Allende 1981*) de Guillermo Atías, *Viudas* (1981) y *La última canción de Manuel Sendero* (1982) de Ariel Dorfman; *La guerra interna* (1979) de Volodia Teitelboim, *El arte de la palabra* (1980) de Enrique Lihn; *A partir del Fin* (1981) y *Ansilania oder Die Geschichte darunter* (1984, revisada y republicada en español con el título *La historia subyacente*, en 2007) de Hernán Valdés; *Frente a un hombre armado. Cacerías en 1848* (1981) de Mauricio Wacquez; *El infiltrado* (1981), y *Cien pájaros volando* (1995) de Jaime Collyer, *Los recodos del silencio* (1981), *El obsesivo mundo de Benjamín* (1982) y *Los años de la serpiente* (1991) de Antonio Ostornol; *La casa de los espíritus* (1982) y *De amor y de sombra* (1984) de Isabel Allende, *El informe Macini* (1982), *Los mapas secretos de América Latina* (1984), *Martes Tristes* (1987) y *Todos los días un circo* (1988), las cuatro

primeras novelas de Francisco Simón Rivas; *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988) *Los Vigilantes* (1994), *Mano de obra* (2002) y *Jamás el fuego nunca* (2007) de Diamela Eltit; *Las veladas del exilio* (1984) de Luis Enrique Délano, *Cátedras paralelas* (1985) de Andrés Gallardo; *Die große Stadt* (1986, republicada en español el título *La gran ciudad*, 2014), *El último. Sumarísima relación de la historia de Samuel Huerta Mardones* (2001), *Prontuarios y claveles* (2011), *Ars culinaria* (fecha en 1980), *Simetrías discretas* (fecha en 1978) y *Stella Artois*, todas ellas de Omar Saavedra Santis; *Un día con su excelencia* (1986) y *El himno nacional* (2001) de Fernando Jerez; *Óxido de Carmen* (1980), *De golpe, Amalia en el umbral* (1990) y *Tiempo que ladra* (1991) de Ana María del Río; *El cofre* (1987) de Eugenia Prado Bassi, *La ciudad está triste* (1987, la primera de sus «neopoliciales», a la que podrían agregarse todas las que vinieron a continuación) de Ramón Díaz Eterovic; *El ruido del tiempo* (1987) de Claudio Jaque; *Santiago cero* (1988), *El lugar donde estuvo el paraíso* (1996), *El desierto* (2005) y *Almuerzo de vampiros* (2008) de Carlos Franz; *La secreta guerra de Santiago de Chile* (1989) de Marco Antonio de la Parra; *El tango de Edipo* (1989) de Mario Rojas; *Camisa limpia* (1989) de Guillermo Blanco; *Salir (la balsa)* (1989) y *Ciudad Capital* (1992) de Guadalupe Santa Cruz; *Las ganas locas* (1990) de Sergio Marras; *Natalia* (1990) de Pablo Azócar; *Mala onda* (1991) de Alberto Fuguet; *La partida* (1991) de Jorge Calvo; *El tono menor del deseo* (1991) de Pía Barros; *El general azul* (1991), *Vendo casa en el barrio alto* (2009) y *Compro lago Caburga* (2011) de Elizabeth Subercaseaux; *El mercenario ad honorem* (1991) de Gregory Cohen; *Todo el amor en sus ojos* (1991), *Flores para un cyborg* (1996) y *Las criaturas del cyborg* (2010), las dos últimas no obstante su coqueteo con la ciencia-ficción, de Diego Muñoz Valenzuela; *Cobro revertido* (1992) de José Leandro Urbina; *Machos tristes* (1992), *El viaducto* (1994), *La bella y las bestias* (1997) y 2010, *Chile en llamas* (1998) de Darío Oses; *Oír su voz* (1992) y *La vida doble* (2010) de Arturo Fontaine; *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* (1993) y *El último tango de Salvador Allende* (2012) de Roberto Ampuero; *Por no matar al General* (1993) de José Rodríguez Elizondo; *Morir en Berlín* (1993), *Una casa vacía* (1996) y *Sombras que caminan* (1999) de Carlos Cerda; *Nombre de torero* (1994) de Luis Sepúlveda; *A fuego eterno condenados* (1994) y *Piedra azul* (2002) de Roberto Rivera; *Vidas ejemplares* (1994) de Sergio Gómez; *La luna, el viento, el año el día* (1994) de Ana Pizarro; *El correo de Bagdad* (1994; reeditada con revisiones en 2013), *La novela de Galvarino y Elena* (1995) y *Milico* (2007) de José Miguel Varas; *Nosotras que nos queremos tanto* (1995) de Marcela Serrano; *El palacio de la risa* (1995), *Ídola* (2000) y *Cartago* (2002), las tres piezas que forman la trilogía *Un animal mudo levanta la vista* de Germán Marín, a lo que se pueden añadir *Las cien águilas* (1997) y algunas de sus novelas cortas, por ejemplo, *El golpe avisa, de Basuras de Shanghai* (2007), además de otras de las posteriores, entre ellas *La segunda mano* (2009), *El Guaráen. Historia de un guardaespaldas* (2013) y *Tierra amarilla* (2014); *Hasta ya no ir* (1996) de Beatriz García Huidobro; *En voz baja* (1996. Reescrita y republicada con el título *Había una vez un pájaro*, pero reducida a sólo dos cuentos y una novela corta, en 2013) y *Cansado ya del sol* (2002) de Alejandra Costamagna; *Estrella distante* (1996)

Los detectives salvajes (1998) y *Nocturno de Chile* (2000) de Roberto Bolaño, *El Daño* (1997) de Andrea Maturana; *El Beneficio de la duda* (1997) de Alejandra Rojas; *Memorias prematuras* (1999), *La deuda* (2009) y *Mi abuela Marta Rivas* (2013, ésta no obstante biográfico) de Gumucio; *El peor de los héroes* (1999), *Últimos días de la historia* (2001), *El arte de callar* (2004), *Bosque quemado* (2008) y *Casa chilena* (2015) de Roberto Brodsky; *Escenario de guerra* (2000) y *Geografía de la lengua* (2007) de Andrea Jeftanovich; *Cercada* de Lina Meruane; *La provincia* (2000) de Marcelo Mellado; *Movimiento falso* (2000) y *El día de los muertos. Una historia de amor* (2007) de Sergio Missana. *Matar a los viejos* (2001) de Carlos Droguett; *Tengo miedo torero* (2001) de Pedro Lemebel; *El campeón* (2002) y *Las dos orillas del Elba* (2012) de Juan Forch; *Mapocho* (2002), *Av. 10 de julio Huamachuco* (2007), *Fuenzalida* (2012), *Space invaders* (2013) y *Chilean Electric* (2015) de Nona Fernández; *La burla del tiempo* (2004) y *No hay que mirar a los muertos* (2015) de Mauricio Electorat; *Libro de plumas* (2004) de Carlos Labbé; *Cadáver tuerto* (2005) de Eduardo Labarca; *Examen de grado* (2006) de Ernesto Ayala; *Hacia el final de la partida* (2006) de Guillermo Rodríguez; *Las manos al fuego* (2006) y *El caso P.* (2013) de José Gai; *Caja negra* (2006), *Música marcial* (2008), *Estrellas muertas* (2010), *Ruido* (2012) y *Taxidermia* (2014) de Álvaro Bisama; *Bagual* de Felipe Becerra (2008); *Los nenes* (2008) de Patricio Fernández, *Los rebaños del cíclope* (2008) de Sergio Infante; *Synco* (2008) y *Lluscuma* (2013) de Jorge Baradit; *Carne de perra* (2009) de Fátima Sime; *Camanchaca* (2009) de Diego Zúñiga; *Niño feo* (2010) de Yuri Pérez; *Colonia de perros* (2010) de Gonzalo Hernández Suárez; *Soldados perdidos* (2011) de Alejandro Cabrera Olea; *El tarambana* (2011) de Yosa Vidal; *Pasajeros en tránsito* (2012) de Rossana Dresdner; *La incapacidad* (2012) de Daniel Campusano; *Formas de volver a casa* (2012) de Alejandro Zambra; *Salvatierra* (2012) de Francisco Miranda; *Máquinas de escribir* (2012) de Miguel Lafferte; *Niños extremistas* (2012) de Gonzalo Ortiz Peña; *Sanhattan. Confesiones de un lagarto en los 90* (2012) de Ricardo Wurgaft; *La Patria* (2012), *Fotos de Laura* (2012) y *Lacra* (2013) de Marcelo Leonart; *La luz oscura* (2013) de Nicolás Vidal; *La edad del perro* (2014) de Leonardo Sanhueza; *La novela del golpe o los muchachos del Grupo América* (2014) de José Ángel Cuevas; *La resta* (2014) de Alia Trabucco Zerán; y *Colección particular* (2015) de Gonzalo Eltesch.

Ruego al lector que me disculpe por esta larga enumeración, cuya lectura me doy perfecta cuenta que tiene que haberle resultado tediosa, si es que no francamente fastidiosa, pero no me pareció que pudiese prescindir de ella (Rojo, 2016: 24-27).

Para fines prácticos la enumeración realizada por Rojo nos resulta más que conveniente, facilitándonos en primera instancia, un catálogo que permite entrar al espacio de la dictadura y postdictadura, conociendo la amplia producción que dice o pretende abordar el tema. No obstante, nuestro criterio para comenzar la conformación del archivo será

temporal por lo cual desde esta grandilocuente enumeración descartamos toda la producción textual desarrollada durante los diecisiete años de gobierno militar chilena, y los cerca de ocho años padecidos por la vecina argentina. Si bien es cierto que dicho criterio nos privará de trabajar con obras cumbres como sería el caso de *Lumpérica* en Chile o *Los Pichiciegos* de Fogwill en Argentina, nuestra intención de demarcar las características de la estética y la narración a partir de la construcción del Post, prefijo temporal y conceptual, nos obliga a respetar y archivar según este criterio madre, que rige la totalidad del corpus.

El criterio de enumeración llevado a cabo por el crítico chileno funciona como un corpus total, un ejercicio bibliotecológico, aun así, el mismo crítico entrega a partir de esta lista un subcorpus que a su criterio cumpliría no sólo la función de ser novelas de la dictadura y postdictadura, sino que también representaría la calidad de las letras chilenas, y a su juicio serían los productos mejor acabados y con mayor alcance literario³².

La sublista generada por Rojo se compone de: *Ruido* (2012) de Álvaro Bisama, *Estrella distante* (1996) y *Nocturno de Chile* (2000) de Roberto Bolaño, *Bosque quemado* (2007) de Roberto Brodsky, *Morir en Berlín* (1993) y *Una Casa vacía* (1996) de Carlos Cerda, *En voz baja* (1996) de Alejandra Costamagna, *Casa de campo* (1980) y *El jardín de al lado* (1980) de José Donoso, *Pasajeros en Tránsito* (2012) de Rossana Dresdner, *Los convidados de Piedra* (1978) de Jorge Edwards, *Los vigilantes* (1994) y *Mano de Obra* (2002) de Diamela Eltit, *Mapocho* (2002) y *Av. 10 de Julio Huamachuco* (2007) de Nona Fernández, *Oír su voz* (1992) y *La vida doble* (2010) de Arturo Fontaine, *El Desierto* (2005) y *Almuerzo de Vampiros* (2007) de Carlos Franz, *Mala onda* (1991) de Alberto Fuguet, *Cátedras Paralelas* (1985) de Andrés Gallardo, *Tengo Miedo Torero* (2001) de Pedro Lemebel, *El Palacio de la*

³² En la lista total de Rojo es posible encontrar novelas discontinuadas, pérdidas o algunas que derechamente pasaron al olvido más allá de tratar una temática tan importante como comercial.

Risa (1995) de German Marín, *Machos Tristes* (1992), *El Viaducto* (1994) de Darío Oses, *Oxido de Carmen* (1986) de Ana María del Río, *Los mapas secretos de América Latina* (1984) de Francisco Simón Rivas, *La gran ciudad* (1985) de Omar Saavedra Santis, *Carne de Perra* (2009) de Fátima Sime, *No pasó nada* (1977), *los días del arcoíris* (2011) de Antonio Skarmeta, *Cobro revertido* (1992) de José Leandro Urbina, *Milico* (2007) de José Miguel Varas y *Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra. Esta sublista, que el académico de la Universidad de Chile ha señalado como *el canon*, o al menos su canon, nos parece adecuada en el sentido que abarca un espacio de tiempo considerable, algo más de tres décadas de producción narrativa, además, y a riesgo de producir resquemores, se empeña en reunir a algunos de los más destacados (sino los más) exponentes de las letras nacionales en un grupo de textos heterogéneos también en su valor estético. Tomaremos esta decisión archivística como base, centrándonos en nuestros propios criterios.

Nuestro primer criterio de selección es temporal, por lo tanto, valoramos producciones realizadas desde los noventa en adelante, buscando con esto dar cuenta de ese precepto estético del “Post”. Por lo tanto, los libros de José Donoso, Andrés Gallardo, Ana María del Río, Francisco Simón Rivas, Antonio Skármeta y Jorge Edwards quedan desestimados de nuestro catálogo. En tanto, otros trabajos como *Mala onda* de Alberto Fuguet han sido desestimados por tocar el asunto de manera lateral e incidental, prefiriendo centrarnos en obras que trabajan el golpe de manera directa. Además, hemos considerado pertinente escoger como máximo dos novelas por autor. De esta forma en el caso de Nona Fernández, optamos por trabajar en torno a *La Dimensión desconocida* y *Space Invaders* en desmedro de *Mapocho* y *Av. 10 de Julio Huamachuco*.

De esta forma la selección queda estructurada de la siguiente manera:

- Bisama, Álvaro. *Ruido*. Santiago: Alfaguara, 2012.
- El Brujo*. Penguin Random House, 2016
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Costamagna, Alejandra *Había una vez un pájaro*. Cuneta, 2013
- Fernández, Nona. *La dimensión desconocida*. Literatura Random House, 2016.
- Sutherland, Juan Pablo *Papelucho Gay en Dictadura*. Alquimia Ediciones, 2019.
- Zamora, Alejandro *Formas de Volver a Casa*. Anagrama. 2011.

En el caso argentino no nos encontramos o, no tuvimos la suerte, de toparnos con un ejercicio archivístico o algún estudio similar a la amplia selección realizada por Rojo. Al otro lado de la cordillera reconocimos ejercicios historiográficos o productos ensayísticos y periodísticos, que, si bien nos permiten la visualización global del conflicto, no nos sugieren un canon, para aplicar y editar en torno a él. Al igual que en el caso chileno hemos realizado una amplia selección, que permite dar cuenta de las estéticas o la forma de construcción narrativa que se desarrolla en la nación trasandina a través de las décadas (la dictadura argentina se prolongó por menos años), atendiendo a ello hemos confeccionado una lista que busca trabajar sobre novelas indispensables como los trabajos de Pauls y Alcoba sumadas a creaciones literarias de la última década, propuestas que buscan dar cuenta del proceso histórico desde el presente.

A continuación, individualizamos la selección, buscando formular la contraparte del canon chileno:

- Alcoba, Laura *La casa de los conejos*. Edhasa. 2008.
- Bruzzone, Félix *Los Topos*. Random House. 2014
- Kohan, Martín. *Dos Veces Junio*. De Bolsillo. 2012
- Ciencias Morales*. Anagrama. 2007
- Pauls, Alan. *Historia del Llanto*. Anagrama 2007.
- Piñeiro, Claudia. *Un comunista en calzoncillos*. Alfaguara, 2013.

Este corpus nos parece heterogéneamente adecuado, ya que presenta piezas consagradas, con propuestas nuevas, así como trabajos recientes reconocidos por la crítica. Con ella esperando dar cuenta de los procesos vividos por la nación vecina.



CAPÍTULO 2: **Estética de la elisión. Dictadura y Postdictadura** **en *Estrella Distante* de Roberto Bolaño.**

El presente capítulo singulariza la propuesta de lectura desarrollada a lo largo de las páginas de la investigación doctoral. Creemos que el análisis de *Estrella Distante* funciona como eje interpretativo, definiendo la herramienta analítica con la cual dialogaremos a propósito de los otros textos del corpus.

Sostenemos que la estructura narrativa de *Estrella Distante* (1996) funciona como una representación de lo que podríamos denominar “estética de la elisión” de la dictadura y postdictadura. Para llevar a cabo esta propuesta de lectura nos centraremos en las figuras principales del relato: el narrador, Arturo Belano y el asesino devenido artista Carlos Wieder³³. La observación de dicha obra nos permite ejemplificar de qué forma la construcción narrativa de la novela recrea las características estéticas del discurso dictatorial, presentando constantes quiebres temporales y narrativos, manifestando una abierta manipulación de la información, lo que permite al narrador atar cabos o finalizar las historias de los personajes eje de ambas historias (tanto la de Weider como la de Belano).

³³ Un concepto considerablemente presente en el texto es la dualidad. Esta se manifiesta tanto a nivel semántico en torno a las decisiones discursivas (elisiones y supresiones) como a los binarismos y juegos de dobles presentes en la construcción de los personajes. El texto nos entrega varias de estas dobles lecturas. Por ejemplo, en la frase asesino devenido artista que utilizamos para referirnos a la figura de Wieder, bien podríamos haber usado la construcción artista devenido asesino. La posibilidad de estas dobles lecturas que quedan a interpretación del lector son una característica ampliamente desarrollada en la novela.

Manifestando en la decisión, sus propios intereses discursivos, evidenciándose un dejo de censura, que ejemplifica con claridad la condición narrativa de la elisión.

Nuestra propuesta se basa en la observación de las estrategias discursivas utilizadas por el Estado chileno (entendido como abstracción)³⁴, tanto en su manifestación política dictatorial como en su condición democrática. Buscamos evidenciar que la elección de estas estrategias discursivas termina por generar una suerte de “retórica” que presenta tres características principales, las cuales se encuentran presentes en la novela que constituyen nuestro objeto de estudio.

La primera característica de esta retórica dictatorial es la dualidad, aquel modo de presentar ciertos sucesos de una forma completamente distinta a cómo ocurrieron en realidad, generando relatos simultáneos³⁵. En el ámbito discursivo estrictamente ligado a la novela, la dualidad se manifiesta, por una parte, en la doble vida que llevan algunos de los personajes y, por otra, en la manipulación de la información llevada a cabo tanto por los personajes como por el narrador.

El segundo rasgo distintivo es la fragmentación. Esta característica dice relación con el quiebre temporal que significó el golpe de estado, suceso que provocó un hiato que

³⁴ El concepto de estado chileno como abstracción es una propuesta que desarrollamos no para exculpar a responsables de sucesos en particular, sino más bien para ampliar los distintos campos sociopolíticos a través de los cuales se mediatiza un discurso público. Es decir, tanto el aparato político estatal, los medios de comunicación (digitales, periodísticos, impresos; etc.), como también el discurso social, serán parte de esta abstracción del estado como entidad colectiva.

³⁵ Son innumerables los casos en que el aparato estatal con ayuda de los medios de comunicación elaboró montajes, en los cuales a través del discurso público se manipulaba la realidad. Uno de los más emblemáticos es el caso *Rinconada de Maipú*; “periodistas de ese entonces, hoy sancionados éticamente por el Colegio gremial, difundieron un presunto enfrentamiento que el día 19 de noviembre de 1975 habría acabado con la vida de Alberto (63) y Catalina Gallardo (30), Luis Ganga y Mónica Pacheco (26), embarazada de tres meses, quienes fueron calificados como miembros de “grupúsculos” que se habían enfrentado a tiros con miembros militares. Años después, sumando testimonios e indagaciones, se quitó el manto de humo tendido sobre el caso para revelar una cruenta verdad: las muertes no habían sido causa de enfrentamientos, sino de sádicas torturas llevadas a cabo en el centro Villa Grimaldi” (Fuente: <http://radio.uchile.cl/2013/11/06/caso-rinconada-de-maipu-el-desmontaje-en-busca-de-justicia/>).

imposibilitó la linealidad histórica de la nación, y que se manifiesta en la dificultad de generar un único relato cohesionado que dé cuenta de las particularidades de dicho proceso: “como lo ha afirmado el sociólogo Manuel Antonio Garretón (2003), la memoria relativa a la dictadura en Chile es aún hoy en día una memoria fragmentada, escindida, antagónica, nunca consensual. En consecuencia, no podemos hablar una memoria colectiva unificada, así como tampoco de memorias verdaderas o falsas, sino más bien de memorias hegemónicas” (Mora, 2012: 65).

Finalmente, la tercera característica es el silencio. Este ejercicio de supresión y elisión de hechos se estructura en torno a los apotegmas: *nadie vio*, *nadie dijo* y *nadie escucho nada*. Esa política del silencio, que aún mantiene en impunidad a muchos culpables y en calidad de desaparecidos a innumerables víctimas, imposibilitando la cicatrización de las heridas de todo un país.

Todas estas características se encuentran presentes en *Estrella Distante*, reconvertidas por Bolaño en elementos que estructuran y dan forma al relato, en que la dualidad se presenta a través del juego de máscaras que singulariza a algunos personajes, especialmente a Wieder, a la vez que la fragmentación tiene su eco novelístico en dos elementos esenciales que le entregan intensidad y singularidad a la novela: la multitud de voces que conforman la narración, aquel carácter coral que se esfuerza por reconstruir los sucesos a partir de retazos; y la fisura, el quiebre histórico que representa el golpe de estado. Esto último se ve retratado en *Estrella Distante*, no como reconstrucción detallada a la usanza de la novela histórica, sino más bien es utilizada como telón de fondo para narrar/exhibir los procesos sufridos por los ciudadanos durante el período de violencia estatal: “de alguna manera, el narrador demuestra que no es necesario entrar en la descripción esquemática general tan conocida del

suceso, sino que se aboca a describir las reacciones de los personajes” (Simunovic, 2006:12). De esta forma la marca del golpe de estado permite la construcción de un espacio temporal que responde a la estructura de décadas, permitiendo describir de mejor forma las características de determinados periodos, ello seccionando la novela en sucesos que ocurren durante el gobierno de Allende (pre-dictadura), sucesos acontecidos en el espacio de la dictadura y, por último, los hechos que tienen lugar en el espacio temporal de la postdictadura.

El silencio, el mutismo tiene lugar en dos manifestaciones: la imposibilidad de conocer en qué lugar se encuentran los restos de las víctimas y la imposibilidad de identificar y juzgar a los victimarios. El silencio, entonces, se establece como el resultado manifiesto del ejercicio de poder biopolítico que el estado ejerce sobre los cuerpos de las víctimas, en un contexto dictatorial, ejecutando la supresión y eliminación total de un individuo. Posteriormente, después del cambio de paradigma (democracia), el mismo poder biopolítico se encuentra imposibilitado de juzgar, a los responsables de tales crímenes, por incapacidad, negligencia u omisión.

De alguna retorcida manera esta prospección a la violencia, a la criminalidad, generó durante años una especie de halo de oscuridad en la sociedad chilena (evidentemente también en la argentina), una vulnerabilidad que pareciese haber sometido a la población a una especie de subsistencia de manera permanente en un relato policial o en un *film noir*. En cierta medida el trabajo de Bolaño que aborda estas décadas *Nocturno de Chile* (2000) y *Estrella Distante* (1996), expele esta esencia.

Para ejemplificar, el suspense³⁶ en torno al cual se articula la segunda novela,

³⁶ “Expectación que se crea ante el desarrollo de la trama de una obra literaria o una película y que mantiene al lector o espectador ansioso por saber lo que va a ocurrir”: Definición de <https://es.oxforddictionaries.com/>.

tendríamos que decir que guarda relación con el concepto de desaparición, tanto de cuerpos (víctimas) como de victimarios. La novela se formula a través de la reconstrucción de la vida y la posterior búsqueda del criminal Carlos Wieder. Y también por la búsqueda del paradero de diferentes víctimas (amigos, colegas y familiares, etc.), intentando reconstruir los sucesos de sus vidas en el espacio inmediatamente posterior al *Coup d'état*.

Este entramado de búsquedas y desapariciones ha propiciado una lectura de *Estrella distante* a través del prisma del género negro o la novela policial³⁷, una lectura cifrada en torno a códigos estéticos particulares que responden a cuestiones de género, más pertinentes a un análisis funcional a través de la architextualidad³⁸. Por nuestra parte, el estudio de la novela policial, sus modalidades discursivas, su estética y sus recursos no revisten importancia para la presente investigación.



DUALIDAD COMO PROCEDIMIENTO

Uno de los principales temas presentes en *Estrella Distante* es la dualidad, la cual obviamente queda de manifiesto en el personaje de Carlos Wieder, sin embargo, antes de detenernos en esta figura preponderante de la novela, señalaremos varios puntos donde la

³⁷ En relación a estudios de género policial y novela negra en la obra de Bolaño recomendamos: “Digresión y subversión del género policial en *Estrella distante* de Roberto Bolaño” (2012) de María Paz Oliver; “La narrativa policial como género de la modernidad: La pista de Bolaño” (2003) de Magda Sepúlveda; “La desautomatización del género policíaco en ‘William Burns’, de Roberto Bolaño” (2005) de Juan Antonio López Rivera; “Bolaño y las relecturas de la novela negra: *La pista de hielo*” (2006) de Mirian Pino y “*Estrella distante*: crimen y poesía” (2006) de Horacio Simunovic.

³⁸ Genette denominada architextualidad, como un rasgo taxonómico del paratexto, es decir, las dimensiones y las relaciones que se desprenden de las definiciones, cualidades y características del género artístico a los cuales pertenece, predisponiendo a que los lectores esperen ciertos patrones, o modalidades discursivas acordes al tipo de texto (novela, obra de teatro, poema), que van a leer, es decir este tipo de intertextualidad propicia lo que podríamos denominar percepción genérica (de género literario) “La percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran medida el “horizonte de expectativas” del lector, y por lo tanto la recepción de la obra” (Genette, 1989: 14).

dualidad discursiva se utiliza como herramienta en la construcción de protagonismos y antagonismos.

Además de la tan analizada figura Arturo Belano/Roberto Bolaño³⁹, la novela se encuentra poblada por varias parejas de dobles. Personajes que se erigen a sí mismos a través de máscaras (Wieder/Ruiz-Tagle) y otros cuya identidad y pensamiento complementan de manera contradictoria la figura de su rival (Belano/Wieder) o de su amigo (Soto/Stein). Esto con la finalidad de entregar al menos dos visiones antagónicas de los sucesos.

Una de las dualidades con la que nos encontramos en el texto es la de las hermanas Garmendia, Angélica y Verónica “gemelas monocigóticas y estrellas indiscutibles del taller de poesía. Tanto, que a veces teníamos la impresión (Bibiano y yo) de que Stein dirigía el taller para beneficio exclusivo de ellas” (Bolaño, 2016:15). Verónica al parecer involucrada sentimentalmente con su futuro asesino “es triste reconocerlo, pero es así. Verónica estaba enamorada de Ruiz-Tagle” (20)⁴⁰.

Para el lector, el asesinato de las Garmendia resulta en el único crimen abiertamente conocido de Wieder. Verónica, su hermana y su tía son asesinadas por el teniente: “Y nunca encontrarán los cadáveres, o sí, hay un cadáver, un solo cadáver que aparecerá años después en una fosa común, el de Angélica Garmendia, mi adorable, mi incomparable Angélica Garmendia, pero únicamente ése, como para probar que Carlos Wieder es un hombre y no un dios” (33). Podemos notar una suerte de metaforización (a riesgo de forzar la lectura) de

³⁹ En el capítulo cinco el narrador declara lo siguiente: “... Por aquel entonces yo estaba internado en el Hospital Valle Hebrón de Barcelona con el hígado hecho polvo...” (Bolaño, 2016: 85). Esta frase ha servido de punto de partida a académicos que pretenden ver una suerte de autoficción en el relato. Dicho apunte nos parece a lo menos discutible. No toda vivencia o pequeña reminiscencia a la biografía del escritor puede ser entendida como un elemento de un espacio autoficcional.

⁴⁰ A modo de señalización, desde este punto en adelante todas las citas no individualizadas singularmente corresponderán a *Estrella Distante* de Roberto Bolaño (2016). Editada por Penguin Random House, en su sello Vintage Español.

la dualidad presente en el discurso social respecto a la relación de la ciudadanía con la dictadura. Mientras la enamorada (víctima/simpatizante) es quien arrastra a la familia a ser presas de un crimen abominable, es el cuerpo de su gemela (víctima) el que aparece a modo de epílogo denunciatorio.

Otra de las dualidades presentes en la novela es la dupla que conforman Juan Stein/Diego Soto. El primero, profesor universitario, figura de admiración del narrador y Bibiano O'ryan, aficionado a la poesía, en “el momento del Golpe tenía dos libros publicados, uno en Concepción (500 ejemplares) y otro en Santiago (500 ejemplares)” (56), sobrino de un general del ejército rojo, Cherniakovski, casualidad familiar que para la época le significaba automáticamente engrosar la lista negra. Su contraparte era Diego Soto, “para Stein el mejor poeta de su generación y para nosotros *uno* de los dos mejores. El otro era Stein” (56). Soto “era simpatizante del Partido Socialista, pero sólo eso, simpatizante, ni siquiera un votante fiel, yo diría que un izquierdista pesimista” (75). Ambas figuras son opuestas, Soto “siempre correctamente vestido (al contrario que Stein, que vestía como un vagabundo)” (75), “Stein alto y rubio, Soto bajito y moreno, Stein atlético y fuerte, Soto de huesos delicados, con un cuerpo en donde ya se intuían redondeces y blanduras futuras” (74). En estos personajes se presenta de manera muy marcada la polifonía de voces, ya que a través de una narración de sucesos (no comprobables) se reconstruye la vida en el exilio de ambos poetas. Soto en una situación estable, sobrellevando una tranquila vida burguesa aparentemente casado con una ciudadana francesa. Mientras que Stein sobrevive luchando en una guerrilla infinita e indefinida (Colombia, Nicaragua, Guatemala, África son algunas de las supuestas locaciones). En ambas figuras volvemos a reconocer una doble discursividad, en este caso particular por parte de los exiliados. Bolaño expresa la posición, o las posibilidades de los

sujetos en exilio, a través de “magníficos relatos intercalados, historias de vidas que [...] se resuelven en cambios de identidad, en conversiones, renacimientos y muertes” (Fischer, 2008:154).

Los paralelismos y líneas duales también se ven presentes en los acompañantes que a través de la interacción con el narrador complementan su discurso. En la primera parte Belano se constituye a través de la compañía de Bibiano O’Ryan, su compañero de la Facultad de Letras y uno de sus pocos amigos cercanos. Quien a partir del desinterés del narrador por conocer el paradero o la historia Wieder/Ruiz-Tagle, termina convirtiéndose en un improvisado detective, cuya información y averiguaciones comunicarán al lector de los pasos del ex-teniente. En esta construcción nuevamente podemos evidenciar la formulación de un binarismo crítico, pues Belano (al igual que una gran cantidad de personas durante el periodo), pareciese no prestarle mayor importancia a la búsqueda de Wieder. Es más, el único vínculo que presentaba con Chile después de su exilio voluntario, eran las correspondencias con su amigo, hasta que en un momento determinado decide que dejan de ser un hecho significativo en su vida: “Al principio me molestó no recibir más cartas de Bibiano pero luego, teniendo en cuenta que yo rara vez le contestaba, me pareció normal y no le guardé rencor” (80).

Pese a la obstinación por parte del personaje/narrador de olvidar todas las temáticas relacionadas a “ese” Chile, la inclusión de un nuevo personaje, un detective real⁴¹ lo volverá a ubicar tras la pista de una historia que se negaba a cerrar. “Es entonces cuando aparece en escena Abel Romero y cuando vuelvo a aparecer en escena yo. Chile también nos ha

⁴¹ “Romero fue uno de los policías más famosos de la época de Allende. Ahora es un hombre de más de cincuenta años, bajo de estatura, moreno, excesivamente delgado y con el pelo negro peinado con gomina o fijador. Su fama, su pequeña leyenda estaba ligada a dos hechos delictivos que en su día estremecieron, como suele decirse, a los lectores de la crónica negra chilena” (Bolaño, 1996:131).

olvidado” (121). Bolaño empujará a su contraparte a la búsqueda del infame teniente. Para el crítico Horacio Simunovic:

El rol detectivesco que ostentó de manera oblicua Bibiano O’Ryan en la primera parte de la novela y que después heredó, aparentemente, Abel Romero termina por ocuparlo el mismo narrador que, un poco a pesar suyo, acaba convertido en detective y descubre, luego de meses de búsqueda acuciosa entre revistas, pasquines y manifestaciones de arte de vanguardia y marginal a un artista cuyo seudónimo es Jules Defoe y el narrador cree que podría ser Wieder (Simunovic, 2006: 19).

Con la aparición de estos personajes complementarios, el narrador apunta, en cierta medida, a una relectura del proceso histórico chileno visto desde dos tribunas distintas: la de aquellos que prefieren suprimir recuerdos traumáticos y eliminar sus lazos como si nada hubiera pasado (Belano), y los otros (O’Ryan/Romero) que se esfuerzan por perseguir la verdad.

Dentro de estas construcciones duales y antagónicas tenemos a Ruiz-Tagle, un personaje colmado de ambigüedades y misterios. Pues en cierta medida lo único que podemos afirmar de él es que es un criminal y un asesino. No sabemos mucho más que eso.

Su presentación es escueta:

Entonces se hacía llamar Alberto Ruiz-Tagle y a veces iba al taller de poesía de Juan Stein, en Concepción, la llamada capital del Sur. No puedo decir que lo conociera bien. Lo veía una vez a la semana, dos veces, cuando iba al taller. No hablaba demasiado. (...) Teníamos entre diecisiete y veintitrés años (yo tenía dieciocho) y casi todos estudiábamos en la Facultad de Letras, menos las hermanas Garmendia, que estudiaban sociología y psicología, y Alberto Ruiz-Tagle, que según dijo en alguna ocasión era autodidacta. Sobre ser autodidacta en Chile en los días previos a 1973 habría mucho que decir (13, 14).

Avanzado el relato conocemos su “verdadera” identidad, Carlos Wieder, teniente de la fuerza área, poeta y a posteriori asesino. Eso podríamos situarlo en su vida previa al golpe y durante la dictadura. Posteriormente una vez terminado el Gobierno Militar, Ruiz-Tagle es “identificado” tras una multitud de alias, Jules Dafoe o R. P. English, son algunos de ellos.

Más allá de la multiplicación de identidades por las que pasa Wieder, lo más llamativo es su dualidad artista/asesino. Pues hasta cierto punto podemos afirmar que su principal adherencia, más allá de los colores políticos es la militancia por el arte, a decir de Virilio (2001) de un arte despiadado.

Del personaje sólo conocemos a su padre, nada de su pasado, sabemos que es teniente de la FACH y poco más. Nunca queda en claro su rol participativo en la represión llevada a cabo durante la dictadura. No se nos confirma si era parte de la CNI, si era miembro de la DINA, si estaba infiltrado en Concepción en los talleres de poesía o si cumplía alguna otra función. Es más, el asesinato de las Gemelas Garmendia no presenta un gran trasfondo político, las chicas eran simpatizantes de izquierda, pero no eran militantes de partido ni mucho menos miristas; cabe destacar que tampoco pertenecían a clases obreras o combatientes, eran burguesas afines al arte. Su asesinato, no tiene ninguna implicancia que pudiéramos denominar política. Wieder más bien parece valerse del telón de fondo de la dictadura para cometer crímenes que sirvieran para su proyecto poético-visual. “Según Muñoz Cano, en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniquíes, en algunos casos maniquíes desmembrados, destrozados” (97). A raíz de estas afirmaciones podemos preguntarnos, ¿es la obra poética de Wieder más importante que cualquier militancia?, pues al parecer el teniente ocupó la coyuntura de la época para llevar a cabo su proyecto artístico. Carlos antes que asesino es poeta, poeta visual como Blake, poeta de avanzada como los miembros del CADA.

Es importante señalar que en su vida de anonimato posterior al periodo militar, Wieder

sigue su escalada artístico criminal o al menos a pesar de las dudas así lo parece, probablemente sea R.P. English el presunto (como suele ser la tónica) asesino de un grupo de actores pornográficos, ajusticiados en un rodaje:

Después me explicó la historia de un grupo que hacía cine porno en una villa del Golfo de Tarento. Una mañana, de esto haría un par de años, aparecieron todos muertos. En total, seis personas, tres actrices, dos actores y el cámara. Se sospechó del director y productor y se le detuvo. También detuvieron al dueño de la villa, un abogado de Corigliano relacionado con el hard-core criminal, es decir con las películas porno con crímenes no simulados. Todos tenían coartada y se les dejó en libertad. Al cabo de un tiempo el caso se archivó. ¿En dónde entraba Carlos Wieder en este asunto? Había otro cámara. Un tal R. P. English. Y a éste la policía italiana no lo pudo localizar nunca (134).

Además de este camarógrafo asesino en las búsquedas de Abel Romero y Belano se desprende otra identidad de Wieder, Jules Defoe:

De la colección de revistas que fui amontonando en mi mesa habían dos que llamaron mi atención. Con las otras era posible hacer un muestrario variopinto de psicópatas y esquizofrénicos, pero sólo esas dos tenían el *élan*, la singularidad de empresa que atraía a Carlos Wieder. Ambas eran francesas: el número 1 de *La Gaceta Literaria de Evreux* y el número 3 de la *Revista de los Vigilantes Nocturnos de Arras*. En cada una de ellas encontré un trabajo crítico de un tal Jules Defoe, aunque en *La Gaceta* adoptaba la forma, puramente circunstancial, del verso (138).

El arte de Wieder, es ante todo un arte de Vanguardia. En el análisis de este espacio más que de dualidades podemos hablar de dobles lecturas. En primer lugar, la propuesta poética visual del teniente únicamente es entendida por un selecto grupo de especialistas, como por ejemplo Nicasio Ibache. “En su columna semanal de *El Mercurio* Ibacache escribió una glosa sobre la peculiar poesía de Wieder. El texto en cuestión decía que nos encontrábamos (los lectores de Chile) ante el gran poeta de los nuevos tiempos” (45), sus compañeros en tanto “no lo entendían o en el mejor de los casos pensaban con indulgencia que el teniente les decía eso para burlarse. Para ellos lo que Wieder hacía a bordo del avión

no pasaba de ser una *exhibición peligrosa*, peligrosa en todos los sentidos, pero no poesía” (43).

El proyecto aeropoético de Wieder ostenta dos precedentes esenciales en la poesía chilena. La acción “¡Ay, Sudamérica!” del CADA⁴² y *Anteparaíso* de Raul Zurita. María Paz Oliver señala que Bolaño resignifica la estética del compromiso político llevada a cabo por la escena de avanzada, esta vez amparada en un proyecto de extrema derecha (Wieder), el autor “toma prestada de esa Escena de Avanzada la experimentación transgresora y una poética de la violencia, que aplica tanto en sus poemas aéreos como en sus sádicas fotografías. Aquellos oscuros versos tienen como intertexto los poemas que Raúl Zurita dibujó en Nueva York en junio de 1982, cuyo registro fotográfico se incluye en *Anteparaíso* (1982)” (Oliver, 2012:47). En este cambio de polaridades podemos ver nuevamente esas características de estructuras antagónicas. Bolaño utiliza un acto representativo de izquierda intelectual artística, en una aparentemente inexistente derecha intelectual artística, del mismo modo que narrando las cualidades y características de un personaje construye una sombra rival que se encuentran en las antípodas del otro, ya sea por temas de ideología, idiosincrasia o actitud, frente a la vida y a los hechos que les ha tocado presenciar.

⁴² “El 12 de Julio de 1981, CADA lanzó 400,000 volantes sobre Santiago usando seis avionetas. Para poder “leer” esta acción, existen por lo menos tres niveles diferentes que hay que tener en cuenta: el texto del volante, el componente visual y el performance discursivo de la acción” (Neustadt, 2008). Robert Neustadt en *Arte y acción en Chile: La subversión del orden, el performance del cambio*.

FRAGMENTACIÓN. NARRACIONES FISURADAS Y MULTIPLICIDAD DE VOCES

La fragmentación, en tanto mecanismo ficcional permite fisurar la realidad, alterarla mediante patrones discursivos, manipulando la información o entregándola de manera parcializada. Además, se manifiesta de forma efectiva en el “rpto temporal”, que significa el espacio de 17 años de gobierno de la junta militar. Espacio en el que la sociedad chilena fue secuestrada, impidiendo un proceso de avance o progreso sociocultural natural, el cual únicamente pudo ser cuestionado y combatido (en la medida de lo posible) a través del trabajo artístico cultural (de resistencia), orientado a la creación de imaginarios que funcionaron como resistencia frente a la homogenización cultural propendida por las dictaduras⁴³.

Estrella distante utiliza la fragmentación como recurso valiéndose del marcado quiebre temporal que significa el desgarramiento de la institucionalidad. El narrador se permite ampliar la ficción en un espacio de varias décadas, entregando una historia fragmentada que tiene lugar en tres momentos diferentes (antes, durante y después de la dictadura). La fragmentación también se ve reflejada en la forma en que se estructura la novela. Múltiples otras voces acompañan la narración a cargo del personaje central (Belano), digresiones que permiten no sólo enriquecer los hechos nucleares comentados por el narrador, sino que también permiten incluir otras narraciones e historias, con las cuales exhibe una visión más amplia y compleja de la época donde ocurre cada suceso.

En torno a la fragmentación temporal podemos dividir el libro en tres grandes épocas.

⁴³ Pensamos por ejemplo en el trabajo desarrollado por el CADA, los mismos trabajos novelísticos de Diamela Eltit, cuyo lenguaje fragmentario y disruptivo esquivaba la censura del régimen. Así también como los proyectos desarrollados en el exilio, por ejemplo, por Carlos Cerda, ejercicios de resistencia a la búsqueda de homogenización cultural de parte del gobierno de facto.

Gobierno de Allende (Pre-Dictadura), Dictadura y Postdictadura. El primer capítulo y algo del segundo presentan ese espacio temporal antes del golpe “el estado de ánimo de muchos que en septiembre de 1973 tenían veinte años o menos” (28). La segunda mitad del capítulo dos, y el tercer capítulo en su totalidad (dedicado, este último a Wieder) se desarrollan en el espacio de la dictadura. Por otra parte “Los capítulos cuatro y cinco cumplen el papel de establecer un punto de digresión relativa dentro de la progresión sistemática de la que hasta el momento era la historia central de la novela, la historia de Carlos Wieder” (Simunovic, 2006:15-16).

Introduciéndonos en el destino de Juan Stein y Diego Soto, directores de los talleres literarios a los que asistían los jóvenes protagonistas los años previos al golpe. Estos capítulos podríamos denominarlos de narración del exilio, evidentemente los sucesos que tienen lugar en ellos ocurrirían en el espacio temporal de la dictadura. El capítulo sexto plantea una regresión (dentro de la narración) pero mantiene su desarrollo en el mismo espacio temporal de la dictadura “Pero volvamos al origen, volvamos a Carlos Wieder y al año de gracia de 1974...” (26). Este segmento nos cuenta lo que serían los años de gloria de Ruiz-Tagle antes de su desaparición. El capítulo siete - espacio temporal es dividido en los últimos años de la década de los ochenta, y los primeros años de los noventa- sigue la temática de repasar la vida de Wieder a través de las pesquisas llevadas a cabo por O’ryan. Los capítulos finales (octavo al décimo), podríamos situarlos en lo que denominaríamos vuelta a la democracia. Los hechos que tienen lugar se relacionan con la presencia de Abel Romero, otrora famoso detective de los años del gobierno de la UP, quien subcontrata a Belano para realizar pesquisas literarias e intentar dar con el paradero del antiguo teniente de la Fach. *Estrella distante* sigue una estructura lineal en torno a los hechos, a pesar de que continuamente

vuelve a repasar situaciones, o relatar vivencias del pasado. La temática del golpe de estado no es trabajada de manera explícita por el autor, sino más bien, lo utiliza como telón de fondo, adecuando al estilo del relato, abordándolo de manera más recatada, permitiéndole narrar y entregar descripciones personalistas, fraccionadas e intimistas del suceso, a través de la visión de distintos actantes.

Este relato coral y circunstancial de los hechos genera una narración fragmentada, en retazos. En varias líneas argumentales se superponen planos que van dando realce y en otras ocasiones van (con)fundiéndose más las historias. Casos paradigmáticos son los relacionados a Diego Soto y Juan Stein, quienes en un principio pareciese que fueron asesinados, situación que es desmentida a raíz de su reaparición en el exilio.

Pero Soto, igual que Stein (al que por cierto nunca más vio), reapareció exiliado en Europa. Primero estuvo en la RDA, de donde salió a la primera oportunidad tras varios sucesos desagradables. Se cuenta, en el triste folklore del exilio —en donde más de la mitad de las historias están falseadas o son sólo la sombra de la historia real—, que una noche otro chileno le dio una paliza de muerte que terminó con Soto en un hospital de Berlín con traumatismo craneal y dos costillas rotas (75).

El “triste folklore del exilio”, resulta un componente constitutivo y casi hegemónico en las historias de expatriados. La novela da cuenta de esto y reconstruye las historias de estos viajeros forzados a través de narraciones múltiples, ficciones cargadas de imprecisiones y hechos a lo menos cuestionables. Para dar cuenta de ello podemos recurrir a testimonios que repasan la vida de Juan Stein, periplo que a ratos pareciera sacado del mejor guion cinematográfico. “La historia de Juan Stein, el director de nuestro taller de literatura, es desmesurada como el Chile de aquellos años” (56). Su desaparición y posterior resurgimiento en el exilio guardarán relación con su postura ideológica y su historia político familiar.

Una tarde Bibiano y yo nos acercamos a su casa. Teníamos miedo de llamar a la puerta porque en nuestra paranoia imaginábamos que la casa podía estar vigilada [...]. La tercera vez que fuimos nos abrió la puerta una mujer joven [...] Nos dijo que ahora su marido y ella vivían allí, que no conoció al anterior inquilino, que si queríamos saber algo fuéramos a hablar con la arrendadora (65).

Después de constatar la evanescencia de Stein en su ámbito más cercano, aquel que se adscribe a su espacio de acción personal (hogar/trabajo), los amigos parecen asumir la desaparición de su tutor, “De hecho, todo el mundo lo dio por muerto, a todo el mundo le pareció natural que hubieran matado al cabrón judío bolchevique” (65). La muerte como una condición del periodo parece naturalizarse. Posteriormente O’ryan, obsesionado con descubrir el paradero de su hasta ese entonces amigo más cercano, comienza a reconstruir el exilio del profesor a través de fragmentos (en su mayoría cartas, que a su vez contenían otro tipo de fragmentos, recortes de diario, etc.), resaltando una vez más el carácter polifónico de la novela. Belano señala “recibí una carta de Bibiano [...] acompañada de un recorte de prensa, [...] hacía alusión a varios «terroristas chilenos» que habían entrado a Nicaragua por Costa Rica con las tropas del Frente Sandinista. Uno de ellos era Juan Stein. A partir de ese momento las noticias sobre Stein no escasearon” (66). Al profesor se le ve en

un documental sobre la toma de Rivas, la ciudad sureña de Nicaragua [...] más flaco que antes, vestido mitad como militar y mitad como profesor de una universidad de verano (66). De allí, supongo, pasó a Nicaragua. [...] No participa en la entrada triunfal en Managua. Durante un tiempo desaparece otra vez. Se dice que es uno de los miembros del comando que asesina a Somoza en Paraguay. Se dice que está con la guerrilla colombiana. Incluso se dice que ha vuelto a África, que está en Angola o en Mozambique o con la guerrilla namibia (67).

O’ryan además de los recortes de periódicos y noticias recopiladas comienza una búsqueda familiar intentando dar con información más “verídica” o cercana acerca del paradero del profesor de la Universidad de Concepción. Esto lo lleva a Puerto Montt,

Llanquihue y Valdivia donde confunde una familia Steiner con una Stein “La segunda Steiner, tía del anterior y profesora de piano en el Liceo, recordaba a una viuda Stein que en 1974 se había ido a vivir a Llanquihue. Pero esta señora, declaró la pianista, no era judía” (70). Finalmente, por indicaciones de una muchacha que decía conocer a esta supuesta viuda Stein y a su hijo “un solterón muy buen mozo” (72) se dirige al cementerio de Valdivia a encontrar la tumba de este posible Juan Stein. Allí permanece durante toda una jornada “acompañado por uno de los encargados al que ofreció una buena propina, buscó la tumba de aquel Juan Stein, alto, rubio, pero que nunca salió de Chile, y por más que buscó no la halló” (73). En la figura de Stein se construye la mitografía del exiliado, una vez más presentando un binarismo, guerrillero por un lado y exiliado silencioso por otro. Bolaño juega nuevamente con la superposición de escenas, entregándonos ese trágico momento de duda al que es enfrentado Bibiano, al buscar en un cementerio, una tumba que al parecer no existe, metáfora evidente del sufrimiento por parte de familiares de DD. DD. El lugar de la tumba, o la posibilidad de la muerte verdadera o no de Stein, es uno más de los tantos cuestionamientos que nos entrega la novela, potenciados en gran medida por la introducción de diferentes voces argumentales. La historia particular de Stein es contada, en parte por la prensa, pero a través de Bibiano (dos filtros), además, las supuestas fotografías no presentan imágenes claras, sino más bien figuraciones.

Cuando visitan la antigua casa de Stein igualmente aparece una persona completamente ajena a la historia central, que les recomienda hablar con otra persona, la arrendadora. Así mismo el viaje al sur pareciera estar completamente trastocado en equivocaciones “Entonces me debo haber confundido otra vez, dijo Bibiano, debemos estar hablando de dos familias Stein diferentes. ¿El hijo de la viuda ya no vive en Llanquihue? Murió el año pasado en un

hospital de Valdivia, eso me dijeron” (72). Esta constante actualización y abultamiento de rumores, genera un entramado narrativo donde

Los diversos personajes contribuyen con sus opiniones y sus fragmentos de historia a constituir el tejido del que el lector intentará extraer un resultado cognoscitivo y estético. Este embrague y desembrague de la enunciación que permanentemente delega la responsabilidad de lo dicho y vuelve la instancia narrativa un acto móvil, tiende a eludir la aserción y se vuelve eco de voces ausentes cuya credibilidad se desdibuja en el contexto de una atmósfera de desinformación. La ficcionalidad del acto de narración es implícitamente reconocida por el narrador. El saber se quiebra y se desdibuja para pasar a ser un decir que muchas veces responde a la compulsión y la reproducción de otros decires (Simunovic, 2006:23).

Otro de los recursos que de mejor manera expresa esta fragmentación es la forma como son presentados los hechos relacionados a la figura de Wieder:

uno de los recursos narrativos más usados por el narrador es el ‘se dice que’, [...] así el rumor es otra fuente de conocimiento que el narrador utiliza en su investigación: “Se dice que se ha vuelto rosacruz, que un grupo de seguidores de Joseph Peladan han intentado contactar con él, [...] Se dice que vive refugiado en el fundo de una mujer mayor [...]. Se dice que asiste de vez en cuando (y sin avisar) al salón de Rebeca Vivar Vivanco (107) (Oliver, 2012:44).

Así mismo su génesis de poeta autodidacta a figura central de la escena artística chilena, está narrada en torno a estos mismos modos de enunciación, girando en torno al supuesto, a un entredicho o a la posibilidad de un hecho. Por ejemplo, el bullado caso de su última presentación aérea, realizada en el aeródromo Capitán Lindstrom, la que posteriormente finalizaría con su excéntrica exposición fotográfica, es presentada desde dos perspectivas: una versión oficial y una basada en rumores y entredichos. En la primera la presentación aérea reviste cierta importancia, asistiendo oficiales de alto rango en compañía de sus familias, inclusive “En uno de los hangares se había improvisado un cóctel” (90). Para posteriormente volver a utilizar la política del desmentido o el trascendido

Todo lo anterior tal vez ocurrió así. Tal vez no. Puede que los generales de la Fuerza Aérea Chilena no llevaran a sus mujeres. Puede que en el aeródromo Capitán Lindstrom jamás se hubiera escenificado un recital de poesía aérea. Tal vez Wieder escribió su poema en el cielo de Santiago sin pedir permiso a nadie, sin avisar a nadie, aunque esto es más improbable. Tal vez aquel día ni siquiera llovió sobre Santiago, aunque hay testigos (ociosos que miraban hacia arriba sentados en el banco de un parque, solitarios asomados a una ventana) que aún recuerdan las palabras en el cielo y posteriormente la lluvia purificadora. Pero tal vez todo ocurrió de otra manera. Las alucinaciones, en 1974, no eran infrecuentes (92).

El entredicho, la rumorología y la multiplicidad de voces son elementos que abultan y enredan la narración. Podemos hablar de novela polifónica, por la cantidad de copartícipes que tienen presencia en el relato. Paralelamente, y a pesar de la gran cantidad de narradores dispuestos a entregar información o supuestos sobre hechos o personas, existe otro elemento condicionante, constitutivo de la estética discursiva de la dictadura el silencio. Este elemento se encuentra presente en un momento fundamental del relato, la exposición fotográfica de Wieder, y al mismo tiempo es trabajado en la figura de la Gorda Posadas.

Los sucesos ocurridos en la exposición los conocemos en su mayoría producto de la narración del “teniente Julio César Muñoz Cano, que años después publicaría el libro *Con la sogá al cuello*, especie de narración autobiográfica y autofustigadora sobre su actuación en los primeros años de gobierno golpista” (93). A través de sus comentarios conocemos lo ocurrido el día que Wieder decidió empapar a su público con el nuevo arte.

Las fotografías de asesinatos y cuerpos desmembrados por supuesto generaron un shock instantáneo. “No había pasado un minuto cuando Tatiana von Beck volvió a salir. Estaba pálida y desencajada. Todos la vieron. Ella miró a Wieder —parecía como si le fuera a decir algo pero no encontrara las palabras— y luego trató de llegar al baño. No pudo. Vomitó en el pasillo” (95) o “un cadete, cuya presencia allí nadie acierta a explicarse, tal vez el hermano menor de uno de los oficiales, se puso a llorar y a maldecir y lo tuvieron que sacar

a rastras. Los reporteros surrealistas hacían gestos de desagrado pero mantuvieron el tipo” (97). A pesar de estas iracundas reacciones, la actitud más peligrosa es la del superior de más alto rango que se encontraba en la exposición “Allí, sentado sobre la cama, encontraron al capitán. Fumaba y leía unas notas escritas a máquina que previamente había arrancado de una pared. Parecía tranquilo aunque la ceniza del cigarrillo se desparramaba sobre una de sus piernas” (97). A partir de este suceso puntual ocurren dos hechos significativos. El primero es el latrocinio y consiguiente amenaza a los civiles casualmente involucrados:

Alguien recordó un juramento, otro se puso a hablar de discreción y del honor de los caballeros. El honor de la caballería, dijo uno que hasta ese momento parecía dormido. Y hubo quien se sintió ofendido y protestó que no era de los soldados de quienes se debía dudar sino de los civiles, aludiendo al par de reporteros surrealistas. Estos señores, contestó el capitán, saben lo que les conviene. Los surrealistas se apresuraron a darle la razón y a afirmar que allí, en el fondo, no había ocurrido nada, entre gente de mundo, ya se sabe (99).

El segundo hecho es el trabajo y ejecución de agentes de la policía secreta, quienes barren y terminan por suprimir el episodio, invisibilizando de esta forma no sólo el “acto poético” de Wieder, sino también todos los crímenes y violaciones de derechos humanos que tuvieron lugar antes de llegar a ese punto.

Al principio la llegada de los de Inteligencia fue recibida con respeto y un cierto temor (sobre todo por parte del par de reporteros), pero al paso de los minutos sin que sucediera nada y ante el mutismo de aquéllos, entregados en cuerpo y alma a su trabajo, los supervivientes de la fiesta dejaron de prestarles atención, como si se tratara de empleados que llegaban a horas intempestivas a hacer la limpieza [...] Más tarde los de Inteligencia se marcharon tan silenciosos como habían llegado, con tres cajas de zapatos, que les facilitó el dueño del departamento, cargadas con las fotos de la exposición (100).

Finalmente, después de esta “limpieza”, se suceden las palabras del poder militar “Bueno, señores, dijo el capitán antes de seguirlos, lo mejor es que duerman un poco y olviden todo lo de esta noche” (101). Los crímenes de Wieder se reducen a ese jocosos

“buenas noches y hasta luego”, sus actos delictuales son suprimidos dentro del marco de la “legalidad” estatal. Se forma una capa de silencio, tanto para el crimen, como para la “obra artística”.

Resultaría tedioso ahondar en la ya ampliamente conocida relación de la institucionalidad de la época con este tipo de casos. Nos parece más interesante analizar un personaje, que al igual que la institucionalidad de la época se empeña en guardar silencio. Y dadas las condiciones y el desenlace que tiene la historia, dicho personaje pareciera guardar más culpa quizás, que los soldados alineados y entrenados para ejercer violencia y represión. Este personaje es la Gorda Posadas: “Sólo la Gorda Posadas captó algo de lo que en realidad se movía detrás de Ruiz-Tagle” (22). Esta capacidad de reconocer la verdadera esencia de Ruiz Tagle y quizás conocer sus verdaderas intenciones queda de manifiesto en el episodio que involucra la creación de una antología de poetas penquistas que preparaban O’Ryan y Belano. La Gorda se resiste a incluir al entonces Ruiz-Tagle: “yo no lo metería. [...]Alberto es un buen poeta, pero aún no ha explotado. [...] ¿Tú has leído otras cosas de él?, quise saber yo. ¿Qué escribe, cómo escribe? La Gorda se sonrió para sus adentros, como si ella misma no creyera lo que a continuación iba a decirnos. Alberto, dijo, va a revolucionar la poesía chilena” (24). Esta frase en cierta medida pareciese denotar el conocimiento, o al menos intuir algún movimiento de los futuros planes de Wieder. Esta posibilidad se contradice con el episodio en el cual Wieder abandona Concepción y es visitado en una última ocasión por la Gorda.

Sólo entonces me di cuenta de que Alberto estaba resfriado. Tenía en la mano un enorme pañuelo amarillo con el que se sonó dos veces. Estás con la gripe, dije y le sonreí. Qué mala eres, Gorda, dijo él, sólo estoy constipado. Era el momento indicado para irse, así que me levanté y le dije que ya lo había molestado demasiado. Tú nunca eres una molestia para mí, dijo. Tú eres de las pocas que me entienden, Gorda, y eso es de agradecer. Pero hoy no tengo ni té ni vino ni

whisky ni nada. Ya lo ves, estoy de traslado. Claro, dije. Le hice adiós con la mano, algo que no suelo hacer cuando estoy bajo techo sino al aire libre, y me fui. ¿Y qué pasó con las hermanas Garmendía?, dije yo. No lo sé, dijo la Gorda volviendo de su ensoñación, ¿cómo quieres que lo sepa? ¿Por qué no te hizo nada?, dijo Bibiano. Porque de verdad éramos amigos, supongo, dijo la Gorda (50).

Ese último encuentro narrado por su protagonista para Bibiano y Arturo deja entrever una gran cercanía entre Marta Posadas y Carlos Wieder, casi prefigurando una relación amorosa. Por supuesto sólo son conjeturas, las mismas conjeturas que se plantea Belano en los capítulos finales, al decir “Por un instante me imaginé a la Gorda trabajando en un hospital de Concepción, casada, razonablemente feliz. Había sido, contra su voluntad, la confidente del diablo, pero estaba viva” (147). En base a los episodios podemos cuestionar si realmente el guardar los secretos de Wieder fue un acto tan a contra voluntad como presupone Belano. ¿No era evidente acaso el dejo de admiración, respeto y cariño por parte de la Gorda para con el teniente?. De cualquier forma, el silencio por parte de la Gorda funciona como metáfora del silencio por parte de la sociedad civil, que en muchas ocasiones por complicidad y en otras por miedo, fue incapacitado para poder alzar la voz y entregar un último soplo de rebeldía que pudieran impedir un crimen o que permitiría encontrar a alguien.

Podemos decir que las estrategias comunicacionales que conforman esta estética de la dictadura son ampliamente trabajadas por Bolaño en *Estrella Distante*. Dichos conceptos le permiten al autor construir un amplio panorama de los sucesos acontecidos durante esas décadas, alejándose de la historia molar y catalizadora del Chile de hoy, acercándose más al hecho mínimo, a los pequeños agenciamientos que terminaron por definir nuestra sociedad. Además, el autor se encarga de retratar el folklore del exilio, generando mitografías que acompañan tanto a víctimas como victimarios de tan convulso periodo, permitiéndole a la vez crear personajes tan repulsivos como seductores.

A partir de esta aplicación, podemos constatar la identificación de los elementos que como hipótesis nos hemos planteado, pudiendo distinguir los conceptos de dualidad y fragmentación en esta obra, que aquí cumple/funciona como patrón estructural del texto. Identificadas estas características como base esperamos constatar y diseñar el archivo literario que busca estructurar lo que hemos denominado museos de la violencia, identificando e individualizando las obras a través del análisis estético-literario.

Como se ha evidenciado en el presente apartado, la identificación de las características estético-narrativas, también permiten, aislar y reconocer personajes que exhiben ciertas anomalías, en este caso particular el antagonista, Carlos Wieder. En gran medida su presencia escenifica las condiciones que favorecieron el trauma en la ciudadanía y en su actuar, se expresa la manifestación de los aspectos psicológicos y humanos que facilitaron la implementación horror. Alcances que son utilizados en la trama narrativa, que da lugar a *Estrella Distante*.

Otro punto, que destacamos y sobre el cual volveremos más adelante en los análisis de otras ficciones, es la condición archivística subyacente en este tipo de novela. Weider, no sólo dispone de su archivo (colección) personal de fotografías. Su historia y la forma cuyos hechos nos son comunicados (en base a retazos, fractales), perfila aquella estructura museal, tan cercana en este tipo de narrativa. A través de nuestra propuesta de lectura, interpretamos esta condición, como una cualidad innata en las producciones que versan sobre la violencia política, padecida por las naciones chileno y argentina durante sus respectivas dictaduras, categoría, que sugerimos como una forma de acceso a los diferentes proyectos (museos) narrativos, contruidos por los narradores en la elaboración de sus respectivas obras.

CAPÍTULO 3:
Imagen como experimentación narrativa
en *Papelucho Gay en Dictadura* de Juan Pablo Sutherland
& *Un comunista en calzoncillos* de Claudia Piñeiro.

Como estética de la elisión, entendemos ciertos procedimientos narrativos que articulan un determinado tipo de producción textual, la cual presenta una matriz identificable, al concebir y desarrollar la exposición de los hechos en torno a la fragmentación y a la dualidad discursiva. La primera, apunta al quiebre tanto temporal como narrativo de las novelas que trabajan la posmemoria, mientras que la segunda se enfoca en las estructuras ambiguas que facilitan la interpretación de dobles lecturas en las intenciones comunicativas tanto de los personajes como de los narradores.

Las novelas que abordamos en el presente apartado se articulan a partir de dichas claves de lectura, las que se ven amplificadas al dialogar con un concepto de carácter pictográfico como lo es la écfrasis, elaborando ambos autores, un archivo personal a través del uso de imágenes plásticas que apunta a la construcción de su experiencia con el pasado vehiculada por el trabajo con imágenes.

Écfrasis, archivo y el espacio de la posmemoria.

Hablar de espacio narrativo de postdictadura facilita el ingreso a la exégesis de proyectos escriturales experimentales, los cuales en su mayoría se articulan desde la experiencia personal del autor, situaciones particulares, privadas, propias, íntimas que se enlazan con otras disciplinas artísticas que vienen a sostener y a servir de argumento expreso para exhibir la subjetividad de la vivencia, del crecimiento y desarrollo en aquel contexto histórico, en la medida que describe aquella experiencia dictatorial, la mayoría de las veces traumática, a través del ensamblaje de recuerdos y recursos visuales, al servicio de la narración. Los textos, entonces, parecieran articularse como museos (de la violencia o la experiencia) que seleccionan, montan y exhiben aquellos episodios memoriales, de tal manera que se terminan por configurar como un dispositivo o aparato estético (Déotte, 2012) que ejerce fuerza en el acto de seleccionar, reunir, separar y articular aquellos archivos de acuerdo con una intencionalidad política. Para el pensador francés Jean-Louis Déotte, en *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo* (1998), la institución museal y la literatura comparten un “destino ético-político, cívico” (Déotte, 1998), zona en la que nuestras novelas también se despliegan⁴⁴.

Dentro del corpus seleccionado, destacamos dos trabajos, que responden a esta perspectiva interdisciplinar. *Papelucho Gay en Dictadura* (2019) de Juan Pablo Sutherland y *Un comunista en calzoncillos* (2013) de Claudia Piñeiro. Ambos autores, en el desarrollo

⁴⁴ Juan D. Cid Hidalgo en, “Archivo y novela. Sobre la dimensión museal de la literatura latinoamericana” (2017a) subraya que el filósofo francés entiende “aparato” como “una configuración técnica del aparecer, idea que nos hace comprender cómo el museo (las colecciones, inventarios, archivos, etc.) visibiliza las imágenes, a la vez que nos hace comprenderlo como una superficie de inscripción, por lo tanto, registro de una memoria al porvenir, como una actividad de selección memorial (curatoría) que, como los tribunales, escoge qué recordar y qué olvidar: ‘Por tribunal no hay que entender solamente la institución jurídica sino más allá, sus procedimientos, su trabajo de pesquisa, la identificación de objetos testimoniales, la autenticación crítica, el registro, la comparecencia de las partes, la decisión, la ejecución, etc.’ (24)” (Cid, 2017a: 161).

de su propuesta narrativa, utilizan registros gráficos de su historia familiar, específicamente fotografías; registros pictográficos que singularizan la escritura, buscando aportar nuevas capas a una trama textual enfocada en reconstrucciones memorísticas de un periodo, que define la historia, personal, familiar y también el tejido nacional/colectivo en el que se desenvuelven los protagonistas. La utilización de dichos elementos, busca en cierta medida, apelar al contexto, singularizando el espacio discursivo, traspasando a la novela elementos que proyectan el espacio y la época, facilitando la creación de narrativas que remiten al periodo y que terminan por estructurarse a través de una dualidad.

En este sentido, la utilización de elementos extradiegéticos (fotografías, imágenes, transcripciones de diarios, intertextos, mayoritariamente fragmentos de poesía), permiten desarrollar una suerte de montaje o curaduría, la cual se manifiesta a través de la superposición de los distintos elementos, los que terminan por constituir un aparato discursivo híbrido.

Ambos libros presentan la similitud de construirse a partir del despertar adolescente y abordan los pliegues de la infancia desde distintos espacios. Los secretos y descubrimientos familiares, interpretados desde un prisma infantil, el colegio, así como el liceo y la universidad se presentan como cronotopos a través de los cuales los narradores proyectan las sociedades chilena y argentina, permitiéndoles a su vez agitar el espacio memorial, de la misma forma que la vida de un individuo es sacudida en el espacio juvenil adolescente. Como también se expresa en otros casos de nuestro corpus de análisis (Fernández, Kohan⁴⁵), la

⁴⁵ Nos referimos a; *La dimensión Desconocida* (2016), libro de Nona Fernández, y *Ciencias Morales* (2007) de Martín Kohan. Ambos autores, ubican espacios de sus proyectos narrativos en el ámbito escolar. Señalando en gran medida como el manejo de la sociedad, por parte de los gobiernos de facto, incide profundamente, en las dinámicas y ejercicios de poder desarrollados en los establecimientos educacionales de la época.

institución educacional se presenta como la estructura de orden y poder primario, en el cual la macropolítica (dictadura), se visibiliza y materializa en un agenciamiento microsocial como la escuela.

La novela del chileno Juan Pablo Sutherland, exhibe dicha problemática en relación con los puntos de fuga de su sexualidad, la cual es sometida a un poder coercitivo, tanto por la comunidad escolar: “Hace una semana me expulsaron del Darío Salas y todavía no tengo pena. La fiesta es en la Gran Avenida, en el Bowling. Hoy le diré a mi mejor amigo que me gustan los hombres” (Sutherland, 2019:78); como por una militancia política que la ponía en entredicho “EN EL PARTIDO Y LA JOTA ME DIJERON QUE DEBÍA INSCRIBIRME E INGRESAR AL SERVICIO MILITAR. No estuve de acuerdo. Luego insistieron que era necesario para que la revolución triunfara en el año decisivo de la rebelión popular* y bla-bla-bla-bla. Lo seguí pensando varias semanas. Luego me fui a inscribir no tan convencido” (Sutherland, 2019:54). En la página siguiente, el relato escenifica la experiencia vivida en el contexto de resistencia y sublevación nacional, el modo en que la militancia política (régimen público) supera la identificación de género (régimen privado).

El año 1986 yo tenía dieciocho años recién cumplidos y el pc había ordenado a sus militantes ingresar a las FFAA para infiltrarse, eso significaba que debíamos inscribirnos para realizar el servicio militar obligatorio. Ese año había sido catalogado por el PC como el año de la sublevación nacional. [...] Nos gritaron durante las tres horas que estuvimos, nos ordenaron sacarnos toda la ropa y esperar. Yo tenía una cicatriz en el pecho y un médico militar comenzó a molestarme diciendo que las razas malas venían marcadas. Al final del proceso, terminó descartándome por “homosexual” al reaccionar mal a los ejercicios que nos hicieron realizar en el galpón (Sutherland, 2019:55).

En el texto de Claudia Piñeiro, en tanto, la presencia de la dictadura se manifiesta como un *élan*⁴⁶. Los dispositivos disciplinarios y punitivos se encuentran presentes, pero no

⁴⁶ Usamos el término interpretándolo bajo el concepto de impulso o esencia el cual fue primeramente propuesto

alcanzan a manifestarse en la lógica criminal de otros relatos, sino más bien se presentan de forma intimidatoria, desplazándose en el ajedrez discursivo de las militancias *ad honorem* que los diferentes miembros de la escuela elegían mantener. Aquellos que, por un desarrollo etario, no lograban deconstruir los discursos,

Una de las pocas veces que oí hablar a mis amigas de que los militares se habían llevado a alguien fue cuando entraron a la casa del doctor Arroyo y se lo llevaron a él y a toda la familia. Pero para cuando mis amigas hablaron de eso, los Arroyo ya habían reaparecido, entonces ellas contaban la anécdota no porque estuvieran preocupadas sino porque les confirmaba lo que querían creer: que si no estabas metida en nada “raro” te devolvían (Piñeiro, 2013:87)

O aquellos que conscientemente buscaban convertirse en dispositivos de control orgánicos, dispuestos más allá de una militancia, funcionan como entes censores, o en un lenguaje coloquial, vulgares *sapos*: “Me senté frente a ella, me esperaba en un escritorio donde no nos podía escuchar a nadie. Me miró fijo, sonrió otra vez y largó la pregunta: “Decime, ¿tus padres son comunistas?”. Me quedé helada; ésa, “comunista”, era la palabra que yo sabía que no había que pronunciar. Nunca jamás decir que mi padre era comunista. Pero el miedo en lugar de paralizarme me hizo reaccionar y dije que no” (Piñeiro, 2013:91).

La militancia repercute como un eje predominante en las narraciones, porque como una caja de resonancia, sus alcances trascienden más allá del espacio inmediato de acción, reapareciendo en cada uno de los quiebres temporales a través de los cuales discurren ambos textos. *Papelucho Gay en Dictadura* puede abordarse desde varias perspectivas, aquellas

por el filósofo Henri Bergson. Sin embargo, nuestro modo de empleo se acerca más a lo señalado por Deleuze, el filósofo francés “intentó retomar la novedad de la idea de Bergson en su libro *Bergsonism*, aunque el término mismo sufrió cambios sustanciales por parte de Deleuze. Ya no se lo considera una fuerza mística y evasiva que actúa sobre la materia bruta, como lo fue en los debates vitalistas de finales del siglo XIX. Élan vital en las manos de Deleuze denota una fuerza interna, una sustancia en la que la distinción entre materia orgánica e inorgánica es indiscernible, y la aparición de la vida indecible” En Wikipedia. Recuperado el 16 de diciembre de 2019 de https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%89lan_vital

ligadas a la militancia partidista, en constante conflicto con la orientación sexual del narrador y protagonista. La militancia intelectual, donde se muestra una significativa admiración a Rodrigo Lira y las Yeguas del Apocalipsis, articulándose las figuras de dichos autores como referentes ineludibles, “El tipo de negro de ese programa ridículo de los ochenta era Rodrigo Lira. Desde ese día comencé a preguntar por él. Sólo di con sus poemas que me volvieron loco” (Sutherland, 2019:63). “Las Yeguas del Apocalipsis fue el colectivo de arte homosexual constituido por Francisco Casas y Pedro Lemebel. Los conocí a finales de los años ochenta y me volví asiduo de sus andanzas” (Sutherland, 2019: 104). Y finalmente la militancia referente a la sexualidad, espacio que nos permite ejemplificar aquella característica de la estética de la elisión, la dualidad.

Durante el régimen militar, el ocultamiento, el disimulo y el encubrimiento de las ideas políticas, como de cualquier otra idea o propuesta no conservadora y disruptiva, fue un mal necesario, una forma de cuidar la vida. Ante una sociedad profundamente manipulada, y enfrentados a la violencia sistémica de un Estado militarizado, la manipulación de las creencias y el discurso resultaban elementales para imponer una forma de dominación. La sexualidad, o el despertar sexual, se caracterizan por ser dimensiones perturbadoras para los regímenes totalitarios asociados al clero para su perpetuación. Ser miembro de la comunidad LGTBIQ –como se denomina hoy a la orgánica de la disidencia sexual- era expresión concreta de oposición a todo lo que la dictadura representa. En el contexto de una sociedad civil educada y controlada por fuerzas militares y con resabios culturales profundamente patriarcales, clericales, de marcada tendencia xenófoba y homofóbica, el texto del chileno opta por la dualidad discursiva, es decir, por inscribir en su obra el proceso de camuflaje de la identidad sexual del protagonista, entendiendo la operatoria del biopoder, en el marco civil.

El Riquelme y el Torres me acusan de lauchero, según ellos el peor puesto de un jugador de fútbol. El que saca la vuelta y que termina como pajero, como si fuera yo el que me pasara atrás del patio como ellos, tocándosela al final de los recreos. Ayer el Riquelme se sacó la pichula como si fuera una medalla, la ofrecía gruesa y negra como un cuello de avestruz saliendo de sus pantalones. El Torres también se la sacó y me dijo que se la tocara, que vería como se iba agrandando. Yo me quede callado y sin poder moverme de ahí, como intentado salir arrancando, pero sin torcer un pelo, con los pies pegados al suelo como dos bloques de cemento, el Torres, que es mafioso, me tomó la mano y me la puso encima. Me dijo que tenía que aprender cómo se la corrían los hombres (Sutherland, 2019:32).

LE DIJE A MI PRIMERA POLOLA OFICIAL EN PUDAHUEL, la María Fernanda Riquelme, que yo era bixesual. Me quedó mirando extrañada por unos segundos y me preguntó ¿qué es ser bisexual? Respiré aliviado, porque al decirlo me arrepentí. La Convencí que era gente a la que le gustaba mucho el sexo, nada más. A los dos meses me preguntó si me gustaban los hombres, le dije que sí, que recién lo había descubierto, pero que estaba enamorado de ella (Sutherland, 2019:66).

ESTUVE ENAMORADO POR MUCHOS AÑOS Y YO NO LO sabía. EL llegaba a mi casa armando escándalos cariñosos, saludando a medio mundo y queriendo a toda mi familia. Fuimos amigos desde los catorce a los diecisiete años. Cuando nos duchábamos juntos, yo no lo soportaba, el reía y me hablaba de sus pololas, mientras yo no quería ni verlo. Hubo veces incluso que nos enjabonamos la espalda y yo moría de deseo. Él nunca se dio cuenta de nada. Era mi novio imaginario (Sutherland, 2019:110).

ME REPONDÍ A MÍ MISMO QUE UNA LISTA DE RUIDOS LLENARÍA MIS OÍDOS:

¡Maricón!
¡Cola!
¡Puto!
¿Bailarina?.

Nada importó. Estuve cinco meses bailando bajo la supervisión de Joan Jara y Patricio Bunster. Por el aire, por la tierra, por el costado, oblicuo, volando, mi cuerpo nunca será tan liviano como durante esos cinco meses (Sutherland, 2019:102).

Me mira a los ojos directamente y es primera vez que una mirada me traspasa, como si supiera algo de mí o quisiera robarme algo íntimo. YO le respondo nervioso su sonrisa con un gesto amigable. El tipo se sienta a mi lado y yo me sorprendo. Luego pregunta si soy del ambiente. Yo no entiendo. Vuelve a preguntar, y le respondo que no entiendo.

-¿Has ido al Fausto?

-¿No, ni idea?

- ¿En serio que nunca? ¿Quieres ir conmigo?
- ¿Qué es?
- Es una disco donde sólo van hombres. (Sutherland, 2019:119).

Al igual que en otras narraciones la progresión temporal es agresiva, los saltos narrativos, que abordan décadas se suceden en un flujo continuo, de manera que los lectores panorámicamente podemos entender los diferentes procesos emocionales y sociales a los cuales el narrador/personaje se ve sometido. La conformación de la identidad del individuo, por lo tanto, se fragmenta del mismo modo que se pretende fragmentar el espacio discursivo de la dictadura. Al acceder a la lista de recuerdos, el narrador igualmente comienza a delinear su historia de resistencia, aquella que nace desde la identidad personal y se proyecta a la institucional. “¡Cabro de mierda, siempre metiéndote en líos! Quedé helado. El inspector García le dijo a mi madre que mi expulsión ya era un hecho. Abracé a mi madre y lloré por su pena” (Sutherland, 2019:65).

Una institucionalidad, tanto en el partido al cual “papelucho” pretende adscribirse, como al liceo, ente disciplinario que en gran medida funciona como la abstracción del Estado, se exhibe en el texto. “El 21 de diciembre de 1984 mi mamá fue a matricularme al Liceo Darío Salas. El Director del colegio, un tal Sr. Salinas, pidió hablar en privado con mi madre. [...] yo no podía matricularme, estaba fuera del liceo por actividades ilegales y subversivas. Si denunciaba la expulsión amenazó con entregar las fotos a la CNI donde yo aparecía en el techo del liceo para una toma organizada ese año” (Sutherland, 2019:65). La sexualidad y el partidismo ideológico, funcionan como el punto de fuga en el espacio de resistencia. Al fin y al cabo, las disidencias fracturan la idea de moralidad y molaridad del constructo nación. El fragmentado discurso de los recuerdos, apunta por lo tanto al punto de fuga del “horizonte

utópico”, concepto que el mismo autor, en algunas entrevistas⁴⁷, ha señalado como búsqueda, al narrar su memoria en un enclave que busca visualizar las “infancias maricas” alienadas en los espectros de carencia de las poblaciones de los setentas y ochentas, y que a su vez resignifica en clave intertextual (*Papelucho* de Marcela Paz).

El espacio de la disidencia no es tan marcado en Piñeiro, aun cuando existe, está presente y circula, lo podemos percibir tanto en la forma como aborda las relaciones de su entorno familiar y escolar, como por la crítica al espacio político. Sin embargo, no presenta una militancia tan evidente, pese a lo obvio del título *Un comunista en calzoncillos*, en que se explicita uno de los nombres proscritos en toda dictadura. Esto ocurre en gran medida, porque la reconstrucción memorial llevada a cabo por el binomio narrador/autor, es mediada a través del prisma de una niña en edad escolar. Mientras, que, en otro aspecto, esta “fabulación” de la militancia, reside en el partidismo del padre: “El capitalismo se fue al carajo, repetía mi padre que era comunista. O se decía comunista” (Piñeiro, 2013: 20), quien presenta una adhesión ideológica más que partidista, además de una marcada crítica a la estructura política. “Antes de regresar a mi cuarto, le pregunté: ¿Pero a vos te gusta Isabelita? Menos me gustan ellos, respondió él” (Piñeiro, 2013: 77).

Un comunista en calzoncillos (2013), se construye en torno a una dialéctica de pasillo, a los desencuentros de opinión en una sociedad ampliamente polarizada. El intertexto, aquí no está presente de una manera explícita, pues la fragmentación narrativa apela a la reconstrucción personal del período. La historia es mediada por los ojos de una niña, mientras que la narración es mediada por un ejercicio archivístico en torno al álbum familiar que

⁴⁷ <https://www.elmostrador.cl/cultura/2019/07/15/papelucho-gay-en-dictadura-el-ochentero-spin-off-de-juan-pablo-sutherland-de-la-popular-saga-infantil/>

construye el texto, también existe una mediación en la elección de fotografías del álbum personal que acompañan el texto: “Las referencias que aparecen en la primera parte del libro: “Mi padre y la bandera”, remiten a capítulos incluidos en la segunda parte del libro: “Cajas chinas”. Las referencias incluidas en “Cajas chinas” remiten a capítulos de esa misma parte del libro. Dicho esto, cada lector es libre de seguir el orden de lectura que elija” (Piñeiro, 2013: 11). En relación a esta cualidad podemos ejemplificar como los procedimientos ecfrásticos⁴⁸ (aquellas herramientas textuales en las que el texto describe la imagen), son utilizados en el mismo tenor del ejercicio narrativo: representando fragmentos, que evocan vívidamente el periodo dictatorial, facilitando los saltos temporales y las dualidades, que necesariamente exige un ejercicio de montaje, sobre el cual nos detendremos más adelante.

Los problemas de la familia Piñeiro a la vista parecen pequeños, las agrietadas relaciones familiares, las precariedades económicas de la clase media argentina y el desfile al monumento, centralidad que absorbe a la comunidad y que presenta las fisuras a la homogeneidad política que no parece darse cuenta de su verdadero espacio de acción. Estos

⁴⁸ La palabra écfrasis “deriva del griego ἐκφράζω y significa “exponer, describir; describir con elegancia” y es un nombre que los antiguos griegos daban a la descripción de un objeto, de manera que las palabras compitieran en fuerza expresiva con el objeto que pretendían representar”. (Tognetti , 2016:7). “Como apunta Luz Aurora Pimentel (11) inicialmente, en la época helenística, esta figura era relacionada con el deseo mimético y con la enargeia (o hipotiposis) entendida como la capacidad de reproducir, en el discurso verbal y a través de una descripción vívida y detallada, un objeto de tal manera que permitiese volverlo a presentar ante los ojos de la mente” (Tognetti, 2016:7). Como se ejemplifica, la écfrasis, entendida como la descripción o representación de un objeto o imagen, ha sido ampliamente analizada, y empleada desde distintas miradas críticas. “Ya Leo Spitzer la definía hace cuarenta años como “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica” (1962, 72); James Heffernan, de manera más abstracta, define la ecfrasis como “la representación verbal de una representación visual” (1993, 3), y Claus Clüver como “la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema sígnico no verbal” (1994, 26). Es interesante notar que las tres definiciones insisten en el carácter relacional del texto verbal con respecto al objeto plástico, lo cual permite extender el texto a una relación intersemiótica, y, puesto que el texto verbal asume la representación del objeto plástico, al que lee como si fuera un texto, la relación también se plantea como intertextual” (Pimentel, :282). Para efectos de esta investigación seguiremos la propuesta de la destacada investigadora y académica mexicana Luz Aurora Pimentel quien en *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos* (2001) subraya: “en la ecfrasis –entendida ésta como la descripción verbal de un objeto plástico- el cuadro o la escultura como referentes extratextuales pasan a un primerísimo plano y son parte sustancial del significado del texto (...) el lector no puede ignorar ese pacto de citación explícito que es la ecfrasis: el texto nos invita a buscar el objeto referido para ‘leerlo’ junto con su descripción” (2001: 113).

hechos, exhiben cual álbum familiar aquella historia íntima que es igual a la de todos los demás. Como diría Juan Cruz en su pequeño comentario respecto al trabajo de Piñeiro⁴⁹, el libro es “la crónica familiar del momento en que de pronto se despierta todo en una adolescente argentina que presencia cómo el golpe militar solivianta su vida, la de su familia, la de sus compañeros de colegio, la de su país perplejo, dormido y doliente” (Cruz, 2013:web).

Soliviantar pareciese ser la adjetivación adecuada para ambas novelas. Ya que pese a presentar una materialización textual marcadamente diferente, el gran argumento de estas novelas ensambladas es la forma en la cual ambos protagonistas se construyen y la actitud que adoptan frente al poder disciplinario. La macropolítica se presenta en distintas formas, y las capas sociales son interpeladas a mantener una actitud de adhesión, antes que de respuesta. Es por eso que las actividades decorativas de la estructura militar son un tema particularmente problemático, desde la mirada infantil que inconscientemente ve trastocado su agenciamiento básico, la escuela:

La contradicción entre mi mundo familiar y aquel al que pertenecía en cuanto pasaba la puerta de mi casa se presentó en claro conflicto por primera vez en esa anécdota contada por mi maestra de cuarto grado. Antes lo intuía, antes sospechaba que ciertas cosas era mejor no decirlas fuera de casa; ya desde hacía tiempo tenía la sensación de que mis padres, sobre todo mi padre, era muy distintos a lo que yo veía alrededor (Piñeiro, 2013: 20).

La pequeña Claudia, la contraparte binómica de la narración, se queja de la relación con su padre y la forma que éste tiene al establecer relaciones con su comunidad inmediata,

¿Y qué les digo si me preguntan por qué no van ustedes a la reuniones?. Me atreví a preguntar sin levantar la vista. Deciles que yo no voy porque ésa no es mi Bandera.” [...] Fue la excusa que usé, la de la nacionalidad de mi padre. La usé entonces, en ese verano, cuando me pedían explicaciones por su ausencia a aquellas reuniones. Pero también más adelante cuando me preguntaban por sus

⁴⁹ https://blogs.elpais.com/juan_cruz/2013/07/un-comunista-en-calzoncillos.html

ideas políticas. Mi papá no vota, es español (Piñeiro, 2013: 35).

La relación cordial que el Padre mantiene con la profesora de su hija es otra de las situaciones que trastorna la forma de actuar de Claudia en su comunidad. La joven y atractiva profesora, recientemente separada, a los ojos de la niña pareciera ser una amenaza en la relación de sus progenitores, remitiendo su figura a la conocida estructura de la *femme fatale*. Sin embargo, en el tenor de las dualidades discursivas, terminamos descubriendo que la maestra no presenta ningún interés amoroso por el padre. La docente, es más bien una víctima más del biopoder, y los acercamientos que mantiene con el papá de la narradora tienen un carácter de colaboración y camaradería política, antes que emocional o sexual.

Las cartas que el Padre y la Maestra intercambiaban “El sobre estaba en blanco. No había remitente ni destinatario. Pero ella no dejó dudas. ¿Se lo podés dar a tu papá?, me dijo. La odié, cómo se atrevía” (Piñeiro, 2013: 107), no eran otra cosa que camaradería política, apoyos necesarios para los movimientos, para los escapes furtivos, para la persecución llevaba a cabo en un espacio, que políticamente parecía decantarse por una admiración antes que una animadversión al régimen. En este sentido la rumorología se apropia del espacio, la vida de la profesora cambia y comienza a convertirse en víctima de la dualidad discursiva del periodo. Dualidad, evidenciada a su vez en la forma de relacionarse con el padre de la narradora.

Unos días la señorita Julia dejó de ir al colegio [...], a media mañana empezaron a llegar versiones de distinto tipo acerca de la suerte o la desgracia que había corrido la maestra: se los llevaron de noche, rompieron la puerta de entrada a su casa, [...], los sacaron a ella y al marido. [...] También corrieron versiones acerca de quién de los dos era el que andaba en “algo”. Que él estaba muy medido en el sindicato bancario, que ella había estado afiliada al Partido Comunista, que recibían y escondían en la casa militantes perseguidos, que figuraban en la lista de teléfonos de no sé quién. Lo cierto es que la señorita Julia ya no estaba y que seguramente no volvería pronto (Piñeiro, 2013: 110).

El gran macrorrelato político es completamente desplazado. Nuevamente volvemos al cuchicheo, a las discusiones de pasillo, al que dirán. La pequeña comunidad se ve abrumada por los rumores, discursos que posicionan a la sociedad escolar en el juego de máscaras de la militancia, espacio en el que la suplantación de identidades y formas de mutismo, configuran la elección respecto al que decir. Siendo el único ápice de la subversión las elecciones lingüísticas, aquellas que definen que se debe ocultar y que decir frente a quienes lo rodean. El juego de máscaras empuja a Claudia a verse envuelta en esa persistente duda respecto de la relación de la maestra con su padre, una duda que finalmente sólo tiene lugar en la febril imaginación infantil. En este sentido el conflicto del posible triángulo amoroso, no es más que una representación de la fractura de mayor alcance. La inocencia a través de la cual la hija ve la destrucción de la familia, creemos es metáfora de la destrucción de la sociedad argentina a través del golpe.

La fragmentación a que aludimos en los textos se impone gracias a una progresión narrativa acorde al crecimiento etario sufrido por los narradores (protagonistas de las historias), que va demarcando procesos –en el transcurso de décadas- que retratan el paisaje del periodo, pero que a su vez mantienen esa dinámica de saltos como si todo se tratara de un ejercicio de montaje diacrónico. Mecanismo que además alcanza una nueva dimensión a partir de la utilización de imágenes que intercaladamente rompen el flujo textual.

En *Un comunista en calzoncillos*, la incorporación de las imágenes busca generar un archivo gráfico que da cuenta del contexto de la época, en dicho sentido, la narrativa elabora una estructura mediada dentro de la cual es posible consultar el apartado *Cajas Chinas*, casi como si de un índice se tratara. Los vínculos que emparentan ambos códigos van generando alianzas en pos de obtener una mirada más íntegra acerca de los acontecimientos vividos en

el contexto de la violencia de Estado. Las imágenes, acompañan, o subvierten el texto, que construye la pequeña historia familiar, dentro de la gran macrohistoria social de la nación. Por ejemplo, la siguiente figura.



(Piñeiro, 2013: 185). “Aquella Ilusión”. Recuperado de *Un Comunista en Calzoncillos*.

El título de la imagen, *Aquella Ilusión*, remite en primera instancia a la truncada relación familiar, y por supuesto a la relación anteriormente descrita entre la educadora y su progenitor. En este proceso se pueden apreciar indudables juegos discursivos, a partir de la textualización que singulariza la imagen, evidente oxímoron, entre la posibilidad lejana de “aquella ilusión”, en una imagen que remite al *locus amoenus* o a un paisaje bucólico, y que sitúa a sus padres en un romanticismo idílico que se distancia de la tensión narrada en la primera parte de novela.

La imagen, facilita el proceso de multiplicidad discursiva, que se desprende de los espacios de interpretación que la lectura entrega al lector (Iser, 1987). La imagen, no sólo fractura la dimensión del dispositivo estético escritura, sino que su inclusión secciona en diferentes niveles la discursividad del relato. En cierta medida la imagen, redefine el texto, generando un procedimiento efrástico inverso, en el cual la presencia de la fotografía, viene a redefinir o complementar, las polaridades discursivas de la fábula previamente desarrollada. Al respecto Juan D. Cid Hidalgo (2016) apunta que la écfrasis nos permite “constatar las relaciones entre novela y artes visuales que nos llevan a interrogar las fronteras y fisuras que van de la imagen al texto y viceversa, es decir, con qué mecanismos se enriquecen, alteran o se matizan los elementos visuales al invadir el campo textual y cómo se vuelcan los ingredientes textuales en el espacio visual (Cid, 2016: 2). En este sentido, qué es la inclusión de imágenes en *Un comunista en calzoncillos*, sino la invasión de representatividad del paradigma fotográfico. Los elementos pertenecientes a la fábula ya han sido expresados, ampliados y narrados, entonces ocurre el quiebre, a partir de la imagen que viene a trastocar y emplazar sus sutilezas y versatilidad en el lenguaje, resignificando con su presencia el género narrativo. La misma autora, señala la condición de dichas estructuras: “Por eso quien

lea esta historia y diga “Esto no fue así” tiene absoluta razón. Sólo fue así en mi cabeza, en ese lugar donde mezclo ficción y realidad, palabras e imágenes, datos y mentiras” (Piñeiro, 2013: 193). En el juego de ficción y realidad es donde las imágenes comienzan a denotar otras cosas. Es por eso que decimos que la herramienta descriptiva de la écfrasis se invierte, la textualización no estructura sus patrones en el sentido amplio de entregar una imagen mental de los elementos gráficos que acompañan la propuesta, sino que la imagen resignifica, las historias y narrativas personales que la novelista había creado. En este sentido, encontramos consonancia con la siguiente lectura;

La definición de écfrasis, que se consideraba canónica en la modernidad, para entenderla como “la representación verbal de una representación visual” (p. 12). Dicha propuesta amplía el campo aplicativo de esta categoría, haciéndola extensiva no solo a la literatura, la poética, la historia del arte y la crítica, sino a las prácticas culturales. En concordancia con esta idea, es interesante destacar que, si se analiza la écfrasis como práctica cultural, entonces las imágenes pueden leerse como si fueran textos y los textos como si fueran imágenes (Schneck, 1999). (Barzaga, 2018:22).

Es en esta línea argumental donde el tema del desfile y el monumento a la bandera resulta interesante, pues alrededor del momento alegórico, tienen lugar las seguidillas de eventos que definen las posiciones dentro de la comunidad escolar y la familia de la narradora. Y de paso, ejemplifican a cabalidad, la dualidad discursiva presente en la época. Los grupos afines a la visión militar, aquellos que promueven y aceptan el golpe más allá de cualquier cuestionamiento ético, festinan con el desarrollo esperpéntico de la fiesta infantil y escolar. La ritualización clásica del carnaval es trocada, traspasando la imagen divina del espectro religioso, al espacio secular, del espectro político, compitiendo con otra ciudad, por el “mito fundacional”, el monumento, que singulariza la importancia de la pequeña provincia, frente a la centralidad de Rosario. “La piedra fundamental se puso en la plaza Manuel Belgrano el 25 de Marzo de 1938, pero el monumento de la bandera se inauguró recién cinco

años más tarde el 25 de julio de 1943- Casi catorce años antes que el de Rosario” (Piñeiro, 2013: 35).

La construcción misma del monumento⁵⁰, había pasado por reinterpretaciones,

Además de los cóndores, Sempere había incluido en el proyecto dos bajos relieves en bronce: un que representaría la batalla de Salta y otro, la batalla de Tucumán. Y esculturas de cuatro soldados que custodiarían las dos puertas de hierro de entrada al interior. Pero el escultor se murió antes de que se terminara el monumento, de lo que había proyectos sólo se pudo cumplir con los dos cóndores (Piñeiro, 2013: 39).

La iconografía resulta clara, entendiendo las distancias de la historia, la composición del monumento resultaba macabra, la narradora lo retoma, “Yo treinta y tres años después, agradecía que sólo estuvieran los cóndores. Bastante miedo me daba verlos y si a mi miedo hubiera tenido que sumarle cuatro soldados de bronce más altos que mi padre” (Piñeiro, 2013: 40). La alegoría a aquel soldado vencedor, ahora ausente se marca aun más a partir de la imagen del Cóndor, criatura solemne pero un ave de rapiña al fin⁵¹ y al cabo, entendiendo que la visualidad y majestuosidad del ave, remiten a imaginarios distintos, si su carácter se aborda desde la perspectiva occidentalista o de la cultura indígena. “Cuando en algun acto patrio se izaba la bandera mientras cantabamos “Aurora”. Les cantabamos a los cóndores. “Alto en el cielo un aguila guerra”. Me preguntaba entonces si no habría ninguna canción

⁵⁰ Jacques Le Goff en *El Orden de la Memoria. El tiempo como imaginario* (1991) repara sobre la impronta del Monumento en la conformación de imaginarios sociales y culturales, recreando, en su arquitectura atávica, el espacio memorial que se quiere sostener en el tiempo. En su nomenclatura, “La palabra latina monumentum está vinculada a la raíz indoeuropea men que expresa una de las funciones fundamentales de la mente (mens), la memoria (memini). El verbo monere significa «hacer recordar», de donde «avisar», «iluminar», «instruir». El monumentum es un signo del pasado. El monumento, si se remonta a los orígenes filosóficos, es todo lo que puede hacer volver al pasado, perpetuar el recuerdo (por ejemplo, los acontecimientos escritos)”. (227). Así mismo sus tipologías expresan la búsqueda de un fin, evidentemente político, en la medida que los monumentos de corte institucional, apuntan a la creación del pasado común, evitando los puntos de fuga de la disidencia. “Las características del monumento son las de estar ligado a la capacidad —voluntaria o no— de perpetuar de las sociedades históricas (es un legado a la memoria colectiva) y de remitir a testimonios que son sólo en mínima parte testimonios escritos” (228).

⁵¹ Menos cóndor y más Huemul diría Mistral.

patria con cóndores en lugar de águilas. Y cuando me convencí de que no, me dije que algún día yo la compondría. Tal vez no a la patria, pero sí al cóndor (6)". (Piñeiro, 2013: 40).

La narradora al finalizar la cavilación respecto a la figura del ave, nos remite al capítulo seis, individualizado por el (6), de la segunda parte del libro, el repertorio fotográfico, que también es acompañado con otros elementos de archivo. En este sentido, la fragmentación define el relato, pues la percepción de la visión infantil de los años setenta es deconstruida a través de la época de enunciación indefinida de la narradora. La referencia al ejercicio curatorial de archivo, nos lleva al apartado denominado "Dos versiones de un cóndor", en el cual la autora, contrasta la canción del ejército argentino con *Cóndor* y *Cronopio* de Cortázar.

Por la Patria del Ejército Argentino
Legendarias hazañas realizó
fue la ruta del sol su camino
por los valles y cuestas luchó,
a los Andes la gran cordillera
nuestro cóndor sus hijos llevó
y en la cumbre flameó su bandera
y la cumbre del mástil se irguió.

Primera estrofa de la canción del ejército argentino (letra original de 1843). En 1998 y 2000 fue modificada. Los últimos versos se cambiaron por "y esa herencia de estirpe guerrera/ en Malvinas su temple mostró (Piñeiro, 2013: 133).

Un cóndor cae como un rayo sobre un cronopio que pasa por Tinogasta, lo acorrala contra una pared de granito, y dice con gran petulancia, a saber:
Cóndor._____ Atrévete a afirmar que no soy hermoso.
Cronopio.____ Usted es el pájaro más hermoso que he visto nunca.
Cóndor._____ Más todavía.
Cronopio.-----Usted es más hermoso que el ave del paraíso.
Cóndor._____ Atrévete a decir que no vuelo alto.
Cronopio.____ Usted vuela a alturas vertiginosas y es por completo supersónico y estratosférico.
Cóndor._____ Atrévete a decir que huelo mal.
Cronopio._____ Usted huele mejor que un litro entero de colonia

Jean-Marie faina.

Cóndor._____ Mierda de tipo. No deja ni un claro donde sacudirle de un picotazo. (Piñeiro, 2013: 134).

Las referencias intertextuales establecen vínculos respecto a la iconografía del ave y la alegoría militar, la referencia a Cortázar igualmente estructura ese espacio de la búsqueda y el encuentro en correspondencia a la forma de relacionarse con la estructura castrense, que representa el Cóndor en este caso. Las esferas de poder se siguen manifestando sobre la vida, es por eso que, a pesar de buscar la fuga en la figura colosal del ave andina, el ejercicio es espurio. El cóndor, otrora imagen de la magnificencia andina, es reapropiado y reinterpretado por la jerarquía militar como un icono de su poderío. El nombre del plan de Kissinger, *Operación cóndor*, ya lo anticipaba. La autora, en tanto, decide exhibir la fotografía del monumento, exponiendo la utilización iconográfica del ave, pues, como narra en su recuerdo, los niños finalmente terminan marchando en torno al monolito, que es otra forma de expresar que los niños finalmente danzaban alrededor de la figura atávica de la junta militar. En dicho sentido, cobra importancia el diálogo con Cortázar, buscando desacralizar la jerarquía impositiva de aquel bloque que todavía ejerce energía en la memoria de Piñeiro, y que es contrastado con el verdadero monumento, o al menos la figura que realmente, para la autora, remite al espacio familiar, al recuerdo, a la memoria trastocada por la violencia y finalmente a su patria misma: “Mi patria era esa, el ombú de la plaza (7)” (Piñeiro, 2013: 41).

Monumento a la Bandera de Burzaco



(2)

(Piñeiro, 2013: 123). “Monumento a la Bandera de Burzaco”. Recuperado de *Un Comunista en Calzoncillos*.

Mi infancia y el ombú



(8), (9), (10)

(Piñeiro, 2013: 135). “Mi infancia y el ombú”. Recuperado de *Un Comunista en Calzoncillos*.

La disidencia del concepto de patria, la podemos evidenciar en el aislamiento del padre ante la comunidad. La figura paterna, además de presentar su oposición al momento particular de la nación, también busca el recogimiento respecto a la actividad escolar: “Vos no pensarás desfilas, no?. Si no voy me ponen la falta, le contesté. Te sobran las faltas pichona, me dijo él, la resistencia a veces, no se compone más que de pequeños actos, y se metió en el baño” (102). Si bien la ausencia del ritual resulta a lo menos peligrosa, la disidencia y la rebelión, terminan en un segundo plano en contraposición a las emociones, pues pese a la negación permanente del padre con las actividades, finalmente la carga emocional termina siendo más fuerte al ver a su hija participando a través de la muchedumbre. “Escondido detrás de ese árbol. Un poco a la izquierda de la rama que todos usábamos de asiento tratando de pasar inadvertido. Vi a mi padre. ¿Era mi padre? ¿De verdad estaba allí? Tenía que serlo. Necesitaba que esa sombra fuera él” (Piñeiro, 2013: 118). El cruce de miradas además completaba el círculo de la disidencia, pues la niña, buscando la aprobación paternal, había desviado la mirada del proscenio, escenificando dicho acto como su principio de protesta. Necesitaba que aquella sombra fuera su padre, pues sentía un vínculo emocional, amparado en el orgullo, pues ambos eran personas de sólidos principios, aunque esos principios se demostraran en actos microscópicos, como desviar la mirada frente a la autoridad o manejar las dualidades de la discursividad en un medio de prensa. “Me dijo que era un aviso que había sido publicado [...] “Campos y remates rurales” de algún diario, Me hizo leer: Selanu, Vigna y Yer rematan lo que queda de la estancia “La Argentina”. Dirigirse a Balcarce 50. Cuando terminé de leer levanté la vista y lo miré, mi papá sonreía como un chico. ¿Entendés? (Piñeiro, 2013: 105). El aviso era una broma caligráfica relacionada a la junta militar. Las sutilezas del lenguaje permitían “bardear” a la junta, haciendo un uso más

elegante de la dualidad discursiva implementada por ellos mismos. “Mira, dijo, y señaló el recorte “Selanu es Lanusse al revés, Yer es Rey y Vigna es Gnavi, la junta militar que gobernaba antes que volviera Perón. Alguien hizo esta joda, publicó los nombres al revés, el texto “rematan la argentina” se entiende, y la dirección Balcarce 50, ¿sabés qué es?. No, dije. La Casa rosada pichona” (Piñeiro, 2013: 106).

Con estos juegos discursivos el padre de la narradora es descrito como un tipo de valores, profundamente emocional, poseedor de una emotividad que en ciertas circunstancias está igualmente ligada a sus principios. Quizás de ahí nace el juego de la autora con el título, plantearnos la posibilidad de una historia de la militancia. La impronta del título busca llevarnos directamente a la épica de aquellos años, sin embargo, la épica acá no existe, está supeditada a la sociedad familiar. Por mucho que las antípodas éticas y políticas del periodo se magnifiquen en la palabra comunista, la obra no nos lleva a la guerrilla, ni siquiera nos desplaza por los espacios del terror y la tortura. Más bien nos expresa la cotidianidad, reducida a una lógica punitiva, en el cual las estructuras vecinales, sufren un fuerte componente de censura y en ciertos niveles, una programación pre dispositiva a una forma de pensamiento. En dicho espacio, las victorias morales, de la narradora y su padre, son la única forma de expresar su descontento con la situación del país. La fábula se distancia, de un espacio de guerrilla urbana o similares, centrándose en lo cotidiano, donde perder el paso, ausentarse de las festividades militares, o pequeñas bromas escriturales, se consideran como elemento sustancial. Son situaciones ínfimas, pequeñas, podríamos decir una ergonomía de las militancias. Mi ideología, está presente, pero se estructura de aquella forma, en el pequeño código, porque no disponemos de las herramientas para ir más allá. La estructura social ha sido desarticulada, de esta forma el único espacio verdadero de acción será la familia, el

entorno inmediato, en el cual tan sólo un pequeño gesto termina por significar, a lo menos a ojos del padre de Claudia, la tragedia de la nación.

En cierta medida la derrota vecinal también goza de este carácter anecdótico, es una victoria para los disidentes como el padre de Claudia y a la vez deja entrever la discursividad del poder estatal donde la manipulación y la mentira, con fines de control ciudadano, se evidencian incluso en nimiedades domésticas como el desfile escolar en honor al monumento.

El teniente general Videla no podrá estar con nosotros en el desfile del 20 de Junio porque, como todos sabemos, lo urgen cuestiones de suma trascendencia para el destino de la Patria. Pero aseguró dos cosas que nos llenan de felicidad ya que son fruto del trabajo entre todos estos meses: enviará a alguien de su propio riñón a nuestro desfile y no irá él tampoco al acto de Rosario. (Piñeiro, 2013: 103).

Mientras que, en la práctica, los hechos se distanciaban por completo de la “discursividad oficial”, “Esa mañana bien temprano mi abuela me vino con la noticia: Videla estaba en Rosario para asistir al desfile en esa ciudad y frente a ese monumento” (20). “Lo había escuchado en la radio” (Piñeiro, 2013: 113), la referencia, al archivo, en este caso no es una imagen, pero sí un recorte de prensa: “Se honró con unción a la enseña patria. El jefe de estado, teniente general Jorge Rafael Videla, presidió la ceremonia central en Rosario. (...) Estuvieron junto a la bandera los abanderados de los colegios y los cuerpos militares. El Litoral, Santa Fe, 20 de junio de 1976” (Piñeiro, 2013: 187). Dicha elección curatorial aclara aún más la mentira estatal, ya que busca resaltar como inclusive en un hecho mínimo, las cúpulas militares preferían mentir, antes de informar a la ciudadanía.

Por su parte, el texto de Sutherland archiva en torno a la experiencia. Las imágenes son el eco de la época, nos remiten a los referentes emocionales en la medida que un prosaico Papelucho reconstruye su historia íntima. El tono poético de la obra se complementa con la

estética descuidada de las imágenes, que suelen estar dispuestas en hojas que simulan un efecto manchado o granulado, materialidad que armoniza con la noción del desgaste, tanto en el recuerdo como en el álbum fotográfico. Las memorias, de este azaroso archivo visual, fluctúan en intensidad, pasando, por ejemplo, desde el recuerdo familiar del hermano muerto a un mosaico de la figura casi mesiánica de Rodrigo Lira, el poeta chileno tempranamente desaparecido⁵². Los capítulos, como dijimos con anterioridad, no poseen una extensión considerable, por lo que en algunos casos funcionan como bajada curatorial en relación a la imagen exhibida, un acople -al proceso efrástico en el cual las imágenes funcionan en la misma dimensión que las cavilaciones del narrador-. Las ensoñaciones aisladas, fragmentos de una reconstrucción memorial que, a través del ejercicio narrativo de Sutherland, van encontrando una distribución en la gran estética de la postdictadura.



⁵² Rodrigo Lira Canguilhem (1949-1981), excelsa figura de la poesía chilena, se configura a través de la lectura, como eje preponderante en la formación autoral de Sutherland. El valor de Lira, sus eclécticos movimientos, y su inclasificable final aún resuenan en el imaginario colectivo chileno. Recomendamos la lectura del siguiente artículo disponible en memoria chilena. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3693.html>



(Sutherland, 2019:47). “Sin título”. Recuperado de *Papelucho Gay en Dictadura*.

La imagen de un grupo de escolares junto a un bebé, remite al espacio de la infancia y resalta el crecimiento truncado de aquellos años. En un marco de referencialidad, la esencia del período traspasa las fotografías a la vez que su intensidad denota las particularidades y las características de la época, los botones, la forma de vestir, la estética tan “ochentera”, esas imágenes que con maestría recrearía la serie televisiva *Los 80* (2008) de Wood producciones⁵³. La utilización de la efigie, por lo tanto, buscaría el mismo efecto que en el

⁵³ *Los 80* fue una serie televisiva chilena, producida en conjunto por Wood producciones y Canal 13, y dirigida por Boris Quercia (Temporadas. 1-5), en su notable primer ciclo, y por Rodrigo Bazaes (Temporadas. 6-7) en su evidente declive. https://web.archive.org/web/20120928212351/http://www.terra.cl/entretenicion/index.cfm?id_cat=2471&id_re

trabajo de Piñeiro, que el recurso discursivo de la écfrasis, se presente a la inversa. No sé describe la imagen en la exégesis textual, la fotografía denota lo referencial, remitiendo, a multiplicidad de factores y entregado nuevas capaz de interpretación, a la recepción del lector.

MI HERMANO EMILIO TIENE CUATRO AÑOS Y SONRÍE, se suicidará en veintiséis años más sin ser una estrella de rock; Francisco ya tiene ocho y Roberto diecisiete. Estoy con ellos en una foto en el antejardín en mi casa en Pudahuel. Esa foto es de los años setenta, más bien el año exacto es 1978, año en que murió mi abuelo. Veo la foto y recuerdo lo pobre que éramos. Mi chaleco delgadísimo, bien limpio, pero delgado, una camisa blanca de cuello largo y unos pantalones grises con unas patas de elefantes leves, son la pinta que llevo. Me río y la reja blanca de la casa se ve detrás de nosotros. Roberto es el más grande, ya se puede ver cierta pinta artesanal que profundizará cuando estudie filosofía en la Universidad de Concepción. Su chaleco es rojo y negro, aunque la foto es opaca como el recuerdo. Francisco se ríe y tiene un peinado ridículo (Sutherland, 2019:46).

La forma de narrar el contexto de la fotografía, y la visión que presenta la imagen *per se*, generan una disonancia, tanto visual como emotiva, esa es la utilización de la retórica de la écfrasis, aplicada en un proceso inverso. A través de una curatoría personal, en la cual las imágenes, no sólo funcionan como corolario del texto, sino que también lo definen, la intención del autor es “persuadir, al espectador en términos más inmediatos y convincentes que con cualquier construcción verbal o argumentación conceptual, ya que las fotografías apelan ante todo a la emoción, y a su capacidad de expresar la intensidad del dolor, la desesperación o la destrucción, a través de una imagen” (Russek, 2015, p.124).

Los acotados capítulos, en cierta medida no son otra cosa que cartas que el narrador dirige a sí mismo, o a un remitente desconocido, amparándose en la volubilidad de la

memoria. No buscamos decir que el texto posea aquella estructura epistolar, entendida en el marco de la noción del género narrativo, sino más bien, señalar que el recorrido memorístico, entrega esa impresión de intercambio con la memoria, que se ve resaltado por la estructura de álbum familiar, en torno a imágenes que en un ejercicio de contrapicado complementan lo expresado en las páginas. Las fotografías son imágenes duales, cargadas de connotaciones emocionales que se leen a través de las fisuras expresadas en los textos. El narrador consulta su caja de memorias, redistribuyendo los recuerdos en las planas de su museo personal. Es por eso que la narración es ecléctica, se erige en un entorno caótico, donde las referencias literarias, emocionales, e incluso la cultura pop convergen⁵⁴. Sus memorias resignifican el estallido, expresan las polaridades y la experiencia de la misma, pero su disposición responde a la fragmentación.



⁵⁴ Para mayores antecedentes de esta categoría recomendamos: *La cultura de la convergencia* (2006) de Henry Jenkins y *Afterpop* (2007) de Eloy Fernández Porta.



(Sutherland, 2019:62). “Sin título”. Recuperado de *Papelucho Gay en Dictadura*.

LE DIJE AL FANTAMSA DE RODRIGO LIRA QUE LO MÍO NO ERA LA POESÍA. Me he dedicado a escribir poesía, pero es un lenguaje imposible. Sólo escribí poemas malos. No soy poeta. Prefiero contar historias aunque los poetas también las cuentas. Lo acabo de descubrir. La poesía es para genios, yo soy sólo un adolescente, no Rimbaud (Sutherland, 2019:121).

EL liceo Darío Salas era todo para mí en esos años, era mi refugio, lugar de mis amores, pero también de mis dolores, odios y peleas (Sutherland, 2019:59).



(Sutherland, 2019:61). “Sin título”. Recuperado de *Papelucho Gay en Dictadura*.

MI HERMANO ROBERTO el año 1988 me regaló su tesis para optar al título de Profesor de Educación Media, Mención Filosofía el título era: “Nietzsche, la genealogía, Foucault”. Cuando leí su texto yo veía a Marx en todos lados como si fuera un fantasma recorriendo mi vida. Esa lectura me dejó Knock out. Descubrí muchas ideas y dejé otras. Hay Textos que mueven tu mundo y tu culo. Así fue. De lo que le entendía la mitad, pero con eso fue suficiente y me convencí. Luego de esa tesis mi hermano se aburrió de la filosofía y se fue al norte de Chile a vivir con mi mamá. Ahí tuvo un hijo con una prima del sur, ¡ah! Y se dedicó a caminar por la Playa Cavancha buscando objetos luminosos con mi hermano menor y su hijo Matías (Sutherland, 2019:126)



(Sutherland, 2019: 127). "Sin título". Recuperado de *Papelucho Gay en Dictadura*.

La fragmentación, por lo tanto, no sólo se presenta en la dimensión narrativa, evidenciándose como quiebres temporales en su progresión, sino que en el soporte mismo. El ensamblaje texto-imagen faculta la narración de aquella característica estética, por lo tanto, el salto desde texto a imagen, y viceversa, complementa ciertos espacios de vaguedad, mientras que en otras ocasiones funcionan como montaje abstracto, que abre aún más campos de interpretación a lo manifestado en las cavilaciones del narrador. Un juego de perspectiva, que no sería posible sin aquel giro, un tanto inconsciente, de la dimensión efrástica llevado a cabo por ambos narradores, cuya inclusión amplía las dimensiones del proyecto autoral.

La construcción del espacio de memoria se lleva a cabo, y se entrelaza a aquella raigambre emocional de los adultos que revisitan sus recuerdos, a la vez que la memoria es expuesta a través de su filtro autoral. Ambos trabajos, mantienen una relación respecto a la experiencia, y logran distanciarse de ciertos clichés de este tipo de producción literaria. A su vez, la incursión e instrumentalización de los elementos plásticos, permite acceder a esta nomenclatura de archivo, permitiendo un nuevo enfoque, en el análisis de las producciones literarias en coordenadas de la postdictadura.

CAPÍTULO 4:
Posmemoria y Violencia.
Los Topos de Félix Bruzzone & El Brujo de Álvaro Bisama.

El concepto de violencia se presenta como un eje preponderante en el espectro de trabajos narrativos que se ubican en las coordenadas de la dictadura y postdictadura. Su presencia, a veces implícita y otras descarnadamente explícita, surge, a medida que las aprensiones estéticas de los autores la sitúan, como elemento constitutivo de la fábula. Su forma o ejercicio suele dar pie a concatenaciones de recuerdos, a una trama memorial que se estructura a partir de trazos textuales que emergen en los procesos de vaciado memorial en torno a los cuales suelen construirse los textos.

La facultad de emerger en la totalidad de los proyectos narrativos se desprende de la condición variable de la violencia y sus diversas materializaciones. Una violencia estatal, sistemática, que funciona en una dimensión tácita y espectral, una política mortuoria, en la cual las dimensiones necropolíticas del aparato represor, ejercen el poder de manera palmaria, lo que queda en evidencia textualmente en la violencia discursiva, estructurada en torno a mecanismos de disuasión.

La taxonomía descriptiva de la violencia se vuelve un proceso imperecedero, en el sentido que las condiciones del periodo permiten describir con holgura su microfísica y

macrológica aplicados al espacio social. Por lo tanto, es necesario aceptar una primera característica aclaratoria respecto a la violencia en el espacio novelar: Su presencia es inherente al periodo, su forma de manifestación es la que se desarrollará en concomitancia con el proyecto estético de cada autor.

En dicho sentido, en *El Brujo* de Álvaro Bisama se exploran las dimensiones culturales, sociales y estéticas de la violencia, deambulando desde la macabra espectacularidad visual del ejercicio de poder, durante el tiempo de la dictadura, hasta una violencia implícita que se manifiesta en el espacio psicológico de los personajes de la narración y que de manera distinta a la manifestación física de la supresión completa de un cuerpo vivo, subyuga la identidad del individuo a un peso psicoemocional que permea en todos los campos de acción de los sujetos. El terror que se presenta en el espacio psicológico se proyecta como una sombra al plano físico. La violencia de carácter inmaterial avanza esquemáticamente a un materialismo escénico, que podemos evidenciar en los procesos sufridos por los narradores testigos de ambos relatos.

Tanto la vida del Fotógrafo, que rememora las décadas duras del gobierno militar chileno, desde su telúrico refugio en Chiloé⁵⁵, como el deambular de aquel hijo, que emprende una esquizofrénica búsqueda de un padre, que es más figura kafkiana, en el sentido crítico de la autoridad fraternal que un individuo de carne y hueso. La narración denota aquella condición psiquiátrica de víctimas de la violencia, cuyo padecimiento va más allá del

⁵⁵ La Isla Grande de Chiloé es el más grande de los islotes que constituyen el Archipiélago de Chiloé, localizado en la Región de los Lagos, al sur de Chiloé, en lo que coloquialmente se conoce como el nacimiento del “sur” real. El clima de las islas es templado marítimo lluvioso, con intensas precipitaciones la mayoría del año. A su vez su accidentada geografía guarda relación con su cercanía a la cordillera de la costa, la que incide en las formaciones geológicas del terreno, en el que además influyen las intensas lluvias. El particular paisaje de la zona, la rica mitología desarrollada por sus habitantes, sumados a lo agreste e insular del territorio propician la creación de un ambiente tan atractivo como peligroso.

periodo (dictadura), definiendo el actuar futuro de dichos personajes y su porvenir. Los textos, entonces, evidencian cómo los dispositivos disciplinarios de las décadas en cuestión, acompañan a los protagonistas y, por extensión, a la sociedad más allá de los espacios de tiempo que los detallan y delimitan. Wolfgang Sofsky en *Tratado sobre la violencia* (2006) subraya que

La violencia es instrumental en cuanto que es un medio para un fin. El fin dirige la violencia y justifica su empleo. Canaliza las acciones, da una dirección y un término, y acota el acto y su alcance. Alguien persigue un interés, encuentra resistencias y cuando el uso de otros medios resulta inútil, recurre a la violencia. La violencia tiene su fundamento en la relación en que se halla con el fin. Si se ha logrado el fin y el adversario se ha vuelto dócil, no tiene sentido que la violencia continúe (Sofsky, 2006:52).

Sin embargo, el padecimiento de la violencia se sufre más allá de la “corrección” que el cuerpo de las víctimas y el entramado social pudieran padecer. Su ejecución, en este caso, define el comportamiento de los afectados, más allá del espacio de la experiencia (TEPT)⁵⁶. Junto a Foucault (2003), entendemos que el poder no se posee, sino que se ejerce, mientras Sofsky agregará que el “poder necesita de la violencia, en el interior y en el exterior. Debe ser capaz de ejercer la violencia para conservarse; de hecho sólo es tal poder en tanto que dispone de este medio” (12). Las herramientas disciplinarias, en la “teoría”, de sus ejecutantes bastarían para esculpir un espacio social utópico: “La utopía del orden aspira a la completa eliminación de la libertad. Su ideal es la máquina social que sólo de tiempo en tiempo necesita ser reparada y ajustada” (18). El poder aplicado en función de la estructuración de un contrato social modelado a partir de la violencia permite, por lo tanto, la refundación del espacio ciudadano en la entelequia del grupo que ostenta el poder. Nada más alejado de la realidad.

⁵⁶ Trastorno por estrés postraumático.

La dinámica del ejercicio de violencia, fractura al individuo, el disciplinamiento, quiebra, en el largo plazo, las herramientas de las que un ser humano dispone para funcionar de manera “óptima” en el entramado social. Los padecimientos físicos y psicológicos condicionan la forma de interacción fraterna del sujeto con su entorno. Siguiendo el campo semántico de la guerra, al igual que una bomba de racimo, las esquirlas dañan (deconstruyen) la identidad, el espacio personal de un ser humano, y, por extensión, repercuten en la sociedad “utópica”, cuestionando su estructura y funcionamiento desarrollado a partir de la violencia.

Bisama es consciente del quiebre del horizonte utópico. La sociedad de postdictadura no vive una normalidad, la cotidianidad no es posible en la medida que entendemos que la misma ha sido utilizada como espacio de conquista. La amplitud del campo de batalla la define como extensión de la zona de violencia. La cauterización de las heridas funciona en un espacio de abstracción, manteniendo en la población los síntomas psicosomáticos del trauma en su totalidad, ya que es en torno a dichos síntomas en los cuales estructuran su narrativa: los protagonistas de ambos relatos son seres fracturados y su deambular narrativo se desarrolla en la fractura misma.

La sociedad de postdictadura padece la fisura en la medida que la progresión histórico-social es alterada. Dicho quiebre, creemos, no sólo se evidencia en estas características, sino también en la reestructuración parcial de sus flujos y agenciamientos, debido a que la sociedad, al no pasar por la espectacularidad del juicio, se reacondiciona en la medida de lo posible.

Esta dimensión de padecimientos y fisuras, es trasladada a las exégesis textuales ya que las historias no se entienden si no se abordan desde la distancia y la preponderancia del quiebre temporal. El texto se divide en tres partes individualizadas con su número respectivo,

una división simbólica que proyecta, en términos de montaje, la fractura de la que conscientemente se hace cargo el relato. No importa la cantidad de narradores que interactúen, ni la forma de dicha narración -primera persona o narrador omnisciente-, tampoco la particularidad de las formas discursivas (*flashbacks*, *raccontos*, modalidad epistolar), la cualidad descriptiva es el quiebre, narrativamente tan explícito como el golpe militar mismo. La narración, en su dimensión estética escenifica las características de la elisión, los saltos temporales y la dualidad discursiva se evidencian como formas eficientes de describir los periodos de violencia en sus dimensiones más amplias.

La fragmentación del espacio social, es desarrollada por Bisama a través de la metáfora de la isla⁵⁷ la cual se materializa en el espacio geográfico bien determinado que es la isla grande de Chiloé (Chile), un lugar que a la vez es la manifestación de la insularidad emocional y personal que sobrelleva el padre del narrador. El exilio sureño se codifica en la medida que las condiciones inexpugnables de la isla se convierten en un refugio, frente al caos que simboliza la capital y el continente: “Aprendí de la soledad. Me gustó el pueblo de cuatro casas. Me gustó ser el fantasma con el que los vecinos no sabían cómo hablar, el misterio de la temporada que luego dejó de ser un misterio porque se volvió parte del paisaje.

⁵⁷ En su aclamado diccionario de símbolos, Chevalier señala respecto a la metáfora de la isla “Isla. 1. La isla, a donde no se llega más que al término de una navegación o un vuelo, es por excelencia el símbolo de un centro espiritual, y más precisamente del centro espiritual primordial. [...]. 5. El análisis moderno ha puesto de relieve particularmente uno de los rasgos esenciales de la isla: la isla evoca el refugio. La busca de la isla desierta, desconocida, rica en sorpresas, es uno de los temas fundamentales de la literatura, los sueños y los deseos. La conquista de los planetas revela también algo de semejante búsqueda. La isla sería el refugio donde la conciencia y la voluntad se unen para escapar a los asaltos de lo inconsciente: contra las olas del océano se busca el socorro de la roca. 6. Igualmente desde el punto de vista analítico, a las Islas Afortunadas se transfiere el deseo de la felicidad terrenal o eterna. El cuerpo de Aquiles es transportado por Tetis a la Isla Blanca, en la desembocadura del Danubio, donde el héroe desposa a Helena y conoce con ella una vida de felicidad eterna. Apolo reina sobre las Islas de los Bienaventurados. Éstas son uno de los mitos fundamentales entre las leyendas de la edad de oro, para el orfismo y los neopitagóricos. Hesíodo las describe en Los Trabajos y los Días (HEST, 170-175): «allí habitan, con el corazón libre de preocupaciones, en las Islas de los Bienaventurados,' en las orillas de los torbellinos profundos del océano, héroes afortunados, para quienes el sol fecundo lleva tres veces al año una floreciente y dulce cosecha.» (596).

Me gustó Chiloé. El frío. La lluvia. La sensación de ser un desconocido” (Bisama, 121)⁵⁸.

La novela, antes de convertirse en una historia de búsquedas, expone, en una condensada primera parte, lo que podríamos denominar, estado del arte respecto al contexto (dictadura cívico militar chilena 1973-1990). En este espacio, podemos identificar la génesis de lo que ocurrirá al fotógrafo, eje central de esta historia, y en cuyo cuerpo, se evidenciarán procesos similares a los que ocurrirán en todo el país bajo la tutela militar. Por lo tanto, identificamos la categoría de fragmentación, tanto en el tiempo en el cual se desarrolla la narración como en la fractura geográfica que significa esta dualidad exilio/insilio, pues la víctima se autoimpone un destierro: “Me voy, dijo. Me voy al sur, a Chiloé. Tomé la decisión hoy. Se los vengo a contar. La ciudad se había doblado sobre él. No había podido atravesar sus lugares blandos. El mapa era en realidad un laberinto” (41), en cuyo caso el destino final no es el viaje transatlántico, sino más bien otro viaje transoceánico ubicado dentro del territorio. La figura de la isla, entonces, quiebra la alineación geográfica del país, fragmenta la unidad, de ahí que Carlos, sienta el desplazamiento como una forma de escapar de la opresión, figurativa y física, de la ciudad.

El padre, termina sofocado por el ambiente exasperante de Santiago. Esquizofrenia colectiva que no sólo tiene lugar por las condiciones edificantes que significan la autopoiesis de una capital, sino también por el actuar de los aparatos represivos del estado durante la dictadura (periodo concerniente a la conocida como “dicta-blanda”⁵⁹), situación que tiene

⁵⁸ A partir de este punto, todas las citas no individualizadas corresponderán al texto de Bisama. *El brujo* (2016). Santiago. Penguin Random House Grupo Editorial.

⁵⁹ “Esta no ha sido una dictadura, ha sido una dictablanda”. (*Las Últimas Noticias*, 3 de septiembre de 1983). Recuperado de https://www.emol.com/especiales/pinochet2006/citas_2.htm. Pinochet profirió aquellos términos en un discurso en el cual fue interpelado por la prensa de la época. En el imaginario social, el término caló con profundidad, así de manera coloquial se ha generado una separación metafórica, entre la dictadura, la primera década de los 70 en los cuales la represión se ejerció de una manera descarnada. Y la dictablanda, la década de los ochenta, en la cual el poder central empezó a mermar en influencia, y la represión se desarrolló de manera igualmente violenta, pero con un carácter más soterrado.

lugar en la medida que su trabajo lo define, lo resignifica, al intervenir en los sucesos de la época, bajo su labor de corresponsal. “Mi padre fue fotógrafo” (15), así comienza el primer apartado del libro (el ubicado en el “pasado”), durante la dictadura. El narrador, explicitando la forma de comunicar la historia de su progenitor, apunta: “A veces me preguntan por mi padre y lo que hizo. En respuesta, yo cuento esto para explicar qué pasó con él” (13), explicación, que como hemos dicho también revela la época, nos entrega la imagen de las vicisitudes de la vida de Carlos, de su país y de lo que lo empujó a cada una de sus acciones. El narrador acepta abiertamente la dualidad discursiva, *yo cuento esto*, una escueta forma de aceptar un dejo de censura. Carlos acepta entregar “esta versión”, lo cual posteriormente reestructurará en la segunda y la tercera parte del libro. A su vez, la dualidad discursiva comienza a manifestarse a modo de declaración de principios, antes de conocer siquiera, los pormenores de la historia que comienza en la segunda década de la dictadura, con su padre trabajando como fotógrafo, amalgamándose con el flujo social, deviniendo violencia.

Fue entonces, según mi madre, cuando abandonó cualquier sueño de ser artista. Encontró su lugar. Le pegaron. Lo detuvieron. Le rompieron varias cámaras. Le quitaron los rollos y se los velaron, Ahí aprendió los gestos secretos de la batalla. A reconocer los sapos infiltrados, a descifrar los guiños de los encapuchados, a leer los silbidos en clave, las señas, los modos en que los pacos se replegaban y juntaban para atacar de nuevo. Ahí se acostumbró a la línea de fuego, mientras se encontraba con otros como él, todos perdidos en la niebla tóxica registrando el modo en que los cuerpos resistían antes de caer al suelo (21).

El padre del narrador deviene violencia, hecho que tiene lugar a través de la energía y la categoría de su labor (la fotografía) que exige una impronta personal en que el lente, dispositivo que media a través de la psique del fotógrafo, define la realidad en la disposición de cómo los sucesos son expuestos/montados después del revelado. Susan Sontag en *Sobre*

la fotografía (2008) apunta que la imagen no es únicamente un resultado, un objeto: “una fotografía no es el mero resultado del encuentro entre un acontecimiento y un fotógrafo; hacer imágenes es un acontecimiento en sí mismo” (Sontag, 2008:21).

El acontecimiento es la violencia y la forma en que su ejercicio fractura la sociedad, deconstruyendo sus espacios de interacción y comunicación. Resultando, por ejemplo, en la imposibilidad de Carlos de establecer lazos comunicativos, de expresar sus emociones y a futuro, inclusive replicar la violencia, la cual lo perseguirá en la medida que su ojo ha logrado capturar en una estética simbólica, la dimensión de la misma.

Fue por esos años cuando él sacó su foto más famosa. Ustedes la han visto. Nadie menciona su autoría porque ha pasado a integrar cierto lugar de nuestro imaginario. Mi padre nunca habló de ella. Simplemente la tomó y la foto empezó su recorrido, adquirió vida propia, La foto es en blanco y negro. La foto es borrosa: un carabinero amenaza con un revólver a una muchacha que está en el suelo. La muchacha no se tapa la cara ni establece ninguna clase de defensa, solo mira con los ojos abiertos el arma que está a centímetros de su rostro. Detrás la gente corre, volviéndose difusa. Detrás, un cine del centro publicita un par de películas pornográficas. Lo importante es la línea recta que va desde los ojos de la muchacha hasta el arma, ahí todo se transforma en una tensión muda que anima los músculos del brazo concentrado en la violencia detenida que aún no se desata. La tranquilidad del rostro del policía solo aumenta la tensión al volverla agobiante para quien contempla la imagen: él es un robot, una máquina asesina, alguien que ha dejado su alma dentro del revólver. Su rostro es el de un muerto, de un zombie, deja de ser quien es para volverse solo alguien que empuña un arma. Él es el arma. (24)

La fotografía resulta ser un detonante en la vida de Carlos, el punto de inflexión que fisura la comunicación, que fragmenta su historia y termina truncando su enraizamiento en el territorio. El policía devenido arma, el cuerpo devenido zombie y la identidad devenida cadáver. La imagen no sólo como elemento estético sino más bien como resultado al filtro emocional y social del autor cuyo padre ya no era un simple fotógrafo, había cruzado la línea a un punto de no retorno respecto a la violencia y a la humanidad. Había alcanzado su propia muerte, en una forma similar a lo expresado por Sontag, en torno al horror de la imagen.

“Cuando miré esas fotografías, algo cedió. Se había alcanzado algún límite, y no solo el del horror, me sentí irrevocablemente desconsolada, herida, pero una parte de mis sentimientos empezó a atiesarse; algo murió; algo gime todavía” (Sontag, 2008:30). Horror abstracto, que termina materializándose físicamente “Una semana después lo detuvo la CNI y lo llevó a una casa de tortura en el barrio Yungay” (24).

La detención, presumiblemente en la Clínica London, cambia completamente al padre. De la violencia colectiva y abstracta, pasa al padecimiento físico personal, proceso atomizante que lo reconfigura en víctima, y a través de dicha condición, el quiebre de los espacios personales se hace evidente: “Volvió callado, más tranquilo” (27)

Mi madre me contó, años después, que ella y mi padrastro se quedaban en vela esas noches que mi papá dormía en casa. No por miedo, sino porque él no se quedaba quieto nunca. Lo escuchaban desde el segundo piso, sentían cómo se paseaba por la casa como si fuese un fantasma. (34)

Mi madre, años después, me dijo que mi padre temía quedarse solo porque estaba obligado a mirarse a sí mismo y preguntarse qué sentido tenía su trabajo, por qué le resultaba tan cómodo registrar la violencia y la muerte, qué hizo que se habituara a ellas. (35)

Cuando crecí, cuando pudimos hablar de estas cosas, ella me contó cómo eran esas noches en vela en ese caserón, que tenía un parrón terrorífico en el patio trasero, y que yo recuerdo como salido de una película expresionista, donde cada ruido de la calle se convertía en una amenaza, en un presagio de muerte. (16)

La dualidad también se evidencia en la medida en que son expresados los registros referentes a la condición de “desaparecido” entendiendo la fuerte carga semántica y los niveles interpretativos de la figura. “Nunca habló de eso, de lo que pasó ahí” (25), ¿De qué no se habló?, de lo ocurrido en el cuerpo físico del padre de Carlos, del rapto, de lo que ocurría en la casa de vigilancia, del actuar de los grupos de control. La frase es demasiado amplia, las dobles y triples lecturas perfectamente atendibles.

Esa semana mi mamá y mis abuelos fueron a la vicaría de la solidaridad y el

nombre de mi padre apreció en varias cadenas internacionales. Algunos artistas firmaron por su liberación. No sé quiénes fueron, pero mi abuelo hablaba de una actriz francesa, una muchacha morena que salía en una película donde incendiaba una cabaña en la playa, aunque en realidad creo que eso era una mentira, un mito familiar (25)

Como hemos señalado con anterioridad la mitificación es parte del espacio cotidiano. La necesidad de validación de aquella historia por parte de artistas, inclusive actrices internacionales, no hace más que aumentar el anecdotario del momento. Se dicen cosas, que finalmente no aportan, pero influyen en la confusión, entorpeciendo el acercamiento a la veracidad en la reconstrucción memorística de la historia como proceso.

Igualmente, esta dualidad discursiva se manifiesta en las relaciones personales, una vez que la víctima intenta reapropiarse del espacio de acción en el cual se desenvolvía previo a la tortura, imposibilitando el correcto funcionamiento de relaciones interpersonales “Lo vi una vez más, cuando me casé” (59), familiares, “ninguna promesa se cumplió. A comienzos de 1988 mi padre se fue a Chiloé y yo no lo vi hasta el verano siguiente. Sabía que iba a ser así. Los plazos que acordamos solo fueron nominales, no significaban nada. La indefinición era parte del trato” (45); y posteriormente sexo afectivas, “A veces alguna polola o amiga suya venía con nosotros. La mayoría eran simpáticas. Con la que duro más tiempo fue una periodista” (27).

El quiebre de las relaciones, el doble discurso, que aparentaba cercanía en la relación padre-hijo y la tranquilidad en la apropiación del territorio (Chiloé), al final, simplemente se revelan como una fabulación, tanto en su dimensión discursiva- “Hablamos por teléfono un par de veces más. La última fue cuando lo llamé para contarle que iba a ser padre. Él se quedó en silencio unos momentos, me felicitó y me dijo que estaba alegre” (59), como en su posterior desenlace: “Un mes después un policía de Castro me llamó para decirme que habían

encontrado los cuerpos de dos hombres en su casa y que él había desaparecido” (60). Este hecho cambia el derrotero del narrador, tanto por la magnitud del crimen, como por el misterio que lo rodea. El ajusticiamiento de los funcionarios del SAG altera el orden establecido respecto a la relación de la ciudadanía con la autoridad (funcionario/soberanía/poder), a la vez que el cuerpo ausente del padre se resignifica en torno a la nomenclatura del desaparecido. En este caso, la evanescencia de la corporalidad, sitúan al individuo en una condición de presunto victimario y no de víctima. En este espacio, el narrador nos plantea problemáticas en torno a las mecánicas ya conocidas de develación y encubrimiento, desarrollados en el espacio alegórico de las interpretaciones sobre la desaparición y el ejercicio del biopoder.

¿Por qué encontramos unos cuerpos y no el del fotógrafo?. En este punto la interrogante se desarrolla en torno a un elaborado ejercicio de montaje. Bisama comienza a jugar con lo evidente y lo oculto, con aquello que se muestra y lo que no, con los espacios de ambigüedad discursiva (con la fractura). Como lectores ya conocemos el background del fotógrafo, sus relaciones y su tortuosa experiencia de vida denotan la posibilidad del ajusticiamiento por parte de una dormida policía de inteligencia. La intensidad e importancia de la foto siguen marcando la idea que se desarmoniza en los cuerpos encontrados, en los posibles daños colaterales, por lo que en esta forma la búsqueda del padre adquiere un campo de acción similar a la de hijos de desaparecidos, pero, con el manto de novela negra que nos hace cuestionar el suceso, llevándonos como lectores, a callejones sin salida, respecto a los hechos de sangre.

El narrador decide montar la historia a retazos, reconstruir el flujo de la narración a través de fragmentos, que, como fotografías expuestas en una presentación, buscan rearmar

la temporalidad del relato. Es interesante como la importancia de los detalles y fotografías, así como, la certera representación topográfica del clima de la isla aumenta esa percepción de vacío. La búsqueda del cuerpo se amplía a una magnitud cuasi mística, de acuerdo a la percepción continente/isla.

La segunda parte se articula, desde esta ausencia, el cuerpo desaparecido, los viajes en un tránsito imposible que desembocan a la misma ausencia de respuestas: “Volví a Chiloé varias veces. Mi padre desapareció. Su cuerpo fue tragado por el mar. Esa fue la versión oficial” (77). Cada viaje es desarrollado con la idea de examinar el más mínimo detalle: “Participé en la búsqueda. Fui por dos semanas. Me alojé en su casa. Cambié las cerraduras y reparé las puertas” (77). Así mismo, las conjeturas frente al enigma, al detalle de esos misterios y la afable pero poco diligente ayuda policial, expresan un simbolismo respecto a los cuerpos en ausencia y al entramado judicial de la dictadura.

La casa ya había sido saqueada. [...] Alguien destruyó los sillones, buscando algo que no supe qué era. Pero era lo lógico fue a hacer la denuncia. En Castro, un carabinero me habló de bandas de adolescentes que entraban a las casas vacías para robar lo que encontrarán. La casa ya no era una casa, sino un espacio hueco donde las pocas señales que quedaban no conducían a nada (78).

La dualidad que identificamos en el comienzo del apartado particularizado como 1, apelaba a la historia “contable” del padre, el epígrafe que da comienzo a la segunda parte apunta a aquel subtexto, respecto a la veracidad de los hechos “Cuando me preguntaban qué había pasado con mi padre, lo que no contaba era esto” (85). Desde este punto el narrador comienza a reconstruir la historia no oficial, en la cual, el componente que funciona como catalizador, es el mismo que da pie a la historia de vida de Carlos Padre: la fotografía.

Había comenzado hacía unos meses. Llegaban por correo. Nunca venían más de dos fotos. Siempre eran negras. Las cartas no tenían remitente. La primera vez se había asustado. No recordaba la cámara, había bloqueado las cosas que le habían pasado con mi padre, tratando de soportar su memoria. Luego se había acordado. Por alguna razón no sentía miedo. No había nada amenazante en las fotos. El recuerdo de la cámara trajo otros recuerdos (95).

Las fotos llegaban a Nora, la pareja más importante del Padre de Carlos en la Isla, la mujer finalmente pone en contacto a Padre e hijo, funcionando como emisaria. Las revelaciones tienen lugar en una especie de monólogo en el cual el Padre comienza a reconstruir los episodios de su vida desde el exilio chilote. Bisama despliega con intensidad una narrativa, que punto por punto demuestra rigor, logrando desarrollar dinámicas de violencia, persecución y exilio. Estos elementos se manifiestan a raíz del abuso sufrido por Carlos padre, manifestándose tanto en su psique, como en el manto de violencia que lo persigue como una sombra.

En la medida que las dinámicas de estructuración de la violencia someten al individuo a sus mecanismos, el padecimiento físico (tortura) y el dolor psicoemocional (estados de angustia, crisis psicóticas) no son ejercidos únicamente en la víctima física de dichos tormentos. El poder no actúa sólo de forma directa, sino como una bomba de racimo, en la cual las cicatrices emocionales y físicas dañan el espacio de acción (núcleos familiares, laborales) completo de los individuos. Como lo que le ocurría al Padre de Carlos, cuyo estado define las dinámicas familiares: “Mi madre lo notaba; me pedía que comprendiera sus ausencias y sus silencios” (29). La herida (trauma) influye en la forma en que el personaje establece todas sus relaciones fraternas. Su hijo, su ex mujer, su entorno general, sus compañeros de militancia, sus colegas de trabajo, inclusive Nora, su pareja y amante en la isla serán víctimas directas e indirectas de la tortura padecida por el fotógrafo. Su padecimiento se traspasará a ellos en la medida que su experiencia del horror lo predispone a la neurosis y a la violencia. Uno de los ejemplos más gráficos es cuando, después de la desaparición del padre de Carlos Nora comienza a recibir las polaroids negras. La docente fue el personaje que regaló la cámara fotográfica al padre de Carlos: “Yo le regalé una cámara

polaroid a tu papá dijo Nora” (94), por lo que podemos entender el gesto, de enviar las fotos veladas, como una suerte de mensaje, una revelación amparada en el cariño. En un gesto profundamente distorsionado que más que mensaje de tranquilidad parecía un epitafio desde el más allá, un regalo que expresaba pasión y amor, pero de una forma mal entendida, prefigurando en su signo la tragedia.

En *El Brujo* la percepción de la violencia es absorbente, en el sentido que discurre invasivamente en las estructuras identitarias de los individuos y víctimas. En eso reside el control que la violencia manifiesta sobre un cuerpo disciplinado, en la medida que el quiebre democrático que significó el golpe, define a las sociedades (aun al día de hoy), a la vez que el ejercicio de tortura define al ser humano. Una cristalización de los recuerdos, de ignominia y sufrimiento, en una suerte de fatídico eterno retorno, en el cual constantemente reviven los episodios pavorosos que sufrieron, y que en espacios disimiles buscan reencontrar. Como señalamos, esta dinámica de la amplitud, apunta a abarcar el mayor número posible de daños colaterales, donde el lenguaje belicista no sólo desarrolla una guerra física, sino también psicológica. En dicha guerra la figura del testigo y del testimonio se exhiben a través del trabajo fotográfico, cuya intensidad lo persigue. A su vez, la carnalidad y la bestialidad son simbólicamente presentadas en el Gato, mascota que en su animalidad empuja al fotógrafo a una reacción tanática.

Barthes, en su ensayo *La cámara lúcida* (1989), propone una forma de lectura triangular del ejercicio fotográfico, mediante las categorías de *operator*, *spectator* y *spectrum*. Podemos acceder al trabajo del padre de Carlos, a través de estas definiciones, comprendiendo como la tortura y su cercanía con el horror, se valen del ejercicio fotográfico como un proceso reterritorializante de la memoria, ejerciendo el padre de Carlos el rol de

operator y las entidades que entran en contacto con él como *spectator* y *spectrum*. Barthes señala:

El operador el fotógrafo. Spectator somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente una especie de pequeño simulacro, de eidolon emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el spectrum (Barthes, 1989, p.38).

En este sentido la labor de Carlos lo lleva a materializar esa búsqueda de percepciones, explorar el espacio en un ejercicio de demostración, su foto más famosa lo consagra en la medida que el público, en su categoría de *spectator*, ansía participar de la violencia, pero no vivirla. Su ojo plasma el ejercicio bélico, en torno al cual el cuerpo pierde todas sus condiciones, en cierta medida, él replica la violencia en la forma que su mediación (testigo) es la que entrega el testimonio (imagen). El trabajo de Carlos, en la primera línea expresa la intensidad del combate, entregándolo a un público, que es participe de la violencia sólo a través del objeto. En este sentido, para/en la ciudadanía las “fotografías causan impacto en tanto que muestra algo novedoso. Infortunadamente el incremento del riesgo no cesa, en parte a causa de la proliferación misma de tales imágenes de horror” (Sontag, 24). La espectacularidad de la violencia se amplía en los medios de la misma manera que su ejercicio alcanza nuevos niveles en su aplicación diaria. El padre de Carlos señalaba cómo la constante exposición a la bestialidad de la represión fulminaba su existencia como individuo. “Esa muerte horrorosa, la muerte del muchacho quemado lo había quebrado⁶⁰” (33).

Esos quiebres psicoemocionales surgen a través de la polaridad negativa de la muerte.

⁶⁰ La referencia es al caso quemados, dónde fallece Rodrigo Rojas de Negri.

El concepto mismo del eidolon⁶¹ al que remite el *spectrum*, establece una relación con dicha polaridad: la “palabra mantiene a través de su raíz una relación espectáculo y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (Barthes, 1989, p.39). Bisama somete a su personaje a ese encuentro con la muerte, la joven de la imagen que deviene arma no sólo lo persigue de manera figurativa, sino que se manifiesta como un corpóreo quimérico de su pasado. La pulsión tanática que expresa su esencia (*spectrum*), se materializa en el cruce de vidas que devasta el exilio de Carlos, empujándolo a la replicación de la violencia.

El pasado era una mujer. Una tarde tocaron a la puerta de la casa. Llovía. Estaba ahí, de pie, completamente mojada una mujer que tenía más o menos mi edad. Reconocí su rostro de alguna parte. Cargaba una mochila muy grande en la espalda. [...] Me preguntó si no la había reconocido. [...] Soy yo, dijo ella. [...] Me di cuenta de que ella esperaba ese reconocimiento, que había cifrado alguna clase de esperanza en ello. En mí. La de la foto, dijo. No miré de nuevo. La reconocí. Había pasado un cuarto de siglo. Era la muchacha que salía en mi foto, la mujer a la que el policía apuntaba (135).

El encuentro acelera, entonces, el proceso de deconstrucción de la identidad; el individuo, como señalara Sontag, es susceptible a la pulsión negativa, al encuentro con un muerto que se magnifica en la presunción de un cadáver que ahora respira. La inversión de la añoranza del encuentro al que apelan los familiares de DD. DD. es dislocada a la experimentación del miedo y la turbación. “El primer encuentro con el inventario fotográfico del horror extremo es una suerte de revelación, la prototípica revelación moderna: una epifanía negativa” (Sontag, 37). El cadáver no existe, pero existe la esencia espectral, aquel doble astral griego, que conserva el peso y la esencia física del desaparecido, sometiendo su

⁶¹ Un eidolon (plural eidola) (en griego «εἰδωλον»); imagen, fantasma, aparición), según la mitología griega y la teosofía, es una copia astral de un difunto. Los antiguos griegos imaginaban el eidolon como un doble fantasmal de la forma humana. Los teósofos lo ponen en relación con el perispíritu, el doble astral y el kamarupa. Eidolon. En Wikipedia. Recuperado el 16 de diciembre de 2019 de <https://es.wikipedia.org/wiki/Eidolon>

vida al fractal de la fotografía, aquella que lo despojó de la identidad al hacerse parte del dominio público: “Estoy enferma. No voy a morir pero estoy enferma. La enfermedad comenzó cuando sacaste la foto” (138).

La aparición de Mónica fragmenta el espacio personal de Carlos, “Me di cuenta de que nunca le hablaría a nadie de ella, que Mónica era algo que solo me correspondía a mí y que su presencia, por más que lo explicara, iba a terminar de extinguir cualquier oportunidad de reconciliación con Nora, por lejana que fuese” (141). Dicho quiebre, se estructura como hito debido a que la figuración de la violencia provoca que los problemas de Carlos se exacerben y que en su condición de víctima replique el *modus operandi* del ejercicio de poder. A su vez la segmentación de la historia personal, se reconfigura en una fragmentación narrativa. Pasamos de la desaparición, a una aparición y en esta aparición el narrador cambia a testigo quién en la parte tres reformula la sucesión de los hechos. La aparición del pasado, la mancha del pasado resignifica la intensión de corrección y disciplinamiento que se ejecutaba a través del SAG, el simbolismo de los agentes y el gato como metáfora del sacrificio amalgaman las partes de la historia y remiten al otrora lejano tiempo de la violencia.

Los hechos resultan simples, pero no por ello menos crueles. “Un día tocaron a la puerta. El servicio Agrícola y Ganadero. El SAG” (153). Los agentes instalan cámaras de vigilancia (panóptico⁶²) en el predio de Carlos, pasado un tiempo los agentes constatan que

⁶² Foucault, retomando la figura arquitectónica del panóptico, propuesta por Bentham, desarrolla toda una nomenclatura en torno a dicha estructura como dispositivo de vigilancia y control. “El dispositivo panóptico dispone unas unidades espaciales que permiten ver sin cesar y reconocer al punto” (Foucault, 2003:121). La herramienta de control, identificada en las estructuras carcelarias por Bentham, permite al francés, analizar toda la estructura de control a través de la observación de los cuerpos en construcciones carcelarias. Para él, el dispositivo de control funcionará como “un tipo de implantación de los cuerpos en el espacio, de distribución de los individuos unos en relación con los otros, de organización jerárquica, de disposición de los centros y de los canales de poder, de definición de sus instrumentos y de sus modos de intervención, que se puede utilizar en los hospitales, los talleres, las escuelas, las prisiones. Siempre que se trate de una multiplicidad de individuos a los que haya que imponer una tarea o una conducta, podrá ser utilizado el esquema panóptico. (Foucault, 2003:124)

la mascota de éste es el responsable de la casi extinción de una subespecie de aves (zarapitos). Los procedimientos exigen el sacrificio del animal, lo que generará un acoso sistemático por parte de los agentes, lo que finalmente desencadenará un segundo exilio. A una isla aún más remota, a raíz de los hechos de sangre.

La condición de poder de los agentes se manifiesta desde el primer minuto en que entran en relación con Carlos. El poder no sólo se aplica en el hecho de solicitar el sacrificio de Copito, a esa altura único acompañante en la solitaria vida del fotógrafo, sino también en la apropiación y dominio del espacio. Los agentes, al fin y al cabo, no son más que el dispositivo biopolítico de las decisiones del estado.

El video duraba veinte minutos. García dijo que era una selección de las grabaciones. Me dijo que los sensores que habían instalado iban acompañados de cámaras infrarrojas, que grababan en la oscuridad. Le pregunte por que no me había avisado. Urbina respondió por él en un tono seco: no nos pareció necesario. Tenemos autonomía para hacerlo, no necesitamos su opinión (182).

Urbina y García constituyen el “cuerpo” de una institución regulatoria, su función reside en corregir, y en este caso particular, suprimir una existencia. La actitud de los agentes resulta intimidatoria, un tufillo fascista que remueve la paranoia⁶³. Carlos los investiga “Eran funcionarios menores. Urbina había pasado por investigaciones y lo habían dado de baja. García había sido profesor de un instituto técnico en Santiago. Ninguno era ornitólogo ni especialista en fauna o flora nativa. Urbina tenía una demanda por agresión en Santiago. Todo era brumoso” (198), en especial el pasado de uno de ellos. El antecedente de la

⁶³ Como señalamos con anterioridad, la concepción vigilante y policial de la realidad se encuentra presente y reforzada en el belicoso actuar de los funcionarios agrícolas. Sus movimientos denotan el carácter panóptico de la estructura ciudadana, “ciertamente, el «dispositivo», debe su fama a Foucault, en particular a *Vigilar y Castigar* que es, desde todos los puntos de vista una concepción bastante paranoica de la sociedad. (Déotte, 2012:19), Déotte, refuerza en sus palabras, aquella estrecha relación entre paranoia y control. Que es en gran medida la percepción del fotógrafo, en torno al acoso sistemático de la entidad gubernamental, tanto en la extrema vigilancia de su comportamiento y la de su mascota.

violencia, además de la expulsión de instituciones policiales facilitan la doble lectura, a la vez que la condición de Carlos la amplifica. El sentido de persecución se exagera en un espacio propicio a la violencia sumado al carnaval de horror ejecutado por Copito, quién en su dualidad animal magnifica la superstición deambulando entre los malos augurios medievales⁶⁴ y el misticismo egipcio en la misma imagen.

Copito no estaba solo. Copito estaba rodeado de cadáveres de aves. Algunos de esos cuerpos habían sido depositados unos sobre otros en forma de pirámide. Me di cuenta de que era un altar. Un altar de pájaros. Iluminé con la linterna. El gato me vio pero siguió en lo suyo. El gato apilaba los cuerpos. El gato recogía lo que quedaba de sus presas y lo ponía todo junto. El gato no era mi gato. El gato era mi gato. Era Copito. Copito se subió sobre los pájaros. avanzó lentamente. La escalera antes estaba viva. El gato estaba lleno de barro. El barro era sangre. El gato se quedaba quieto, sentado sobre sus cuartos traseros como si fuese una estatua de piedra lustrosa y oscura. Algo habitaba en él. O no. El gato era Dios. El gato no era Dios. Dios no era nada (204).

La intensidad de la imagen, la cual necesita ser fotografiada - “Disparé otra foto sobre el montículo de aves muertas. Panóptica La guardé en mi bolsillo. Regresé a mi casa” (205)- libera la violencia contenida en una forma similar a lo sucedido con la foto de la protesta que condensó la emocionalidad del periodo dictatorial. La nueva imagen cifra el desproporcionado uso de la fuerza en una bestialidad que sólo es capaz de expresar un testigo de la violencia, que a su vez es su víctima. El encuentro “lo había obligado a observarse a sí mismo en relación a la violencia que le adjudicaba a los otros, haciéndolo preguntarse cuánto de aquello se le había pegado al cuerpo, cuánto lo invadía como si fuese un virus, una enfermedad hecha de fotografías que permanecían en la oscuridad sin ser reveladas” (33)

⁶⁴ Según Chevalier “1. El simbolismo del gato es muy heterogéneo, oscilando entre las tendencias benéficas y maléficas; que puede explicarse simplemente por la actitud socarrona del animal. En el Japón, es un animal de mal augurio, capaz, se dice, de matar a las mujeres y revestirse de su forma. [...] “El gato está pues ligado a la sequía, la cual evoca la noción de caos primordial, de materia prima no fecundada por las aguas superiores. Es por lo menos curioso advertir que, en la cábala y el budismo, el gato se asocia a la serpiente: indica el pecado, el abuso de los bienes de este mundo (Devoucoux). A veces se representa en este sentido a los pies de Cristo. [...]4. En la tradición musulmana, el gato (qatt) es por el contrario más bien favorable, salvo si es negro. «Según la leyenda, como las ratas incomodaban a los pasajeros del Arca, Noé pasó la mano por la frente del león que estornudó, proyectando una pareja de gatos; y por esta razón este animal se parece al león.» El gato está dotado de baraka. Un gato totalmente negro posee cualidades mágicas. Se da su carne a comer para librarse de la magia; el bazo de un gato negro, colgado a una mujer que tiene menstruaciones, las detiene. Se utiliza su sangre para escribir encantos poderosos. Tiene siete vidas” (525).

Carlos libera su violencia contenida. El trauma, que lleva al crimen, es desatado por el agobio constante de los personeros del SAG, en cuya construcción el *modus operandi* se asemeja peligrosamente a aquella policía secreta de la dictadura.

Las semanas que vinieron fueron idénticas. Supusieron una rutina del miedo. Urbina y García aparecían un día sí y un día no. O me los encontraba en la mañana, o estaban estacionados afuera del colegio, o me seguían en alguno tramo del camino. A veces mi teléfono sonaba y no hablaba nadie al otro lado de la línea (197)

Al día siguiente fui a una ferretería a Castro y compré pestillos, candados y una cadena. Usé la cadena para cerrar la reja y coloqué candados por fuera a las dos puertas de la casa. Cuando terminé de hacerlo me di cuenta de que temblaba (162).

Les pedí a Urbina y García que se fueran, que no volvieran que no aparecieran más por mi casa si su intención era matar al gato. Fui frío y enfático. Les abrí la puerta y los guie hacia la salida. Urbina me dijo: usted no nos puede hacer esto. Le dije que era mi casa. Le pedí de nuevo que se fuera. Urbina se me acercó. Por un segundo pese que me iba a pegar. Recordé la polaroid que le había sacado, la sombra en que se había convertido su imagen sobre el papel fotográfico. No me pego. García le tomo el brazo y lo detuvo. No entendí su violencia (186).

Me siguieron. García manejaba. Esta vez se pusieron más cerca, apenas a unos metros detrás mío. La amenaza no era tan lejana ni latente. Ellos querían que los vieses. No aceleré. No quise darles importancia. Eran las diez de la mañana. Cuando entramos a castro desaparecieron (195).

Me asusté. Fue en ese momento en que me di cuenta de que se trataba de algo que no comprendía. Empecé a respirar miedo. Me volví loco. Algo explotó dentro mío. Algo se quebró. No entendí qué pasó. Me di cuenta después. Empecé a mirar todo desde afuera. El mundo se llenó de señales amenazantes. Ellos continuaron siguiéndome (201).

La explosión personal es la liberación del trauma, es decir, la psicosis producida por al acecho constante de los episodios traumáticos, respecto al rapto y tortura por parte de la CNI⁶⁵. La figura animal que libera la bestialidad y el espectro del pasado delinean el ejercicio

⁶⁵ La Central Nacional de Informaciones, también conocida por su acrónimo CNI (1977-1990), fue la policía política y organismo de inteligencia, que funcionó como órgano de persecución, secuestro, tortura, asesinato y desaparición de opositores políticos durante la dictadura del general Augusto Pinochet en Chile. En Wikipedia. Recuperado el 16 de diciembre de 2019 de https://es.wikipedia.org/wiki/Central_Nacional_de_Informaciones

de violencia invertido, en dicho sentido el terror gana en la medida que la otrora víctima, pasa al papel de victimario; el círculo de la violencia se replica, alcanzando el eco de su desarrollo al movilizarse, durante más de tres décadas. El crimen consuma el cierre del propio ciclo, el testigo/víctima, pasa a testigo/victimario, en una visceralidad dantesca. La imposibilidad del agenciamiento, del desarrollo personal, se condice con la imposibilidad del territorio, debido a que el ejercicio de poder fragmenta la geografía psíquica y física. El quiebre temporal se manifiesta en los intersticios, A.D. y D.D (antes de la desaparición y después de la desaparición respectivamente), simbióticos al mismo quiebre narrativo, el fotógrafo, sindicado como el brujo, desaparece más de una vez y vuelve a la vida, pero en cada viaje ha mutado. El desplazamiento, al igual que la violencia estatal lo deconstruye, su identidad había sido materializada en el trauma, ahora, décadas después cierra el círculo de la violencia cometiendo él mismo un asesinato. Resignificándose en una nueva identidad, un asesino errante asaltado por la incerteza de sus actos, de sus recuerdos, y sumido en la neurosis degenerativa de la persecución, presente en su vida desde el día mismo en que fue apresado y torturado. De ahí el distorsionado ejercicio de memoria, los recuerdos no son lineales ni circulares, obedecen a la misma arbitrariedad del archivo personal (álbum de fotos). El tiempo (narrativo e histórico) se quiebra en esa superposición de planos, que a su vez remite a las distintas capas del mensaje.

Le dije a Urbina que el gato ya no estaba en la casa, que no podía hacer nada. Se lanzaron sobre mí. Esperaba ese momento. Se habían contenido por meses. Por semanas. Yo tenía la escopeta cargada. Bajo. El. Sillón. Le disparé a Urbina a quemarropa. Cayó inmediatamente. Algunos perdigones alcanzaron a García en el brazo. El disparo me sacudió. Me pegué en el codo con el retroceso. No sentí nada. Creí no sentir nada, dijo mi padre. García levantó el rifle. Yo no estaba ahí. Me miré desde fuera. Abrí la boca. Algo huyó de mi cuerpo. La luz. El ectoplasma. Cargué el arma y le disparé a García. Cayó al suelo. Quedé sordo. Cualquier luz que hubiese en el mundo fue devorada por el sonido del arma (216).

Carlos padre, al igual que el oficial en su foto, deviene arma. El crimen que lleva a cabo, ajusticiando a los hombres del SAG es el triste epitafio del círculo de la violencia, un extraño juego de espejos donde la otrora víctima pasa a ocupar el papel de victimario, cerrando el ciclo que comenzó al sufrir y presenciar los abusos del régimen. La violencia desatada en sus más ruines modalidades ahora es replicada en escala personal, en oposición a la violencia ejercida por el Estado frente a los bloques de oposición política. Su ejercicio traspa las épocas, su presencia se adosa a los cuerpos hasta emularse en la concreción del acto.

Las decisiones íntimas de los personajes de *El brujo*, relacionadas a su actuar con el espacio de acción inmediato familia-trabajo, así como su actitud frente a los procesos de persecución y vigilancia estatal, evidencian la permanencia del trauma⁶⁶. El protagonista padece la marca de la tortura en el cuerpo biológico y en el espacio psicosomático. Su presencia se reactiva continuamente, en la medida que distintas dinámicas, lo empujan a la acción (replicar la violencia), entendiendo que su percepción de la realidad está afectada, padeciendo de trastorno por estrés postraumático. En consecuencia, lo que expresa la narración, en una dimensión metafórica, es que las víctimas terminan por replicar las formas de intimidación y crimen estatal. En la novela, estas categorías son trabajadas a través del dualismo víctima/victimario, condiciones cimentadas en el pacto social generado durante golpe de estado, aquel suceso que alteraría no sólo la linealidad histórica -y en este caso narrativa-, sino también las percepciones geográficas, físicas, temporales y emocionales de

⁶⁶ La preponderancia del “golpe” como marca de shock emocional, no sólo se presencia en la fractura histórico política, sino también en la condición de Trastorno por estrés postraumático que sobrelleva la ciudadanía. “El pasado traumático de Chile (sujeto también a recurrencias no estructuradas e inesperadas) no consiste en un evento único o incluso una serie de evento del pasado, sino una recurrencia siempre presente e inescapable del pasado en el presente” (Lazzara, 2007:40)

todo un país.

En *Los Topos* la desechabilidad de los cuerpos será la condición que defina la matriz de la fábula. Su estampa se despliega tanto en la parte de la novela que trabaja la época referente a la dictadura argentina, la cual es narrada en alusiones o recuerdos (algunos incrustados como meros comentarios contextuales, respecto a las situaciones vividas por los protagonistas de la historia)⁶⁷, como en aquellos segmentos que se desarrollan en la actualidad (lugar de enunciación del narrador). La presencia de la violencia trasciende y permea la narración, puntualizando su ejercicio permanentemente, delimitando el espacio a ocupar por víctimas y victimarios.

Bruzzone, al igual que Bisama en *El brujo* (2016), construye su ejercicio en torno a la ausencia. En este caso el cuerpo desaparecido es remplazado por un cuerpo raptado, que en realidad es la “posibilidad de un cuerpo raptado”. La familia del protagonista sucumbe ante la vacilación de aceptar como real a un supuesto hermano arrebatado en la ESMA. La figuración de esta identidad posibilita el accionar de un último tentáculo del poder. En el

⁶⁷ Por mencionar un ejemplo, en la siguiente cita, se nos presenta material encontrado en la estancia de trabajo regida por El Alemán (futuro patrón del protagonista durante su asentamiento en Bariloche). Estos apuntes, recortes de diarios y revistas, corresponden (al parecer) a sucesos fechados durante el periodo de reorganización nacional, y al parecer ligados en alguna forma al dueño y capataz. Dato que como lectores debemos intuir, producto de los rumores de violencia a los que hacen alusión los otros trabajadores de la faena “Así que al principio no me sorprendí. Quizá Amalia o el alemán era aficionados a ver cosas como esas. Pero después de pasar unas cuantas los cuerpos no eran tanto de gente accidentada como de gente asesinada. Y la mayoría eran de cuerpos de travestis, y entre una y otra, salteadas, fotos del alemán vestido de boxeador” (Bruzzone, 2014:171). A su vez, y como suele ocurrir en los elementos de archivo que anticipan la rumorología, estos datos son entregados, al mismo tiempo que el narrador describe repertorios visuales similares. Esta maniobra discursiva busca utilizar la oposición y semejanza, como una forma de resaltar la ambigüedad (dualidad discursiva), que entrega el narrador. Homologando la colección *snuff*, que posee su empleador, con registros descubiertos en cercanías de centros de detención, durante las décadas de control militar. “Muchas veces había visto cosas así, más que nada cuando recién nos habíamos mudado frente a la ESMA y uno de mis amigos de entonces que se la pasaba hablando de casos policiales horribles encontró, buscando papeles para hacer el fuego de un asado, unas bolsas con diarios viejos y, entre los diarios, una colección de revistas. ¡Esto! No saben lo que encontré, vino diciendo mientras sacudía las revistas. Y así, de lejos y por la emoción del pibe, todos pensamos que eran revistas porno, pero no, ahí estaban los cadáveres, las mutilaciones, la sangre (Bruzzone, 2014:171).

núcleo familiar, se aplica una tortura-psicológica, elaborada en torno a la incertidumbre de la existencia de aquel infante.

El narrador/protagonista -al menos en el lapso de la primera parte de la novela-, no es sometido a vejaciones por parte de ningún tipo de entidad. En la historia, la víctima fue su madre, presa política, torturada y desaparecida en los talleres de la ESMA. La interpelación que a modo de epígrafe abre el libro, nos remite a esa búsqueda, es una invitación, en el modo socarrón de Federico Moura: *Encontrarte en algún lugar, aunque estemos distantes*⁶⁸. La búsqueda de un cuerpo, sin nombre y rostro, la búsqueda de un fantasma “Mi abuela Lela siempre dijo que mamá, durante el cautiverio en la ESMA, había tenido otro hijo” (Bruzzone, 2014:11)⁶⁹.

La figura de la madre, entonces, no es más que una imagen pletórica de un pasado devastado, un cuerpo atomizado, el receptáculo orgánico de un figurativo “hijo”. La experimentación a la cual es sometido el cuerpo/víctima, de la progenitora, no viola únicamente su espacio anatómico, esta aplicación del poder también altera las redes fraternas, así como los alcances de la transgresión perturban la vida de sus cercanos (familia) y terminan ampliando hasta la mitificación la concepción de la ausencia. Lo que se problematiza en la pregunta respecto a si ese niño concebido en cautiverio existió o no existió:

Mi abuelo murió sin nunca darle importancia a lo que decía mi abuela sobre mi supuesto hermano nacido en cautiverio. Pero ella siempre insistió, sola, y supongo que ya en el velorio de mi abuelo pensaba en salir a buscarlo. Era como si todas las cosas de nuestra familia, que desde ese momento éramos ella y yo, dependieran de la necesidad de encontrar a mi hermano (12).

Aquel niño ocuparía de manera obsesiva el campo de acción de la familia

⁶⁸ Epígrafe que abre la novela, extracto de la canción Amor Descartable, de la banda argentina Virus.

⁶⁹ A partir de este punto todas las citas no individualizadas corresponden a: Bruzzone, Felix. 2014. *Los topos*. Buenos Aires. Literatura Random House

(des)ensamblada (abuela/nieto). La elisión, es identificable en la dualidad presente en relación a la existencia de la criatura. La abuela del narrador se mantiene empeñada en su secuestro, pese a no tener pruebas, mientras en la configuración del texto se nos sitúa ante la posibilidad de la ausencia, ante el cuestionamiento si nos encontramos frente a una fabulación de una mente extraviada producto del trauma del rapto y desaparición de su hija, o ante un hecho real, a esas alturas perfectamente posible, de las maquinaciones amorales empleadas por los cuerpos militares del estado. La existencia o no de aquel hermano perdido es el motor de toda la trama y la forma en la cual el relato empieza a describir y concebir otros espacios de violencia.

El proyecto narrativo permite identificar los alcances del ejercicio de poder en la raigambre social, ejemplificando a través de esta “posible” ausencia, como el efecto del trauma discurre a otros espacios de la organización ciudadana. La duda respecto a la existencia de este familiar impulsa a la anciana a una búsqueda desesperada, al mismo tiempo que limita al narrador/protagonista en su actuar, influyendo en el modo de vincularse con los núcleos más elementales, como familia, amigos, trabajo y pareja.

Bruzzone construye el relato de una búsqueda que refleja el peregrinar incesante de los hijos de la dictadura, de aquellos hijos que intentan reconstruir el rompecabezas de su vida familiar. La novela presenta la elisión, en la medida que las dos búsquedas centrales de la novela se separan en una demarcación (piezas 1 y 2), segmentación que a su vez fracciona el espacio temporal del relato. El primer apartado está enfocado en una vaga búsqueda del hermano, que a la vez es la búsqueda de la identidad del protagonista. Mientras que la segunda parte es focalizada en la búsqueda de Maira, figura que también es la exploración del deseo, una pulsión sexual que en el azar de Buenos Aires es igualmente compleja que la

búsqueda del hermano. El autor narra de una forma descarnada, su pluma pareciera apuntar a una suerte de satirización crítica respecto a la militancia impositiva. Tanto así que en una entrevista realizada por Leandro Alba, para la revista electrónica *Sonámbula*, el autor se refiere a su percepción respecto al material narrativo publicado acerca de la dictadura, no planteando una crítica directa, pero sí, evidenciando sus intereses, y su visión estética al momento de escribir.

- ¿Pretendías que el libro saliera a discutir alguna otra obra?

- No tenía mucha noción de con quién estaba discutiendo. Tenía alguna lectura hecha, pero no tenía un panorama completo. No es un libro que esté producido alrededor de algo. No hubo un estado de la cuestión, fue algo más bien intuitivo. Había algunos libros que habían llegado a mis manos que eran de principios de siglo, que tenían una carga muy testimonial, reflexiva, una visión filosófica sobre los años setentas. (Bruzzone hace referencia a *La casa operativa*, de Cristina Feijóo, que fue publicado en 2007 y que, además, fue finalista del premio Plantea, un año antes. El libro relata las tareas de un grupo guerrillero que sigue de cerca a un general del Ejército.)

- ¿Querías despegarte de cierta literatura?

- Menciono ese libro porque es lo que yo no quería hacer. Si bien está bien hecho, y cuenta cosas impresionantes con personajes afectados por lo que pasó, tiene un abordaje solemne. Busca decir algo para siempre. Que está bien para alguien que tiene 60 años y busca ciertas explicaciones. Pero yo tenía menos de 30 y empezaba a escribir. Y esa otra cara reflexiva, que es la carga generacional de mis padres sobre la derrota, no la quería. Lo anterior era necesario, volver a explicar lo que sucedió. Pero, a la vez, era necesario ver qué otra cosa se podía hacer con todo aquello. Eso sí era una idea, pero no muy cimentada. Tenía algunas lecturas juguetonas con estos hechos de autores bastante gorilas, como Rodrigo Fresán que, respondiendo al paradigma de los noventa, donde valía todo, incluso con este tema que es denso y, en el imaginario, respetable, aún así, se habían atrevido a estos juegos. Pero de una forma casi estúpida, con un desapego total. En mi caso, al haber una biografía de por medio también está la parte testimonial: un testimonio sin datos (Alba, 2018: web).

La crítica a la reflexividad y al tono, de la novela a la que alude Bruzzone, no busca cuestionar, el trabajo autoral, ni tampoco criticar las vivencias o el actuar de los testigos y su forma de relacionarse con la experiencia traumática. Su distanciamiento más bien apunta a

la forma en que dichas vivencias son puestas en circulación; por ejemplo, el abordaje “solemne” no es una propuesta de su interés para el autor, más bien busca plantear una disonancia, un quiebre a través de su proyecto escritural. El personaje de Bruzzone, no respeta la carga emocional (no cree en HIJOS como institución) y se ve sometido a situaciones de marginalidad abiertamente cuestionadas por los grupos políticos de izquierda revolucionaria durante la década de los setenta (particularmente el tema de la homosexualidad y travestismo, elementos previamente mencionados por Sutherland en su caso particular). Bruzzone ya había experimentado con la marginalidad de sus personajes en su compilado de cuentos *76*. No hay apología a la época, no hay grandes metarrelatos, hay cotidianidad y exclusión. Su proyecto narrativo “pretende proponer la posibilidad de que ciertas opciones estéticas que bordean lo que Levi llama “obscuridad” pueden, de hecho, ofrecer otro tipo de verdad- la verdad de la literatura- que habla del pasado a través de sus propias y únicas cadencias, metáforas, tropos y símbolos” (Lazzara, 2007:65). En el discurso proferido por Nicolás Prividera en la presentación de *Los Topos*⁷⁰, ya se podía prefigurar esta percepción de pugna, entre la Molaridad y el espacio molecular en el que se desarrolla la narrativa del escritor argentino.

no hay duda de que las obras más provocadoras son las que trabajan precisamente sobre esa “disonancia”: pues lo que distingue a estas obras “mutantes” es precisamente el hacer de esa “diferencia” una política en sí misma. Porque sus discrepancias también son internas: sus distintos presupuestos, métodos y estrategias permiten no esencializar la condición de “hijos” de sus autores, aunque esto no signifique negar los lazos que nos unen, en el contexto mayor de nuestra generación (de la que somos, en cierto sentido, la cabeza: pero más como simbólica referencia que como vanguardia iluminada, digamos). Pues si toda generación se define por oposición a la anterior, en nuestro caso es difícil “matar a los padres” cuando el Estado lo ha hecho literalmente por nosotros. Volviendo entonces a la analogía fantástica, podríamos decir que si por un lado hay hijos “replicantes” (que repiten las inflexiones fantasmáticas de la voz del padre), y

⁷⁰ PRIVIDERA, NICOLÁS, (2009) “*Plan de evasión*” presentación del libro *Los Topos*, en <http://haciaelbicentenario.blogspot.com/2009/05/plan-de-evasion.html>

por el otro lado hay hijos “frankensteinianos” (que pretenden escapar de ese mandato negándose a su destino hamletiano de reclamar simbólica venganza), entre ambos están los hijos “mutantes” (que asumen su origen pero no quedan presos de él). La condición “mutante” ayuda a escapar de ese laberinto por arriba, y a buscar las respuestas en el presente (o incluso en el futuro) más que en el pasado. Y lo más estimulante es que esa “mutación” produce obras abiertas, imperfectas, y de múltiples caras (aunque no escapen a un involuntario “espíritu de época”) cuyo aire familiar es su ofendido pero nunca humillado desamparo, que sabe que esa intemperie puede ser también una condición de posibilidad, para construir desde esa mirada un inquebrantable mundo propio (Prividera, 2009: web).

Quienes narran no son los partícipes del período, sino los hijos, los cuales sufrieron las consecuencias indirectas del estado golpista. El autor argentino en su propuesta deconstruye los espacios idílicos⁷¹, subvierte y lleva la memoria a un campo agresivo y mórbido⁷². Se aleja del proselitismo estético, empujando a sus personajes a una corporalidad sórdida⁷³, que se plasma en el segundo apartado del relato, generando una estética impactante y distante de lo acostumbrado al acercarse al período, más aún tomando en consideración la biografía personal⁷⁴ del autor argentino. En *Los Topos* se perciben sus aprensiones estéticas, aquella condición “mutante” que le atribuía Prividera, la molecularidad del espacio discursivo. Bruzzone sitúa a su narrador en un derrotero ambiguo que facilita las dobles lecturas respecto a la interpretación de las situaciones que sobrelleva y de la verdadera “identidad” de los

⁷¹ El autor aborda a HIJOS desde una lejanía problemática. “Así que cuando pasé a buscar a Romina yo estaba de mal humor y ella, para colmo, empezó a insistir con eso de que militar en HIJOS me iba a hacer bien, que la gente de ahí adentro era muy valiosa, lo que decía siempre, con el agregado de que ahora estábamos en el momento justo, que entrar esa semana a la organización iba a ser como homenajear a mamá en su día y dijo que ella, para el día de la madre” (21).

⁷² “lo más enérgico que hizo como gesto de compromiso fue empezar a militar en HIJOS. Ella no tenía ningún familiar desaparecido, ni siquiera en su familia sabían muy bien qué era todo eso de los desaparecidos y la opinión que tenían sobre lo que había pasado en los setenta era, como decía Romina, vaga, vaporosa” (17)

⁷³ Estaba claro que a mí el Alemán me guardaba como algo secreto. De su entorno, nadie más que Amalia y los enanos sabían de nuestra relación. ¿Para él era fácil tortura, matar y hacer desaparecer a travesti?, ¿siempre habían sido travestis? Titular: “torturador prófugo de la dictadura secuestraba y asesinaba travestis en Bariloche” (172)

⁷⁴ Los padres del autor a día de hoy mantienen el estatus de desaparecidos. Ambos secuestrados durante el periodo de la dictadura. En el siguiente vínculo de la revista *Anfibia*, se puede leer una carta del autor dedica a sus padres. <http://revistaanfibia.com/cronica/paciencia-tenedores-y-cucharas/>

personajes con los que interactúa. En estas ambigüedades se constata, la dualidad discursiva que proyecta la elisión, la cual, en este caso, presenta cierto rasgo satírico, constatable en las particularidades de la militancia; por ejemplo, en la novela, el acercamiento del protagonista con la institución de derechos humanos HIJOS nace desde el interés de su pareja, no de un interés personal.

De hecho, cuando empezamos a salir seguido y la cosa empezó a ir en serio, lo más enérgico que hizo como gesto de compromiso fue empezar a militar en HIJOS (17).

No sé cómo estaban las relaciones entre ella y su madre, pero lo primero que se me ocurrió fue que a la señora la militancia en HIJOS no debía gustarle, que no tenía qué padecer que su hija militara en una organización de personas sin padres (21).

El narrador sufre en cierta medida la usurpación de su historia personal, registro del que se apropia su pareja reconceptualizando la militancia. “Yo, la verdad, nunca me había asomado a HIJOS; y la insistencia de Romina no llegaba a convencerme” (17). En *Los Topos* se pasa de una apropiación de símbolos (banderas, colores, íconos) a una expropiación experiencial: “Igual todos me caían bien, o más o menos bien, y la que mejor me caía era Ludo, una chica que también militaba en HIJOS- su tía había desaparecido en Córdoba: hubiera sido bueno que se juntara con Romina y fundaran SOBRINOS, NUERAS, no sé-” (18). La condición identitaria del protagonista, la que idealmente deberían ostentar los miembros de la agrupación, es decir, ser hijo de desaparecidos pasa a segundo plano. El personaje de Romina se apropia de dicha característica, desarrollando más bien un proselitismo político que busca afirmar su identidad anclándose en una historia y memoria ajena.

La idea de la búsqueda, o la ausencia amparada en la institución, choca con la búsqueda personal de la abuela del protagonista, que desea vivir “lo más cerca de la ESMA que fuera

posible [...] cerca del último lugar donde había estado mamá y de donde había nacido su otro nietito. Dijo así, “nietito”, y se puso a llorar” (19). Una búsqueda que continúa en el mundo interior de la octogenaria, inclusive llegando a proyectarlo en ocasiones “En Copacabana decía haberse cruzado con alguien muy parecido a la imagen que se había formado de mi hermano. Lo había visto al pasar y había intentado alcanzarlo, pero esta persona se había perdido entre la multitud” (28). Situación que es constantemente cuestionada por su nieto real “¿Por qué suponer que mi hermano había nacido donde mamá había estado secuestrada? El nacimiento podía haber sido en el hospital militar, no iba a ser el único” (41).

Posterior a la muerte de la abuela, el narrador cambia su estatus de hijo a huérfano. La soledad de ser el último miembro de una familia, aparentemente condenada a la desaparición, altera su itinerario de búsquedas. En primer lugar, la conceptualización del nieto/hermano/hijo perdido se traslada a la posibilidad del propio hijo extraviado. La dualidad de la información recibida secciona el conocimiento real que tiene el narrador de las circunstancias. Pasamos de la dualidad discursiva de “Hablábamos con cualquiera, inventábamos historia o contabas partes reales de nuestras vidas haciendo grandes exageraciones” (14), donde sobreentendemos que el pasado (*background*) hipotético de los compañeros de juerga no se condice con la realidad; a un futuro incierto, igualmente improbable, intentando descubrir el paradero de Romina, ahora embarazada, quien había terminado la relación con el protagonista.

Igual, como las cosas con Romina no prosperaban, al tercer mes de embarazo ella se decidió por el aborto y me pidió que no la acompañara que a lo sumo iba a ir con Ludo, que también había decidido abortar y que era la única persona que la entendía [...] fue lo bastante convincente como para que yo ni siquiera intentara seguirla (30).

La veracidad del aborto atormenta la vida del narrador, cuestionamiento que aumenta

al toparse con la vieja amiga de su ex pareja, a quién para su sorpresa encuentra con un bebe en brazos: “Mamaderas, pañales, visitas al pediatra, puerperio, lactancia. Sólo le pregunté cuando el colectivo empezó a estacionar [...] ¿Y Romina?, insistí. Ludo ya estaba a mitad de camino hacia la puerta. Ah, no sé, llámala, dijo no la veo hace meses” (53). La elisión y sus modalidades fragmentarias se verifican en la imprecisión y tergiversación respecto a la información que el mismo personaje posee. La posibilidad del hermano sustraído se convierte en el hijo posible, el nacimiento o el aborto se posicionan en un espacio de vaguedad, similar al descrito por Romina respecto a la relación de su familia con la dictadura. La ausencia sigue presente, la duda respecto a una existencia, alcanza otros niveles, el destino pareciera exigir dicha figura en el protagonista, modelando el espacio donde la dualidad discursiva define esas no-existencias. La no-existencia reemplaza al no lugar⁷⁵ como zona de indeterminación, la negación del cuerpo, o la posibilidad de existencia, establecen un espacio liminar en el cual se desenvuelve la narrativa y la identidad del protagonista. La duplicidad de ausencias lo empuja a una raigambre emocional, representado en la figura de Maira, la travesti, cuya presencia desata una pulsión de deseo que libera otras formas de violencia en la vida del

⁷⁵ Marc Auge propone la categoría de “no lugar” para referirse a espacios zonas de indeterminación, que se estructuran en una funcionalidad en la cual, la fugacidad de sus implicancias no permite definirlos como lugares en un sentido, antropológico, cultural o histórico. “La sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares, es decir de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antagónicos. Éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de lugares de memoria, ocupan allí un lugar circunscripto y específico (Auge, 2008: 83). En dicho sentido, el protagonista de *Los Topos*, no sé ve enfrentado a la ausencia de lugares, sus intervenciones nacen del profundo vínculo con lugares de memoria como la ESMA, lugares físicos con connotación cultural, en este caso ligados al comercio sexual, como Thames y Godoy Cruz, o lugares históricos con identidad propia como lo son Buenos Aires y Bariloche. En este sentido el no-lugar es reemplazado con la no-existencia, la figura utópica del posible hermano, tan real como imaginario es similar a la figura imaginaria del supuesto hijo. En este sentido el protagonista entra en contacto con estas ensoñaciones, a partir del delirio personal. Similar a lo que Auge señalara en torno a la identidad solitaria “En la situación de supermodernidad, una parte de ese exterior está constituida por no lugares, y una parte de los no lugares, por imágenes. Hoy, la frecuentación de los no lugares ofrece la posibilidad de una experiencia sin verdadero precedente histórico de individualidad solitaria y de mediación no humana (basta un cartel o una pantalla) entre el individuo y los poderes públicos” (Auge, 2008: 120)

narrador. El abandono y la soledad enrielan su actuar, Buenos Aires es un espacio demasiado físico para el personaje, con demasiado arraigo psicoemocional (las casas, la ESMA, los barrios), por eso para experimentar su devenir el protagonista debe aislarse en otro sitio, por el cual no sienta apego o identificación.

El desplazamiento define la segunda parte de la novela, el realce escénico de la brutalidad coincide con el paisaje y recalca la separación entre la primera y la segunda parte, división que a su vez expresa la condición de cuento ampliado que ostenta *Los Topos*⁷⁶, siendo la novela un desarrollo más extenso del cuento *Sueño con Medusas* publicado en la antología 76, la cual fue editada primeramente en el año 2007. La fragmentación de la narración se hace evidente en los continuos saltos temporales y la forma parcelada en que se va entregando la información. Paralelamente, la sutileza presente en el final del cuento *Sueño con Medusas*, una onírica búsqueda de Romina expresada entre emotividad y simbolismos oceánicos es reemplazada por una carnalidad bestial de barro, sexo y sangre. Lo etéreo del océano, contrastado con la agresividad del territorio.

Buenos Aires posee una carga simbólica respecto a la represión, identificable en la preeminencia de los espacios que funcionaron como centros de detención. Símbolos como la ESMA ejercen presión en el imaginario, una atracción por la que incluso, la abuela, una víctima (deuda) se siente atraída⁷⁷, sin embargo, esta estructura expulsa al narrador,

⁷⁶ El cuento *Sueño con Medusas* aparece por primera vez en la publicación del año 2007 de editorial Tamarisco. Sería traducido al alemán en el año 2010 por la editorial Berenberg y reeditado en español en el año 2014 por editorial Momofuku. Resulta llamativa la casualidad que dos obras importantes dentro de nuestras coordenadas de estudio como lo son *Estrella Distante* y *Los Topos*, hayan tenido una primera versión en formato cuento.

⁷⁷ La figura de la ESMA, tanto en su dimensión histórica (centro de torturas) como en su reconversión a lugar de memoria (Nora), sigue generando cuestionamientos, tanto en su utilización, como en los alcances que los mismos tienen en la elaboración de un espacio social respecto a la memoria y las derivaciones técnicas que genera el mismo. De alguna forma su influencia en el espacio cultural argentino, es tan compleja como la relación que establece Bruzzone, entre su personaje y su historia familiar. Rieff, repara sobre los alcances de

sumergiéndolo en un vaivén de mundos, donde los espacios urbanos mutan. Alterando el orden representado en la magnitud arquitectónica de las instituciones: “Me molestaba la zona, sin zanjas, sin grillos, sin sapos; y el calor, tan difícil de combatir y con el río tan cerca; y sobre todo la presencia constante de la ESMA, los árboles antiguos, enormes, el parque siempre tan cuidado, los canteros llenos de flores que de tan perfecta parecían de papel” (13); contrastada a la otredad, a los cuerpos, expulsados del espacio público.

La necesidad de volver a verme con Romina por lo del embarazo, detonaron algunas cosas. Y como para ir hasta su casa tenía que pasar por Uriarte, Thames, Godoy Cruz, no tardé en familiarizarme con las travestis que por entonces se ofrecían en esas calles. Pasaba lento, miraba a veces les preguntaba cosas como si fueran chicas comunes, ¿siempre venís acá?, ¿hasta qué hora estás?, ¿te encuentro más tarde? (25).

El protagonista, con estos encuentros entra en contacto con espacios que subvierten la centralidad de la metrópoli. Descubre nuevos reinos fractales de Buenos Aires, que lo remiten a otras zonas, a otras figuraciones de urbe, una ciudad múltiple. Marcelo Cohen, en su ensayo “Informe sobre una ciudad sintética” (2010)⁷⁸ repara sobre la fractura conceptual presente en el inconsciente colectivo de la conformación de la capital argentina, Buenos Aires, contrastándola a la forma de inclusión y especialización de otra capital mundial

este lugar de memoria a través de la crítica que Todorov realiza del espacio. “Escribiendo sobre la memoria colectiva, nadie ha estado tan alerta ante los peligros de su abuso como Tzvetan Todorov. En 2010, por ejemplo, al regresar de Argentina, donde había visitado los lugares que conmemoraban a las víctimas de la dictadura militar, entre ellos la antigua escuela de Mecánica de la Armada de Buenos Aires – la llamada ESMA; donde se torturó hasta la muerte a centenares de personas-. Escribió un artículo muy crítico sobre ellos en El País «la memoria colectiva es subjetiva, [...] por eso puede ser utilizada por ese grupo como un medio para adquirir o reforzar una posición política». Sin embargo, Todorov no ha dejado de insistir en que, si bien «una sociedad necesita conocer la historia, no solamente tener memoria», cuando se hace debidamente la rememoración histórica ofrece ejemplos ilustrativos de categorías más generales, por lo que sirve de «modelo para la comprensión de las nuevas situaciones que implican a diferentes actores [históricos]». Y para él, esto es como mínimo «potencialmente liberador». Todorov reconoce expresamente que «no todas las elecciones son buenas» (en este sentido, al menos, se hace eco del planteamiento de Margalit sobre la humanidad como una posible comunidad ética de la memoria); con todo, insiste en que cada una se puede evaluar según sus méritos «con la ayuda de los criterios universales y racionales que sustentan un diálogo humano [genuino]». (Rieff, 2017:141-142)

⁷⁸ Escrito perteneciente a la compilación de ensayos, *Ciudades posibles. Arte y ficción en la construcción del espacio urbano* (2010), a cargo del editor Eduardo Becerra. 451 Editores.

Nueva York –como Buenos Aires- posee la compulsión devoradora de abarcar varios mundos, pero me parece con intenciones diferentes: Nueva York asimila para ser y nunca dejar de ser Nueva York; Buenos Aires muta para intentar, en vano dejar de ser Buenos Aires. Ahí está la evidencia de los recientes múltiples Palermos⁷⁹(ya, de entrada, un nombre importado), fragmentándose con apellidos que apelan a otras regiones y a otros idiomas (Cohen, 2010:89).

La identificación de las identidades en el territorio físico tiene su correlato en la ficcionalización de identidades de las trabajadoras sexuales. Estas últimas al entrar en contacto con el narrador, a la larga facilitan su propio cambio de identidad: “Ver esas chicas, las curvas perfectas, los cuerpos que eran como cuerpos dobles, doble piel, doble intensidad, sensualidad desenfadada, todo eso me llevaba a levantarlas sin pensar, pagar, sentir que mi vida subía a las nubes y se quedaba un rato allá” (26). La sexualidad es trabajada como un espacio central en la historia de *Los Topos* y se articula más allá de la crítica. La presencia de disidencias sexuales o minorías no se manifiestan como elementos configurativos de una reinserción social o de una declaración de principios en torno a posicionar el abandono de aquellos grupos en el panorama social, al contrario, la disidencia sexual permanece siendo castigada, comercializada y ocultada. La estructura de violencia continúa manifestándose, sigue estando en la forma en que el modelamiento estatal, los aísla, y reifica, utilizándolas como mercancía, en este caso como productos de comercialización y depredación sexual⁸⁰.

⁷⁹ La referencia de Cohen apunta a conceptualizaciones urbanas tales como, Palermo Viejo, Soho y Hollywood. Adjetivaciones que en un imaginario popular entregan atributos foráneos al espacio capital. “NO estuve en ellos. Tal vez vaya. En realidad no hace falta. Tal vez me limite a fundar - en alguna contratapa de Página 12- un Palermo Bloomsbury donde haya un bar llamado Literatura y Mercado y donde solo se pueda hablar exactamente de eso, y al que no le guste y se resista, bueno, que sea enviado prontamente a Palermo Guantánamo (Cohen, 2010:89).

⁸⁰ La presencia del deseo, como flujo, es un tema que Baudrillard ya ha tocado en su conocido *De la seducción* (1990), en este caso el influjo y la potencia de las imágenes, empujan al protagonista de Bruzzone, a una búsqueda, a un sentido de experimentación que atomiza la identidad y el cuerpo, y que termina situándose como una representación más, de la fractalidad en la cual se estructuran este tipo de narrativas. La expresividad performática de los cuerpos de las trabajadoras sexuales, genera un punto de fuga, en el flujo de devenires que experimentará el organismo y la psique del protagonista. En dicho sentido, las meretrices, responderán a una función similar al de las imágenes porno. Baudrillard señala; “De cualquier forma ya no buscamos en estas imágenes una riqueza imaginaria, buscamos el vértigo de su superficialidad, el artificio de su detalle, la

El cuerpo disidente se estructura en torno a las fantasías de dominación y violencia de sujetos heteronormados centrales.

La figura de Maira obsesiona al protagonista, la adicción al intercambio sexual, idealizado como una futura relación, lo empuja a cambiar una vez más la búsqueda. Del hermano perdido se traslada al hijo perdido, y posteriormente a Maira. En este espacio la dualidad discursiva complementa la fragmentación temporal y el quiebre total de la vida del protagonista. La pluralidad de significancias se enmarca en la interpretación que el protagonista entrega a la desaparición de Maira. La posibilidad de haber sido asesinada por resabios (residuos) de lo que fuera la policía secreta (triple A), se manifiesta como parte de los delirios de persecución sufridos por el protagonista en su pesquisa. El narrador idealiza el actuar de su compañera sexual, creyendo que la situación en realidad apunta al conocimiento que ella posee de extrañas redes de poder. “Empecé a sentir que alguien me seguía. [...] El tren iba casi vacío. Me senté. Mi perseguidor- una cara conocida que no pude identificar me controlaba desde la puerta” (56). La esencia *noir* que desprende la escena, lo llevan a generar las más extrañas paranoias respecto al actuar de la trabajadora sexual: “La persecución duró bastante. Maira entró a un supermercado y salió sin comprar nada. Podía ser un espía o algo así un agente. ¡Quién la mandaba? Imaginé un complot internacional para acabar con la homosexualidad en el mundo” (45).

Sorteando el desvarío mental del protagonista, la narración empieza a entregar nuevas

intimidad de su técnica. Nuestro verdadero deseo es el de su artificialidad técnica y de nada más. Lo mismo para el sexo. Exaltamos el detalle de la actividad sexual como, sobre una pantalla o bajo un microscopio, el de una operación química o biológica. Buscamos la desmultiplicación en objetos parciales, y la satisfacción del deseo en la sofisticación técnica del cuerpo. Así como ha cambiado en sí mismo por la liberación sexual, éste ya no es más que una diversibilidad de las superficies, un pulular de objetos múltiples, donde su finitud, su representación deseable, su seducción, se pierden. Cuerpo metastásico, cuerpo fractal sin esperanza de ninguna resurrección. (Baudrillard, 1990:19)

posibilidades de lecturas respecto a la vida de la disidente sexual. Las dualidades vuelven a manifestarse en el momento que la perseguida pasa a resignificarse como la desaparecida. Producto de esta transformación conceptual, la percepción del improvisado juego de espionaje del narrador cambia, la imagen creada en torno a la amada se altera, perfilándola como una persona distinta a lo que él creía (juegos de dualidades y dobles lecturas).

Salió en un patrullero que la llevó hasta la casa. Ella iba en el asiento de atrás con dos policías y me sorprendió la impunidad con la que a plena luz del día, los tipos la toqueteaban (46).

Desde ese día decidí dejarles a los albañiles un juego de llaves y salir todos los días temprano a vigilar la casa de Maira. Las novedades eran siempre las mismas. Policías, hombres, a veces mujeres –o parejas-, algunos adolescentes y hasta dos enanos que llegaban juntos y a pie, aunque luego descubrí que no, que llegaban en un BMW amarillo y que siempre lo dejaban estacionado a dos cuadros (47).

La vida privada, evidentemente ligada al trabajo sexual de Maira, perturba la idealización romántica del narrador. Su cercanía a la policía y la presencia de personas siguiéndolo lo hacen creer que es una delatora, escenario que se amplifica con su asistencia a una marcha de HIJOS, en la que a priori para el protagonista parecía ser una marcha del orgullo LGTBIQ:

No era una marcha del orgullo gay, tampoco de jubilados. El cartel de HIJOS podía verse a dos cuadros antes [...] Maira fue directo a la combi. Esta guacha no sólo entrega proxenetas -o colegas-, pensé, también debe entregar militantes de derechos humanos (49).

El horizonte utópico se altera, el nuevo conocimiento, evidentemente mal interpretado, fuerza un choque en el cual Maira expulsa con violencia a su otrora pareja. En el desencuentro las expectativas de ambos participantes difieren, propiciando el quiebre y la posterior desaparición.

Yo había llegado con la esperanza de que ella asumiera sus errores, de que se

arrepintiera y llorara a mis pies. Después de eso podríamos ir a casa y vivir juntos para siempre. Estaba seguro de que si abandonando sus actividades sería fácil reconciliarnos y hacer una hermosa vida de reposteros. Pero ella guardaba cosas y no me prestaba atención. Estuve a punto de pegarle o de sacudirla, alguna violencia que la hiciera considerar mis razones. Y antes de que pudiera termina mi sermón me agarró del brazo y me sacó, ándate, me dijo, ándate o te mato a vos también (55).

La familiaridad con Maira amenaza a su amante, genera otro quiebre en la percepción que el mismo tenía de ella “Al principio me costó creer que Maira fuera una asesina. Como máximo entregadora, delatora. Pero cuando dijo o te mato a vos también no parecía hablar en sentido figurado” (55). La agresividad de Maira subvierte el espacio estandarizado y aceptado de la intimidación, el eje machista sucumbe ante lo *queer*. En la visualización del narrador la violencia se manifiesta de forma jerárquica en el sentido que la masculinización abstracta se presenta como la continuación lógica de la forma del disciplinamiento militar. El hombre, presenta sus deseos, incluso abierto a aplicar la fuerza para conseguirlos, pero es rechazado por una violencia aún más explícita.

Bruzzone, invierte las polaridades clásicas de la violencia, entrega la impronta del desenfreno al cuerpo travestido y a su vez somete al hombre, expulsado y subyugado. En paralelo las revelaciones demuestran que, en esta estética de la elisión, las interpretaciones suelen favorecer los errores, porque la persecución, realizada por supuestos agentes federales o policías secretas no es tal. El grupo, que constantemente habían hostigado y monitoreado al narrador resultan ser el grupo de albañiles que el protagonista previamente había contratado. No existían redes, investigaciones, mafias o grupos ligados a HIJOS o a la policía secreta, al igual que la persecución realizada por los agentes del SAG en la novela de Bisama. La sensación de inseguridad real, padecida por los protagonistas, es amplificada por el espectro de la dictadura, como un concepto que define su percepción de mundo y que,

producto de la forma que son presentados los hechos fraccionados, y la poca información (retazos) de la que dispone el narrador, terminan generando estas lecturas ambiguas. Finalmente, y a través de amenazas el grupo de constructores termina por quedarse con la casa del protagonista.

Al final quedó sólo el capataz- con su martillo-, que de buena manera me invito a salir y a no volver más, y me dijo que si quería mis cosas las pasara a buscar al día siguiente porque iban a dejarlas en unas bolsas en la vereda. Y cuando intenté un último descargo me amenazó: vaya, patroncito, no me la complique, no sea que la cosa vaya a terminar como con ese travesti amigo suyo (83).

Paralelamente a la expulsión de su hogar, el protagonista cree encontrar la verdadera motivación del actuar de Maira.

Todas mis hipótesis se fueron al tacho. El momento clave fue al leer el titular de un recorte: “Travesti mata-policías estaría oculto en la triple frontera”, fragmento de una hoja de un diario paraguayo de un lado tenía esa noticia policial sobre Maira y el otro la foto incompleta de un cadáver mutilado (60).

Al igual que en anteriores trabajos analizados, la escasa información, presentada en pequeños fragmentos, permite interpretaciones apresuradas por parte de los personajes. El narrador, en este caso únicamente accede a una noticia y llenando los espacios de vaguedad del texto genera una interpretación usando sus datos (registro/archivo), elaborando una teoría que no tiene porque se acertada. Él supone, que la cercanía de la trabajadora sexual a HIJOS, sumadas a sus redes con el mundo policial, funcionaban como el complemento perfecto, para dar rienda suelta a una seguidilla de ajusticiamientos a responsables de crímenes ocurridos durante el régimen de Videla que quizás en la actualidad se desempeñan en la rama policial. Paralelamente, la búsqueda de una hermana perdida despierta otra fantasía en el narrador, quién en base a suposiciones, e interpretando la realidad en torno a una estructura de dobles, conjetura que ambos podían ser el hermano perdido del otro.

Maira buscaba a su hermana. Una fantasía de ella, dijo otros de los tipos, y explicó que Maira había nacido en cautiverio y había sido entregada a su verdadera familia, pero también sospechaba que tenía una hermana melliza que los militares se habían llevado y que ahora era hija de un comisario. Por eso se viste de mujer concluyó (62)

Como dijimos con anterioridad, los ajusticiamientos como vendettas son la continuación de la violencia estatal ejercida durante la dictadura. En cierto sentido podemos decir que el disciplinamiento ejercido por la sociedad de control, pasa de la abstracción del poder estatal a corporalidades físicas e individualidades, como Maira. La marca de la violencia sigue estando presente en estas figuras, y por supuesto la forma en que ejercen esa violencia sigue guardando mucha cercanía con el trauma sufrido en el pasado.

En este caso, la substracción de un hijo configura las redes de paranoia en torno a la cual se articula no sólo la abuela y la familia sino también el proyecto de vida del personaje central. Se evidencia cómo la aplicación física de la violencia encuentra un punto de fuga para manifestarse de otras formas, como, por ejemplo, en el campo psicológico, alterando la percepción de realidad de las víctimas. Es por ello que la abuela del protagonista, Maira, y también el narrador, se aferran a esas figuraciones de hijos o hermanos perdidos. El dolor de la posibilidad se narra en un juego de dobles lecturas, donde la existencia y la desaparición se subyugan a la incerteza, las entidades pueden tanto existir como no: “Era imposible que fuéramos hermanos: Maira tenía su familia verdadera, yo la mía, y los dos buscábamos hermanos nacidos en cautiverio, no al revés. De existir algún error ya alguien lo habría descubierto” (67). La configuración paranoide de la realidad entrega a la incertidumbre un poder configurante, propiciando que incluso en el recuerdo más abstracto y difuso pueda validar el deseo. “Yo estaba entre los zapallos, jugaba, y mi abuelo le dijo a Lela eso y algo más que no llegué a entender pero que por el tono de voz y el enojo de mi abuelo tenía que

ser algo muy malo. Y ahora malo o bueno, resultaba que yo podía ser medio hermano de Maira” (69).

El último fragmento de la narración desplaza el escenario caótico de Buenos Aires al Sur, Bariloche, todo producto del encuentro entre los enanos, pareja de asiduos clientes de Maira y el narrador.

Los que me impulsaron a irme, a pensar en otros destinos posibles para Maira eran los enanos que había visto la primera vez – los del BMW amarillo. Entraron, esperaron, discutieron entre ellos y cuando los hice salir, de la nada, me pidieron que le dijera a Maira que prepara las cosas para irse al Sur que ya habían conseguido lo que ella les había pedido y con todo gusto lo podían llevar hasta allá. Les pregunté. Lo de ese departamento en Bariloche, dijeron, usted dígame así que ella ya sabe. (78)

El viaje al sur es el último punto en el derrotero del narrador. El protagonista cambia su identidad, trabaja en la construcción para el Alemán, empresario con una compulsión sexual violenta y una preferencia marcada por travestis; vive con un amigo, un corto apoyo emocional, el cual termina alejado en el misticismo sureño. Vuelve a frecuentar el comercio sexual, lo conoce, lo analiza, descubre sus códigos, lo domina, para finalmente abandonar sus búsquedas: la de Maira y la de su hermano. Decide dejar todo atrás, cambia su modo de vida, cambia su identidad de género y termina emparejado con su perturbado antiguo patrón. La dualidad en este apartado de cierre se manifiesta tanto en las intenciones y la figura del Alemán, como en las ideas preconcebidas que el narrador tiene de su realidad. Las dobles lecturas se despliegan en torno a la identidad del patrón/amante quien “no era sólo el buen padre y esposo el jefe responsable, sino también un hombre salvaje, cruel, astuto, impredecible; o sea: lo bastante despiadado como para irradiar” (114). Casquito, el apodo de trabajadora sexual del narrador, establece una relación de dominación y crueldad con su otrora jefe. El horizonte utópico del amor idílico con Maira es remplazado tanto en los

papeles sexuales -él ahora mujer, dominado por un hombre violento-, como por la forma, una cuestionable relación de amor-dominación.

El narrador en una especie de rapto (referencia a los desaparecidos), termina pernoctando en una cabaña, entregado a las perversiones sexuales de su entonces jefe, ahora poseedor, quién lo somete a una sexualidad cargada de parafilias, mezclando sexo, abusos físicos, coprolalia y registros fotográficos de tendencia *snuff*.

El Alemán era la dualidad misma, mantenía una doble vida, protegía su relación carnal, una suerte de síndrome de Estocolmo con Casquito a la vez que se preocupaba de su matrimonio, una aparentemente feliz familia⁸¹. Era tan empresario como posible agente de la dictadura, se relacionaba con los enanos amigos de Maira, a los que invitaba a orgías y les



⁸¹ La forma en la cual el narrador argentino estructura la relación de “Casquito” y el Alemán manifiesta una suerte de codependencia incrustada en la violencia. Ciertamente nuestro protagonista se encuentra forzosamente privado de libertad, no obstante, los hechos que articulan su rapto son difusas. Ella busca la cercanía con el Alemán, lo persigue, hay arrojo en la decisión de convertirse en su juguete sexual. Sin embargo, establecer esta relación tiene un objetivo claro, la búsqueda del binomio Maira/Hermano. El rastreo de información, y la “intuición” que le hacen creer que este constructor tiene algo que ver con la desaparición de Maira termina articulando esta suerte de “*secuestro permanente*”. El cuerpo de casquito es víctima de la manipulación, él pasa a refugiarse en una grotesca dependencia y chantaje emocional. La supuesta cercanía de su captor con la estructura de poder de represión dictatorial nos remite a la figura legal del secuestro permanente. Michael Lazzara, repara sobre este artilugio jurídico, y como su utilización, se configuraba como el único ejercicio posible, dentro de la búsqueda de la verdad, y la restitución de víctimas de la violencia estatal. “Al margen del tema del afecto, el lenguaje legal chileno también ha debido ocuparse de la perenne tensión entre presencia y ausencia. Puesto que la Ley de Amnistía de 1978 permitió a Pinochet absolver a los militares de sus crímenes, los abogados de derechos humanos han debido inventar una ficción legal, conocida como secuestro permanente, para lograr llevar a un pequeño número de hechos a la justicia. El término de “secuestro permanente” encierra una paradoja en la medida que se aplica a personas desaparecidas, cuyo retorno es imposible en términos reales. Mientras el término “secuestro” normalmente implica la posibilidad de reaparecer, en este caso, la idea de la “permanencia” apuntar a un fin irrevocable, la muerte, aunque se trate de una muerte que, por decirlo de alguna manera, no ha terminado de morir. Como señala Felipe Victoriano, la desaparición es una “suspensión total de la muerte”, una muerte sin conclusión: el que ha “desaparecido” no ha muerto completamente porque su muerte no ha sido reconocida ni por los vivos ni por la historia (“lo desaparecido, 39) De esta manera, la desaparición constituye una “pérdida de objeto”, una ausencia que, a la vez, entraña una presencia que existe y persiste únicamente en la esfera de la memoria (39). El concepto del secuestro permanente, además, alude metafóricamente en su configuración lingüística a un estado inacabado y peramente de luto en el que quedan los familiares de las víctimas. La largar espera de un retorno que nunca llegará. Esta espera mantiene a los vivos en suspenso, llorando interminablemente a parientes cuyos cuerpos, en la mayoría de los casos, no ha sido encontrados o no han recibido propiamente sepultura. Para articular el problema en términos freudianos, viven inmersos en una tensión permanente entre el duelo y la melancolía” (Lazzara, 2007:167).

presentaba a su “perra”, la misma que mantenía escondida en una cabaña, una mujer a la que violentaba y sodomizaba, pero que también encargaba a su ama de llaves, para protegerla y cuidarla como su más grande tesoro.

La reacción del narrador es culpar al Alemán de la desaparición de Maira, sin embargo, en la estructura discursiva, la figura de la amante desaparecida brotaba en fragmentos, emergiendo junto a un destino incierto, inclusive emparentándola con el narrador a través de frases que pueden denotar conocimiento o simple tergiversación.

Es verdad eso que dice el Alemán, eh, eso de que te pareces a Maira, la piba de Liniers, esa se quería venir a Bariloche, ya teníamos todo arreglado y mirá, desapareció del mapa de un día para el otro, una pena. [...] imagínate lo que serían vos y esa loca acá, juntas, ja, ja un despelote (169).

Sin embargo

¿Sabes cómo me hubiera gustado hacerla cagar a esa, traerla a un lugar como este, vivir con ella?, dijo. Esa era gaucha, eh bien gauchita, así como vos, son todas de la misma familia, eh... [...] la loca a cada tanto me decía papá, vos sos mi papá, ¿me entendés amorcito?, me decía eso y que yo lo sabía, y hasta me inventaba una historia de doble agente, decía que yo había mandado a matar a su vieja (162).

Los sucesos que tienen lugar en Bariloche explican a la perfección la dualidad discursiva que identificamos en nuestra propuesta de la estética de la elisión. Los hechos nunca se clarifican, sometiendo a los lectores a un espectro de suposiciones que en realidad impiden afirmar o hacer una lectura precisa y única de la diégesis. En paralelo, el narrador/a se hunde en una figuración paranoide de la búsqueda de la identidad del Alemán y del paradero de Maira,

Titular: “torturador prófugo de la dictadura secuestraba y asesinaba travestis en Bariloche” Eso podía ser. No tarde en volver a mis ideas del complot anti homosexual a nivel mundial. Esta vez, las travestis no éramos las victimarias sino las primeras víctimas de una red comandada por enanos (173).

En este punto, el narrador empieza a sufrir de delirio, la forma en cómo se van

presentando los hechos evidencia dicha condición. Bruzzone, somete a su protagonista a presentar una historia caótica, constituida a partir de reinterpretaciones de recuerdos, los que alterna con imágenes psicóticas y retazos de realidad, expresando como podría verse la psique de una persona, cuya historia familiar fue arruinada por la dictadura. Como dijimos, el Alemán “podía ser el padre de Maira, mi padre, el torturado, el entregador, el torturador, el boxeador golpeador de travestis” (174) o no ser nada.

La percepción paranoide y fragmentada de la realidad, que ostenta el protagonista en los compases finales de la novela, es el resultado de un ejercicio de poder ejecutado en el trauma y la tortura. La violencia estatal (que inicia en el gobierno de facto), se manifiesta de manera soterrada como un componente psicológico en la vida del personaje, que finalmente, se manifiesta con mayor fuerza y de forma más explícita, una vez que el espacio psicoemocional es completamente destruido.

El pasado (trauma), fuertemente presente en los cuerpos de las víctimas, se exhibe, por ejemplo, en la ensoñación esquizoide de los desaparecidos sufrida por Casquito y su abuela. La tendencia autodestructiva del fotógrafo de *El Brujo*, o la relación dependencia dominación, manifiesta en el síndrome de Estocolmo que envuelve la relación del Alemán y su esclava son en cierta medida actualizaciones del trauma. Las instancias punitivas y de control, desplegadas por los aparatos estatales en dictadura, calan tan hondo que sus ramificaciones vuelven a manifestarse, de maneras dispares y agresivas, invadiendo las zonas de acción de sus víctimas, subvirtiéndolos en cuerpos dóciles, proclives al sufrimiento y la violencia.

El narrador/a de *Los Topos* padece frente a la lógica primaria del trauma. Su imposibilidad de inserción social (similar al caso del padre de Carlos), es un ejemplo de cómo

el ejercicio del poder imposibilita la articulación de microestructuras políticas y sociales disidentes en el espacio ciudadano, a la vez que una política de los afectos, basada en las relaciones humanas, recíprocas y respetuosas, queda completamente desarticulada a través del ejercicio del miedo y la violencia.

El aparato político retratado busca desarticular las estructuras sociales y por sobre todo someter la identidad del individuo a un permanente estado de alerta. Percepción paranoide que lo arroja al vacío: “Mi búsqueda era una búsqueda del padre. Buscar a mi hijo era buscar mi lugar de padre. Vengar a Maira era hacer justicia también con su padre- y, si éramos hermanos, con el mío- y ser, en cierta forma su hermano mayor, que también es como ser una especie de padre. Tres padres en uno” (128).

La aplicación de esta violencia psicológica se escenifica incidiendo en las decisiones personales de los protagonistas de la historia (caso similar identificable en los protagonistas de *El Brujo*), su huella es reconocible en la forma de comunicación que estos desarrollan con su espacio de acción inmediato familia-trabajo, y en su actitud frente a los procesos de violencia donde se evidencia la permanencia insoslayable del trauma. Ambos protagonistas padecen, en el cuerpo biológico y en el espacio mental la marca de la tortura. La ausencia, como cuerpo y como concepto, reactiva las dinámicas de violencia en los individuos, los empuja a la acción, mediante una manipulación en su percepción de mundo. Finalmente, los martirizados terminan por replicar las formas de intimidación y crimen, proceso que es narrando a través del dualismo de víctima y victimario.

CAPÍTULO 5:
LA NARRATIVA DE LOS HIJOS.
Formas de Volver a Casa de Alejandro Zambra &
Había una vez un pájaro de Alejandra Costamagna.

La traumática experiencia social que significa la presencia de los gobiernos de facto dictamina, en gran medida, el derrotero social de una comunidad, incidiendo en el desarrollo socioemocional de un país y su territorio. A raíz de esto, nos encontrarnos con distintas interpretaciones estéticas del periodo, inclusive la experiencia de los niños. La mirada infantil indefectiblemente cruza la producción narrativa de postdictadura, su presencia se inmiscuye en las grietas discursivas de los trabajos que revisitan el régimen. El narrador chileno Alejandro Zambra problematiza su escritura a partir de la experiencia infantil, usando como catalizador el utópico espacio de la niñez, examinando cómo su influencia incide en la formación⁸² del protagonista de su novela, personaje que en gran medida es una proyección

⁸² La evolución y progreso, socioemocional del protagonista nos permiten en gran medida identificar a *Formas de Volver a Casa* como un Bildungsroman, o novela de aprendizaje. María Nieves Alonso, en su artículo *Alberto Fuguet, un (in)digno descendiente de una buena tradición*, examina los alcances de esta tradición en las letras chilenas, reparando sobre la actualización que implicaría la obra de Fuguet en dicha tradición. “MALA ONDA (1993) de Alberto Fuguet se inscribe en el corpus de novelas chilenas de aprendizaje y formación del héroe. En este interesante grupo, en el cual pueden incluirse textos como *Un idilio nuevo* (1900) de Orrego Luco, *El crisol* (1913) de Fernando Santiván, *El roto* (1920) de Joaquín Edwards Bello, *Un perdido* (1917) de Eduardo Barrios, *Los hombres oscuros* (1939) de Nicomedes Guzmán, destacan muy particularmente *Martín Rivas* (1861) de Alberto Blest Gana e *Hijo de ladrón* (1951) de Manuel Rojas. Esto porque aparte del valor e interés narrativo, señalado reiteradamente, en estas dos novelas, ellas, a través de sus héroes, muestran la profunda transformación de los valores sociales que el héroe busca, adquiere y afirma y una radical transformación en el modo de

literaria del autor, quién aborda la construcción de una entidad que se desarrolla en la experiencia del paso de la niñez a la adolescencia de una generación a otra, en contacto más o menos cercano a los acontecimientos traumáticos producidos en dictadura.

El narrador de *Formas de volver a casa* es un sujeto desencantado que reniega de sus relaciones familiares, al mismo tiempo que intenta salir a flote de un fracaso matrimonial, autofustigándose por su responsabilidad en dichos desenlaces. Paralelamente, este personaje expresa un cierto grado de culpabilidad respecto a la forma en cómo sus núcleos filiales (pareja/familia/amigos), perciben y se relación con la abstracción gobierno militar⁸³. En la novela del chileno se evidencian los mecanismos estilísticos de la elisión en la forma en cómo estos grupos filiales comunican sus posturas e ideas políticas. Marcándose una tendencia a enmudecer, silenciándose, disimulando emociones y editando discursos. Formas lingüísticas que además tienen su contraparte en la estructura narrativa de la novela, la cual se desarrolla en un espacio temporal fracturado que contrasta constantemente los planos del presente y pasado.

El tono conflictivo que presentan las relaciones filiales de los protagonistas dictamina

exponerlo,” (Alonso, 2002:8). Zambra actualiza el modo de representación de la novela de aprendizaje. Expone los cambios de la sociedad chilena durante las décadas de la transición, elaborando un relato que fisura su relación con la tradición, y que en la apelación de contexto (postdictadura), describe e inscribe en el imaginario colectivo, las dimensiones del proceso histórico y político de las últimas décadas.

⁸³ En entrevista con *PEN Transmissions* el chileno sincera su perspectiva autoral, explicitando como la desidia emocional que padece su personaje, es una forma de describir el sentido de no pertenencia político-social que él identifica en una parte de la sociedad. Sentimiento que da forma al relato y en gran medida define el espacio narrativo, “*El narrador siente vergüenza del hecho de que no perdió a nadie durante la dictadura y de que su familia o apoyaba el régimen o se mantenían indiferente. ¿Diría que la sociedad actual se divide por esas líneas?* Es un sentimiento ambiguo: lo que el narrador desea es entender el dolor, y sabe que nunca lo entenderá suficientemente porque no lo sufrió. Y Claudia también es consciente de que, aunque ha sido víctima, otros sufrieron más que ella. Yo pienso que la sociedad chilena actual está dividida más bien entre quienes quieren dar vuelta la página y olvidarlo todo y quienes desean recordar y siguen buscando imágenes para expresar el pasado y de ese modo el presente. (2013). Zambra, A. (2013, Enero 31). *PEN Atlas – Entrevista con Alejandro Zambra sobre Formas de Volver a Casa*/ Entrevistado por Tasja Dorkofikis. Recuperado de <https://pentransmissions.com/2013/01/31/pen-atlas-entrevista-con-alejandro-zambra-sobre-formas-de-volver-a-casa/>

en gran medida la discursividad atingente a los hijos, identificando la característica del sustantivo “hijo” como la condición substancial que relaciona la narración con el pasado desde donde es posible reconocer el conflicto familiar y sus implicancias político-sociales. De cierta forma la historia de Zambra presenta una expresión caustica y cauterizadora, tanto con su carga filial como con la época cuestionada en el relato. La condición de hijos se despliega no sólo en el sentido orgánico de la palabra, es evidente que los protagonistas de la novela cumplen con aquella condición en la medida que sus actos se construyen y adjetivan en torno a la relación filial. No obstante, se asume una condición de “generación posible”, al crecer como descendencia (hijos) de un episodio que define la dimensión histórica de la nación.

En los últimos años han ido surgiendo, tanto en Argentina como en Chile, narrativas autobiográficas sobre las respectivas dictaduras escritas por la generación de los “hijos” (término que no se refiere exclusivamente a los vínculos parentales, sino también a los hijos simbólicos, cuya infancia o adolescencia estuvo marcada por la experiencia dictatorial). Esta literatura se distingue de la producción anterior por formular una respuesta matizada a la herencia de los 70 (y Los 80) Y por cuestionar las narrativas dominantes en la postdictadura a partir de un énfasis en lo íntimo, lo doméstico, lo familiar. (Ilse y Bieke, 2016:1).

Si bien, el trabajo de Zambra se aleja de la veta autobiográfica, la presencia del autor sigue fluctuando en las páginas, en un solapado registro autoficcional, tanto por la pertenencia del escritor a aquella generación de la transición (crecer en los 80), como por la presencia de elementos extradiegéticos en la construcción de la fábula. Recursos que aportan en una figuración autoficcional, que no termina de evidenciarse.

Con la presencia de los diarios se desarticula la ficción de lo escrito en el capítulo anterior. Se dice por ejemplo que Claudia es una amiga de tu infancia y su verdadero nombre sin ningún tapujo. Luego entran dudas respecto cuál es la ficción y cuál es la parte biográfica. ¿Hasta qué punto el diario es biográfico, es posible que sea completamente biográfico y que la ficción sea ficción del todo?

Lo ficcional y lo verdadero se entremezclan, como en toda novela. Pero no me gustaría pronunciarme con claridad sobre cuáles aspectos son verdaderos o no. No creo que sea importante. Pero para decir lo que quería decir necesitaba entremezclar esos niveles diversos, esa especie de doble origen que lo inunda todo (2011)⁸⁴.

La mezcla de niveles a la cual se refiere el autor, no sólo se manifiesta en el juego discursivo de la realidad/ficción, sino también en las disimiles identificaciones al concepto de *hijos de la dictadura*. ¿A qué nos referimos con aquella denominación?, ¿A quién clasificamos en dicha categoría? La nomenclatura podría definir tanto a los hijos de víctimas, directas o indirectas, del gobierno militar como a aquellos infantes que crecieron en dictadura y transición sin siquiera percatarse del estado de las cosas. Incluso, podría jerarquizarnos a todos como sociedad en una subdivisión conceptual. Ser hijos de la dictadura es ser hijos del modelo neoliberal, la dimensión política que redefine la condición “contemporánea” de la nación chilena. La idea como tal, es amplia, pero para los fines de la presente investigación es necesario acotarla al paradigma narrativo.

Uno de los primeros en hablar y reconocer al grupo de los *hijos*, y clasificarlo como generación, es el periodista Óscar Contardo (1974) que se incluye en la promoción y que, el año 2013 —en el contexto de la conmemoración de los 40 años del golpe militar—, realiza la primera antología sobre este grupo titulada *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura*. El título refiere a los 17 años de dictadura y a la edad de muchos de los escritores durante ese periodo. Contardo establece una división para el grupo que antóloga, los nacidos entre 1969 y 1979, y que incluye, entre otros, a Alejandro Zambra (Franklen, 2020:63).

El mismo Contardo en el prólogo de *Volver a los 17*, marcada referencia al icónico tema de Violeta Parra, señala la condición que define a aquellos que narran a partir del trauma experiencial de haber crecido bajo el régimen de Pinochet: “Quienes escribimos este libro crecimos durante esos años, fuimos los niños y adolescentes que solo conocieron la

⁸⁴ Zambra, A. (2011, mayo 11). *Formas de Volver a Casa. Entrevista a Alejandro Zambra* / Entrevistado por Gabriel Zanetti. Recuperado de <http://www.revistallecturas.cl/entrevista-zambra-novela/>

democracia de oídas, como un recuerdo ajeno contado casi siempre en un tono de nostalgia amarga difícil de masticar” (Contardo, 2013:13). Aquella nostalgia, identificada por el periodista, inunda el texto de Zambra a la vez la condición práctica de la vivencia a “oídas”, remarca la subjetivización experiencial respecto a la dictadura. La época se palpa a tientas, pues el ocultamiento de la verdad acciona tanto a nivel discursivo en el poder político, como en la comunicación social. Esta última es intervenida a través del ejercicio bio-político, situación que se expresa a través del control de la población mediante reconceptualizaciones del panóptico, como lo eran las redes de vigilancia estatal y las figuras menores de adherentes al régimen, los vulgares sapos. Pilar Calveiro repara sobre estos mecanismos del poder, entendiendo cómo funcionan las articulaciones de los dispositivos de control: “Los mecanismos y las tecnologías de la represión revelan la índole misma del poder, la forma en que éste se concibe a sí mismo, la manera en que incorpora, en que refuncionaliza y donde pretende colocar aquello que se le escapa, que no considera constitutivo” (Calveiro, 2014:25). Por lo tanto, diferenciamos los mecanismos insertos en el “núcleo duro” de la institucionalidad militar, de aquellos que pasan a desarrollarse en el entramado social, “las formas de la represión se modifican de acuerdo con la índole del poder” (Calveiro, 2014:25). De esta manera la posibilidad de la delación condiciona el espacio social, situación que queda expresada en la imposibilidad comunicativa que se manifiesta en las primeras páginas del relato. La comunidad de vecinos es forzada a intercambios cordiales, a raíz del terremoto, siempre con el temor latente de expresar una idea u opinión que pudiera significar un desagravio político.

La fractura social que subyace a las relaciones sociales es explicitada mientras la comunidad pernocta después del sismo. El narrador -rememorando su niñez- conmemora la

mezcla de sentimientos que le provocaba, por una parte, la falla telúrica y por otra el sentimiento de comunidad que afloraba aquel día. “La noche del terremoto tenía miedo pero también me gustaba, de alguna forma, lo que estaba sucediendo” (Zambra, 2011:15).

La sensación de comunidad fue uno de los elementos suprimidos por el golpe. En gran medida, el éxito de la junta militar recayó en la cisura que su presencia produjo en el entramado social⁸⁵, dinamitando el arraigo y las posibilidades reales de construir comunidad.

Encontré una silla de playa entre los escombros y me acerqué con timidez a la fogata de los adultos. Me parecía extraño ver a los vecinos, acaso por primera vez, reunidos. Pasaban el miedo con unos tragos de vino y miradas largas de complicidad. Alguien trajo una vieja mesa de madera y la puso al fuego, como si nada —si quieres echo también la guitarra, dijo mi padre, y todos rieron, incluso yo, que estaba un poco desconcertado, porque no era habitual que mi papá dijera bromas. En eso volvió Raúl, el vecino, con Magali y Claudia. Ellas son mi hermana y mi sobrina, dijo. Después del terremoto había ido a buscarlas y regresaba ahora, visiblemente aliviado. (Zambra, 2011:16).

La relación amical que nace aquella noche entre el narrador y Claudia da un sorpresivo giro al derivar en espionaje: “Necesito que lo cuides, dijo de repente, olvidando toda estrategia. ¿A quién? A mi tío. Necesito que lo cuides —ya, respondí de inmediato, muy solvente, y en una décima de segundo imaginé que Raúl padecía una enfermedad gravísima, una enfermedad tal vez más grave que la soledad, y que yo debía ser una especie de enfermero” (Zambra, 2011:33). Aquel “cuidado”, por supuesto poseía los visos de espionaje; el niño devenía, para utilidad de Claudia, en otra forma de sapo.

Lo que al cabo entendí fue que Claudia y su madre no podían o no debían visitar a Raúl, al menos no con frecuencia. Es ahí donde entraba yo: tenía que vigilar a

⁸⁵ Este hecho es evidenciable aun en nuestros días. El mejor ejemplo recae en el estallido social ocurrido en octubre 2019. Las legítimas demandas sociales fueron desviadas rápidamente por un porcentaje de la población, que se esforzó por imaginar un risible golpe de estado castro-chavista. Más allá de la irrisoria lectura política, (la cual resurgió incluso durante Mayo, en las protestas estadounidenses del Black Lives Matter), lo que quedó de manifiesto fue la existencia palpable, de un fanatismo atávico por facciones políticas, extemporales, tanto de izquierda como de derecha, trasladando una trasnochada dialéctica de la guerra fría a un espacio postcapitalista, en el cual el tema de fondo resultaban ser las implicancias del modelo neoliberal.

Raúl —no cuidarlo sino estar pendiente de sus actividades y anotar cada cosa que me pareciera sospechosa en un cuaderno. Nos juntaríamos todos los jueves, a las cinco de la tarde, en el caprichoso punto de encuentro que ella había decidido, la pastelería del supermercado, para entregarle a Claudia el informe y conversar un rato también de cualquier cosa, pues a mí me interesa mucho saber cómo estás, me dijo, y yo sonreí con una satisfacción en la que también respiraban el miedo y el deseo. (Zambra, 2011:34).

La paranoia del control en gran medida generaba esta subcultura de vigilancia, la aporía materialista de la observación, la cual a la época era inaplicable -no había régimen que dispusiera de una torre de vigilancia lo suficientemente alta en dónde ubicar un Panóptico total que abarcara todo el territorio-, se decantaba por la utilización de unidades extrapoliciales⁸⁶ y civiles que delatarán a los disidentes, alcanzando a través de los últimos aquella necesidad imperiosa de control. Elementos que a día de hoy hemos remplazado por la triangulación y geolocalización de los dispositivos móviles, gracias a la influencia de la metared de datos que conocemos como internet.

En la construcción discursiva del texto se presentan características propias de la elisión, referentes al silencio, expresado en esa vigilancia cercana a Raúl y a los secretos que Claudia ocultaba respecto a la relación con este supuesto tío. Paralelamente, la introducción del quiebre temporal es lo que permite al narrador enterarse de las verdaderas características de aquella relación entre familiares (sobrinas/tías/hermanas) y sus implicancias. El tío Raúl, aquel que el narrador debía espiar era en realidad Roberto, el padre de Claudia, Roberto a “comienzos de 1984 convenció a su cuñado Raúl para que se fuera y le dejara su identidad.

⁸⁶ Los regímenes totalitarios buscan la indisposición en su ciudadanía, apuntando a esta suerte de juegos de delación, en la promesa de protección y premio, a los delatores. Esta preconcepción pavloviana de la vigilancia, incide en que una gran cantidad de denuncias sea falsa. Expresiones de la misma esquizofrenia colectiva por la seguridad. En el film *Jojo Rabbit* (2019). Dirigida y escrita por el neozelandés Taika Waititi y basada en el libro *Caging Skies* (2008). El oficial de la Gestapo interpretado por Stephen Merchant bromea con la inspección y la denuncia en casa del protagonista. “*Todos los días recibimos llamadas. "Hola, ¿es la Gestapo? Creo que un comunista se oculta detrás de mí nevera". Vamos a investigar y resulta ser sólo moho*”.

Raúl salió de Chile por la cordillera, a Mendoza, sin un plan definido, pero con algo de dinero para comenzar una vida nueva. [...] Maipú aparecía como un lugar seguro, donde era posible no despertar sospechas. Vivía muy cerca de su mujer y de sus hijas y su nueva identidad le permitía verlas más seguido, pero primaba la cautela” (Zambra, 2011:97).

Las dualidades, presentes tanto a nivel textual como al nivel de la historia, empiezan a develar las características de aquel mutismo familiar, cuyos participes expresaban a modo de compromiso político, a la vez que el juego de nombres e identidades dobles expresaba la dualidad como procedimientos identitarios de sobrevivencia. Juegos de máscaras elaborados con la creencia de ser la única forma de sortear el cerco de intervención social, manifestando condiciones disonantes para la época. Por ejemplo, el tío Raúl, el personaje adoptado por Roberto para sortear la vigilancia estatal, llega a la villa a vivir solo, aquella circunstancia, ante la mirada infantil genera sorpresa debido a la presencia de un hombre de edad mediana que vivía de manera “extravagante” fuera de la concepción de familia nuclear. Dicha imagen era todo un espectáculo para el protagonista: “le pregunté a mi mamá cuándo vendría el resto de la familia y ella me respondió, dulcemente, que no todo el mundo tenía familia” (Zambra, 2011:17). Esa soltería, que en un modo extraño lo define como paria, o el interés que en el pequeño despierta su afiliación política, escenifica la ignorancia del mundo infantil respecto al cariz político de aquellas décadas. “En la villa se decía que Raúl era demócratacristiano y eso me parecía interesante. Es difícil explicar ahora por qué a un niño de nueve años podía entonces parecerle interesante que alguien fuera demócratacristiano. Tal vez creía que había alguna conexión entre el hecho de ser demócratacristiano y la situación triste de vivir solo” (Zambra, 2011:18).

Al margen de las conjeturas expresadas en el recuerdo infantil, la revelación en torno

a la dualidad Raúl/Roberto, sólo tiene lugar en la actualidad, después del encuentro entre el narrador y Claudia, quien asiste al proceso de duelo por el fallecimiento del taciturno vecino de Maipú. En este espacio la fragmentación temporal juega un rol preponderante. El conocimiento respecto a la identidad de Raúl fue imposible durante la dictadura, ahora, en el espacio de la postdictadura -la ambientación temporal en el espacio de la narración es el año 2010- y en plena democracia, se pueden revelar aquellos secretos como parte del anecdotario de la época.

¿De verdad andabas buscando a alguien para que espicara a tu padre? No, dice ella. Yo no sabía que mi papá vivía allí. La situación fue muy equívoca. La noche del terremoto estaba sola con mi mamá, porque Ximena se había ido donde la abuela. Entonces Ximena pasaba mucho tiempo con la abuela, prácticamente vivía con ella. Se cayó una pandereta y se quebró el ventanal, no podíamos dormir ahí, recuerdo que nos desesperamos, salimos a caminar y yo no sabía que buscábamos a mi papá y que él también nos buscaba. No sé si tomamos caminos distintos o pasamos de largo. Cuando por fin lo vimos en una esquina no podía creerlo. Yo llevaba una linterna pequeña, de juguete, que me habían regalado hacía años. Recuerdo que le alumbré la cara y vi sus ojos un poco húmedos. Nos abrazó y nos llevó a la fogata. Antes del amanecer partimos los tres a la casa de La Reina, en su auto. (Zambra, 2011:107).

La referencialidad temporal del terremoto resulta necesaria para situar el proceso de memoria desde un lugar tangencial y no sólo desde la abstracción afectuosa del recuerdo. Se narra, entonces, desde la herida psicológica y generacional que significa en la sociedad chilena vivir un megasismo, que en cierta medida representa la cisura provocada por el régimen dictatorial. El periodo de veinticinco años, entre la experiencia del terremoto del 1985 y la vivencia del 2010, esquematizan la realidad chilena en una referencialidad circular, relacionándola al cierre de las décadas. Al igual que la subducción de las placas, genera la energía y el impacto del movimiento, la sociedad chilena se actualiza superponiéndose producto del paso del tiempo de la experiencia traumática, contraponiendo la novela ambos sucesos con la intención de generar una percepción temporal *sui generis* en el lector.

La fragmentación temporal, no sólo orienta la percepción histórica del lector, también repercute en la disposición capitular de la novela, vale decir, en su montaje, el cual utiliza los saltos entre décadas para explicitar el trabajo de memoria, el cual, en una estructura dialogante, visita el pasado dictatorial, para exhibir la presión psicosocial que sigue manifestándose en la actualidad, en una estructura de poder aún presente. Del mismo modo, la segmentación de la narración permite disponer una condición metaliteraria en el relato, la que se construye en torno a dos conceptualizaciones genéricas distintas. La primera, el hipotético diario del narrador, mecanismo amparado en la autoficción y construido en un recuerdo aunado en los devenires familiares⁸⁷. Y la segunda, la perspectiva “técnica”, aquella que estructura un relato más lineal, construido en base a retazos⁸⁸ que propician una dualidad discursiva en su interpretación, interpelando a los lectores respecto de la materialidad (recuerdo o ficción) subyacente en el relato. Además del uso de estos recursos narrativos, la fragmentación es conscientemente dispuesta, busca precisar el lugar de enunciación del

⁸⁷ No esperaba ese súbito momento de honestidad. Me quedé pensando, abatido, pero ella enseguida me preguntó, como si viniera al caso: ¿te gusta Carla Guelfenbein? No supe qué contestar. La encuentro bonita, saldría con ella, pero no me acostaría con ella, le dije. Tal vez le daría un beso, pero no me acostaría con ella, o me acostaría con ella pero no le daría besos. Mi mamá se fingió escandalizada. Se veía hermosa con ese gesto. Yo te pregunto si te gusta cómo escribe. No, mamá. No me gusta. Pero a mí me gustó su novela. El revés del corazón. El revés del alma, corregí. Eso, El revés del alma. Me sentí identificada con los personajes, me emocionó. ¿Y cómo es posible que se identifique con personajes de otra clase social, con conflictos que no son, que no podrían ser los conflictos de su vida, mamá? Hablaba en serio, demasiado en serio. Sabía que no correspondía hablar en serio, pero no podía evitarlo. Ella me miró con una mezcla de enojo y compasión. Con un poco de lata. Te equivocas, me dijo, al fin: tal vez esa no es mi clase social, de acuerdo, pero las clases sociales han cambiado mucho, todo el mundo lo dice, y al leer esa novela yo sentí que sí, que esos sí eran mis problemas. Entiendo que te moleste lo que te digo, pero deberías ser un poco más tolerante. Me pareció extrañísimo que mi madre usara esa palabra, tolerante. Me dormí recordando la voz de mi madre diciéndome: deberías ser un poco más tolerante. (Zambra, 2011:80).

⁸⁸ Tenía también una escena violenta en la memoria, un diálogo, para las fiestas patrias, en casa de mis abuelos. Estaban ellos y sus cinco hijos en la mesa principal y yo con mis primos en la mesa que llamaban del pellejo, cuando mi papá le dijo a mi abuelo, al final de una discusión, casi gritando, cállate tú, viejo comunista, y al principio todos guardaron silencio, pero de a poco empezaron a reír. Incluso la abuela y mi mamá, y hasta uno de mis primos, que de seguro no entendía la situación, también rieron. No reían solamente, sino que también repetían, en franco tono de burla: viejo comunista. Pensé que el abuelo también reiría; que era uno de esos momentos liberadores en que todo el mundo se entregaba a las carcajadas. Pero el viejo se mantuvo muy serio, en silencio. No dijo una palabra. Lo trataban mal y entonces yo no estaba seguro de que lo mereciera. Años más tarde supe que no había sido un buen padre. (Zambra, 2011:38).

narrador para evidenciar la distancia respecto a las décadas de dictadura (veinte años desde el regreso a la democracia, veinticinco años desde el terremoto), expresando una postura crítica desde la cotidianidad, tanto al periodo dictatorial “eso sentía Claudia cuando niña: que sucedían cosas raras, que convivían con el dolor, que guardaban difícilmente una tristeza larga e imprecisa y, sin embargo, era mejor no hacer preguntas, porque preguntar era arriesgarse a que también le respondieran eso: come y calla” (Zambra, 2011:115); como al devenir político del país “Recibí el golpe, tal vez lo merecía. Entiendo que te vayas, le dije. Santiago es más fuerte que tú. Y Chile es un país de mierda que va a gobernar un dueño de fundo que va a llenarse la boca celebrando el bicentenario.” (Zambra, 2011:141).

El acercamiento de las distintas épocas se elabora desde la particularidad que permite cada espacio. Si los setentas y ochenta remiten al silencio más doloroso, al mutismo y el secretismo en post del control de parte de un grupo y en la búsqueda de la sobrevivencia por parte del otro, los noventas se constituyen como la época de los cuestionamientos. La caída de nuestro propio muro mediático facilita dicha lectura, lo que queda de manifiesto en el diálogo entre el narrador y Claudia, ambos hijos de la dictadura, pero con una impronta situacional distinta en cada uno de ellos.

Luego vino el tiempo de las preguntas. La década de los noventa fue el tiempo de las preguntas, piensa Claudia, y enseguida dice perdona, no quiero sonar como esos sociólogos medio charlatanes que a veces salen en la televisión, pero así fueron esos años: me sentaba durante horas a hablar con mis padres, les preguntaba detalles, los obligaba a recordar, y repetía luego esos recuerdos como si fueran propios; de una forma terrible y secreta, buscaba su lugar en esa historia. No preguntábamos para saber, me dice Claudia mientras juntamos los platos y recogemos la mesa: preguntábamos para llenar un vacío. (Zambra, 2011:115).

La búsqueda, a la que alude la protagonista, la búsqueda del lugar de sus padres en la historia, en realidad apunta al ejercicio espurio de intentar llenar un vacío, situación que

reconoce en el dolor de la ausencia de desarrollo de una generación que realmente no experimentó su vida producto del control. El apogón cultural sufrido durante los diecisiete años de dictadura dictaminó aquella suerte. Paradójicamente el lugar en la historia que desesperadamente intenta encontrar es el de su propia generación, aquella que quedó a medio camino entre los que vivieron la dictadura en su totalidad y la de aquellos que comienzan su recorrido en ancas de la concepción de los denominados Jaguares de Latinoamérica⁸⁹. La fragmentación temporal nos permite apreciar la subdivisión entre: la época del silencio (décadas de la dictadura), la época de los cuestionamientos (noventas) y las primeras décadas del gobierno de la concertación⁹⁰, aquellos en los que la alegría nunca llegó y la ambigüedad de los años posteriores a la primera década del nuevo milenio, aquel espacio de indefinición en el cual todavía nos encontramos y cuyo relato expone el derrotero histórico de la clase media chilena. Voinmaa sostiene que la gran cualidad del minimalismo zambriano es aquella descripción escindida que el narrador realiza del grupo social más numeroso de nuestro país.

Su literatura, en uno de sus sentidos mínimos, es básicamente una reflexión sobre el devenir, borradura, reinención y re-imaginación de la clase media en las últimas décadas y el modo en que ella ha sido afectada y transformada por las políticas neoliberales. En ese sentido, estos textos son primero memoria histórica

⁸⁹ La expresión "Chile es el jaguar de América Latina" es rastreable a artículos del diario el mercurio. En el artículo del diario el país *La otra cara del "jaguar" de América latina*, podemos ubicar más nociones respecto a dicha noción. "El diario El Mercurio acuñó la expresión "Chile es el jaguar de América Latina" para comparar la fuerza de la pujante economía chilena con los llamados "tigres asiáticos" (Corea del Sur, Taiwan, Singapur y Hong Kong). (Relea, 1998). Relea, F. (23 de Marzo de 1998) Recuperado de https://elpais.com/diario/1998/03/23/internacional/890607627_850215.html

⁹⁰ Concertación es el diminutivo de "Concertación de Partidos por la Democracia coalición que agrupaba a partidos de izquierda, centroizquierda y centro. Su estructura organizacional surgió al alero de lo que se denominó Concertación de Partidos por el No, colación creada durante el plebiscito de 1988. Se mantuvo ininterrumpidamente en el poder hasta el año 2010 cuando fue derrotada por la coalición por el cambio encabezada por el posterior presidente Sebastián Piñera. Después del periodo presidencial encabezado por la derecha, se actualizaría pasándose a llamar Nueva Mayoría, articulando el segundo mandato de Michelle Bachelet en 2014. El conglomerado vio pasar como presidentes a Patricio Aylwin, Eduardo Frei Ruiz-Tagle, ambos demócratas cristianos, Ricardo Lagos (PPD, Partido Por la Democracia) y Michelle Bachelet (Socialista). En gran medida tanto los aciertos como fallos de la estructura política del Chile actual se atribuye a las acciones u omisiones de este conglomerado político.

de una clase sin historia; son, además, documento político y estético de la transformación del imaginario memorialístico: apunta hacia nuevas formas de recordar que alteran el evento mismo que se trae de regreso y su pervivencia en nuestro presente. (Voinmaa, 2016:55)

El crítico igualmente reprocha la -a su juicio injusta- crítica que Promis realiza del trabajo de Zambra, señalando como una lectura, a priori superficial, debido a que no repara en la condición de cierre (La literatura de los hijos) que el trabajo del autor expone en torno a la tradición.

Esta posibilidad crítica no ha sido reconocida por gran parte de la crítica. Así, por ejemplo, luego de destacar el minimalismo y la auto-reflexividad del texto, refiriéndose a *Bonsái* y a *La vida privada de los árboles*, José Promis señala: “brevísimas novelas ingeniosas, pero que dejan la impresión de ser los capítulos iniciales de un relato mayor que debiera ofrecer la profundidad que todavía no se percibe en éstos.” (web) Promis apela por un tipo de narrativa “mayor” –una que efectivamente narre historias en el sentido que la literatura suele (¿debe?) hacer; esto es, se extraña una narración en el sentido más tradicional del concepto (Voinmaa, 2016:56).

En cierta medida, la postura del reconocido crítico remarca la fractura con la tradición, entendiendo el proyecto literario zambriano, en su forma de representación el quiebre de una generación a otra. “Ahora bien, en Zambra no hay una negación o rechazo de una concepción modernista de la literatura. Más bien al contrario: hay una subsunción de ella, esto es, Zambra incorpora el modernismo (la tradición) en su escritura y logra convertirlo en algo diferente a sí mismo [...] El minimalismo y la paradójica profundidad que elabora abren, así, una puerta nueva en la tradición literaria chilena y latinoamericana” (Voinmaa, 2016:55). Aún así, el proyecto narrativo de Alejandro Zambra se articula a través de mecanismos que podríamos definir como postmodernos, los cuales en su exégesis dan cuenta de aquello que hemos definido como elisión. La fragmentación se formula como elemento central en la configuración del texto, por ejemplo, la parcelación de la historia en cuatro capítulos -

Personajes secundarios, La literatura de los padres, La literatura de los hijos, Estamos bien-cifra en el paratexto la idea que pretende expresar cada apartado. Dicha fragmentación narrativa, la disposición en pocas páginas de una historia que se disfraza como mínima y que en realidad condensa en sus fracciones la historia total del recorrido generacional chileno y la fractalización del conjunto de historias que describen la totalidad del periodo, generan una sinécdoque, el todo por sus partes.

En el caso chileno, es de particular interés reconocer que las representaciones artísticas durante el período de la postdictadura optan, ya libres de la censura que caracterizó el periodo de Pinochet y de frente a la desacreditación de los discursos oficialistas de la memoria, por una narrativa diferenciada por la fragmentación de la escritura, por la atomización de la historia como relato épico en “petites histoires”, por la incursión en la experiencia personal, por la disgregación de temas, intereses, claves, lenguajes y modos narrativos (Barraza y Plancarte, 2016:100).

La proliferación de información, el fin de los metarrelatos y la inclusión de los nuevos flujos de información, disgregan la psique discursiva de los narradores actuales, de la misma forma en como la hiperconectividad disocia la capacidad discursiva de los grupos humanos. Comienzan a convivir multitud de subjetividades heterogéneas, esa expresión cultural se adosa a los lenguajes y modos narrativos también heterogéneos. *Formas de volver a casa*, se presenta como una novela corta pero en su extensión expresa aquella crisis de las subjetividades, a la vez que las problematiza en torno a la experiencia de su narrador, identificando, por ejemplo, su rol secundario en la década de los ochenta, espacio en el cual su identidad se definía en el cruce educacional que se sincretiza en referencias a figuras de la aritmética, biología y letras, y su proceso educacional como adolescente: “Entonces éramos justamente eso, personajes secundarios, centenares de niños que cruzaban la ciudad equilibrando apenas los bolsos de mezclilla. Los vecinos del barrio tomaban el peso y hacían siempre la misma broma: parece que llevaras piedras en la mochila. El centro de Santiago

nos recibía con bombas lacrimógenas, pero no llevábamos piedras sino ladrillos de Baldor o de Villee o de Flaubert” (Zamora, 2011:58). Aquella cualidad, contrasta con su bagaje cultural, el cual se explicita en la intersubjetividad del intercambio intelectual y afectuoso de sus amistades: “Hoy me llamó mi amigo Pablo para leerme esta frase que encontró en un libro de Tim O’Brien: «Lo que se adhiere a la memoria son esos pequeños fragmentos extraños que no tienen principio ni fin»” (Zamora, 2011:150). Las constantes referencias literarias, como Natalia Ginzburg, Romain Gary, Flaubert (un recurrente desde *Bonsai*) son contrastadas con otras referencias que se ubican en las antípodas de la concepción y el canon literario personal del autor que en gran medida busca ejemplificar la disonancia dialéctica entre la literatura de los padres y los hijos, y que en su expresión más amplia, apunta a la subjetividad y heterogeneidad de la sociedad chilena.

También había cambios en la casa de mis padres. Me impresionó, sobre todo, ver en el living un mueble nuevo para libros. Reconocí la enciclopedia del automóvil, el curso de inglés de la BBC y los viejos libros de la revista Ercilla con sus colecciones de literatura chilena, española y universal. En la hilera del centro había también una serie de novelas de Isabel Allende, Hernán Rivera Letelier, Marcela Serrano, John Grisham, Barbara Wood, Carla Guelfenbein y Pablo Simonetti, y más cerca del suelo algunos libros que leí cuando niño, para el colegio: El anillo de los Löwensköld, de Selma Lagerlöf, Alsino, de Pedro Prado, Miguel Strogoff, de Julio Verne, El último grumete de la Baquedano, de Francisco Coloane, Fermina Márquez, de Valéry Larbaud, en fin. Me gustaría haberlos conservado pero seguramente los olvidé en alguna caja que mis padres encontraron en el entretecho. (Zamora, 2011:77).

La arquitectura antagónica que Zamora se esfuerza por elaborar entre la visión de los hijos y de los padres, no sólo se perfila a través de los fragmentos atingentes a la percepción literaria de su narrativa⁹¹, sino también se vislumbra, en la oposición discursiva respecto al régimen. Ejemplar es la secuencia de la discusión en la cena que comienza con el recuerdo

⁹¹ Ante todo, y en relación a los artilugios lingüísticos, el autor chileno es un escritor, excesivamente “literatoso”, en la disposición de mecanismos architextuales e intertextuales.

de la noche del terremoto: “Mientras cenamos les pregunto a mis padres si recuerdan la noche del terremoto de 1985, si recuerdan al vecino Raúl. Mi madre confunde a los vecinos, a las familias, mientras que mi padre recuerda a Raúl con precisión. Entiendo que era demócratacristiano, dice, aunque también se rumoreaba que era algo más que eso” (Zambra, 2011:128), que posteriormente vira a la cuestionada militancia partidaria de Raúl, y también del abuelo del protagonista: “¿Cómo así? No sé, parece que era socialista, o comunista, incluso. ¿Comunista como mi abuelo? Mi papá no era comunista. Mi papá era un obrero, nada más. Raúl debe haber sido más peligroso. Pero no, no lo sé. Se veía pacífico. De cualquier manera, si Piñera gana las elecciones se le va a acabar la fiesta. Debe ser alguno de esos que se dieron la gran vida con estos gobiernos corruptos y desordenados” (Zambra, 2011:129); y que finalmente se quiebra ante el estallido de provocación o sinceridad expresado por el padre.

Lo dice para provocarme. Yo lo dejo hablar. Lo dejo decir unas cuantas frases rudimentarias y agrias. Nos han metido la mano al bolsillo todos estos años, dice. Los de la Concertación son una manga de ladrones, dice. No le vendría mal a este país un poco de orden, dice. Y finalmente viene la frase temida y esperada, el límite que no puedo, que no voy a tolerar: Pinochet fue un dictador y todo eso, mató a alguna gente, pero al menos en ese tiempo había orden (Zambra, 2011:129).

La discusión, que pareciese azarosa en realidad, condensa los quiebres temporales del devenir histórico. Todos ellos expresados en el diálogo, partiendo con el recuerdo incrustando en la memoria y los hechos que la secundan (el terremoto, la fogata), la posterior progresión política (transición democrática) y sus alcances, y finalmente la desidia y desesperanza de la actualidad, cifradas en el viraje democrático a la derecha. Así mismo la pregunta que se hace el narrador, respecto a reconocer a su padre en sus palabras: “Lo miro a los ojos. En qué momento, pienso, en qué momento mi padre se convirtió en esto. ¿O

siempre fue así? ¿Siempre fue así? Lo pienso con fuerza, con un dramatismo severo y doloroso: ¿siempre fue así?” (Zambra, 2011:129). El impacto de un posible pinochetismo de closet fractura aún más las alicaídas relaciones familiares y vuelve a amplificar la distancia entre las generaciones. Aquí la crítica no se la lleva un cómplice pasivo, el narrador y el contexto de la historia, no permiten levantar ninguna suspicacia respecto al actuar del padre, un hombre sencillo, de trabajo y con horizontes políticos limitados; un actor secundario, como versa el título del primer capítulo de la novela, como aquellos que de manera indirecta cargaron el peso de las décadas.

No puedo evitar preguntarle a mi padre si en esos años era o no pinochetista. Se lo he preguntado cientos de veces, desde la adolescencia, es casi una pregunta retórica, pero él nunca lo ha admitido —por qué no admitirlo, pienso, por qué negarlo tantos años, por qué negarlo todavía. Mi padre guarda un silencio hosco y profundo. Finalmente dice que no, que no era pinochetista, que aprendió desde niño que nadie iba a salvarlos. ¿A salvarnos de qué? A salvarnos. A darnos de comer”. Pero usted tenía qué comer. Nosotros teníamos qué comer. No se trata de eso, dice (Zambra, 2011:130).

La diatriba familiar no sólo se sufre en la anodina estirpe del protagonista. El núcleo familiar de Claudia, por ejemplo, sobrelleva sus propios problemas respecto a la herida del golpe, aquella que manifiesta la dualidad de registros, en la necesidad de formular entidades duales con el objetivo de la sobrevivencia, dualismo que expresamos como mecanismo base de la estética de la elisión. Su padre Roberto, debió vivir largos años con la identidad de su tío Raúl, pese a no ser un elemento subversivo de primer orden. Para abandonar su máscara, la familia en pleno debe realizar una ritualización enmarcada en la dualidad de la identidad, performance que responde a los dobles discursos presentes en la marginalidad de la existencia de los grupos humanos obliterados durante el espacio del gobierno de facto.

A comienzos de 1988 el padre de Claudia recuperó su identidad. Fue una decisión del partido. Con el plebiscito en la retina, necesitaban militantes comprometidos públicamente en tareas prácticas. Magali fue con sus dos hijas al aeropuerto. La

situación era absurda. Hacía una semana Roberto había salido a Buenos Aires con la identidad de Raúl y regresaba ahora convertido en Roberto. Se había recortado un poco el pelo y las patillas y vestía sobriamente, con blue jeans y una camisa blanca. Sonreía mucho y en algún minuto Claudia pensó que parecía un hombre nuevo. No era necesario que fingieran tanto pero su madre insistía: del mismo modo que antes la miraba con reprobación cuando le decía papá, ahora la instaba, de forma casi ridícula, a que le dijera papá. En el avión venía gente que de verdad había estado exiliada. (Zambra, 2011:118)

Para Claudia, la escena es francamente insoportable, la carga emocional que debería suscitar el reencuentro posterior al “exilio”, en su caso, se encuentra mediada producto de la ficción. La construcción del binomio Raúl/Roberto influye no sólo en el comportamiento de su padre, también en la forma en que el grupo familiar establece relaciones con su entorno. Muestra de ello es el recuerdo del espionaje solicitado al narrador. De cualquier modo, la escena en el aeropuerto alcanza tonos grotescos, en su emotividad fingida, aquella que impone la máscara y la ficción discursiva.

Claudia recuerda haber sentido una cierta amargura al verlos abrazar a sus familias, llorar en esos abrazos largos, legítimos. Por un momento pensó, pero se arrepintió enseguida de ese pensamiento, que los demás también fingían. Que lo que recuperaban no era a las personas sino los nombres. Deshacían, por fin, esa distancia entre los cuerpos y los nombres. Pero no. Había alrededor emociones verdaderas. Y de vuelta a casa pensó que su emoción era también verdadera (Zambra, 2011:119)

Las suspicacias que levanta la escena, respecto a la veracidad de los sentimientos, ubican a Claudia en una polaridad negativa, respecto a la experiencia asume su amargura como verdadera, al igual que asume como “verdaderas” las demostraciones de afecto a su alrededor, no las juzga como falsas, pero sí deja abierta la interpretación a una dualidad, sugiriendo una mediación en los reencuentros. La felicidad no apunta al reencuentro posible, sino más bien a la recuperación de la identidad, a la superación de la fase binómica y a la reterritorialización de la entidad silenciada en la implementación de la dualidad discursiva.

El recorrido de Zambra, aunque breve abarca diversas temáticas presentes en el concepto de

narrativa de postdictadura. Igualmente utiliza el espacio memorial, manipulando sus influjos a modo de sustrato con el cual elaborar un frenético recorrido a lo largo de décadas de la historia chilena reciente. El adjetivo frenético, lo aplicamos no sugiriendo que la prosa del chileno sea avasalladora o se incruste en el arte del motor profesado por Paul Virilio⁹², más bien lo ocupamos describiendo como frenéticos el paso del tiempo y los saltos entre presente y pasado. La delicada y minimalista forma de narrar, permite que sintamos, aquel paso de décadas, de una forma veloz pese a la parsimonia y a la visión estática que desprende el vacío emocional del narrador protagonista: “Es tarde. Escribo. La ciudad convalece pero retoma de a poco el movimiento de una noche cualquiera al final del verano. Pienso ingenuamente, intensamente en el dolor. En la gente que murió hoy, en el sur. En los muertos de ayer, de mañana. Y en este oficio extraño, humilde y altivo, necesario e insuficiente: pasarse la vida mirando, escribiendo” (Zambra, 2011:164). La cavilación temporal con la que cierra el libro, aquella que hace referencia al catastrófico terremoto de febrero del 2010, abarca igualmente la intensidad de la muerte y su presencia, prácticamente permanente en el imaginario social chileno. A su vez, aquel altivo y humilde oficio, es exaltado, en el proceso de vaciado de memoria que sobrelleva la observación y que permite describir el derrotero social e incrustarlo en el marco referencial de la postdictadura, a la vez que el narrador, describe la

⁹² Paul Virilio expone la noción de velocidad que nace con la introducción del motor en el campo cultural. Señalando como las implicancias del arte motor, inciden en los cambios de percepción, culturales y físicos que experimentamos como ciudadanía. Explorándolos particularmente en las mecánicas del cine, y el aceleracionismo presente en la replicación de imágenes, En el arte de la desaparición, respecto al motor señala. “Con la aparición del motor nace un nuevo sol, que modifica de raíz la visión. Su iluminación no tardará en cambiar la vida gracias al doble proyector, que es tanto productor de velocidad como propagador de imágenes (cinemáticas o cinematográficas). Visiblemente, todo se anima, comienza la desintegración de la vista, que precede muy poco a la de la materia y los cuerpos esbozada ya en los primeros estudios sobre las formas de menor resistencia (aerodinámicas), como en el caso de las películas de Marey, por ejemplo, donde la velocidad y los elementos se conjugan para dar forma a las apariencias de las máquinas, hasta conseguir recomponer integralmente la profundidad de campo del trayecto; en adelante, a la erosión eólica se sumara la de la velocidad, que esculpe a la vez el vehículo y el paisaje tratando de lograr la aclimatación de los pasajeros” (Virilio, 1988:55).

experiencia de la clase media y su progresión histórica a través de la clave infantil que le entrega una impronta profundamente emocional al relato.

La historia de *Había una vez un pájaro* de Alejandra Costamagna, en tanto, se construye en un espacio similar al de Zambra. Su desarrollo narrativo se adscribe al paradigma de la narrativa de los hijos y su tono es homologable al abatimiento emocional, manifestado por el narrador de *Formas de volver a casa*. A su vez, la estructura discursiva comparte aquel minimalismo que facilita la identificación de los mecanismos estéticos de la elisión. La amplitud del relato se mide en su delicadeza, la cual se manifiesta después de un ejercicio de poda literario (a la usanza de los bonsáis narrativos del escritor chileno).

Había una vez un pájaro (2013) es la reescritura de la novela *En voz Baja* (1996)⁹³, debut escritural de la autora chilena. La conversión de una novela en cuento⁹⁴, es el resultado de la madurez narrativa de la creadora, quién en un ejercicio de mediación, reconvierte el texto original a una versión más corta, donde puede expresar con mayor efectividad su propuesta discursiva, llevando el minimalismo narrativo a un nivel superlativo a partir de la experimentación con esa cualidad de los textos de ser siempre editables. Alejandra se exploya respecto a esta experiencia en el apartado de la novela libro conscientemente titulado *En Voz Baja*. La elección de dicho nombre para el paratexto que cierra el libro comunica intertextualmente en dos niveles. El primero, explicitar el vínculo que relaciona la novela con el trabajo preliminar del mismo nombre. El segundo exhibir el trabajo de poda literaria que tiene lugar en el actual proceso de reescritura. Costamagna señala lo siguiente respecto a su

⁹³ Me parece importante señalar, que ante la discontinuación de la publicación de la novela original, *En voz baja*, únicamente trabajaremos con su versión actualizada. Igualmente, me parece esencial aclarar que yo no he tenido acceso al libro de 1996. Principalmente por no encontrarse disponible en repositorios de bibliotecas, buscadores de compras, ni digitalizados en medios como la biblioteca pública digital.

⁹⁴ “172 páginas en la novela a 35 en el cuento” señala Bieke. (Bieke, 2016:215)

exploración narrativa:

Fue Juana Inés Casas quien me hizo ver, a fines de 2012, el parentesco entre el cuento *Nadie nunca se acostumbra* del libro *Animales domésticos* (Mondadori, 2011) y la novela *En voz Baja* (Lom, 1996). Sin haber vuelto a leerla desde su publicación, le dije entonces a Juana Inés que para mí esa novela era un pariente lejano. Y que a los parientes lejanos se los podía visitar, cómo no, pero siempre sentiríamos la incomodidad de no compartir códigos, de no hablar el mismo idioma (Costamagna, 2013:70).

La distancia respecto a la primera publicación aporta en esa lectura que la misma prosista realiza de sus textos. Su madurez le permite ver las fisuras de un primer lenguaje “por qué decir que una mueca de náusea contorsionaba sus facciones cuando hubiera sonado mucho más natural decir, por ejemplo, que arruga la cara por el asco” (Costamagna, 2013:70). No deja de ser paradójica la facultad de la edición expresada por la escritora en su reflexión metatextual, pues al versar sobre temáticas referidas al régimen dictatorial, es imposible no pensar en la cualidad censora que ostentaban los gobiernos de facto, quienes ocupaban su potestad sobre el diálogo artístico, para sobrellevarlo a su conveniencia, imponiendo férreas estructuras de censura y silenciamiento.

En torno al ejercicio de edición, igualmente podemos evidenciar una censura curatorial, anclada en una percepción museal de la estructura novelística. Como bien señala Juan Cid, tutor del presente estudio, los alcances de la museística en el entorno literario nos permiten visualizar y atribuir sus cualidades al espacio ficcional. En una percepción binaria en que museo/curador es símil de novela/escritor, comprendiendo sus códigos afines, “Así como el museo –aquel clásico receptáculo de archivos– conjura el olvido, la novela, o el carácter memorial de los textos, otorga al museo de papel un rol singular donde archivo, escritura, colección y curatoría se transforman en ideas articuladoras de un ejercicio de poder

restaurador del pasado y vitalizador del futuro” (Cid, 2017:161). Es en este espacio, en el que la autocrítica y la percepción estética sobre cómo representar el pasado permite el modelamiento en la reescritura de la obra.

La edición de Costamagna resalta las temáticas políticas trabajadas con anterioridad, en aquellos proyectos literarios que cargan con la medalla de la apertura⁹⁵ de un proceso estético que, en cierta manera, funciona como la inauguración de una escuela narrativa, parapetada en una pseudo-generación literaria.

Yo ya no me escuchaba ahí, en esa voz baja que no me parecía nada de baja por lo demás. En vez de silencio, ahora escuchaba ruidos, sobreexplicaciones, personajes-maquetas y un lenguaje altisonante. (Había una vez un pájaro 70). [...] Pero cómo darle respiración a la novela sin que dejara de ser ella. Digo, sin que dejara de ser un primer libro de una mocosa de veintitantos, escrito en los comienzos de los 90, cuando el tema de la dictadura había dejado de ser tema (ah, lo que querían) y el silencio de esos primeros años de transición ocultaba las transacas que moldearían la precariedad de nuestra democracia. (Costamagna, 2013:71).

La preeminencia de la temática de la dictadura, aquella que al ser deliberada pasa a sobrellevar el prefijo post, queda magnificada a través del ejercicio de edición y montaje de Costamagna. La disposición de los cuentos en el libro, así como su contenido, potencian las herramientas estéticas que problematiza su reescritura. El silencio, tan presente, escenifica las dualidades discursivas en un intrincado juego de especulaciones, en las cuales se solicita un lector atento, capaz de discernir sobre lo que realmente se está hablando. A su vez, la reducción de la extensión de la narración (coincidentalmente es un texto sucinto, como el de

⁹⁵ Los debuts de Gumucio y Costamagna ya contienen los gérmenes de los temas y las estrategias narrativas que fueron adoptados y desarrollados más tarde por escritores como Álvaro Bisama, Nona Fernández, Alejandro Zambra y Diego Zúñiga. Estos autores se aproximan a la historia nacional con sospecha, al igual que lanzan una mirada desconfiada a la memoria. Con frecuencia, los textos de los “hijos” dan cuenta de la imposibilidad de la representación del pasado y de la objetividad mediante un énfasis en su propio carácter construido. Su discurso se caracteriza además por “ausencias,” “silencios” e “intersticios” [Ramírez 51, 56], que tienen su origen en una memoria transmitida a tartamudeos, de la generación de los padres, protagonistas, a la de los hijos, personajes secundarios. (Bieke, 2016:212)

Zambra), permite evidenciar la condición fractal de la historia al comprimir a pasajes, temas que definen los conflictos narrativos que aquejan a la protagonista. En tanto, la disposición estructural o el montaje de la narración de *Había una vez un pájaro*, entra en diálogo con los otros cuentos que componen el libro.

Centrémonos primero en esta condición metatextual del compilado de cuentos de Alejandra Costamagna. El libro se compone de *Nadie nunca se acostumbra* (cuento primeramente publicado en *Animales domésticos* (2011) y el punto de relación con la reescritura de *En voz baja*. Además de los relatos *Agujas del reloj*, *Había una vez un pájaro* y el apéndice explicativo *En voz baja*, apartado que hemos citado anteriormente y que explica la génesis de la versión actual del libro.

Agujas del reloj, el relato más corto de todo el texto repara únicamente en la condición de una niña y los tropos respecto a la ausencia, en una prosa poética, que bien podría leerse como una figuración del cuento central. Por otra parte, *Nadie nunca se acostumbra*, retoma la figura de la niña y que bien puede ser la narradora del cuento que da nombre al libro, siendo en este pasaje aún más joven: una infanta. Los hechos que relacionan ambos cuentos son la presencia de la Tía Berta, personaje que se repite en la última narración, y que, en el juego de dualidades discursivas, podría tanto ser ella, como ser simplemente un alcance de nombres. Además de esta presencia, nos encontramos con la provincia argentina como un cronotopo recurrente en ambos relatos. La Tía Berta, habita estas pequeñas localidades del país vecino, demostrando una correspondencia con el lugar de exilio del padre de la narradora de *Había una vez un pájaro*, quien vive su subrepticio destierro en parajes trasandinos.

El texto, que narra el cruce a los Andes y una anodina visita a la parentela que vive en el otro lado del cordón montañoso, da un giro a la violencia cuando la Tía Berta es atacada

por una jauría de perros⁹⁶, los mismos que inocentemente la niña había contado durante todo el viaje. La potencia de la metáfora animalesca nos permite identificar la presencia del golpe, entendiendo aquel ataque sorpresivo como la condición bélica del ejercicio de fuerza del Coup d'état y de paso nos abre una dualidad interpretativa, al no conocer el futuro de la mujer después del ataque, cuestionándonos si es la misma Tía que nos encontramos en el otro cuento. La sutileza con la que la autora remite a la simbología canina dialoga con la construcción similar que Mario Bellatín desarrolla en *Perros Héroes* (2013), quien en un sugerente epígrafe señala “Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta pastores belgas malinois” (Bellatín, 2013:291). La condición de inmovilidad del “hombre”, figurativamente remite a la inutilidad del gobierno de facto y la condición protectora de los perros, apunta a la sorpresa. En cierto sentido la Tía Berta, desgarrada en las fauces del ataque sorpresa, se encuentra en las antípodas de aquel hombre cómodamente custodiado por su cohorte de pastores belgas, pero en su génesis comparten, esa forma de sincretismo, en que los episodios de dictaduras ocurridos a lo largo y ancho de Latinoamérica, son abordadas a través de un prisma de cotidianidad y sincretismo. Muy lejano de aquella figuración atávica, que fue la novela del dictador⁹⁷.

⁹⁶ El empleo de la simbología canina. Sutilmente utilizada por la narradora suele ser un lugar común en el campo semántico que apunta a la crítica, metáfora y denostación, del espectro militar. La condición protectora del perro (guardián), incide en la iconización figurativa de los canes. Chevalier señala, “Sin duda no existe ninguna mitología que no haya asociado el perro, Anubis, rien-K'uan, Cerbero, Xolotl, Garm, etc., a la muerte, a los infiernos, al mundo de abajo, a los imperios invisibles que rigen las divinidades ctónicas o seléiicas. [...] La primera función mítica del perro, universalmente aceptada, es la de psicopompo, guía del hombre en la noche de la muerte, tras haber sido su compañero en el día de la vida. Desde Anubis a Cerbero, pasando por Thot, Hécate y Hermes, el perro ha prestado su figura a todos los grandes guías de las almas, a todos los jalones de nuestra historia cultural occidental. Pero hay perros en el universo entero, y en todas las culturas reaparece con variantes que no hacen sino enriquecer este primitivo simbolismo. Los cinocéfalos, tan numerosos en la iconografía egipcia, tienen por misión encarcelar o destruir a los enemigos de la luz y guardar las Puertas de los lugares sagrados. Entre los germanos un perro terrible, llamado Garm, guarda la entrada del Niflheim, reino de los muertos, país de los hielos y las tinieblas. (Chevalier, 1986:816)

⁹⁷ La novela del dictador es un subgénero presente en la literatura latinoamericana. Algunas de las obras de este tipo que podemos considerar paradigmáticas son el *Otoño del Patriarca* (1975) de García Márquez, *La Novela*

Aquel quizás sea un rasgo distintivo en torno a la problematización de la violencia por parte de la autora chilena. El escenario familiar y las apelaciones contextuales nos remiten a situar la narración en los noventas, plena época de la transición, de ahí la lateralización que la autora hace del horror muy en consonancia con la política de estado que la marginaba. Richard señalaba que

la transición les encargó a los administradores oficiales del consenso la tarea de atenuar las marcas de la violencia que permanecía adherida al contorno de las palabras que nombra la conflictualidad del recuerdo (postdictadura), para reducir –eufemísticamente– la gravedad de sentido contenida en su dramática de los hechos ahora neutralizada con el nombre ‘transición’ (Richard, 2007:136)

En cierto sentido, y a partir de lo expuesto por Nelly Richard, entendemos el acercamiento autoral a la época. La narrativa desde el prisma infantil propende aquella figuración casi onírica del espacio, la fragmentación narrativa se palpa en la forma del acercamiento de la protagonista a la construcción memorística del agenciamiento transición. Lorena Amaro, por su parte, señala que este lugar de enunciación mantiene y expone la tragedia chilena en sus particularidades a través de la desintegración (fragmentación) misma de sus formas edificantes.

En oposición a la sedimentación de formas “tradicionales” o hegemónicas, se experimenta con formas autoficcionales y autobiográficas, provocando torsiones dentro del realismo a las que contribuye la introducción de la perspectiva infantil. Este tipo de foco narrativo propende a la desestabilización de los relatos, los vuelve precarios y parciales, aunque en su fragmentariedad constituye igualmente un aporte a la reconstrucción de nuestra memoria elidida, [...] colmado por imágenes que en su superficie siguen birlando lo fundamental del drama político chileno, el proyecto que alguna vez pudo hacer del país algo distinto del laboratorio social, mercantil, en que se ha convertido hoy (Amaro, 2014. 113).

La reinterpretación de *En voz baja* nos somete a la presión hermenéutica de los espacios

de *Perón* (1985) de Tomás Eloy Martínez y la *Fiesta del Chivo* (2000) Vargas Llosa.

de vaguedad. Las zonas de indeterminación deben ser completadas por el lector, con el fin de descifrar la intención comunicativa de la autora, quien elabora una dualidad amparada en la ambigüedad de las formas y la neutralidad de un lenguaje aparentemente seco. Una ambivalencia que juega a mostrar hosquedad en lo directo, pero, que se abre a interpretaciones en las tergiversaciones presentes en la sutileza de la comunicación: “-Se va a un lugar donde va a estar mejor y no se despide porque no puede- dice. Y repite-: Porque no puede” (Costamagna, 2013:48). En la cita anterior, podemos evidenciar como las frases explicativas “Se va a un lugar donde va a estar mejor y no se despide porque no puede” & “Y repite-: Porque no puede”, se estructuran como oraciones ambiguas, en las que subyace más de una intención. La caracterización de la ambivalencia comunicativa en este tipo de enunciados se hace presente en la demarcación, sobre lo que realmente se quiere decir.

¿De qué hablamos realmente?, el personaje del padre ¿realmente va a un lugar mejor?, o ¿simplemente se oculta la realidad a la hija por ser temas políticos que no se pueden sociabilizar con los niños?. A qué responde el último vocativo ‘Y repite-: Porque no puede’, ¿a una verídica imposibilidad de comunicarse, por ejemplo, por un tema médico o a una prohibición de carácter impositivo ligada a un ejercicio de poder?. La estructura sintáctica de las oraciones no presenta problemas interpretativos, la fisura se exhibe a nivel semántico, en la ambivalencia del texto. Ejemplos como el anterior abundan en el conciso relato.

No tenemos noticias de mi padre ni del tío Ramón ni de Lucas. Recién empezamos a entender algo unas semanas más tarde cuando mi madre y Berta nos sientan a las tres primas y nos piden que escuchemos bien lo que nos dirán. Todo es redundante entonces, a pesar de los silencios. Todo suena demasiado grande, demasiado solemne. Lo que nos dicen es que volveremos a ver a mi papa y a Ramón. A Lucas no lo veremos porque está escondido admite, afortunadamente está a salvo. Y no dicen mucho más. (Costamagna,2013:35).

La narradora expresa su queja, ella no conoce la verdadera condición de los familiares,

conjuntamente le molesta la limitada información que les entregan. El conocimiento de los hechos que poseen las figuras de autoridad, en este caso su Madre y su Tía, remiten escuetamente a la política de encubrimiento presentada por los mandos militares. El ocultamiento de la magnitud de los hechos a los jóvenes funciona como una metáfora de los designios gubernamentales empleados durante el régimen militar. Paralelamente, y en un nivel narrativo, son estas estructuras duales las que incitan al lector a situar su atención en esos espacios de incertidumbre.

El silencio es algo que permanece inanalizable, pero que suscita continuamente la urgencia, por parte del psicoanalista, de encontrar sentido [MacLure 493]. Este mecanismo es comparable a lo que ocurre con el lector de *En voz baja* y 'Había una vez un pájaro'. Los blancos que dejan los textos instigan al lector a llenarlos de sentido. Así, crean un espacio íntimo que lo involucra cada vez más. (Bieke, 2016:211).

La rumorología que en otros textos analizados amplificaba las historias a niveles épicos, verdaderas epopeyas de la reinención y la sobrevivencia, acá se reducen al silencio familiar -por protección o desidia- y son retratadas sin espectacularidad en una cercanía que despliega la creación de un imaginario trivial, que es la expresión naturalista de la cotidianidad de la clase media, a la cual apelan ambos narradores en su construcción y que se configura tanto en los ambivalentes discursos, como en la simpleza y cotidianidad de su espacio de acción: "Berta y Camila vienen a almorzar los fines de semana, de a poco se ha vuelto una costumbre. Mi tía, Lucas y mi madre habla en clave, no perciben – no quieren percibir- que estamos aprendiendo su idioma" (Costamagna, 2013:40). La cercanía de las relaciones filiales y la imposición, aparentemente casual de las dinámicas partidistas, fisura la intimidad en el núcleo familiar, de modo que lo que no se dice es más importante que lo que realmente se comunica, la dialéctica de la anfibiología subsume completamente la impronta del discurso utópico y el mutismo respecto a lo que realmente se quiere informar,

absorbiendo por completo la realidad comunicativa del entorno.

El conflicto subyacente a la distancia comunicacional dentro del grupo familiar se mantiene en ambos textos, presentándose en *Había una vez un pájaro* como la imposición por parte de los adultos de un cerco comunicativo alrededor de los niños. Un adultocentrismo evidente, amparado en el cariz de las temáticas a tratar y su relación con el peligro. En dicho sentido, el texto presenta una repetición constante en torno al volumen con el cual se expresan ciertos contenidos y la tonalidad con la cual se permiten referir a ciertas personas o temas “Ellas eligen el repertorio, él toca la guitarra. Lo hacen en voz baja, son cuidadosas nuestras madres. Que para hacer una muralla, que aunque mi amo me mate a la mina no voy, que mira la batea como se menea, que las casitas del barrio alto, que voy a hacerme un cigarrito” (Costamagna, 2013:40). La construcción en voz baja y sus variaciones, se presentan como una aliteración permanente en el relato. Cada uno de los fragmentos que remite al metatexto, apuntan a la modulación, en síntesis, a guardar un silencio culposo.

-Tienes que tener paciencia- le hace ver mi madre **con su voz finita**- Tú sabes que esto va a pasar luego

- ¿Luego de qué?- se ríe de mi padre. Es una risa impostada, parecida al beso que se han dado al inicio- ¿Luego de quedar hechos mierda? (36)

Mi madre lee la primera carta que mi padre nos ha escrito, a Virginia y a mí, desde la cárcel. Incluso la autorizamos a que la lea **en voz alta**.(44)

Se pone a hablar con Lucas **en voz muy baja** pero muy aguda también, como de pito de tetera hirviendo la voz de mi padre a esas alturas.

Las mira mucho rato, las separa, las junta, como si pudiera hacer que mi padre fuera uno solo y no estas figuritas sueltas. Después le muestro la carta. La leemos **en voz alta, en voz baja**⁹⁸, en todos los tonos posibles. ¿Y qué hacemos?, pregunta mi hermana al final de la tarde. (Costamagna, 2013:49).

El último fragmento corresponde a la dificultad de interpretación, respecto a la imagen

⁹⁸ El énfasis al autor de la investigación.

del padre descubierta en una foto, que acompañaba con una carta: “Es una fotografía suya, una tira con cuatro imágenes idénticas que sobresalen en un fondo blanco. Atrás dice “para mis monitas”. Su cara es la de otra persona: un hombre de pelo gris y barba tupida, alguien vagamente familiar. Es y no es mi padre” (Costamagna, 2013:58). Aquel hombre resulta una figura irreconocible para sus hijas, una entidad distinta a la imagen que recuerdan y que dejaron partir. La atomización del cuerpo, mediante el aprisionamiento y la tortura y las reinterpretaciones de la identidad, se materializan en un organismo, que a la vez es y no es aquel hombre que otrora identificara como su padre. La revelación del escollo del reconocimiento fraternal, que se suma a la imposibilidad de comunicación expresada en el insostenible diálogo que ambas hermanas, son sólo la antesala a la catarsis que ambas sufrirán después de la revelación de la muerte de su padre en el exilio.

Es que, o sea, lo que pasa es que anoche llamó Berta desde Argentina. Mi padrastro no halla las palabras para articular la frase más difícil que le tocará pronunciar en sus sesenta y cuatro años de vida. Porque ahora que miro hacia atrás y puedo verlo sin que se me nublen las imágenes, ahora que logro ordenar la historia estoy segura de que algo se rompió adentro suyo esa tarde, cuando dejó salir a la superficie esas tres palabras: Gustavo murió, niñas. Que lo encontraron hace dos noches, agónico botado en un callejón de las afueras de Buenos Aires, nos dirá después. Que nadie pudo hacer nada. Que el viajara al día siguiente para iniciar los trámites legales. Su informe nos atraviesa el pellejo, nos tuerce las vértebras (Costamagna, 2013:66).

No deja de ser llamativo que la persona que entrega la fatídica última actualización del estado de Gustavo sea Lucas, el padrastro al cual las hermanas forzosamente se esfuerzan por rechazar: “Puede que secretamente haya estado esperando que nuestra madre y Lucas se repelieran o resultaran incompatibles. O que los ruidos en el dormitorio de al lado sólo fueran alucinaciones nuestras” (Costamagna, 2013:42). Desde el deseo a la no filiación, hasta la incomodidad de la escasa intimidad que guarda su madre, todo se perfila en un antagonismo entre las hijas y Lucas, y de este último y Gustavo. Así mismo lo seco del mensaje y la forma

en que el padre es encontrado logran prefigurar una suerte de lectura, en la cual la influencia del padrastro predestinaría la suerte emocional y política del padre.

- Es que si no quieren entender, no van entender nunca. Y no queremos entender, pero claro que entendemos que Lucas y ella, que el asunto venía de antes (le dice así: el asunto), pero que desde que a mi padre lo detuvieron Lucas la apoyó en todo. Y todo quiere decir todo, dice. Incluso ayudó a sacarlo de la cárcel con el abogado y sus contactos en una embajada. Jura, ella, que nuestro padre se salvó gracias a Lucas, pero de eso no nos pude dar más detalles. Insiste en que Lucas es una buena persona, que no está reemplazando ni usurpando el puesto a nadie, e improvisa un tono sentimental para decir que desgraciadamente estas cosas pasan, monitas. (Costamagna, 2013:42).

Otro rasgo imperativo de la relación que delimita el rango de acción de las niñas tiene que ver con que subestimar la sensibilidad infantil acomoda la autoridad comunicativa en un paradigma generacional. En gran medida la narrativa de los hijos se construye en torno a este antagonismo emocional entre progenitores (sustrato experiencial directo) e hijos (sustrato experiencial lateral), enmarcado en un planteamiento que singulariza al locus “dictadura” como rasgo indisoluble de la identidad de las dos generaciones, padeciéndola los progenitores directamente y los descendientes en una lateralización vivencial. Las niñas en este punto son reducidas a un rol de observación, referirse a ellas en una adjetivización amable pero reductiva (monitas) sólo tiende a opacar su jerarquía en la disposición de su rol en el relato, “La figura central es la de la hija. Es una figura doblemente silenciada, no solo por la sociedad patriarcal-dictatorial contra la cual escribieron sus antecesoras, sino también por la propia madre. El padre, en cambio, se representa frecuentemente como un aliado [...] en la mayoría de los casos ausente⁹⁹” (Bieke, 2016:211), producto del ejercicio de biopoder que lo suprime.

⁹⁹ “La memoria de la narradora retrocede hasta un *turning point* de su biografía doméstica, el de «la partida de mi padre»; quien es en efecto un prisionero de la dictadura, que desaparecerá luego de un exilio misterioso y cuya prisión y desaparición coinciden con ese tiempo en el cual por las ventanas de la casa se filtraba «un sonido de balas que venían de la calle». Es la ausencia del padre la desintegración del núcleo familiar y la orfandad de los hijos, concebido todo ello como una consecuencia traumática del golpe de Estado”. (Rojo, 2016:131)

La triada de los procedimientos estéticos de la elisión se conjuran en el triste final del padre de la narradora. La fragmentación discursiva, que impera en las informaciones entregadas a las hermanas incide en la formación político emocional de las niñas para con su padrastro y el mundo adulto, a la vez que aquellas fisuras en el lenguaje facilitan la dualidad que se manifiesta en el silencio y en las posibles interpretaciones de los sucesos. Del mismo modo la desterritorialización a la cual es sometido el padre, tanto como entidad como en su corporalidad física (exilio), explicita la condición disruptiva de la violencia del régimen. El exilio en su abstracción suprime la identidad del hombre, tanto en una percepción mental, la incapacidad de reconocimiento en la imagen, como en la entidad física, revelada en la muerte. El exilio, además de presentarse como epílogo dramático de la obra, conjuga en su construcción temáticas recurrentes en el imaginario narrativo de Costamagna. La primera, la filiación paternal, explorada en cuentos como *Imposible salir de la Tierra de Animales Domésticos* (2011) o en su reciente novela *El sistema del Tacto* (2018); la segunda temática, el desplazamiento andino¹⁰⁰, trayectoria ya trabajada en *Nadie nunca se acostumbra* y en *Are You Ready?* del compilatorio *Imposible salir de la Tierra* (2016) que comparte nombre con el cuento anteriormente referenciado. La imagen del padre resuena como un eco atávico, una figura perentoria en la formación, a su vez el desplazamiento, en la emotividad del viaje constituye ciertos ritos de pasaje (infancia/madurez, por poner un ejemplo), íntimamente relacionados a la carga familiar. La siguiente cita de; *Are You Ready?*, nos permite ejemplificar las cualidades de la relación stirpe y viaje;

La madre le dijo que se iba a morir. Que su tío, su único tío materno, agonizaba al otro lado de la cordillera. Que ella no podía viajar, le dijo, que por favor fuera

¹⁰⁰ “Las perspectivas del trayecto de la infancia y la adultez se ensamblan en imágenes de un paisaje cordillerano que expone el avance tecnológico capitalista del cambio de siglo y la caducidad de los trayectos del cruce cordillerano experimentados durante el siglo XX”. (Johansson, 2019, 261)

a acompañar a la familia en los últimos minutos de su único hermano. Que la sustituyera, le pidió la madre mientras apagaba el tercer cigarro de la mañana. Ya nos vamos extinguiendo, le dijo. Y era cierto: la familia se esfumaba, se esfumaba. A la hija le pareció que esas palabras le atravesaban el pellejo. Estar lista, cruzar la cordillera, sustituir a la madre (Costamagna, Web:2013¹⁰¹).

El cordón montañoso¹⁰² constantemente remite a la filiación familiar, condición que aparece de forma transversal en casi toda su obra. La autora ha señalado que su narrativa, en gran medida se nutre de un componente emocional, un correlato intimista que responde a vivencias personales, las cuales no son articuladas desde un aparato autoficcional, sino que más bien, funcionan como sustrato que moviliza la narración. Por ejemplo, en el cuento (*Are You Ready*) el referente nace desde la experiencia personal de la autora.

«Are you ready?» brotó a partir de una situación concreta experimentada: la pérdida de un familiar que estaba a muchos kilómetros de distancia, donde tuve que viajar a acompañarlo, viajar también sustituyendo mi padre. Para mí fue una experiencia muy epifánica. Fue la primera vez que me enfrentaba a la muerte directamente, a ver ese último soplo que, en efecto, es así: una exhalación y ya. Vislumbrar todo lo que se iba con esa muerte, en términos de una identidad, de una pertenencia. Ahí apareció el cuento, en un límite muy difuso entre lo real y lo imaginario. Y casi involuntariamente se instaló como un apéndice de la novela. (Anabalón, 2019: Web)

En dicho caso el referente, padre/madre, es cambiado en el cuento. La plasticidad estética de lo difuso se proyecta en una narración que mantiene los lazos familiares como eje, sin embargo, a juicio de la autora, el alcance metafórico de estas relaciones filiales permite trabajar conceptos anclados en la percepción estética de la narrativa de postdictadura. “Creo que hay figuras que van más allá del vínculo filial puramente, que se transforman en metáfora

¹⁰¹ Cuento disponible para su consulta en formato electrónico en el sitio de revista *Qué Pasa*. Are you ready?. En Ficción QP. Recuperado el 30 de Abril de 2020 de <http://www.quepasa.cl/articulo/ficcion/2014/09/280-15133-9-ficcion-qp-are-you-ready.shtml/>.

¹⁰² Los espacios de la pampa argentina y de la cordillera de los Andes han sido clave en la creación de los imaginarios nacionales argentinos y chilenos y una pieza fundamental en las operaciones de la escritura literaria tendientes a la apropiación simbólica y material de vastas zonas geográficas (Andermann, 2000). Sin embargo, no se trata de imaginarios espaciales estáticos, por el contrario, estos expresan importantes transformaciones a lo largo de la historia (Johansson, 2019, 255)

de otras cosas. Pienso que en el caso de *En voz baja* o en *Había una vez un pájaro*, la figura tiene que ver también con el padre como la representación de la autoridad. En estos casos, uno podría leerla espejeada con la dictadura” (Anabalón, 2019: Web). Además de bordear la figura atávica del padre, visto y entendido como patriarca, la representación narrativa configura su mimesis con el accionar tutelar del régimen. A su vez el fragmentado padre ficcional que construye Costamagna, exterioriza una pluralidad de significados, donde las imprecisas y escindidas descripciones, enfocadas a una percepción más emotivo sensorial que a una prosopopeya y etopeya identificables, permiten entender la figura desde una corporalidad homologable a la totalidad de sus relatos. Por ejemplo, el padre, puede ser el mismo padre tanto en *Había vez un Pájaro* como en *Agujas del Reloj*, no por una superposición del nivel historia en el relato, sino porque la figura remite a la abstracción de la autoridad¹⁰³ y a una metaforización de las genealogías paternas de las letras latinoamericanas. Para Costamagna, el progenitor encarna “Ese mandato de este ser humano que lo lleva todo, que lo comanda todo, que es el autoritarismo por excelencia”, pero que a pesar de lo tutelar y abarcador de su efigie, conjuga a su vez “la figura de la ausencia y también de cierta competencia a la que el hijo, nuevamente no quiere adscribirse. Y cierto «debe ser» en el hijo, una masculinidad con la que el personaje se siente totalmente fuera de lugar” (Anabalón, 2019: Web).

¹⁰³ La abstracción de autoridad que representa la figura paterna tiene un fuerte asidero en el imaginario cultural de América latina. Según Paulina Wendt “Desde una perspectiva histórica, en Latinoamérica se asocia una primera imagen del padre, a la de una figura fuerte, protectora, racional y ordenadora, pero ausente. Mientras el padre latinoamericano real está ausente, su espacio es con frecuencia ocupado por el caudillo y sus atributos de poder: Pensamos que el hueco simbólico del Pater, en el imaginario mestizo de América latina, será sustituido con una figura masculina poderosa y violenta: el caudillo, el militar, el guerrillero. El padre ausente se troca así en presencia teñida de potestad política, económica y bélica. Presencia que llena el espacio que está fuera de la casa; pero que impone en ella el hálito fantasmático de su imperio, aunque sea sólo por evocación o visión fugaz (Montecino, Madres y Huachos, 31). Así, por ejemplo, en *Pedro Páramo* se cristalizan los rasgos de esta variante paterna propia del continente en la persona del caudillo de Comala” (Wendt, 2011:16)

La característica fractal del padre (padres) de la narrativa de Costamagna en cierta medida problematiza convenientes acercamientos al quiebre respecto a una concepción predominantemente hegemónica de la masculinidad. La elisión, en la formación de una figura identificable, sumadas a las dualidades de representación, en torno a los conceptos que engloban la percepción masculina, abren un campo de interpretación más amplio en un imaginario hetero-patriarcal, desarrollando estas cualidades, en las representaciones ligadas a la postdictadura. La figura del progenitor, entonces, se enlaza de manera casi simbiótica en aquel aspecto. La presentación del exilio, así como la ausencia en la vida de la narradora, su dislocación de la figura parental, a la pareja de la madre y su crudo final en Argentina, son representaciones al rol despótico de la dictadura, a la vez que son expresiones de una subjetivación de la masculinidad del progenitor. El prisma femenino en la representación desarrollado por la autora establece un diálogo comunicante con dos desarraigos: el de la experiencia masculina del padre ausente, que abandona su labor, ante la imposición de una centralidad; y el desarraigo sufrido por la hija, frente al impedimento de una relación estable. El abandono por parte del padre no busca constituirse en fuga, apuntando a la perpetuación de la entidad latinoamericana del huacho¹⁰⁴, su exilio es forzado, de ahí la experimentación, tanto a nivel narrativo fragmentando la figura del sujeto y su posición en la narrativa, como a nivel representativo, en la creación de esta masculinidad elidida. En *Había una vez un pájaro* “el padre ha sido desplazado en este universo simbólico, es una pura ausencia cuya

¹⁰⁴ En *Madres y huachos, alegoría del mestizaje chileno* (1993), Sonia Montecino “reflexiona sobre la condición esencial de “hijo sin padre conocido”, condición que es la propia de la mayoría de los latinoamericanos desde la conquista europea, lo que posee una continuidad en el siglo XX en la figura del “huacho”, que deriva de la voz quechua Huaqcha (niño huérfano que es protegido por el Incanato), pasa a ser un adjetivo descalificador sinónimo de “bastardo”. Por tanto, sostiene la existencia de una suerte de “bastardía esencial” de los latinoamericanos, y por tanto en los chilenos, en estos 500 años de aculturación eurocentrada” (Alvarado, 2016:170)

carencia repercute en una problematización del ser y de la jerarquía de las cosas desde el punto de vista de su significación. La metáfora del padre se transforma así en algo inasible y el universo en algo caótico” (Wendt, 2011:16).

A modo de cierre podemos señalar que el minimalismo con el cual se estructuran ambas historias, es el resultado por una parte de la edición, aquella poda literaria que encontrará su primer eco en un Raymond Carver, sujeto a la reducción discursiva para expresar más. Por otra parte, es la elaboración discursiva del mundo infantil, la cual es expuesta a la injerencia directa del mundo adulto, quien decide qué comunicar y cómo. A partir de ello comienza a configurarse aquella generación de los hijos y su diálogo discursivo comienza a escarbar en la memoria y a plantear su posicionamiento -también discursivo-, desde los lugares postmodernos de la postdictadura. El trabajo narrativo de Zambra gravita en el espacio memorístico (archivo), su construcción nos entrega la “impresión de que la dictadura constituye una parte inexpurgable de sus biografías y, por consiguiente, también de sus obras” (Rojo, 2016:128). Un pie forzado que singulariza los trabajos de Costamagna y Zambra, quizás como dos ejemplos cardinales en la denominada *Literatura de los hijos*.

CAPÍTULO 6:
Posmemoria y referencial cultural.
Ruido de Álvaro Bisama & Historia del Llanto de Alan Pauls

En el presente apartado trabajaremos sobre las novelas *Ruido* (2012) de Álvaro Bisama e *Historia del Llanto* (2007) de Alan Pauls. Mediante esta propuesta de lectura buscamos evidenciar como ambas producciones narrativas facilitan la exposición de lo que hemos denominado estética de la elisión.

Los conceptos de memoria e intertextualidad podríamos identificarlos como ejes centrales en el relato que desarrollan ambos autores, el cual se construye a partir de una ficcionalización de las estructuras psicosociales de las décadas de los setenta y ochenta. Las novelas describen la violencia, sin embargo, esta no se narra de forma literal o gráfica¹⁰⁵, sino más bien, su presencia se exhibe de forma adyacente, un terrorismo de facto, que define las sociedades y por ende la estructura narrativa de los relatos.

Bisama articula su novela a través de un doble narrativo, identificable en la medida que la exégesis textual deambula en un juego de representaciones en el cual la posible presencia de la memoria del narrador se desdibuja en una dicotomía de aspectos tan ficticios

¹⁰⁵ Ambos autores reservan una expresión gráfica de la violencia para otros de sus trabajos, reservando dicha dimensión para otras obras, *El brujo* e *Historia del dinero*, respectivamente.

como reales, revisitando espacios memoriales (en el sentido representativo), colectivos (en el sentido generacional) y personales (en el sentido autoformativo). El narrador chileno intenta impregnar su novela con un carácter dúctil, desplegando referencias visuales, por ejemplo, el elemento icónico del estencil del vidente¹⁰⁶ (personaje que ocupa la centralidad del relato) con alusiones de carácter anecdótico, como las comunidades musicales, las cuales giran en torno a las dinámicas de la Dictadura militar de Augusto Pinochet. En contraparte la narrativa de Pauls es marcadamente intimista, la preeminencia de la evocación esquematiza la narración en una suerte de epistemología del recuerdo, elaborada en torno a los alcances de una abstracción mnemotécnica del recuerdo infanto-juvenil. La historia para el narrador de *Historia del Llanto* se construye en torno a un *arché* personal.

En términos estéticos, la nomenclatura punk-museal de *Ruido*, podría incidir en una percepción crítica equivocada, al reducir el trabajo de Bisama a una frugalidad ligada al pedaleo adolescente incrustada en una balada de generación perdida. Si bien, la esencia adolescente se palpa, especialmente en la percepción del narrador(es), que poseen un marcado aroma juvenil, su registro funciona como soporte, el valor narrativo reside en el uso de la intertextualidad como herramienta que permite describir una época. Pauls por su parte, cifra en la emoción infantil, el sentido de colección museológica que ostenta el relato, debido a que la dualidad ficción/realidad apela al conocimiento de la historiografía social Argentina, que se presenta a través del recuerdo pueril, bosquejado en un rompecabezas de episodios o sucesos del imaginario colectivo setentero, propuesta similar al registro del autor de Villa

¹⁰⁶ “Hace unos años empezaron a aparecer stencils en el centro: el rostro del vidente mirando el cielo; Los stencils nos lanzaban al pozo de nuestras pesadillas. Dentro de ese pozo preguntábamos cómo habíamos envejecido, nosotros y las pesadillas” (Bisama, 2012:13). Los estenciles eran desarrollados por una joven de la comunidad, quien los producía en papel de radiografía. La intensión comunicativa del resurgimiento de la figura del vidente se hacía notorio, la dimensión plástica en el relato surge en torno a estas disposiciones de la cultura pop.

Alemana, quien estructura una suerte de “casete” de compilados, en torno a hitos e historias de la cultura pop y del underground de sus años ochenta.

Las referencias en ambos trabajos son complejas, abstractas y muy detalladas; su uso facilita un entramado intertextual, el que produce diversas capas interpretativas en ambas historias a la vez que posibilita una lectura fragmentada, atingente al dispositivo analítico que sugerimos como propuesta interpretativa. Ambos trabajos, con sus marcadas diferencias, y evidentes semejanzas, buscan visitar estos tormentosos episodios constitutivos de la historia medianamente reciente de ambas naciones.

Ruido, es la rememoración de la infancia y adolescencia del autor en Villa Alemana. Un híbrido de *Bildungsroman* y *Künstlerroman*, profundamente ligada a la cultura pop, que usa como escenario espectral uno de los episodios más estrambóticos ideados por los servicios de inteligencia del mando militar: el caso del vidente de Villa Alemana. Ilustre personaje del imaginario nacional, conocido como Miguel Ángel Poblete y posteriormente como Karol Romanoff¹⁰⁷. El vidente, se posiciona como un eje meridiano en la vida del

¹⁰⁷ Como si de la formulación de nuestro posicionamiento estético se tratase los datos de vida de Miguel Ángel Poblete se difuminan en una nebulosa en consonancia con la época que lo vio alzarse al estrellato. Dobles lecturas, ambigüedades, mitos, mentiras, en síntesis, manipulaciones de datos. Figuraciones expresivas que reafirman la percepción de la estética de la elisión, al presentar multitud de registros, dobles lecturas, y una historia profundamente fragmentaria. En relación a los datos respecto a su identidad, se señala que “se trató de un individuo nacido en el mundo marginal chileno, criado después en uno o varios hogares de menores, y que cuando inició su carrera de vidente tenía diecisiete años. De nombre Miguel Ángel Poblete (con posterioridad, Karol Romanoff), con antecedentes de desequilibrio mental, aspirador de neoprén y pasta base, el 12 de junio de 1983, por primera vez, en las afueras de Villa Alemana, en el cerro Membrillar (llamado después, sucesivamente, Cerro de la Virgen y Monte Carmelo, en un orden de pretensiones sacralizantes que aumentó en proporción directa al aumento de la fama de Poblete), dijo haber visto y hablado con la Virgen María. Sus declaraciones tuvieron eco al principio en los habitantes del pueblo y posteriormente en el público chileno en general. Esto desató una sucesión de peregrinaciones hacia Villa Alemana, con un número cada vez mayor de penitentes que acudían al pueblo y subían el cerro para acompañar a Poblete en sus éxtasis místicos, escucharlo hablar en “lengua antigua”, maravillarse con sus “estigmas” y enterarse de los mensajes que la madre de Jesús les transmitía por su intermedio. Aunque la Iglesia Católica desestimó el milagro y acabó acusando a su protagonista de falsario, raleándole por consiguiente el número de sus seguidores, Poblete y su movimiento se mantuvieron en la parrilla noticiosa hasta 1988. Fueron sus años de gloria. Más tarde, a fines de la década del noventa y en los primeros años del nuevo milenio, su popularidad decayó. En esta etapa Poblete se cambió de

narrador y de su comunidad, cuya presencia de iluminado, en gran medida definía la historia de la pequeña localidad, a la vez que su ascenso funcionaba como una suerte de reducción iconográfica de la temporalidad histórica. Al igual que el quiebre que los actos del hijo del hombre generaban en la lógica temporal (un antes y un después A.C. y D.C), Poblete, en su pequeña figuración de divinidad, seccionaba la historia de la ciudad. Su actuar, que en gran medida fungía como una representación del quiebre que la figura nada mesiánica del dictador provocaba en el derrotero temporal de la historia del país.

Al mismo tiempo, que este hecho central, la aparición de la virgen, define la agenda de la ciudad (y en gran medida el país); el autor, un Bisama difuminado en la multitud, comenzaba a definir su identidad. El narrador utiliza la estructura lingüística del plural contando los sucesos a través de una figuración de colectividad “nosotros somos el relato, los pedazos que no existen en el puzzle, las voces que fingen ser fantasmas” (Bisama, 28). La formación de aquella identificación adolescente se encontraba, esencialmente ligada a la escena musical, destacando el gusto por grupos musicales ligados al rock o al Punk en sus expresiones más corporales. Elementos que, situados en el camino de tierra y la bicicleta, funcionan como complementos del vaciado de memoria que se desarrolla en las páginas.

La memoria, en la propuesta de Bisama, es ubicable dentro de los márgenes de lo que Beatriz Sarlo denominó como el giro subjetivo (2013), una dimensión dentro del relato

sexo y de nombre. Iba a ser en los últimos años de su vida Karol Romanoff, una mujer regordeta, de pelo rubio teñido, descendiente en línea recta, según proclamaba, de los zares de Rusia. También se intensificó entonces su alcoholismo, lo que al parecer fue la causa de su fallecimiento temprano, a los cuarenta y dos años de edad, el 27 de septiembre de 2008. Pero incluso entonces, y a despecho de su degradación, Poblete/Romanoff moría dejando detrás suyo una minúscula congregación de fieles, los "Apóstoles de los últimos tiempos", vestidos de rojo como los cardenales católicos y que fueron quienes, después de cortarle la muñeca para asegurarse de que en realidad estaba muerto, lo/la enterraron. (Rojo, 2016:176)

histórico que se articula en torno a la construcción memorial, su espacio de enunciación, sus subjetividades y su relación respecto al pasado. La autora señala:

El pasado es siempre conflictivo. A él se refieren, en competencia, la memoria y la historia porque la historia no siempre puede creerle a la memoria y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, y de subjetividad). Pensar que podría darse un entendimiento entre perspectivas sobre el pasado es un deseo o un lugar común (Sarlo, 2013:11).

De esta forma entendemos la memoria aplicada a este espacio narrativo específico, como un elemento que se maneja en un paradigma de construcción memorística, que se articula en relación a la historia monumental, pero difiere de ella, poseyendo rasgos distintivos (subjetividad, lugar de enunciación, articulación intertextual) y que se ubicaría en un espacio diferente al de ella.

Dentro de los estudios de la memoria varios pensadores y académicos han reflexionado respecto a las nociones de Memoria Colectiva y Memoria Individual (Halbwachs, Hirsch), entendiendo sus diferencias como ejes fundamentales en la construcción de un relato conmemorativo.

En lo que respecta a la memoria colectiva, Halbwachs sostuvo que se desarrolla dentro de la red de relaciones sociales y, por tanto, la consideró como parte esencial de la socialización del individuo que se acuerda tanto de sus propias experiencias, percepciones y sentimientos como de vivencias contadas por otras personas y, en particular, de todo aquello que los demás consideran importante. El sociólogo francés opinó que la memoria colectiva es condicionada por la psicología individual, por un lado, y construida socialmente, por el otro. Es decir, las estructuras sociales existentes determinan también las experiencias cotidianas del individuo (1925/2004: 319) (Seydel, 2007:55).

Ruido, encuentra particular resonancia en dicha forma de lectura, debido a que la historia de Bisama es un ejercicio personalista, en el cual sus recuerdos y sus experiencias de adolescencia funcionan como correlato del momento que vive su comunidad (Villa Alemana)

en época de dictadura. De esta forma los rasgos distintivos del narrador (que son los rasgos distintivos del mismo escritor) terminan por exhibir el background cultural de una época en la que identificamos el crecimiento del autor mismo.

“Cuando tratábamos de ordenar los hechos de nuestra historia; el muchacho al que se le había aparecido el diablo, el thrasher que había recibido una carta de un fanzine brasileño pidiéndole una entrevista; la muchacha que había tratado de matarse con pastillas y contaba todo eso sentada en el centro, mientras alguien iba a comprar cigarrillos. El ruido era las leyendas urbanas de la infancia” (Bisama, 2012:14).

Al volver sobre los recuerdos, la novela se fragmenta y la elisión se evidencia en la capacidad de atomizar una vida, o más bien, la historia de un retazo de vida, incluyendo en la narración episodios anexos -reales o ficticios- jugando con el espacio de la ficcionalización, entendiendo que “tanto los textos de ficción como los historiográficos, antropológicos y sociológicos se basan, por ende en la interpretación de la realidad, así como en la traducción de experiencias vividas y de las acciones humanas a un sistema de signos lingüísticos” (Seydel, 2007:14).

Por otra parte, la ficcionalización es la que permite introducir el concepto de violencia en el espacio narrativo. Es decir, las reconstrucciones memoriales narrativas son utilizadas en la disposición de introducir los hechos relativos a la dictadura, permitiéndonos dimensionar la ejecución de sus ejercicios de poder. En este punto ambas novelas estructuran los alcances del accionar de los cuerpos de control enraizados en elementos culturales literarios, mientras en el texto de Bisama la introducción de la violencia se manifiesta como un ejercicio “invisible”, como una imposición del poder que se mueve en ciertos espacios en los cuales aparentemente la ciudadanía no repara, como por ejemplo, la violencia soterrada que utiliza el espectáculo mediático que ofrece el vidente para seguir imponiendo su lógica de control.

En el texto de Pauls, la atmósfera infantil es subyugada a la ostentación del poder y la sinergia colectiva que provoca el régimen, surgiendo figuras atávicas, como la del padre o el trovador, que, en su estructura molar, definen la experiencia del narrador, influyendo negativamente en la composición de reminiscencia y amnesia presente en la memoria infantil. Como dijimos, en *Ruido* la violencia no es palpable en una dimensión factual, se constituye en la ciudad, en una dimensión iconográfica. La aparición de la virgen estructura un ordenamiento maniqueo, en el cual las polaridades políticas, propias de la guerra fría, expresaban una ausencia de secularismo, Dios es de derecha (muy a pesar de la iglesia ortodoxa rusa), y, por supuesto, afín al pinochetismo. Los evidentes fallos en la elaboración lingüística del vidente, los cuales son otra expresión de dualidades discursivas, facilitaban un reconocimiento del ardid político. Las letanías de Michelangelo bien podían ser premeditadas por los agentes de inteligencia o propiciadas por la experiencia extática del neopreno¹⁰⁸. La ausencia de sutilezas en las epifanías de Poblete, permitían identificar la disposición política subyacente a la visión:

Casi siempre los mensajes estaban cortados y carecían de sentido, o eran dichos en lenguas, o se referían a cosas puntuales. En esos mensajes, que los fieles anotaban en cuadernos escolares y después traspasaban a un archivo, María hablaba del fin del mundo, se declaraba anticomunista, y volvía –una y otra vez– sobre una posible invasión extranjera, pedía que los fieles rezaran el rosario por Rusia (Bisama, 2012:52)

La fragmentación, como hemos repetido, en el acceso a cada una de las novelas del corpus, apunta a la condensación, a la reducción mínima en hechos del gran panorama abstracto de representación que se busca rescatar en las páginas. El caso del vidente de Villa

¹⁰⁸ El neopren o neopreno es una sustancia química, un pegamento de uso común en la carpintería. Durante las décadas de los ochenta y noventa fue un alucinógeno ampliamente usado en Chile, mayoritariamente consumido por jóvenes vulnerables quienes lo inhalaban en las calles y en los suburbios de las ciudades. Recomendamos el siguiente artículo, publicado en Revista Creces, en Marzo de 1989. <http://www.creces.cl/Contenido?art=396>

Alemana se perfila como el suceso paradigmático *per se* en la búsqueda de esa licuefacción de la historia. Los alcances de los tentáculos del poder, la paranoia simbólica, el recurso de la escenificación kitsch y el cenit de la madurez, enmarcados en la pasión de Michelangelo¹⁰⁹.

No podemos pensar esos años sin él (sin el vidente de Villa Alemana). No podemos pensar en la dictadura sin la luz de la Virgen que ilumina el cuadro desde el fondo. Tras la tela están los cadáveres, las salas de tortura, los agujeros donde fueron a parar los cuerpos de los muertos, el mar silente sobre el que volaron los helicópteros que lanzaban los cadáveres al mar. Tras la tela están los cerros donde enterraron los cadáveres cubiertos de cal. Me cuesta encontrar una imagen panorámica que condense mejor que esta de Bisama la circunstancia del país chileno durante la década del ochenta del siglo XX. Enunciado este pasaje por un narrador que Bisama pluraliza intencionalmente, al que transforma en un «nosotros» (¿los chilenos de su generación?, ¿los chilenos todos?), que «piensa» (en rigor, que recuerda) aquella imagen montándola sobre planos diferentes y superpuestos, el primero de los cuales es el que ilumina la Virgen de la que «el vidente» es portavoz (Rojo, 2016:89).

Los alcances de la flexibilidad narrativa de la elisión facilitan la confección de la ficción interseccional, entre lo intimista y el gran relato epocal, el cual se construye a través de un ejercicio de montaje. Los continuos quiebres en el espacio temporal se manifiestan en una enunciación expresada desde un futuro “posible”, pero que nos remite fuertemente al pasado. “Nos volvimos fanáticos del rock [...] nos emparejamos. Algunos seguimos bailando. Nos olvidamos del milagro y del vidente. Comenzamos a creer que todo era una farsa. El pasado no nos interesaba. El presente era nuestro” (Bisama: 86-87). La esencia proteica del tiempo condensa una percepción extemporal de la realidad producida tanto por la experiencia

¹⁰⁹ *La pasión de Michelangelo*, es el nombre que recibe el caso en su traslación a la gran pantalla. La cinta fue estrenada el año 2013, una coproducción chileno-francesa, de las productoras Panache Productions, Röpke Films y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Fue escrita y dirigida por Esteban Larraín. La crítica no fue particularmente amable con la producción, especialmente por su poco acabado trabajo de las aristas del caso. La necesidad de condensar una historia de décadas en pocos minutos de metraje, además de la presencia de lugares comunes (la pederastia, la duda frente a la fe, el criollismo campesino), juegan en contra a la amplitud del relato. La ficha se encuentra disponible en <http://cinechile.cl/pelicula/la-pasion-de-michelangelo/>

extática, que padece el pueblo de la quinta región, como por la presencia insoslayable del gobierno militar.

Esta alteración de la configuración espacial incide en el modo de presentación de las historias que se entrecruzan, el *bildungsroman* del pedaleo adolescente en Villa Alemana, y la ópera mesiánica de la dictadura. En este sentido, las polaridades de conformación de ambas y el marcado uso de quiebres y montajes en el lenguaje de Bisama, atomizan aún más la materialidad del relato. Por ejemplo, el autor brinda construcciones sintácticas como la siguiente:

A veces, teníamos insomnio.
A veces, soñábamos con el vidente.
A veces, soñábamos con satán.
Caminábamos por la casa y nos convertíamos en las sombras de nuestras
propias habitaciones.
Entonces recordábamos.
Podía ser cualquiera. Nadie lo vio nunca (Bisama, 2012:18).

El autor utiliza este tipo de estructuras en un juego combinatorio, en el cual enlaza distintos campos de referencias. Las oraciones presentan un minimalismo funcional, a través del cual son explicitadas y demostradas las generalidades del contexto. “La vida corría por caminos paralelos. Vino un terremoto y destruyó el país. Soportamos semanas sin agua y sin luz. La dictadura seguía matando y secuestrando gente. En las ciudades explotaban las bombas y se volaban cables de alta tensión. Pinochet quería lucir como un demócrata” (Bisama, 2012:66).

Las referencias generan un entramado intertextual que conecta los lazos de HISTORIA e historia. En su reconstrucción narrativa, interconecta elementos de la alta cultura y de lo que podríamos denominar *lowbro* o cultura pop, añadiendo además al experimento narrativo

el entorno cultural, generando un campo referencial de hipotextos e hipertextos que son amplificados mediante las dualidades discursivas presentes en la narración y los fractales que condensan historias que apelan a efemérides de contexto. Por resaltar algunos de los hechos, el manejo y elaboración de los “milagros” del vidente “en radios regionales para comprar espacios para que los fieles pudieran leer mensajes y pasar cintas de audios con la voz del vidente. O utilizar una base aérea de las cercanías: volaban en una avioneta y llenaban las nubes de productos químicos que provocaban, mediante efectos ópticos, alucinaciones místicas en las masas que acudían al cerro” (Bisama, 2012:54) o la seguidilla de episodios de violencia que terminaban diagramados en la corriente artística regional

La columna que el profesor había escrito decía que el milagro era falso, que todo era contradictorio desde el punto de vista teológico, que era un invento del gobierno, que ahí en la punta del cerro había solo un niño tonto y un puñado de cuentos chinos. Con la ropa llena de sangre, el profesor vio alejarse por un camino de tierra al Chevrolet Opala que lo había secuestrado. Y se había puesto a llorar. Mientras el auto de los agentes se perdió en un camino de tierra [...] Años después, un artista pintaría una serie de cuadros con esos autos negros como tema. El profesor vería por azar una nota de prensa donde se consignaba la noticia. Desde el pueblo viajaría a Santiago a ver la muestra. En una sala blanca, recorrería en esas pinturas ajenas buscando las señales de un miedo que creía haber olvidado: se recordaría medio muerto en la tierra mirando una pintura donde un auto aparecía detenido a lado de una colina, suspendido en medio de la vigilancia o en los momentos exactos en que un agente_ que en el cuadro no era más que una sombra dentro del vehículo- se disponía a abrir el maletero y estaba el bulto de un cuerpo encogido. El profesor se pondría a gemir frente a la imagen, viendo como los colores que había escogido el pintor eran más bien paletazos débiles, veladuras ocres que se contraponían con el color negro del Chevrolet visto de espaldas como un monstruo agazapado, salido de la mano del pintor, pero también de las pesadillas del profesor, de los sollozos que le venían desde el centro del pecho. Pero eso sería en el futuro. Salvo nosotros, perdidos como estamos en la memoria, nadie tomaría nota de ese estremecimiento secreto (Bisama, 2012:55).

En el anecdotario villa alemanense, visitado por el autor, encontramos, además de las historias íntimamente ligadas al “periodo”, otros hechos, más casuales, por ejemplo, la proliferación, de figuras místicas:

No estábamos preparados para milagros. Lo único que había antes era ese astrónomo que predecía temblores y catástrofes. De él solo queda ahora el murmullo de un mito, la sombra de la vida de alguien que acertó al predecir un terremoto. Cuando se instaló acá, en los cuarenta, esto todavía era campo. Había un cine y un par de negocios. El tren pasaba a la hora. Las ondas radiales no llegaban. Todo estaba muerto. Se vino con su mujer. Había dirigido un observatorio en otra parte. Compró una casa quinta y construyó atrás un observatorio¹¹⁰ (Bisama, 2012:25).

También la asistencia constante a conciertos de música rock o punk, el descubrimiento de su sexualidad, la definición de provinciano en el espacio cultural, el consumo de productos de la cultura popular, particularmente películas clase B, etc. constituyen un registro de elementos que a futuro orientarán su proyecto narrativo. La formación del binomio escritor/narrador surge en la medida, que el lector puede identificar a Bisama en la enorme red de referencias desplegadas en la novela. Los intertextos construyen el yo autoral dentro de un espacio de memoria colectiva. La aparición del vidente de Villa Alemana, es un recuerdo comunitario que define a un puñado de individuos como “grupo” generacional, en la medida que los sucesos definen la realidad de Villa Alemana y del país mismo.

¹¹⁰ La referencia del astrónomo es Carlos Muñoz Ferrada. “(Colbún, enero de 1909 - Villa Alemana, 17 de octubre de 2001) fue un marino y astrónomo autodidacta chileno. Era conocido por su supuesta habilidad para predecir terremotos y otros eventos geográficos” Carlos Muñoz Ferrada. En Wikipedia. Recuperado el 30 de Abril de 2020 de https://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Mu%C3%B1oz_Ferrada.

En relación a su residencia recomendamos la siguiente nota; Montes, C. (20 de Diciembre de 2018). El misterioso laboratorio científico del polémico astrónomo chileno. Recuperado de <https://www.latercera.com/que-pasa/noticia/el-misterioso-laboratorio-cientifico-del-polemico-astronomo-chileno/454057/>.

La poética del espacio de Bachelard permea la narrativa y los retazos de referencias construyen el museo portátil de Bisama. Tenemos, por ejemplo, referencias a la producción audiovisual de la época: “Había noches en que cerrábamos el álbum y nos poníamos a ver televisión. Medio vivos y medios muertos éramos secuestrados por docudramas carcelarios filmados con luz natural donde actores desconocidos siempre atacaban a otros actores desconocidos con palas o rastrillos, como si las herramientas de jardinería fueran las únicas armas posibles”¹¹¹ (Bisama, 2012:15); intercaladas con referencias a épocas posteriores: “Filmaron una película. El director era el hijo adoptivo de un senador. Su padre biológico era un guerrillero muerto”¹¹² (Bisama, 2012:108); y apelaciones a obras visualizaciones, que surgirán en torno a interpretaciones nacidas del continuum de inconsciencia colectiva y permanente revisión del caso Poblete: “Nos volvemos carne de ficción, nos enteramos que alguien hizo una obra de teatro sobre el vidente, que alguien va a filmar una película del caso”¹¹³ (Bisama, 2012:158). Estos antecedentes, pertenecientes a un campo cultural más “formal” (teatro, cine), se entrecruzan con otras referencias a la cultura pop musical, bandas como Sumo¹¹⁴, grupo de rock-punk Argentino, y el pogo o baile distorsionado casi tribal propio de los conciertos de rock duro también pueblan el relato.

Construimos una mitología ahí, con esos pedazos con ese sonido. La música siempre estaba sonando en alguna parte. Nos hicimos famosos por eso. Unos tipos armaron una banda punk, y comenzaron a tocar semana a semana en cuanto

¹¹¹ La referencia en este caso es al conocido programa televisivo *Mea Culpa*, conducido por Carlos Pinto, el cual valiéndose de un realismo naturalista, acompañado de la característica narración y presencia extradiegética del narrador, recorría escabrosos pasajes criminales (mayoritariamente enfocados en el morbo) de la historia criminal del país. Ficha en IMDB <https://www.imdb.com/title/tt7131488/>

¹¹² El trabajo señalado es la película *Bienvenida Casandra* (1996), del cuestionado asesor político y otrora candidato presidencial Marco Enríquez-Ominami. Ficha de la producción en <https://www.filmaffinity.com/cl/film799275.html>

¹¹³ Las obras de teatro señaladas son *Miguel, un ángel para Chile* (2009), de la compañía de Teatro el Cielo (Dirección y Dramaturgia Claudia Cordero) y, *M. A. Héroe de Peñablanca* (2010) de la Compañía de teatro La Santa. (Dirección de Rosa María Landabur y Dramaturgia: Alejandra Moffa).

¹¹⁴ La banda argentina Sumo fue liderada por Luca Prodan, músico ítalo-escocés quién falleció a fines de los ochenta por su adicción a la ginebra.

centro vecinal hubiese, otros tipos que eran fanáticos de esa banda argentina que tenía un cantante italiano, empezaron a hacer temas propios, largas piezas conceptuales que terminaban con tambores orgiásticos y explosiones siderales (Bisama, 2012:87).

Además de la siempre presente escena local “Los que tocaban covers se pusieron el nombre de una planta psicodélica¹¹⁵ y acortaron la duración de sus canciones. La banda punk¹¹⁶ reclutó un baterista de Grindcore y tenían a un vocalista listo para hacerse polvo. El vocalista convirtió las tocatas en una anotación biográfica de sus propias crisis” (Bisama, 2012:93). Las referencias, que parecieran antojadizas, no buscan únicamente saludar a los coetáneos, fantasmas que acompañaron su crecimiento personal y nutrieron su abanico estético, sino que además funcionan como muestras del derrotero generacional en aquellas calles de tierra y abandonos gubernamentales, en que la juventud se autoconstruía en torno a las diferentes formas de expresividad que la cultura *under* permitía.

Autoconocimiento y descubrimiento, estructura y desterritorialización, formación e involución, las mil caras en un reducido horizonte de posibilidades, en el cual la identidad, bien podía ligarse a la música, la política o al delirio mesiánico. Para ejemplificar, en el capítulo Space Invaders¹¹⁷ ocurre lo siguiente:

Así comienza todo. Nosotros somos el relato, los pedazos que no existen en el puzle, las voces que fingen ser fantasmas. Ahí la pieza más visible es la que falta el momento en que unos muchachos aspiran pegamento en la punta de un cerro. Uno es el vidente. Han conseguido unos caballos y han subido esa colina. Tal vez anduvieran a pie. Tal

¹¹⁵ La referencia es a la banda de ska, cumbia y punk, la Floripondio, del conocido Aldo Macha Asenjo.

¹¹⁶ La banda referenciada es Villalemana Rok!, una banda de punk de la ciudad, que por influencia, se convirtió en un referente de la época.

¹¹⁷ Llamativo parentesco con el trabajo de Nona Fernández, referenciado en el apartado referente a *La Dimensión desconocida*. Código común, como si el recuerdo de los bits y naves espaciales alienígenas pertenecieran a un inconsciente colectivo que remitiera a la dictadura. Su presencia es igualmente mencionada en la narración de Pauls.

vez no existieran caballos. Matan unas tardes iguales a otras. En los cerros no hay nadie (Bisama, 2012:28).

La presentación del nacimiento o ascenso de Poblete a santo se elabora en torno a dualidades discursivas, la rumorología vuelve a presentarse en la medida que la veracidad de la historia no es comprobable. El narrador puede sugerir eso, o como bien dice tal vez no, ni siquiera está en condiciones de afirmar la forma de acceso, a pie o a caballo, todo entra en el basto escenario de la suposición, donde las dualidades, las mismas que utilizarán los agentes para beneficio político, son a la vez las estructura que confirman la historia. En principio la fábula misma es mediada “Los rastros de la conversación que el vidente tiene con sus amigos se pierden para siempre. Lo mismo que sus nombres. Sus rostros no existen, sus palabras han sido borradas. Las señales mínimas e imprecisas de esa intimidad nos están vedadas. Cuando se reconstruye el hecho, ellos aparecen fuera de foco son sombras que acompañan al héroe, apenas figurantes que salen rápidamente de escena y se borran para siempre” (Bisama, 2012:29). En una nomenclatura campbelliana, el héroe alcanza su cenit, en la medida que su formación queda diluida, la fractalidad permite la subversión de los órdenes establecidos y las decisiones discursivas, ejecutadas a plomo, plantean la necesidad de editar a conveniencia, seleccionando con pinzas qué lugares se deben iluminar.

Lo que queda es la versión oficial. Lo que queda es una colección de palabras bordadas sobre una manta de lana que cubre un territorio. Aparece en los libros, tiene su lugar en algún calendario, se le recuerda a diario en las oraciones. Ahí, el vidente dice posteriormente que no fumo nada, que no aspiro nada que estaba solo. No hay otra versión. Lo que construye el mito, lo que vuelve e incendia nuestros sueños con fuego negro es esto: la virgen María se le aparece al vidente, le habla al odio o le quema la vista y la cabeza con su luz. Soy el immaculado corazón de la encarnación del hijo de dios le dice (Bisama, 2012:29).

En *Ruido*, la espectacularidad choca con la llaneza del abandono y la crianza en hogares. La dualidad en la formación mesiánica resalta, en la imposibilidad del recuerdo, en aquellos que supuestamente lo velaron en su infancia. La formulación de frases preconcebidas, o figuraciones brumosas de una posible identidad confirman aquella circunstancia: “Los médicos, guardias y trabajadores de aquel hogar que dicen recordarlo, posiblemente se inventan un relato, hurgan en sí mismos para hacer calzar un nombre con una cara, conjeturando los ángulos para tomar parte en el asalto del asombro” (Bisama, 2012:32). La dualidad vuelve a presentarse en la conjetura, en la casualidad de pertenecer y en la acción de aseverar un hecho con antecedentes y versiones más que cuestionables. Los usos lingüísticos, presentan esa forma en la narración deconstruyendo el panorama a la vez que entran en contacto con las otras estructuras textuales.

Las referencias intertextuales se encuentran desperdigadas en toda la narración, los retazos a la cultura pop, como señalamos, asaltan el libro desde distintos flancos y a su vez, dos textos paradigmáticos de la tradición chilena funcionan a modo de epílogo y prólogo, cifrando la narración en torno a hipotextos, que además son complementados con hechos históricos anecdóticos que cumplen una función similar a los intertextos, insertando en el paradigma dictatorial la micro historia local. Los textos antes mencionados dialogan con el misticismo y la dimensión crítica de los paradigmas religiosos. El epígrafe que abre la narración, *el verdadero Cristo es lo que es/en cambio yo qué soy: lo que no soy*, busca posicionar la dimensión religiosa en una naturalidad socarrona. ¿Qué soy?, la pregunta retumba en los ecos de los cerros como una interrogante respecto a la misma percepción de divinidad. Un acercamiento similar a lo que planteaba Parra en su diálogo con figuras

picarescas como Pedro Urdemales y que Bisama busca conjugar con la alusión al poema treinta de *Sermones y Predicas* (1979) de Nicanor Parra.

XXX

Pierden su tiempo miserablemente
los improvisados teólogos de pacotilla
que me llaman el Cristo de Elqui
impresionados por mi aspecto exterior

algo que yo no tragaré jamás
tendría que estar malo de la cabeza:
de que arrastro mi cruz no cabe duda
por el hecho de ser un ser humano
más pesada tal vez que las demás
ustedes saben a qué me refiero
sé que lo hacen por reírse de mí
pero no me perturban en absoluto
con igual fundamento
pueden decir que soy Napoleón Bonaparte,
Pedro Urdemales o Perico de los Palotes
valga la explicación en todo caso:
de acuerdo a sus propias palabras
que yo no tengo por qué poner en tela de juicio
-quién soy yo para andar en esos trotes-
el verdadero Cristo es lo que es
en cambio yo qué soy: lo que no soy (Parra, 2007:61)

La conformación de la identidad mesiánica estuvo sujeta a cuestionamientos en su mayoría por la sociedad civil letrada; en dicho sentido la alusión a la vida de Domingo Zárate Vega¹¹⁸, El Cristo del Elqui, tanto para la sociedad civil, como para Nicanor, se articuló como

¹¹⁸ El Cristo del Elqui fue otro personaje popular en el anecdotario de místicos de nuestro país. “Domingo Zárate (Palestina Otomana, 24 de diciembre de 1898-Santiago, noviembre de 1971), más conocido como el «Cristo de Elqui», fue un campesino palestino naturalizado chileno, quien en 1927 modificó su vida al afirmar que frecuentemente se le aparecían diversos personajes divinos. Pronto comenzó a tener seguidores a quienes bautizaba en el río Elqui.” Cristo de Elqui En Wikipedia. Recuperado el 30 de Abril de 2020 de https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo_de_Elqui. Nicanor Parra lo utiliza como personaje e interlocutor en sus

un avatar característico de la marginalidad mesiánica en Chile. Esta figura, irrumpe, en el mismo tono burlesco de Parra en la dimensionalidad del relato de Bisama, la nobleza y simples gestos del Cristo del Elqui contrastan con el aparataje bio-político del proyecto Poblete, un fraude a todas luces. La esencia del delirio mesiánico de carácter gnosticista del Cristo del Elqui, choca con la ya evidente estructuración capitalista del milagro de Villa Alemana. Los cuestionamientos a la dimensión religiosa presentes en el trabajo de Parra, por lo tanto, definirán la forma de acceso al texto de Bisama.

En otro aspecto nos encontramos con el cuestionamiento a la identidad de género de Poblete, la controversia a su posterior transición a mujer, fue tan mal vista, como su transición a mesías. “El informe habla de hermafroditismo. Dice que el vidente es a la vez hombre y mujer. El jesuita des cree. En el pueblo manda al vidente a un médico de confianza el diagnóstico niega el informe del psicólogo. Biológicamente, el vidente es hombre. Sus genitales son masculinos” (Bisama,2012:78). De esta forma, la declaración del Cristo del Elqui viene a corroborar las reafirmaciones respecto a la persona, más allá de identidad y apariencia, únicamente encapsuladas en la percepción divina del momento. El epílogo, en tanto, apunta al cierre, un cierre tan visceral como aquella muerte a través de la rasgadura de venas de parte de sus fieles, implorando en la ensoñación comprender la magnitud de la divinidad. “Al año siguiente, un diario de Santiago fotografía al vidente vestido de mujer. La foto muestra a una muchacha morena y regordeta de rasgos levemente redondeados, las facciones y la silueta de un cuerpo esculpido en hormonas” (Bisama. 2012:80). El cierre de la vida de Natasha Romanoff, encuentra un diálogo en la progresión de los versos de Lihn,

Sermones y Predicas del Cristo del Elqui (1977), (1979), (1983). Hernán Rivera Letelier también revisita su historia en su novela *El arte de la resurrección* (2010).

la crítica en el texto a la centralidad del estamento eclesiástico como eje molar en la dictadura, se trasmite en los versos: “Esa sí que desvela a sus actores / A las víctimas de la falange / A las víctimas de la bolsa de agua / Pero Ave Purísima / Líbranos de tus falsas apariciones / No hagan de tu nombre contraseña / Ni de tu tronco, leña los irreconocibles / Ni de tu leña, un fuego satánico” (Lihn, 2012:111). La figura de la virgen, modificada y editada al antojo de la espectacularidad Villa Alemana, es un fractal, una representación más de la virgen del Carmen, aquel icono tutelar que incluso se dice intercedió, en el salvataje de la vida del tirano, evitando la explosión en el atentado con su presencia divina. Las palabras de Lihn no son figurativas únicamente en torno a la efigie, sino también a la forma de acercamiento político, a la visión de las fuerzas políticas y, como cierre, al periodo que se condice con el cierre de la vida y la fracción temporal ligada a figura de Miguel Ángel.

Siguiendo la nomenclatura de Genette, la configuración del espacio narrativo de Bisama se estructura en una modalidad de vasos comunicantes con la tradición, en un tratamiento riguroso de lo que el pensador denominó hipertextualidad.

Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario [...]. Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado [renuncio a buscar, para un uso tan transitorio, un prefijo que subsuma a la vez el hiper -y el meta-] o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto [digamos tal página de la Poética de Aristóteles] «habla» de un texto Edipo Rey (Genette, 1982: 14).

La hipertextualidad, por lo tanto, consistirá en la relación que establecen creaciones literarias con (otros) textos de producción posterior, por ejemplo “*La Eneida* y el *Ulysses* son, en grados distintos, dos (entre otros) hipertextos de un mismo hipotexto: *La Odisea*. Como puede comprobarse a través de estos ejemplos, el hipertexto es considerado, más generalmente que el

metatexto, como una obra *propriadamente literaria* (Genette, 1989: 14). En dicho sentido, el hipotexto sería la creación de Parra (1977), a la que posteriormente los trabajos de Lihn (1987) y Bisama aluden. En otro sentido, más amplio y a la vez más estricto, podría interpretarse como el hipotexto a la Biblia, concretamente al Nuevo Testamento, y ambos poemarios como interpretaciones apócrifas, hipertextos del original que a su vez prefiguran el marco referencial de un nuevo hipertexto que sería la novela de Bisama, la cual se construye en base a retazos, extractos y fragmentos del contexto social e intertextos del campo cultural.

El trabajo de Alan Pauls es bastante similar, pues como hemos indicado, en su proyecto narrativo la construcción de una Argentina golpeada por la dictadura se erige alrededor de estas interconexiones literarias y apelaciones a contexto. El bonaerense entrega la narración a un “narrador en tercera persona que por momentos sabe más que los personajes y por momentos deja ver su limitación en el conocimiento de la historia que relata, acerca de la experiencia de ese sujeto que si bien vivió la época que da marco a la novela, parecía estar ajeno a ella” (Di Meglio, 2014:21). Esta cualidad genera una especie de bruma respecto a la posición del narrador, como señala Di Meglio, la aparente exterioridad del narrador difumina la identidad del autor en torno a pretender extrapolar su figura a la del narrador. La posible reducción del binomio narrador/autor, queda dislocada en la irresolución del lugar de enunciación y en la identidad difusa de quién habla. Esta característica de la narración se “configura como sintomática del *locus* simbólico desde el que se constituye el texto: el terreno de lo que en apariencia semeja ajeno y conocido a medias. Pero que a la vez es vivido de manera cercana” (Di Meglio, 2014:21).

Pauls estructura la disposición memorial de su *Historia del Llanto*, con la intención de generar indefinición respecto al contexto histórico al que alude. En cierta medida el juego de

montaje que produce la decodificación sobre, si el fragmento es contado por un Narrador (presumiblemente Pauls) adulto rememorando, o es la experiencia infantil misma narrándose, o es una ensoñación intercalando alguno de los intercisos de la narración, expresan dicha condición *sui generis*. En un sentido similar al uso del plural utilizado por parte de Bisama, el argentino se vale de estos procedimientos retóricos para enmascarar una identidad y proyectar su intensión narrativa de quiebre con la idealización setentera, desacralizando el patrón emocional con el que se recuerda aquel momento histórico. La estructura fragmentaria de la novela, por tanto, le “sirve para desmontar cualquier discurso ideológico” (Adriaensen, 2017:61) mostrando la realidad desde una visión crítica que en gran medida se cifra en la facilidad e incapacidad del protagonista para estallar en llanto.

Quizás la situación más esclarecedora en torno a la crítica a la época es el recuerdo del encuentro con el cantautor de protesta. Personaje al cual precisa y reduce a una suerte de estereotipo latinoamericano, post-producto de mayo del 68 y la vía latinoamericana al socialismo.

De ahí en más, todo lo que rodea al cantautor de protesta, no sólo su letrista y sus amigos cercanos sino sus contemporáneos, sus coetáneos, sus, como se dice en la época, «compañeros de ruta», como también la época que lo encumbra, los valores que defiende, la ropa que usa, todo se le aparece rancio, viciado de la pestilencia singular, tan tóxica, de esos manjares que más allá de cierto umbral de tiempo, cuando se descomponen, irradian una fetidez bestial, difícil aun de concebir en las cosas en que la putrefacción es el único estado de existencia posible (Paul, 2007:47).

La caricatura diseñada por Pauls no busca únicamente denostar¹¹⁹ a la figura del cantautor de protesta, su construcción narrativa y su retorno permiten cifrar en su arquetipo

¹¹⁹ Ilse, ha señalado que la figura a la que Pauls parodia es el cantautor argentino Piero, conocido cantautor y trovista ítalo argentino, radicado en Argentina, y afín a diversas causas sociales. Su tono excesivamente naif,

la fisura que presenta el exilio en la configuración social y política del contexto. Entendiéndolo desde perspectivas deleuzianas, el exiliado como tal se constituye en una particularidad molecular, al ser exhortada a abandonar el campo de acción social en el que se desenvuelve. Este exordio, lo desterritorializa de un grupo base en el cual no puede reinsertarse al regreso. El agenciamiento social, y por sobre todo la interpretación política del contexto ha mutado y la figura del exiliado, se presenta anacrónica respecto al porvenir de la sociedad. El músico amparado en el recuerdo de la idea de revolución a su regreso se enfrenta al choque cultural de la desazón y el miedo de aquellos que se quedaron a padecer el horror. De ahí la descripción del narrador, al que la situación le parece rancia o fuera de lugar. También le parece ambiguo el estatuto de la presentación, cuestionando el valor real de esta “protesta”, visible, publicitada, poco práctica y hasta cierto punto, excesivamente autorreferencial: “De entrada tiene la impresión, no saber si agradable o desagradable, de estar participando no de un acto ilegal, porque mal que mal él ha leído acerca del concierto en algún diario, y si estuviera amparando alguna actividad reñida con la ley, el «pub» no tendría las puertas abiertas de par en par ni esos faroles de un amarillo pálido encendidos en la entrada” (Pauls, 2007:37). Sin embargo, y ante la imposibilidad de ubicar temporalmente el concierto, tampoco podemos descartar la presencia de la triple A en las calles, o en el mismo bar. La situación se vuelve kafkiana, en el sentido que la apelación a la revolución para el narrador es atemporal, ambigua (dual), espuria, pero a la vez peligrosa, en gran medida la sátira que se realiza del cantautor pareciera condensar la crítica al discurso atemporal de la izquierda.

serían alguna de las razones, para los dardos de Pauls. “El blanco de la sátira despiadada de Pauls se llama Piero, cantautor de protesta que retornó a la Argentina tras un largo exilio como una manifestación anacrónica, y que figura en la novela como doble del escritor comprometido” (Ilse, 2013, 168).

El encuentro con el trovador también está cargado de la ambigüedad que presenta este tipo de textos. La rumorología se hace notoria en el tipo de relación que mantiene el padre del narrador con el trovador. Su cercanía, y la razón de que él sea un invitado estelar, despiertan la curiosidad del niño. Entendiendo las implicancias del contexto.

Curiosidad, incluso envidia, su padre exhala un largo suspiro y él entiende exactamente lo que hay que entender: que se trata de «una historia larga», «complicada», «imposible de resumir», de la que en los minutos que siguen su padre, sin embargo, con un arte que él nunca dejará de admirar, a tal punto le parece específico, se las arregla para hacer aflorar, en medio de un relato que multiplica los rodeos, las marchas y contramarchas, los puntos suspensivos, una serie de términos inquietantes, «aguantadero», «línea clandestina de teléfono», «pasaporte falso», «Ezeiza», que quedan flotando en él como boyas fosforescentes, vestigios de un incalculable mundo sumergido que él ya no puede sacarse de la cabeza (Pauls, 2007:42).

La atemporalidad también se vislumbra en el montaje que se desarrolla en torno a los recuerdos. El texto juega con la imposibilidad de definición temporal, la historia se relata a través de la ubicuidad del narrador, el que se disgrega en el archivo emocional que despliega la ficción. Pauls describe espacios, los materializa volviéndolos identificables y en dichos escenarios desarrolla la narración, superponiendo planos (recuerdos) en un ensamblaje que propicia la ambigüedad, facilitando la dificultad de situar líneas temporales, favoreciendo el tono de fluir de la consciencia que ostenta el relato. Los escenarios, fluyen, se contrastan y vuelven a aparecer sin un esquema fijo. A modo de ejemplo, podemos encontrar tanto espacios intrínsecamente relacionada a la infancia, como el living (departamento) descrito en la apertura de la novela: “Tiene cuatro años, o eso le han dicho. Ante el estupor de sus abuelos y su madre, reunidos en el living de Ortega y Gasset, el departamento de tres ambientes del que su padre, por lo que él recuerda sin ninguna explicación, desaparece unos ocho meses atrás llevándose su olor a tabaco” (Pauls, 2007:7); así como también con otros, inubicables

en una escala temporal. “El gag, que no tarda en volverse clásico, consiste básicamente en llamarlo por teléfono cada jueves, día de estrenos de cine en Buenos Aires, y antes de decirle nada, antes incluso de saludarlo, preguntarle a boca de jarro: «¿Y? ¿Al final fuiste a ver Bondad humana?», así cada jueves de cada semana, hasta que él alcanza la mayoría de edad y al jueves siguiente” (Pauls,2007:18). ¿Cuándo comienza el gag?, en su infancia, en una primera juventud, en la adolescencia, y, en qué momento se ubica el narrador para desarrollar esa imposible línea de tiempo, definida en torno a la preposición “hasta”, palabra que cuaja su mayoría de edad¹²⁰. Sumado a estas alusiones, nos encontramos con otros pasajes, vividos a través de la difusa capacidad mnemotécnica del niño.

No es su madre, de todos modos, la persona que ve cuando levanta los ojos, o al menos no la reconoce del todo en la mujer que, vestida sin embargo como su madre, lo suficientemente parecida a su madre para poder hacerse pasar por ella, mira durante un segundo el abanico de vómito que se despliega en el piso, la cara desfigurada por una mueca de disgusto, y después de decir dos veces algo sin sonido, una frase que él descifra leyéndole los labios, Qué horror, qué horror, anuncia casi sin voz, como si también ella estuviera a punto de vomitar, que sube en busca de un trapo mientras se precipita hacia el ascensor y lo abandona en brazos del desconocido (Paul, 2007:80).

La figura del vecino militar resulta paradigmática en el proceso de presunto vaciado de memoria que se lleva a cabo en el texto. Este joven conscripto es una figura cuestionable, pues pone en entredicho la concepción clásica de masculinidad. Pese a pertenecer a la rama castrense, espacio donde las virtudes varoniles se exaltan y exacerbaban, el vecino no presenta rasgo alguno de la hombría belicosa que pudiéramos esperar de él. El carácter parco y distante

¹²⁰ El año 2009 se promulgó en Argentina la sanción de ley N° 26.579. Decretando la mayoría a partir de los 18 años. Anteriormente esta categoría se conseguía a los 21 años. Tomando en cuenta la referencialidad de época, podemos identificar esta mayoría de edad del narrador en los veintiún años. Lo que estructura una ambigua línea de tiempo en relación al lugar del protagonista/narrador en la remembranza de aquel hecho.

que el oficial manifiesta en los encuentros casuales en el pasillo, se difumina en el momento de intimidad que establece con el niño. Este último, al ser dejado a su cuidado, por la siempre displicente figura materna, descubre en aquel departamento, idéntico al suyo, una sensibilidad varonil diametralmente opuesta a las que conoce. La delicadeza, el cariño y el cuidado que le entrega el joven conscripto se ubican en las antípodas de la explotación sentimental que realiza su papá, quién antes de preocupación o entendimiento prefiere profitar de la facilidad para el llanto de su primogénito, utilizando al infante como recurso para ligar o para realzar su rol de padre.

En su interacción con el soldado, el chico se ausenta en ensoñaciones personales, facilitadas por lo etéreo de la figura del cabo: “¿La tarde en que el vecino se ducha con la puerta abierta y con una voz cuya dulzura vuelve a hechizarlo canta, velado por la cortina opaca del baño, «Ora che sei gia una donna» de Bobby Solo?” (Pauls, 2007:111). Lo angelical de la capacidad vocal, el suave tenor de su registro: “demasiado débil para la orden que acaba de impartir” (Pauls, 2007:106) sumados a lo delicado de su tacto y voz, terminan por hundir al narrador en un sueño maternal: “lo hace dormir, con el último aliento que le queda, antes de sucumbir a la canción y caer dormido” (Paul, 2007:82), experiencia que, pese a ser positiva, lo llevará a cuestionar la figura de su amigable vecino. Su esencia y su divergente corporalidad “lo asombra que el cuerpo del vecino le resulte más pequeño de lo que era en su recuerdo, más menudo y sobre todo más vivaz, más maleable, y también que todo lo que sucede en esos «ratos», que es más bien poco” (Pauls, 2007:107).

Las consideraciones respecto al físico cobran relevancia en los pasajes finales del libro, y vienen a reafirmar la dualidad discursiva, tan presente en la estética de la elisión. Aquel uniforme, que resultaba tan provocador para el niño, era en realidad un disfraz, no una

implementación de grado. La imperfección del traje auguraba la revelación de la dualidad, “le detecta la falla en el uniforme, o incluso su bigote, que la tarde del sueño, mientras duerme y sueña en su presencia, se le suelta y va deslizándose por la piel suave hasta quedar encallado sobre los labios, tachadura fraudulenta que se estremece como una pluma con cada ronquido” (Pauls, 2007:114). Aquel detalle y la organización espacial de los departamentos, narrados como antítesis, prefiguraban la futura revelación del narrador.

Es la primera mujer real que ve desnuda en su vida —no cuentan las chicas años cincuenta de las cartas de póker, no cuenta la mujer pintada de oro que James Bond descubre muerta en su cama en Dedos de oro, no cuentan las bailarinas del Crazy Horse de París que posan en Oui, no cuenta la negra con el sexo afeitado de Penthouse— y aun así, viéndola no sólo desnuda sino baleada, sucia de tierra, como si, ya muerta, la hubieran arrastrado boca abajo por el terraplén del destacamento militar donde cayó, según dice el epígrafe que acompaña la foto, y borroneada por la mala calidad de la impresión, que podría convertirla en un cadáver más, indigno de atención —aun así esa cara, la cara de la comandante Silvia, como la llama el epígrafe, le dice algo. Es algo que quizá no sea capaz de decirle a nadie más en el mundo, pero se lo dice en un idioma que él no ha escuchado nunca y que no entiende (Pauls, 2007:122).

El vecino militar, en la revelación, vecina guerrillera, era conocida como la Comandante Silvia, participe del secuestro del General Aramburu. En el develamiento, el narrador sufre una catarsis situacional debido a que los descubrimientos de la época afloran y se re-codifican en la misma dimensión que la revelación materializa y esclarece sus recuerdos. La incerteza referente a los sucesos que el mismo planteaba en la narración se disipan ante la revelación, de la guerrillera/vecina, que ahora descubre muerta. La estructuración binómica de la identidad de la vecina, evidencia el juego de dualidades presente en varios elementos:

El texto instala todo un juego metafórico en torno a los uniformes, que proyectan la imagen de la ciudad militarizada de Buenos Aires en los años setenta: el uniforme imperfecto del vecino que fascina al protagonista y que refleja a los otros uniformados que el texto convoca, los otros militares, los uniformes de los montoneros disfrazados

que secuestran al uniformado Aramburu, el traje de Superman con el que se viste él mismo (Ilse, 2013, 168).

El uso de la identidad secreta es un elemento recurrente en la narrativa de Pauls, en su novela *Historia del Pelo*, texto que igualmente se puede abordar desde la estética de la elisión. La trama gira en torno a la posesión de la peluca que usó Norma Arrostito¹²¹ en el rapto de Aramburu. La exégesis textual planteada a la usanza de la comedia de errores vuelve a poner en la palestra, el tema de la identidad (dual) y de los alcances de la militancia en torno a un elemento tan fútil como la cabellera.

En torno a la nomenclatura del disfraz, igualmente afloran dualidades que apelan a figuraciones de contextos. Al igual que en el cifrado de recuerdos que Bisama entregaba a pequeños retazos de texto, las dualidades presentes en *Historia del Llanto* remiten a amplios campos hipotextuales, que podemos definir como artístico literarios, los netamente figurativos y otros históricos, como referencias paratextuales.

Partamos por el elemento que remite al periodo de tiempo más lejano (la infancia). El Disfraz de Superman - “el patético traje de Superman que acaban de regalarle, y con los brazos extendidos hacia adelante, en una burda simulación de vuelo, pato entablillado, momia o sonámbulo, atraviesa y hace pedazos el vidrio de la puerta-ventana que da al balcón. Un segundo después vuelve en sí como de un desmayo” (Pauls, 2007:8)- que, en el imaginario infantil, cumple un rol de amparo, protegiéndolo del accidente. Todo el imaginario superheróico, que lo acompañará en la primera infancia, con los años pasará a ocupar un rol de enemigo, mediado a través de las lecturas de corriente Marxista. El crecimiento cultural y la apelación a referentes de la izquierda redefinen la presencia del hombre de acero en su

¹²¹ Norma Arrostito fue una militante de montoneros y la Federación juvenil comunista. Y estuvo involucrada en la captura y ajusticiamiento de Pedro Eugenio Aramburu.

vida.

A los catorce está entregado a una rapacidad marxista que no deja títere con cabeza: Fanon, Michael Löwy, Marta Harnecker, Armand Mattelart, la pareja Dorfman-Jofré, que le enseña hasta qué punto Superman, el hombre de acero que siempre ha idolatrado, que aún idolatra en esa especie de vida segunda, ligeramente desfasada, que corre paralela a la vida en la que se quema las pestañas con el pensamiento revolucionario latinoamericano, es en verdad incompatible con esa vida y uno de sus enemigos número uno, enemigo disfrazado y por lo tanto mil veces más peligroso que los que aceptan que un uniforme los delate como tales (Pauls, 2007:115)

La referencia al libro *Superman y sus amigos del alma* (Dorfman, 1994) y a la corriente de pensamiento de izquierda le permite abstraerse del contexto de época y conocer los alcances propagandísticos de las historietas. En dicho sentido la referencia permanente al Clark Kent, de la época dorada, busca a través del fragmento resignificar las implicancias de la guerrilla cultural. Superman, al igual que las primeras encarnaciones del Capitán América¹²², en gran medida funcionaban como propaganda pedagógica de los valores americanos. El hecho de expresar, “enemigo disfrazado y por lo tanto mil veces más peligroso”, no sólo apela al juego de disfraces que termina con múltiples muertes como las de Aramburu, Arrostito y la Comandante Silvia, sino también a la concesión de la Operación

¹²² El aspecto de propaganda desarrollado por la industria editorial del cómic americano, ha sido cuestionado y reconstruido en varias fases. El reconocido guionista Mark Miller, reescribió la historia del hombre de acero en su afamada novela gráfica *Superman Red Son*. La historia es una ucronía en la cual la capsula que contenía al pequeño Kal-el, escapando cual Moisés de una condenada Krypton, cae en una granja ucraniana y no en Kansas alterando las estructuras de poder en la configuración de la guerra fría. El mundo es rojo, no azul. Miller igualmente ha jugado con reconversiones del Capitán América, en su serie *Ultimate Avengers*, el Steve Rogers de Miller, descongelado después del año dos mil, presenta, en un trabajo de “realismo”, todos los vicios de un sobreviviente de la segunda guerra mundial. El estrés postraumático de la guerra es encarnado en una visión de justiciero que presenta marcados rasgos de racismo, violencia y misoginia. Muy alejado del ideal heroico expuesto en la gran pantalla. Rogers, a lo largo de la historia igualmente ha tenido otras reinterpretaciones, de acuerdo al contexto político. Por lo menos antes de la adquisición de Marvel por parte del, parafraseando a Adorno, hombre más peligroso del Planeta (Walt Disney). Rogers tuvo su propio desencuentro con el gobierno estadounidense en los setenta. Desilusionado por el escándalo Watergate, y los manejos políticos de Nixon. Rogers, abandona su disfraz de Capitán América, pasando a ser el Nómada, “el hombre sin patria”. Quizás el más acabado trabajo de comics donde se analizan los alcances de la propaganda cultural, y la geopolítica de la guerra fría sea *Watchmen* de Alan Moore. A esta altura un clásico del noveno arte.

Cóndor, en una figuración de un proceso de amistad, a través de los referentes pop, que más parece coerción.

La presencia de la guerrillera, igualmente permite a Pauls, referenciar un episodio histórico de guerrilla vivido por la sociedad argentina en los 70. A través de la dislocación de la narración en la ambigüedad de la dimensión onírica del recuerdo “¿O el sueño —el sueño que el vecino sueña una tarde en su presencia, en vivo, hundido en el sillón, y que al despegar los párpados, no al despertar, porque quién que oiga la voz con la que habla, que viene de cualquier lado menos de la vigilia, puede decir que se ha despertado, se pone a contarle?” (Pauls, 2007:112). El recuerdo no es identificable, ni siquiera su materialidad es identificable, es una ensoñación, es una memoria, es un *flashforward*, es una superposición de recuerdos en la cual el narrador confunde sus lecturas y conocimientos con un retazo de su infancia.

Pasaba en el futuro. Éramos cuatro, yo con una peluca rubia y tres compañeros, todos de uniforme. Insignias, gorras, pantalones, medias, toda la ropa la habíamos comprado en una sastrería militar. Íbamos a secuestrar a un famoso fusilador del ejército para juzgarlo. El plan era ir a su casa a ofrecerle custodia y llevárnoslo, y si se resistía matarlo ahí mismo. Subíamos, era en un octavo piso, nos atendía la mujer y nos ofrecía café mientras esperábamos que el tipo terminara de bañarse. Al fin aparecía y tomaba café con nosotros mientras le hacíamos la oferta de la custodia. Después de un rato nos parábamos, desafiábamos y le decíamos: “Mi general, usted viene con nosotros” (Pauls, 2007:112).

El procedimiento de montaje, en el cual el fragmento se articula en torno a una idea de futuro, que a la vez es un recuerdo o la posibilidad de un recuerdo de parte del narrador, condensa un variado juego de *flashbacks* y *flashforwards*, en el cual las subjetividades tanto del infante como de los personajes que (aparentemente) toman voz por el narrador (vecina guerrillera) cobran relevancia. Podemos explicar la utilización de esta modalidad

valiéndonos de la referencia antes utilizada por Pauls a *Bondad Humana*¹²³ de Kurosawa. La apelación de contexto al trabajo de Kurosawa, bien puede ayudar a interpretar la lectura de *Historia del Llanto* desde la óptica del *Efecto Rashomon*¹²⁴. La estructura de montaje, utilizada por el cineasta japonés, define una casuística fractal en la interpretación de sucesos. En la película, la utilización de *flashbacks* y las diferentes interpretaciones de un asesinato y violación, permiten apreciar el impacto de la mediación y espacio de enunciación. El relato magníficamente expuesto a través del punto de vista de víctimas, victimarios y testigos conjuga la idea nocional que la vivencia es mediada a través de un filtro personal, filosófico, político, estético y experiencial. Al igual que la experiencia narrada por Bisama en los cerros de Villa Alemana, la experiencia del “futuro” secuestro de Aramburu, son mediadas, inclusive en la forma en cómo se presentan. La técnica, fundada por Kurosawa, expresa la efectividad de la subjetividad y la mediación en el proceso narrativo.

Rashomon nos muestra que” todas las historias que construyen la película, desde un particular ángulo, son verdaderas, pero esa verdad es contingente y se explica en función del contexto, antecedentes y condicionantes de cada personaje. Desde el ángulo de la antropología, Heider (1988) señala que en las ciencias sociales el «efecto Rashomon» podría describirse como el efecto de la subjetividad en la percepción o en la recogida de información, por el cual los observadores de un acontecimiento son capaces de generar relatos del mismo substancialmente diferentes pero igualmente plausibles (Sanahuja, 2013:37).

¹²³ *Akahige*, conocida como *Bondad Humana* en Argentina y Uruguay, y en el resto de Hispanoamérica como *Barbaroja*, “ es una película japonesa de 1965 dirigida por Akira Kurosawa. Interpretada en sus roles principales por Toshiro Mifune, Yuzo Kayama, Kyoko Kagawa y Terumi Niki destaca por ser la última de las 16 películas en que Mifune y Kurosawa trabajaron conjuntamente. El guion está basado en una colección de relatos cortos de Shūgorō Yamamoto Akahige shinryotan y una subtrama se inspiró en la novela *Humillados y ofendidos* escrita por Fiódor Dostoyevski”. Akahige. Recuperado el 30 de Abril de 2020 de [https://es.wikipedia.org/wiki/Barbaroja_\(pel%C3%ADcula\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Barbaroja_(pel%C3%ADcula))

¹²⁴ *Rashomon* es “una de las obras maestras del cine japonés, dirigida por Akira Kurosawa en 1950. Basada en dos cuentos de Ryūnosuke Akutagawa, el filme *Rashomon* narra la muerte de un samurái y la violación de su esposa en el Japón del siglo XII, yuxtaponiendo los diferentes relatos de los implicados mediante el flashback. (Sanahuja, 2013:37)

El intertexto, apunta a la forma de producción y estructuración, en torno a vasos comunicantes de la alta cultura. En este aspecto se aprecia una cercanía en las dos novelas que componen el corpus. Mientras Bisama se acerca más al *lowbro* o a la baja cultura, el intertexto de Pauls alude a la adolescencia y a las revistas de comics. Mientras el argentino apela más a la alta cultura con el cine de Kurosawa, el chileno enmarca la novela en los hipotextos de Parra y Lihn. La configuración palimpséstica de ambos relatos es exhibida y amplificadas en el sistema de superposiciones formativas que significa la adolescencia. Cecilia González, en su artículo “Diálogos entre arte e historia argentina reciente en Ezeiza paintant de Fabián Marcaccio y la trilogía de los 70 de Alan Pauls” (2017), apuntaba a las redes dispuestas por el autor argentino en la primera obra de su trilogía de los setenta. Por ejemplo, en el extracto del rapto de Aramburu la autora ha identificado “una reescritura parcial del comunicado de Montoneros¹²⁵ publicado en La causa peronista el 3 de septiembre de 1974, en el que se narran las circunstancias del secuestro y la ejecución de Aramburu. El narrador presenta este relato –única pieza documental reconocible de la novela– alternando la primera persona del singular y del plural” (Gonzalez, 2017:12). El argentino alterna las modalidades volviendo a ocupar las superposiciones, explicitando la subjetividad del suceso al alternar el narrador.

Otro suceso de carácter documental es el dantesco fin de la vía chilena al socialismo, momento en el que el joven narrador se cuestiona su militancia ante la incapacidad de llorar “esa tarde negra en casa de su amigo, cuando el Palacio de la Moneda arde tres veces, una en

¹²⁵ Montoneros se formó en 1970 y su primera acción pública fue el secuestro del general Pedro Eugenio Aramburu, el 29 de mayo de ese mismo año y su posterior asesinato. El general Aramburú, además de haber sido la figura más importante del golpe de 1955 contra Perón, fue responsable sin juicio previo de veintisiete peronistas involucrados en un intento de levantamiento contra la Revolución Libertadora. (Calveiro, 2013:83)

Santiago, otra en la pantalla del televisor, la tercera en su corazón comunista, precoz pero deshidratado, y él daría lo que no tiene por llorar, por hacer que aflore a sus ojos una, una sola” (Pauls, 2007:91). La pregunta es válida y vuelve a remitir a la subjetividad de la interpretación del periodo. El colapso, ante la imposibilidad del llanto, al enfrentarse al “momento imborrable en que dos filas de bomberos sacan por Morandé 80, una de las puertas laterales del Palacio en ruinas, el cuerpo sin vida de Allende tapado por un chamanto, como él y su amigo se enteran entonces de que se llama esa manta en Chile, y su amigo vuelva a romper a llorar y él, en cambio, nada, ni una gota, no sólo no suelta una mísera lágrima, sino que tampoco pueda cerrar los ojos” (Pauls, 2007:87), definen la emocionalidad y el punto de mira respecto a la militancia del periodo, y vuelve a patentizar el extrañamiento narrativo del efecto Rashomon.

El llanto, como elemento simbólico igualmente se estructura en una referencia hipotextual. El autor, “según explican Micaela Cuesta y Mariano Zarowsky (2008), establece un diálogo intertextual con una leyenda de la militancia: Rodolfo Walsh. Asesinado por la Junta Militar, Walsh ocupa un lugar forzosamente trágico en la literatura argentina. [...] *Historia del llanto* remite a un mensaje que fue emitido en 1969 por la CGT de los argentinos, y que, aunque apareció sin firma, se supone fue redactado por Walsh” (Logie, 2013:173). En dicho documento, el aun desaparecido periodista, “formuló una definición del intelectual bajo forma de la admonición: “El intelectual que no comprende lo que pasa en su tiempo y en su país es una contradicción andante, y el que comprendiendo no actúa, tendrá un lugar en la antología del llanto, no en la historia viva de su tierra” (Cuesta & Zarowsky, 2008). Pauls, pareciese jugar al deslinde con las palabras de Walsh, concretamente lo cita y lo ubica en una posición tutelar, respecto al comienzo de su trilogía, pero la ironía y la forma ambigua

en la cual presenta el desarrollo de su exégesis textual bien parece plantear una lejanía, con una militancia tan acérrima y esbozar más bien un socialismo bromista, anclado en el humor negro.

Al igual que Bisama, quien coquetearía con una dimensión efrástica de la narrativa en los fractales referentes al estencil, que perpetuaban la mirada del Vidente por la ciudad, Pauls construye sus propios *myse en abyme*, en torno a los cuales establece un campo hipotextual, de referencias pictóricas. El primero guarda relación con la composición que acompaña la cubierta de la novela¹²⁶, un corte de la secuencia de *Ezeiza paintant* de Fabián Marcaccio¹²⁷, una obra de treinta metros de largo suerte de interpretación sobre imágenes de la masacre de Ezeiza, intervenida digitalmente, en busca de ese efecto de difuminación, trabajado a la par con técnicas clásicas que evocan la materialidad y la violencia del episodio. El recorte del cuadro “corresponde a la secuencia de la huida. El trabajo pictórico ha convertido las fotografías de los manifestantes en figuras espectrales y fragmentarias que remiten menos al registro o la certificación de un real ocurrido, propias de la narración factual, que a su reelaboración como sueño o rememoración. Algo semejante propone Pauls cuando retoma el término borgeano “afantasmar” para caracterizar su tratamiento narrativo de las historias del pasado reciente” (González, 2017:11). El diálogo se remarca, por lo tanto, en la medida en que la imagen funciona como paratexto y su materialidad remite, no solo a la huida y masacre de los simpatizantes peronistas, sino también a la huida y masacre del periodo de la historia. La noción pictórica de movimiento y la potencialidad del cuadro al elaborarse desde una

¹²⁶ Ilustración: Ezeiza Paintant (detalle), 2006, Fabian Marcaccio. Malba-Colección Costantini.

¹²⁷ Fabián Marcaccio es un artista plástico italo-argentino. Su trabajo es un cruce de técnicas pictóricas de corte más tradicional, sometidas a procesos de edición ligados a las culturas digitales actuales. El autor utiliza el término *paintant*, para definir esas obras híbridas que mezclan, pintura, fotografía, y edición digital. Se puede consultar más de su obra y biografía en su sitio web <https://www.fabianmarcaccio.com/about>.

matriz clásica, posteriormente editada; además del uso de un referente (fotográfico) real, como lo es la masacre de Ezeiza¹²⁸, formulan en gran medida la lectura postmoderna ofrecida por Pauls, en que la configuración marxista, queda tan desconstruida, como la imagen al reinterpretarse como pintura.

El enlace con *Ezeiza Paintat* no es la única referencia plástica en el volumen, también encuentra un lugar central la referencia al cuadro, *The Nightmare* del pintor y escritor suizo Johann Heinrich Füssli. En el texto, el fractal referente a la imagen del cuadro “La pesadilla”, experimenta una dislocación figurativa a través de un procedimiento efrástico, en el cual las imágenes de la comandante Silvia y del propio narrador, otrora niño, se superponen en un caleidoscopio historiográfico que presenta más de una capa.

No vuelve a ver la cara de la comandante Silvia hasta mucho más tarde, en la cama, cuando el golpe de una llave contra una morsa hace estallar el sueño sin imágenes en el que flota. Se despierta y la ve de un modo brutal, imposible, como si la durmiente del cuadro de Füssli se incorporara de golpe y pudiera ver el rostro bestial del súcubo contemplándola entre los dos paños de cortinado, y reconoce en ella al vecino de Ortega y Gasset, el militar, el abusador que le ha cantado al oído, le ha dado asilo, ha leído en los hollejos de sus dedos el secreto de su dolor, ha soplado dormido su propio bigote, el bigote falso que eligió llevar durante meses para, como dice la crónica de La causa peronista, entrenarse, prófuga de la justicia, en el arte de vivir clandestina en campo enemigo, el más difícil y elevado en el que puede aventurarse el combatiente revolucionario (Pauls, 2007:123).

¹²⁸ Pilar Calveiro en *Política y/o Violencia una aproximación a la guerrilla de los años setenta* (2013), revisa la incidencia del actuar armado de grupos paramilitares, la forma en como su presencia, influyó en las decisiones de control y desaparición por parte del estado. Además, expone de una manera historiográfica los alcances de los sucesos. Así es como la autora describe la masacre de Ezeiza, perpetrada por los altos mandos del estado, y el objetivo final de dicho suceso. “El 20 de Junio, el general regresó al país, en medio de una movilización sin precedentes, por el número y el fervor. Desde muy temprano, antes de que amaneciera, de las barriadas populares salieron columnas formadas por hombres, mujeres y viejos, gentes del pueblo, que, dada la vigilancia para impedir el acceso al aeropuerto internacional de Ezeiza, atravesaron ríos y campos para dar la bienvenida a Perón. Grupos parapoliciales y de la derecha peronista dispararon sobre las columnas afines a la JP, la Tendencia Revolucionaria, dejando un saldo que, aunque no hubo cifras oficiales, se estimó en doscientas víctimas. Al día siguiente Perón emitía un discurso en el que no sólo no condenaba a los responsables, sino que avalaba implícitamente a la derecha quitándole a la JP su arma más importante: la movilización debía terminar. Era preciso “volver al orden legal y constitucional” (41-42).

La revelación significa para el narrador la reconceptualización completa del entendimiento de la época. Pauls busca generar un impacto estético y emocional, el cual es narrado a través de los rostros protagónicos, los que son superpuestos en un préstamo pictórico, al horror nocturno que sufre la mujer víctima de parálisis del sueño, de la obra pintada por Füssli. El protagonista, como en la pesadilla del cuadro, se despierta en medio de la noche, a mediados de la década de los setenta, revelándosele en una cruel anagnórisis, su fallo como intérprete de la época, empujándolo a una imposibilidad emocional con su pasado inmediato. “Ya no llora Siente una congoja seca, áspera, como si una espátula lo raspara por dentro. Es simple: no ha sabido lo que había que saber. No ha sido contemporáneo. No es contemporáneo, no lo será nunca” (Pauls, 2007:124).

La última apelación a Rodolfo Walsh, exterioriza, en gran medida el sentimiento de derrota de los hijos de la dictadura. La estructura de posmemoria entabla esa conexión pesimista que finaliza la primera estación del tríptico, quizás por eso, en contraste, el cierre de Bisama se ve más positivo. El narrador de *Ruido* ya reconfiguró el futuro, en cambio, en la ficción de Pauls, el cierre se manifestará en el resto de la trilogía, irónica pero historiográfica.

CAPÍTULO 7:
El poder y los cómplices civiles.
***Dos veces Junio & Ciencias Morales* de Martín Kohan**

En el presente capítulo nos enfocaremos en el análisis de las novelas *Ciencias Morales* (2007) y *Dos veces Junio* (2002) de Martín Kohan. La primera, una oscura lectura sobre el disciplinamiento escolar y la segunda una inquietante interpretación respecto a los cómplices civiles y el destino de los hijos de desaparecidos durante la dictadura argentina. La narración, en ambos trabajos, rápidamente se desmarca de la emotividad que dichos episodios pudieran suscitar en los lectores, escapando de los clichés de encuentros y desencuentros y de los idílicos triunfos de la verdad. Acá no hay espacio para la utopía¹²⁹, la historia se despliega en el deslinde, situándonos en la polaridad negativa. En los entredichos de la complicidad con el poder.

Kohan, bajo ninguna circunstancia pretende desmarcarse de un evidente compromiso con la denuncia, sin embargo, la forma de su planteamiento narrativo conscientemente lo aleja del panfleto y del proselitismo. El desplazamiento que sufre la centralidad de su

¹²⁹ En torno a la noción de Utopía recomendamos la lectura del texto *Donde Nadie ha estado Todavía: Utopía, Retórica, Esperanza*. Investigación encabezada por María Nieves Alonso, en cuya escritura colectiva participaron Andrea Blim, Kristov Cerda, Juan Cid, Dieter Oelker, Marcelo Sánchez, Gilberto Triviños Y Manuel Villavicencio, disponible en *Revista Atenea N°491*. Respecto a la noción de Utopía en el presente capítulo retomaremos su concepción más adelante.

narrativa plantea nuevas interrogantes, nuevas formas de exposición, enraizada en el prefijo “post” que singulariza la producción desde la posmemoria y que además permite plantear la noción de postdictadura, fisurando de esta forma el espacio narrativo, entendiendo la ficción como un diálogo con el momento histórico desde el cual trabaja el escritor: la “postmodernidad”. Esbozando a través de la construcción sintáctica y lingüística de la obra, una respuesta al gran edificio epistemológico que representaban los setenta, entendiendo que los procesos sufridos por la nación argentina responden a la dialéctica antagónica de los dos bloques (occidental-capitalista/oriental-comunista) y su replicación a escala en cada uno de los países víctimas de la operación cóndor¹³⁰.

La literatura de posdictadura, en especial la de los últimos lustros, ya no plantea una escritura alegórica, despojada ni tampoco historias atravesadas por un realismo pleno, cuyos objetivos inmediatos fueron mostrar el horror de esa época desde la perspectiva testimonial de las víctimas y reclamar de manera urgente - incuestionable, por cierto- justicia. Esta nueva literatura se relaciona más con un trabajo con el lenguaje que pretende recrear el horror con técnicas narrativas diferentes que permitan cambiar la relación entre “lo real” y el modo de narrarlo. Porque "lo real" se plantea como una imagen discursiva del pasado y, como tal, está mediatizada por el paso del tiempo y es una re-producción en el presente (Vassallo, 2012:3)

En dicho sentido, nuestra propuesta de la estética de la elisión cobra relevancia, pues la forma en la cual Kohan estructura su obra, responde tanto a la fragmentación discursiva, en un nivel temporal, expresado en la cantidad de años que abarcan los relatos, así como en la intensión comunicativa de los protagonistas. Los personajes adoptan el silencio, los entredichos y la profilaxis discursiva como uso comunicacional base.

Esta forma comunicativa, cobra importancia en *Dos Veces Junio*, al identificarla

¹³⁰ Para más antecedentes respecto a la Operación cóndor remitirse a la nota a pie número ocho de esta investigación.

como la semantización perfecta a través de la cual manifestar la operatoria del poder. El bonaerense resalta la jerarquía de este mecanismo de control, destacando el alcance que la edición comunicativa tuvo en el Periodo de Reorganización nacional. Su utilización incide, por ejemplo, en la percepción ciudadana, respecto a las escandalosas cifras de apropiación de niños recién nacidos por parte de los servicios secretos del estado (la cual es constantemente alterada o negada). Este tipo de hechos son el núcleo de la trama novelesca, en torno a la cual convergen diversos temas: el poder, la violencia, la complicidad civil y el mundial de fútbol; todos narrados en torno a fragmentos que sugieren la presencia de múltiples narradores y modos de narración. Así como la fábula se erige en torno a la substracción de menores, los personajes que la habitan se relacionan directamente con estos mecanismos de biopoder anclados en el régimen. El personaje central en *Dos veces junio* es un conscripto que cumple las funciones de mayordomo y chofer de un alto mando, el Doctor Mesiano, suerte de Mengele criollo, encargado de la administración de un centro de detención o chupadero¹³¹.

La narración comienza con la siguiente frase: “El cuaderno de notas estaba abierto, en medio de la mesa. Había una sola frase escrita en esas dos páginas que quedaban a la vista. Decía: “¿A partir de qué edad se puede *empesar* a torturar a un niño?”¹³²(Kohan, 2011:7). Una apertura chocante y perturbadora que inmediatamente nos comunica a los lectores la forma en la cual encontraremos retratado el terror. Beatriz Sarlo en *Tiempo Pasado* (2006),

¹³¹ El término chupadero en la jerga popular Argentina remite a los centros de detención ilegales. La construcción significante apunta a la capacidad de estos espacios de “chupar”, símil en contexto de raptar recién nacidos.

¹³² El error gramatical *empezar* (sic) (*empezar*) es usado adrede por el autor, Kohan urdirá una secuencia de sucesos relacionados con el hecho puntual, tanto por el carácter de error gramatical, como por el aparente fallo en la comunicación de la cadena de mando.

propone que el autor explora “La perspectiva del oficial represor y el soldado raso, para organizar una figuración del horror artísticamente controlada. Un rigor formal extremo hace posible que la novela comience con una pregunta ilegible: “¿A partir de qué edad se puede empear (sic) a torturar a un niño”. Sin el control artístico, esa pregunta inicial impediría construir cualquier historia, porque la escalada del horror la volvería intransitable, obscena” (Sarlo, 2013:126). Kohan materializa la violencia en una forma que no queda espacio para la suposición, la tortura sucede, es tácita, pues la escritura la pone en circulación a través del mensaje, sin embargo, y como bien señala Sarlo, el artificio estético, la reconceptualiza. La ignominia y el aberrante suceso se convierten en un mensaje sencillo, que además es mal archivado por su receptor. La pregunta, a todas luces irrisoria, tanto por el carácter necrológico como por la evidente ausencia de criterio, explicitan la pasividad emocional con la cual se expresaban los interventores del régimen. En *La palabra justa : Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002* (2004), Dalmaroni señala, que en el paso que la producción artística sufre, desde la novela edípica a la fragmentación narrativa de la posdictadura, también surgen a través de los espacios molares, los modos de enunciación de los enemigos de la otredad. De esta forma las novelas ahora imaginan: “con una intensidad y una focalización antes no ensayada, las hablas de los torturadores, asesinos y apropiadores en la rutina horrenda de los chupaderos, en las metódicas sesiones de tormento, en las miserias y vericuetos cotidianos del cuartel, en la sórdida sociabilidad militar o la vida familiar...” (Dalmaroni, 2004:160). Kohan parece ir más allá de la expresión lingüística, en la medida que la construcción de los sucesos se recrea a partir de la profilaxis discursiva.

La elisión, se manifiesta en gran medida en la forma en que se esbozan los discursos, el conocimiento de las situaciones (campos de exterminio, chupaderos) y la forma en que el

lenguaje, profundamente higienizado, se plantea reducir la identidad probable de los cautivos, así como despersonalizar las acciones coercitivas, desarrollándolas en la neutralidad del campo médico; además, de adscribir las a la rigurosidad marcial de la rama castrense: “«Los milicos son gente de reglas claras». La primera de esas reglas establecía: «El superior siempre tiene razón, y más aún cuando no la tiene». Recuerdo que me dijo que entendiera bien eso, porque si entendía eso, entendía todo” (Kohan, 2011:11).

El infante del mensaje, futuro cuerpo torturado, es el hijo de una militante en cautiverio. Su destino se reduce a dos opciones: la posibilidad de tortura y o la factibilidad que su presencia ofrezca en las listas de espera del régimen. La despersonalización de este niño, un número más, en una novela rodeada de números, expresa con claridad la mercantilización del cuerpo y la forma en la cual el autor desplaza los campos semánticos, hasta generar esa sensación de neutralidad. Figuración impositiva que pretende expresar que no se llevan a cabo crímenes, sino más bien, se ajustan y desarrollan procedimientos.

IX

El doctor Padilla detectó un intenso silbido respiratorio y calculó la existencia de agua acumulada en los pulmones. Por tales motivos recomendó la suspensión temporaria de las técnicas interrogativas de inmersión siempre y cuando existiera la necesidad de preservar la vida de la detenida. (Kohan, 2011:20)

XI

El doctor Padilla verificó el aumento de la arritmia, incluso en estado de reposo, y consideró que llegado ese punto existía un severo compromiso cardiovascular. En función de este diagnóstico, desaconsejó el empleo de técnicas interrogativas con aplicación de corrientes eléctricas, al menos durante un par de semanas. (Kohan,2011:21).

En ambos casos, el uso de la palabra tortura es remplazada por técnicas interrogativas (inmersión/corriente eléctrica), frases que remiten a un manual o a un escrito técnico, a un instructivo donde se presentan los pasos a seguir, donde se elide la carga semántica y

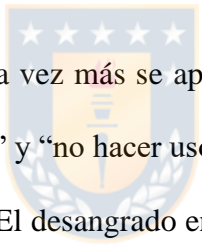
emocional del concepto tortura. La intención comunicativa se esconde y de paso se depura la presentación del proceso.

V

El doctor Padilla recomendó, ante todo para evitar un mal momento a los interesados, que nadie hiciera uso de la detenida, hasta tanto no pasaran unos treinta días desde el alumbramiento. Aclaró que a sus palabras había que tomarlas como una recomendación general, pero que luego cada uno era dueño de su vida. (Kohan, 2011:19)

VII

El doctor Padilla aclaró que el trato rectal con la detenida no debía traer consecuencias negativas, siempre y cuando se prescindiera en lo posible de efectuar movimientos demasiado bruscos. En esta clase de movimientos, sin embargo, radicaba el mayor interés de los muchos que la buscaban. (Kohan, 2011:19)



En los ejemplos anteriores una vez más se aprecia la morbosidad de las elecciones lingüísticas: “Evitar un mal momento” y “no hacer uso de la detenida” son eufemismos para esconder violación y posible muerte. El desangrado en las interminables sesiones de tortura era una realidad y, ante todo, la protección del personal se manifiesta al solicitar no hacer uso de la detenida como si de un artículo recreacional se tratase. Similar empleo se evidencia en el capítulo VII, en el cual “trato rectal”, es una forma “elegante” de referirse a una forzosa penetración anal. Una vez más el lenguaje apunta a la preservación, al carácter impoluto con el cual debe proyectarse el actuar de la rama castrense, la cual también debe expresar celeridad y compromiso al actuar.

Las estructuras en esta profilaxis del abuso funcionan únicamente por la formalidad del disciplinamiento militar. Por otra parte, Dalmaroni, en su análisis a *Dos Veces Junio*, ha planteado que el acceso carnal (siguiendo una nomenclatura judicial), o esta mediatizado por

una ficcionalización o es cometido a través de un ejercicio de fuerza. Su postura de análisis, detallada, también nos facilita la constatación de la política del silencio, la que hemos identificado como elemento recurrente en la estética de la elisión. En primer lugar, remitimos a la estructura del lenguaje para referirse al abuso sufrido por la prisionera, el silencio expresado en la formalidad del discurso; y el segundo lugar, de carácter más taxativo, que es la elección del narrador de mostrar un suceso o silenciarlo, no con el fin de participar de la red de complicidad, sino de evitar el morbo innecesario. El manejo del lenguaje en los diversos códigos que revelamos con anterioridad, funcionan en la misma medida en la que se busca este mutismo, en relación a los crímenes del cuerpo armado.

Todos los encuentros sexuales de la historia son violaciones, pero solo aparecen narrados los que de una u otra forma son violaciones o violencias sexuales fingidas (el narrador le pide a la prostituta que le ha tocado en suerte, y a la que ha maniatado, que finja “el disgusto y el horror”, y ella sabe responderle “me estás matando, mi soldadito”, mentándolo así con el mismo vocativo de posesión con que lo ha llamado su madre, lágrimas mediante, el día en que fuera sorteado para la conscripción; también fingen violaciones las actrices de las películas pornográficas que se proyectan en las habitaciones del hotel donde se encuentran); las únicas violaciones no fingidas, es decir las que podrá sufrir la secuestrada aun después de las torturas y del parto, se anuncian pero no se narran. Mediante ese contrapunto, la novela figura una grieta en el imaginario del exterminio: el peligroso e inevitable parentesco entre silencio y fingimiento. (Dalmaroni, 2004:165)

Por otra parte, la nota que abre la novela quiebra la pulcritud con la que se llevan a cabo los hechos. Tanto el error ortográfico, como la exposición de los “procedimientos” altera el orden, eso sin contar el erróneo tratamiento del cuerpo por parte de los subordinados del doctor Mesiano. La pregunta, a este último, lo altera más por su carácter práctico que por su compromiso moral.

Yo estoy perfectamente dispuesto a admitir mis errores, doctor Mesiano.

Pero preferiría mantener una conversación privada.” “El suyo es, fundamentalmente, un error conceptual. Al pensar en la edad ha pensado en el grado de crecimiento de una persona. Y no es la edad de la persona lo que cuenta, sino su masa corporal, el peso de su cuerpo, para saber si se trata de un cuerpo resistente o no.” “Entiendo mi error, doctor Mesiano, y me disculpo; no se irrite conmigo. (Kohan, 2011:88).

A lo largo de la novela, las vejaciones y crímenes contra los derechos humanos, como los anteriormente expuestos continúan exhibiéndose, sumados a la utilización de los cuerpos femeninos como meros instrumentos de placer o reproducción, el trazado estético dispuesto por Martín Kohan nos somete al impacto. Las muertes, raptos, tortura y violencia son abiertamente narrados y exhibidos como escenas de un museo, un museo de la violencia, un receptáculo del horror. Uno de los episodios más paradigmáticos es la agresividad expresada por parte de una cuadrilla militar que viola a una adolescente a la que pretendían ayudar con su bicicleta.

Los cinco soldados la miran y luego se miran entre sí. Le dicen que con todo gusto van a ayudarla a reparar su bicicleta. Vemos que también ellos son jóvenes y están bastante sudados. El problema, desde su punto de vista, no tiene mayor gravedad. De buena gana van a llevarla hasta una estación de servicio que no dista más de diez minutos, y allí será muy simple reparar la pinchadura. —Claro que antes —dice uno— podemos quedarnos por aquí y divertirnos un poco.[...] A un costado del camino, pasando una hilera de árboles torcidos por el viento, hay un claro. Hasta ese claro llegan los seis personajes de esta historia. —¿Un picnic en la campiña? ¡Vaya si es divertido! —la muchacha, al parecer, no sabe lo que le espera. En su expresión hay algo que se resiste a la candidez, incluso cuando se muestra inocente y engañada. Los soldados la rodean y la observan con lascivia. Ella adopta el mismo gesto compungido que le vimos en el momento en que descubrió que la rueda de su bicicleta se había pinchado. —Puedo caminar yo sola hasta la gasolinería — dice—. Déjenme ir.” (Kohan, 2011:73)

Éste, y varios otros hechos, son descritos de manera gráfica y brutal. La manera efectista de la exhibición de dichos fragmentos contribuye al proyecto narrativo, impacta en

el lector en busca de conseguir un efecto patético: “Es un misterio cómo, si la ropa se la arrancaron a jirones, la muchacha parece vestida otra vez igual que estaba al principio. La cargan en la parte de atrás del camión. Allí viaja, se supone que, hacia la estación de servicio, junto con su bicicleta averiada. -La rueda van a emparcharla —reflexiona la muchacha—, pero estos tíos me han dejado tan pinchada que a mí no habrá quien me emparche” (Kohan., 2011:76). Se incita al lector a cuestionar su interacción con el texto que de alguna manera es cuestionar la relación con la memoria histórica. El lector a través de la expresividad de la violencia es interpelado en la misma dimensión que la ciudadanía y los cómplices pasivos de la época. La sutileza de Kohan radica en expresar la violencia explícitamente, pero a través del tono neutro que la despersonaliza y desconstruye, objetivándola en una dimensión aún más macabra. La fragmentación, tanto en el desplazamiento calendario, como en la multiplicidad de relatos y voces que pueblan la novela, igualmente inciden en dicha circunstancia.

Dos veces Junio es construida como una gran metáfora del periodo de Videla, una ficcionalización en la cual el tiempo (horas, minutos, años), avanzan en una extraña parsimonia, rutinas que pareciese sólo pueden ser quebradas con los ecos de un mandato oficial (poder militar-político) o por los estertores de los mundiales de fútbol que resaltan como las efemérides identitarias constitutivas de la época. La narración permite articular estos hechos (campeonatos mundiales) aparentemente anecdóticos, como una característica formativa de la identidad histórica. De partida las fechas que cumplen la función de títulos de los dos apartados que componen la novela (Diez del seis y Treinta del seis), apuntan a

Los días de junio en los que tuvo lugar un partido de fútbol de la Copa mundial que involucraba al equipo de Argentina (contra el equipo italiano). El primero ocurre dos años después del golpe de estado que pone en marcha el Proceso de

Reorganización Nacional (1978) y el segundo justo después de la derrota de Argentina en la Guerra de Malvinas, guerra que provocó contra el Reino Unido en 1982 (Duperron, 2016: web).

En forma similar a lo ocurrido en *Estrella Distante* “la trama ubica al lector dentro de acontecimientos histórico-políticos mayores, pero que casi no se mencionan en la narración. Otra vez el narrador cuenta con la competencia enciclopédica del narratorio y con su capacidad de localización y de desciframiento de los indicios referenciales en el texto que constituyen claves de comprensión” (Duperron, 2016: web). A través de esta forma narrativa, Kohan nos presenta la historia de un personaje ubicado por hechos circunstanciales en los espacios de poder de la dictadura. El protagonista, un joven conscripto, que por azares del destino se encuentra realizando su servicio militar, se convierte en el chofer y hombre de confianza de un médico fuertemente relacionado con el régimen. El reclutamiento del joven se inscribe en la casualidad, el anónimo y servil joven no presenta un partidismo desatado, o un chovinismo exagerado por el régimen. Es la realidad de época, la azarosa casualidad, que como un número de lotería lo incrusta en un espacio de poder. “La radio dijo: “número de orden”. “Seiscientos cuarenta.” Seiscientos cuarenta era yo. La radio dijo: “sorteo”. Y dijo: “cuatrocientos noventa y siete”. Nos miramos. Se hizo un silencio. La radio seguía, pero con otros números que ya no teníamos que escuchar”¹³³ (Kohan, 2011:8)

¹³³ Esta estructura de las circunstancias, de la casualidad son un punto no menor al abordar analíticamente el periodo dictatorial. Y su preeminencia nos invita a cuestionar sobre el cómo se desarrollan dichas condiciones. El personaje de Kohan, se desenvuelve en los espacios de poder e incide con sus actos de manera lateral por el mero azar. Dalmaroni, se refiere a esta casualidad en la lectura que realiza de las confesiones del ex – capitán y torturador Adolfo Scilingo. “Las declaraciones de Scilingo parecían trazar un corte con la doxa hegemónica previa, la del Nunca más, no solo porque rompían el mandato del secreto militar y divergían de su discurso público hasta ese momento, sino además porque proponían una continuidad entre la subordinación de los uniformados a las órdenes ilegales de sus superiores y el consentimiento de “gran parte de la población” a “la barbaridad que se estaba haciendo” (Dalmaroni, 2004:156). A lo que apunta el investigador argentino es a la invisibilizada relación de la ciudadanía, con la “barbarie”, ya sea manifiesta en la colaboración o en el silencio. Además, integra un hecho innegable, y cuya presencia, permiten describir la causalidad de la represión y el

A partir de esta estructura de pares, que a ratos tiene los visos de una relación padre-hijo y en otras mentor-discípulo, Kohan pasea por los temas más escabrosos del régimen de Videla, explorando, desde la ficción, posibilidades, disidencias o fabulaciones de la memoria histórica.

Congelada y al mismo tiempo conservada por la narración 'artísticamente controlada', la ficción puede representar aquello sobre lo que no existe ningún testimonio en primera persona: el militar apropiador de chicos, hundido en lo que Arendt llamó la banalidad del mal, y el soldado que lo asiste con disciplina incommovible ese sujeto del que tampoco hay rastro testimonial: el que supo lo que sucedía en los chupaderos y los consideró una normalidad no sometida a examen (el punto extremo de quienes pensaron que mejor era no meterse) (Sarlo, 2013:127)

A través de las "cotidianidades" que vive este binomio conocemos los años oscuros de Argentina, narrados desde la perspectiva de un victimario, y de su ayudante, un activo terciario de un engranaje mayor. La fragmentación narrativa, en tanto, se hace presente en diversas formas: la estructura en la cual el narrador (o narradores) exponen los hechos, el espacio de tiempo que da cuenta de las vidas de los protagonistas (años), el posterior y nulo juicio respecto a sus actos políticos todo se narra a través de una fractalización. Inclusive los segmentos narrativos que prefiguran víctimas en aislamiento y tortura se exponen de esta

horror, *la subordinación de los uniformados a las órdenes ilegales de sus superiores*, al fin de cuentas, el actuar de esta suerte de mayordomo, es la replicación de la cadena de mando de la jerárquica estructura castrense. Estas circunstancias las vemos también en el actuar del Papudo, el agente delator en la novela de Nona Fernández. Igualmente, esta suerte de exculpación de último minuto, resguardada en la disciplina militar es palpable en la historia de Jorgelino Vergara, conocido popularmente como el mocito. Como su apodo lo indica, Vergara trabajó como Mozo en los cuarteles de detención de la DINA y CNI. Pese a su constante negación de participación en hechos, y a indicar que únicamente por circunstancias casuales llegó a aquel lugar, muchos lo individualizan como agente. Su figura no suscita consenso pues igualmente ha colaborado con causas de derechos humanos. Esta compleja figura, en la que podríamos ver un doble real de la construcción narrativa de Kohan, ha sido investigada a cabalidad por Javier Rebolledo, en su libro *La Danza de los Cuervos* (2012), y magistralmente retratada por Marcela Said y Jean de Certeau en su documental del año 2011, producido por Icalma films y titulado como el apodo de Vergara, *El Mocito*. La película se encuentra disponible para su libre visualización en CineChile, enciclopedia del Cine Chileno. <https://cinechile.cl/pelicula/el-mocito/>

forma. Su destino, identidades, hasta su construcción sintáctica en el texto es fractal, articulándose estas últimas en simbiosis a los elementos históricos presentes en la historia, y que se formulan como apelaciones de contexto, el mundial de fútbol, por ejemplo

El siguiente capítulo nos permite reparar en torno a la figura de la víctima, esclareciendo en qué punto la narración fragmentada construye esta identidad escindida de su concepto persona (nombre), convertida en un cadáver, o máquina de parir, devenida en aquello que Agamben individualizaba como *Muselmann*¹³⁴, en los campos de concentración. Como lectores de la novela, a aquella N.N., la terminamos por reconstruir a partir de retazos (capítulos muy cortos) en los cuales pequeños detalles nos entregan herramientas de lectura para reterritorializar, a la muñeca sexual máquina paridora, en la víctima que da a luz al hijo que se preconceptualiza en la nota que abre la narración:

No era el que le acariciaba la cabeza. Era uno que le clavó el taco de las botas en los pies descalzos. Después se inclinó hacia ella para hablarle en voz baja. No precisó verlo para saber que se acercaba. Le oyó decir: “Esto no es un jardín de infantes”. Le oyó decir también: “Acá los pendejos no duran”. Después se calló, para ver si ella hablaba. Cuando se fue, golpeando los tacos, ella quiso mover los dedos de los pies, pero no pudo (Kohan, 2011:30).

A lo largo de la primera parte, capítulos como el anteriormente citado -el cual se encuentra íntegramente transcrito-, comienzan a perfilar la figura de una víctima encarcelada. Esta mujer se encuentra cautiva en su función de incubadora, para posteriormente entregar el hijo recién nacido a algún miembro de la lista de espera del ejército (biopoder), maquinaria

¹³⁴ En *Lo que resta de Auschwitz*, y valiéndose de lo señalado por Paul Améry, Agamben construye la figura del Musulmán (cuestionable traducción del término). “Lo intestimoniable tiene un nombre. Se llama, en la jerga del campo, der muselmann, el musulmán. “El así llamado Muselmann, como se denomina en el lenguaje del Lager al prisionero que había abandonado toda esperanza y había sido abandonado por sus compañeros, no poseía más un ámbito de conciencia en el que bien y mal, nobleza y bajeza, espiritualidad y no espiritualidad pudieran confrontarse. Era un cadáver ambulante, un manojito de funciones físicas ya en agonía (Agamben, 2017:49)

en la cual el Doctor Mesiano, parte del dúo protagonista de la narración, ejerce un rol dominante en la sustracción del menor. “Escuché que el doctor Padilla decía: “Primero está la lista”, y escuché que el doctor Mesiano decía: “Primero está mi hermana”. Peleaban abajo” (Kohan, 2011:101).

Los hechos que son presentados siempre desde la perspectiva del testigo (conscripto), van sucediéndose en un orden no lineal, los capítulos al ser muy cortos, muchos de ellos autoconclusivos, funcionan como unidades, micronarraciones que exigen al lector unir y atar todos los cabos sueltos para darle sentido completo al texto. Un marcado carácter rizomático, a decir de Deleuze.

Temporalmente el espacio de la narración también es fragmentado. En el comienzo de la novela nos encontramos en el año setenta y ocho, concretamente los meses del mundial de fútbol: “En la radio pasaban ahora la formación de la Argentina y la analizaban en sus pormenores” (Kohan, 2011:40); “En el silencio de la noche, había que esperar que explotara un grito de gol. Un gol de la Argentina, como había pasado las otras noches, y quizá no habría ya más gritos, al menos hasta el día siguiente” (Kohan, 2011:42); “Diga, señora, ¿y el partido?. Yo tampoco hubiese imaginado que podía faltar una radio encendida en este lugar. Siempre detrás del mostrador, la mujer dijo: Es cábala, nomás, agente, para que hoy ganen los nuestros. Contra los tanos en Alemania acá mismo me escuché la transmisión, y el partido se nos iba si no era por Houseman” (Kohan, 2011:42). Posteriormente a este hito para la nación trasandina, la narración sufre un salto. En este punto nos volvemos a encontrar con el conscripto, quien ahora es un estudiante de la facultad de medicina: “Creo no exagerar si digo que, según mi impresión, al doctor Mesiano le reconfortara saber que estudio medicina” (Kohan, 2011:127). Su tiempo en el ejército ha terminado y han pasado una considerable

cantidad de años: “Me pregunto si el doctor Mesiano seguirá viviendo todavía donde vivía hace cuatro años. Es bastante tiempo, si uno lo piensa. Es un tiempo suficiente, por lo pronto, para que alguien se mude a otro barrio, o se vaya a vivir al interior del país, o envíe y vuelva a casarse para empezar una nueva vida” (Kohan, 2011:117).

En este espacio narrativo Kohan nos vuelve a entregar ciertos detalles, de partida el hijo de la hermana del doctor Mesiano, aquí ya tiene cuatro años, dándonos a entender que la operatoria del poder mantuvo en silencio la procedencia y la verdadera identidad del niño que en la primera parte de la novela se apropia el doctor. Paralelamente nos sitúa en el tiempo histórico a través de catálisis, como el paradero y destino militar del hijo del mismo Mesiano:

Hoy me llama la atención un recuadro que aparece en una página impar. Está justo arriba de un aviso de medicamentos para adelgazar. En realidad es ese aviso lo que me llama la atención. Y después de ver el aviso, veo el recuadro con la noticia. La noticia dice que el Ministerio del Interior ha suministrado una nueva lista, fehacientemente chequeada y confirmada, de caídos en combate. [...]. Naturalmente, ninguno de esos nombres y apellidos significa algo para mí. Hasta que, más o menos en la mitad de la lista, encuentro el nombre de Sergio Mesiano. (Kohan, 2011:115).

La lista responde a las informaciones que eran entregadas por el estado respecto al conflicto que Argentina mantenía en las Malvinas con el gobierno británico, este hecho sirve como eje temporal, en el cual situar la historia que había sido abandonada cuatro años atrás. Dicho detalle propicia al protagonista, otrora conscripto, a visitar a su antiguo jefe, permitiéndonos constatar que la impunidad de los victimarios se perpetúa, lo que queda manifestado en la aparente normalidad de su grupo familiar.

La fragmentación también se evidencia en los distintos narradores presentes en la novela. El ejercicio coral que se desprende del libro de Kohan responde a una estratificación

de diferentes estructuras sociales, detalles que se articulan como una suerte de colección, dando cuenta de los disímiles niveles que configuran una sociedad. En uno de los espacios nos encontramos, por ejemplo, con la narración que da cuenta de los padecimientos de la víctima anónima a la que posteriormente el doctor Mesiano eliminará después de arrebatarle su hijo recién nacido:

Se obligó a no creer que en ese lugar podía haber alguien que cuidara de ella: ni el médico que pasó a verla porque sangraba de más, ni ninguno de los otros. Tampoco ese de voz más suave que aparecía en las mañanas, que a veces hasta le acariciaba la cabeza, esa que le hablaba de su chiquito y de la lista de nombres, ese que le decía que en la vida todo es dar y recibir. Tampoco ése, ése menos que ninguno (Kohan, 2011:24).

Además de estos incisos, que nos muestran los padecimientos de la madre desaparecida y la identificable narración intimista del conscripto que protagoniza la historia, también nos encontramos con fragmentos que pareciesen ser un relato radiofónico, que enumeran y describen la formación de la selección de fútbol argentina participe de ese mundial, generando una especie de mantra repetitivo del momento histórico que vive la sociedad argentina: “La formación de la Argentina: Fillol; Olguín, Galván, Passarella, Tarantini; Ardiles, Gallego, Kempes; Bertoni, Valencia, Ortiz.” (Kohan, 2011:31). Estos pasajes suman diversa información generando un eco de fondo que nos sitúa históricamente.

La formación de la Argentina (con especial atención a las posiciones de sus integrantes): Fillol, arquero; Olguín, marcador de punta por derecha; Galván, marcador central por derecha; Passarella, marcador central por izquierda; Tarantini, marcador de punta por izquierda; Ardiles, mediocampista por derecha; Gallego, mediocampista central; Kempes, mediocampista por izquierda y delantero; Bertoni, delantero por derecha o wing derecho; Valencia, delantero y mediocampista por izquierda; Ortiz, delantero por izquierda o wing izquierdo (Kohan, 2011:32).

Estos fragmentos buscan situar la narración en el espacio memorial que Kohan ha seleccionado como telón de fondo para retratar la violencia del régimen de Videla. La cacofonía de las repeticiones de la alineación del equipo argentino y la información que la prensa entrega sobre el conflicto en las Malvinas se erigen como telón de fondo dentro de la estructura narrativa, permitiéndonos constatar la materialidad del espacio histórico, su relación aparentemente ausente con la violencia y su incuestionablemente absurdo proceder al llevar a cabo un mundial de fútbol como tapadera a una carnicería política. Zambra, en *Formas de Volver a casa*, igualmente repara respecto a la inenarrable relación del estadio de fútbol, en su indiscutible dimensión totémica al actuar de las dictaduras latinoamericanas.

El mayor centro de detención en 1973 siempre fue, para mí, nada más que una cancha de fútbol. Mis primeros recuerdos son meramente deportivos y alegres. Seguro que también, en las graderías de ese estadio, tomé mis primeros helados. El primer recuerdo de Claudia es también alegre. En 1977 se anunció que Chespirito, el comediante mexicano, vendría con todo el elenco de su programa para dar un espectáculo en el Estadio Nacional. Claudia tenía entonces cuatro años, veía el programa y le gustaba mucho. Sus padres se negaron, en principio, a llevarla, pero al final cedieron. Fueron los cuatro y Claudia y Ximena lo pasaron muy bien. Muchos años más tarde Claudia supo que ese día había sido, para sus padres, un suplicio. Que cada minuto habían pensado en lo absurdo que era ver el estadio lleno de gente riendo. Que durante todo el espectáculo ellos habían pensado solamente, obsesivamente, en los muertos. (Zambra, 2011:119).

Si bien el suceso ficcionalizado por Zambra, enerva por la “pasividad” social frente al horror¹³⁵, la realización del mundial de fútbol francamente alcanza niveles

¹³⁵ El Estadio Nacional Julio Martínez Prádanos, conocido coloquialmente como el Nacional, o Pasional en referencia a la fervorosa hinchada del club deportivo Universidad de Chile, durante el régimen militar se utilizó como el recinto carcelario más grande de nuestro país. En razón a aquellos trágicos sucesos el imaginario colectivo usualmente revisita la teatralidad de la apropiación de un recinto dedicado al júbilo y al espectáculo familiar reconvertido en centro de torturas. En la actualidad, en dicho recinto se mantiene un memorial La escotilla N°8 lugar donde conducían a los prisioneros políticos dentro del estadio. Actualmente esa parte del estadio mantiene la estructura y las butacas originales del diseño del estadio. Manteniendo unas butacas vacías a modo de conmemoración por las víctimas ajusticiadas en aquel recinto. Pese a la preservación del monumento, durante los últimos años dicho espacio a recibido daños durante la disputa del superclásico del fútbol chileno. Paradójicamente, la hinchada de Colo-Colo, club del que Pinochet fue simpatizante e incluso presidente han

panagrualescos, al adormecer a la ciudadanía en aquel espectáculo a la romana, pan y circo, *panem et circenses* diría Juvenal. La operatoria del régimen utiliza la realización de la fiesta deportiva con dos objetivos claros: el primero, la evidente manipulación mediática, un conocido lavado de imagen a la comunidad internacional; y, el segundo, lobotomizar a la población desviándola del horror, instalando la fiesta deportiva como el hecho perentorio que define a la ciudadanía y al “noble régimen”, entregándole un carácter fraternal al invitarlos a la fiesta. En estas construcciones una de las características esenciales de la estética de la elisión sale a flote, la dualidad discursiva. La utilización de recursos sociopolíticos como el fútbol, es parte del “manual” del buen dictador¹³⁶. El arraigo y la ficcionalización del enemigo, particularmente presentes en el fervor nacionalista de las copas mundiales, resultan en sustrato valioso para la manipulación de masas. Al mismo tiempo, que las elecciones comunicativas del régimen, el proceso de edición y elisión de información adscribe a la masa al interés por Videla. La dualidad y la manipulación no tendrían el mismo impacto con otras

dañado la estructura en altercados con la hinchada local y fuerzas del orden. Para mayor conocimiento de las actividades, y trabajos realizados en dicho lugar recomendamos visitar el sitio; <https://www.estadionacionalmemorianacional.cl/>.

¹³⁶ Es posible identificar casos paradigmáticos en la relación fútbol-control fútbol-dictaduras. El affair del Real Madrid y la dictadura franquista, exponen en lujo de detalles la importancia que el deporte rey suscita en la figuración homogenizante de grupos humanos. “La vinculación del Real Madrid con el poder político ha sido fuente permanente de polémica desde hace más de medio siglo, pero “cobró carta de naturaleza durante la Transición, cuando en paralelo al desmontaje de los símbolos del franquismo, y coincidiendo con una grave crisis deportiva de la entidad blanca, se difundió la especie de su identificación acrítica con el régimen”. Sin embargo, las relaciones entre el deporte y el poder político no son unívocas ni siquiera en los regímenes dictatoriales y totalitarios. El propio Raimundo Saporta, mano derecha de Bernabéu, afirmaría: “El Real Madrid es y ha sido político. Ha sido siempre tan poderoso por estar al servicio de la columna vertebral del Estado. Cuando se fundó en 1902 respetaba a Alfonso XIII, en el 31 a la República, en el 39 al Generalísimo, y ahora respeta a Su Majestad Juan Carlos. Porque es un Club disciplinado y acata con lealtad a la institución que dirige la nación” (Viuda-Serrano, 2013: 42). En Chile la relación entre poder y Fútbol también trajo beneficios al régimen de Pinochet, y al club que de su simpatía. La portada del diario La Tercera del primero de Octubre de 1988, festinaba con la donación de trescientos millones de pesos a Colo-Colo, como un regalo para la construcción de su estadio. Pese a qué dicha donación ha sido ampliamente negada. A la vez que no ha podido ser confirmada por ninguna fuente. La relación entre el Dictador y el club se mantuvo presente por años. Recién en el año 2015, el club determino anular el nombramiento del General Pinochet como presidente honorario del club. 25 años después del retorno a la democracia. <https://www.24horas.cl/deportes/csyd-colo-colo-anulo-nombramiento-de-pinochet-como-presidente-honorario-1677930>

estructuras, por algo el fútbol es denominado como el deporte rey. Kohan, conocido bostero¹³⁷, explora aquella tensión, bien conocida, por cualquier hincha ilustrado en la microfísica del poder futbolero. Después de todo, Videla no buscaba un resultado muy distinto a lo logrado por Mussolini con la realización del Mundial de Fútbol del 34, curiosamente ganado por Italia.

El fútbol no es una actividad física aislada del contexto social y político donde se desarrolla. No es un fenómeno neutro que pueda abstraerse de las circunstancias que lo envuelven y configuran. Si el fútbol como fenómeno social ha llegado a ser lo que es en la actualidad, es por una serie de intereses que lo han impulsado y a los que, consciente o inconscientemente, sirve transmitiendo y reproduciendo una serie de valores sociales dominantes. (Ubeda et al, 2014:5).

La narración de los hechos que secundan la realización del mundial apunta a esclarecer la efectividad del truco mediático. Kohan expresa, en cada uno de los fragmentos que remiten a estos momentos, no sólo la fiesta, sino también la imposición discursiva que en distintos niveles desarrollaba el régimen. Los hechos en su dimensión escrita se presentan como mínimos fragmentos, memorias desterritorializadas que se desprenden de la memoria central o colectiva: “En efecto, si la narración pone de relieve los acontecimientos deportivos es, según me parece, para insistir aún más en la importancia de los acontecimientos políticos cuya magnitud fue, ya en su tiempo, escondida detrás del acontecimiento deportivo. Como un repetir las cosas (recordamos el título de la novela) que las vuelve más chocantes por la repetición pero también más inteligibles” (Duperron, 2016: web). La imagen de los fanáticos, visualizados como una peregrinación religiosa o como un ejército vencido, rescata la cardinal trascendencia del evento deportivo.

¹³⁷ Apodo con el cual se identifica a los Hinchas del Club Atlético Boca Juniors.

En filas desparejas se desconcentró la multitud callada. Era una larga procesión de cabizbajos, que no mostraban llanto por no ceder el gesto del que es bien hombre, pero que tampoco hablaban ni levantaban la vista. Se oía tan sólo el rasgado del andar sobre el pavimento o sobre las baldosas de las veredas, porque los pies tampoco los levantaba nadie, y al arrastrarlos se arrastraban los papeles rotos, la mugre general de los días de partido, los pedazos de cualquier cosa. No había semblante en que faltara la pesadumbre. En el desfile continuo de las caras sin sosiego, se veía la tristeza multiplicarse por miles. Yo iba viendo, también callado, la manera en que pasaban incesantes los desconsolados: tanta gente, tantos miles, y nadie tenía palabra alguna que decir (Kohan, 2011:52).

Por ejemplo, aquel resultado repercute incluso en los sucesos (temáticas políticas) que se narran después de la derrota del equipo argentino, incidiendo también en el colérico estado anímico del doctor Mesiano. ““Doctor”, le dije, “esta tarde llegó una consulta para usted, y pedían una respuesta pronta”. El doctor Mesiano dijo: “El problema de nuestro país es la ignorancia”. Le sugerí sin énfasis: “Para un médico no hay horarios”. Asintió: “De eso no hay dudas”. Y luego denegó: “Pero antes hay que salvar esta noche de mierda”.” (Kohan, 2011:62). Salvar la noche resulta ser un desquite orientado al exceso de testosterona. El médico lleva a su hijo y al conscripto a un prostíbulo, para posteriormente “atender” el asunto, apropiarse del recién nacido de la mujer prisionera. El juego de asimilaciones respecto al cuerpo de la mujer cobra significancia, en la medida, que tanto las trabajadoras sexuales, afines al funcionario político (otros cómplices civiles), como la prisionera, son reducidas a objetos funcionales por parte de Mesiano. Las meretrices satisfacen las pulsaciones sociosexuales del médico, mientras la víctima cumple un rol reproductor. Su individualidad es sometida, su cuerpo es desterritorializado en la tortura, para reterritorializarse en máquina paridora, y posterior a la sustracción devenir vacío (desaparición). En ambos ejemplos los alcances del biopoder se expresan en su totalidad, el fin último del chupadero se concreta, al entregar el recién nacido a Mesiano.

El apoderamiento del infante por parte del médico no queda explícitamente aclarado en la narración. El suceso como tal queda sujeto a la interpretación del lector, pues se manifiesta el carácter escindido de la realidad textual, que es una expresión del carácter velado de la estética de la elisión. Las interpretaciones a las que es sometido el conscripto pueden ser compartidas por quien accede a la historia al no poseer la totalidad de la información lo que dificulta dimensionar la totalidad de los hechos. El pasaje por un lado confirma la apropiación del infante, y por otro reduce al niño a un mero objeto, un paquete.

En efecto: no demoró. Habrían pasado, como mucho, diez minutos, cuando lo vi aparecer por la misma puerta, que volvía a abrirse y a cerrarse. Ya no era tan temprano, ni hacía tanto frío. “¿Lo ayudo, doctor?”, le dije, viéndolo venir cargado. “No hace falta”, me dijo, “lo acomodo acá atrás”. Lo escuché abrir y cerrar una de las puertas traseras, lo vi dar la vuelta para sentarse otra vez de su lado. “Eso sí”, me dijo, “no se te ocurra frenar de golpe”. (Kohan, 2011:109).

Tanto en *Dos veces Junio* como en *Ciencias Morales* todos los sucesos parecieran ocurrir en el margen de la centralidad del poder dictatorial. Las historias se presentan mínimas, a pesar de su impacto moral (como lo sería el rapto de un niño y la tortura), porque se sitúan desde la perspectiva de los cómplices civiles. El conscripto, objetivamente nunca cruza la línea del poder, pero camina peligrosa y garbosamente en su frontera. En tanto, la preceptora que sufre en carne propia el autoridad, que obsesivamente parece admirar, tampoco se construye como un miembro activo de las funciones coercitivas del régimen. El mismo autor en diversas entrevistas se ha referido a aquello, como a la función del detalle, de la microfísica y cómo su utilización termina por generar dualidades discursivas pródigamente amparadas en el silencio y cuyo uso enriquecen el modo de presentar las historias, que a su vez son homologables al actuar de un grupo de la sociedad civil en aquel tiempo.

“Lo que llama mucho la atención en Ciencias Morales es el hecho de que nombrás casi exhaustivamente la realidad, incluso con un afán de construirla. Sin embargo, es una novela sobre el silencio, o sobre lo callado. Es extraño que en la escalada de menciones, cuando la tensión llega ya a un punto insoportable, al pene de un tipo lo llamás “cosa”. Como si el personaje no se permitiera nombrarlo...

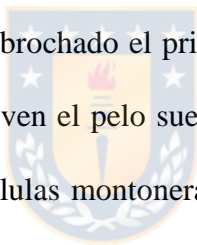
Con respecto a Ciencias Morales en particular, hay una disposición ligada a aquello que yo quería representar: la tensión entre lo dicho y lo no dicho, con todo lo que eso supone. Me interesa la literatura cuando trabaja con las huellas de la realidad, atenuando la realidad misma. Cómo trabajar con las réplicas del terremoto y no con el terremoto en sí. Mi sensación es que, de alguna manera, lo que se está callando adquiere más presencia que lo que se está diciendo. Era eso lo que yo quería lograr; la idea de que Malvinas estuviese y a la vez no estuviese. Lo que mencionás, la “cosa”, da mucha más presencia, es mucho más intimidatorio y es mucho más sugestivo, precisamente porque la palabra no la puede decir. Yo fui tratando de encontrar en distintos planos, desde la macro política hasta la micro sexualidad, un mismo dispositivo, que es también el dispositivo del Colegio”. (Abadía et al, 2009: web)

La idea de la microfísica del poder siempre me gustó muchísimo porque capta lo concreto, el detalle, y nos pone a cada uno de nosotros en el mapa. En la coyuntura de la novela no dejaba de ser un alivio decir, por ejemplo, que el poder era Galtieri. Sí, efectivamente, el poder era Galtieri porque podía decidir una guerra; pero el poder también estaba en el baño de un colegio. y no se puede pensar en la escuela sin pensar en los baños. Me parece importante reconocernos atravesados por las relaciones de poder. Y me interesó la figura de la preceptora porque es alguien que -en algún sentido- ejerce el poder y -en otro sentido- es objeto del poder al mismo tiempo. También me interesó el modo en que funciona el moralismo y lo más perverso: ella termina haciendo cosas perversas "en cumplimiento del deber", es decir, desde una cierta moral. (Abramowski y Dussel, 2008: web).

El concepto de moral, se repite no sólo en el cuestionamiento de la evidente “complicidad” o “silencio” por parte de las distintas microcomunidades que conforman el heterogéneo espectro que da lugar a la población de un país. La microhistoria, que apunta a la reducción del espacio histórico a lo molecular (Deleuze), encuentra una metáfora en la disposición de los agenciamientos escolares, que, en la sátira de Kohan, funcionan como contraparte de la operatoria disciplinaria y fascista del orden militar.

La fábula de *Ciencias Morales* gira en torno al dolorido derrotero de María Teresa, novel preceptora del Colegio Nacional de Buenos Aires¹³⁸. El CNBA es una entidad que goza de un enorme prestigio y que se articula de manera endogámica con la tradición y el poder bonaerense e incluso con la tradición literaria¹³⁹. Su férreo control disciplinario destaca y sirve de punto de partida, a los distintos fragmentos que a modo de microficciones terminan por dar estructura al fraccionado relato.

El otrora Colegio de Ciencias Morales¹⁴⁰ (de ahí del juego del título) no parece destacar en ningún aspecto particular. Sus tentáculos con la dictadura tampoco se muestran (al menos de forma evidente), más bien la narración se decanta por las infinitas casualidades que pueden ocurrir en una institución educacional, como “controlar, por poner un caso, que los varones no lleven floja su corbata azul o desabrochado el primer botón de su camisa celeste, o por poner otro caso, que las chicas no lleven el pelo suelto y sin vincha o la camisa” (Kohan, 2007:16). Más que en desarticular células montoneras o desarrollar importantes planes de



¹³⁸ “El Colegio Nacional de Buenos Aires (CNBA) es un colegio preuniversitario público de enseñanza secundaria laica de la Ciudad de Buenos Aires, dependiente de la Universidad de Buenos Aires. Otorga el título secundario de bachiller, y el de bachiller con mención para quienes cursen un 6° año, que cuenta con equivalencias con el Ciclo Básico Común de la UBA”. Colegio Nacional de Buenos Aires. En Wikipedia. Recuperado el 30 de Abril de 2020 de https://es.wikipedia.org/wiki/Colegio_Nacional_de_Buenos_Aires

¹³⁹ En la novela resaltan capítulos titulados *Juvenilia*, como una apelación al texto paradigmático de Miguel Cané, insigne alumno del colegio. Su presencia, aportan en la fragmentación temporal, en la cual se transforma el exasperante loop del calendario académico, presentándose como nombres de capítulos, identificados bajo los títulos de fragmentos, *Juvenilia*, imaginaria, la séptima hora entre otros se van repitiendo como los bloques de horas lectivas en el cronograma institucional. Por otra parte, *Juvenilia* narra las andanzas de un grupo de jóvenes compañeros en el recién fundado CNBA, con un ánimo vitalista se desarrolla una apología a la figura del colegio. Cané en tanto “pasó por las aulas del Colegio Nacional entre 1863 y 1868. Salió de allí para combatir en la guerra de la Triple Alianza (1864-1870) en Paraguay, en un batallón de colegiales y universitarios al mando del doctor Miguel Francisco Nicolás de Villegas, profesor de filosofía de la Universidad de Buenos Aires” *Juvenilia*. En Wikipedia. Recuperado el 30 de Abril de 2020 de <https://es.wikipedia.org/wiki/Juvenilia>

¹⁴⁰ “En 1821, bajo el gobierno de Martín Rodríguez, se estableció la Universidad de Buenos Aires, y en 1823 el Colegio de la Unión del Sud se transformó en el Colegio de Ciencias Morales durante el ministerio de Bernardino Rivadavia, bajo la tutela de la flamante Universidad y dirigido por Miguel Belgrano. En esa época, el Colegio era un internado de la Universidad, con una disciplina muy rígida. El Colegio de Ciencias Morales formó a muchos hombres clave de la generación de 1837”. Colegio Nacional de Buenos Aires. En Wikipedia. Recuperado el 30 de Abril de 2020 de https://es.wikipedia.org/wiki/Colegio_Nacional_de_Buenos_Aires

control poblacional, la rutina en *Ciencias Morales* es la anodina rutina del colegio y su carácter disciplinario. “Ciencias morales tiene que ver con el mundo del control y del colegio, y desde luego me pareció, en todos los sentidos, más rico —política y literariamente— que eso transcurriera durante la dictadura, para aprovechar las resonancias que puede tener sobre una narración que aborda a un colegio como espacio de control disciplinario” (Di Cío, Enrique Schmukler, 2008:170). Ahora la forma en la cual dicha rutina es presentada es donde encontramos las fisuras de los mecanismos de control.

María Teresa, la preceptora, se encuentra profundamente obsesionada con corregir cualquier comportamiento anómalo, esa obcecada obstinación le presenta importunios en situaciones en las que espera la desobediencia y termina encontrando, respeto y orden.

La película es larga y parsimoniosa. Los alumnos la siguen con atención. El profesor Roel por las dudas les ha hecho advertir, en un aviso telefónico desde su lecho de convaleciente, que una de las tres preguntas que les planteará en la próxima prueba escrita que tengan estará referida a la película. María Teresa de a ratos atiende al comportamiento de los alumnos en las butacas del microcine. Todo se ve en orden y la proyección termina sin inconvenientes. Cuando las luces se encienden en la sala, es como si un efecto de hipnosis se interrumpiera. Los alumnos forman para salir. No pueden desplazarse por el colegio sino en fila y con paso regular. María Teresa se ubica detrás del final de la hilera, para adoptar la mejor posición de vigilancia, la que le permite ver y no ser vista. (Kohan, 2007:112).

La obsesión por la indisciplina, que en gran medida es una sátira a la obsesión por el control presente en la junta militar, repercute en dos hechos trascendentales para la vida de la preceptora. El primero, la cacería a los alumnos criminales, que utilizan los sanitarios como fumaderos y el hecho que en su persona desencadenara la persecución misma. “María Teresa deja la puerta y vuelve al agujero negro del sanitario. Quiere comprobar si es posible ver lo que sea que haya caído ahí adentro: fósforos apagados o cigarrillos a medio fumar. Se afirma

con las dos manos contra las paredes, tal como antes practicó, pero ahora sin agacharse y sin mirar hacia la puerta. Se asoma con suma cautela, no quisiera patinarse. Mira: no se ve nada. Nada de nada” (Kohan, 2007:53). La testarudez por encontrar in fraganti a criminales, inexistentes, empuja a María Teresa, a desarrollar mecanismos más irrisorios en la persecución. Esta escalada persecutoria, desgraciadamente la colocan en una situación dramática, el suceso trascendental de su vida, la violación a manos de su jefe directo, el Señor Biasutto, quién al encontrarla escondida en los baños de hombres, en su inentendible rutina de espionaje, termina por someterla sexualmente

¿Por qué, para qué, piensa María Teresa en todas estas cosas si el pestillo del cubículo donde está ella se ve perfectamente ileso y la puerta está trabada? Siente resoplar al señor Biasutto a sus espaldas. Él le empuja una mano adentro. Luego se ayuda con la otra mano, ya no le importa que la pollera caiga, porque en todo caso no cae del todo. Una mano ayuda a la otra. Una abre, la otra empuja. María Teresa piensa con terror en la cosa del señor Biasutto. No puede gritar, no puede irse. Piensa con terror en la cosa terrible del señor Biasutto. Se atreve a mirar de soslayo, bajando la vista, inclinando la cabeza. La cosa del señor Biasutto no está en esto todavía. Por lo que ve, permanece alejada y ausente. Es la mano lo que empuja desde atrás, dentro de ella. Una mano fría y mojada. La otra mano, también fría, también mojada, va en su ayuda. Empuja la carne hacia el costado y abre. La mano restante mejor entra de este modo. María Teresa no puede gritar y no puede irse. Mira el pestillo: el pestillo está corrido, la puerta está cerrada. Ella no piensa en abrirlo. No piensa en eso, no: no piensa en abrirlo. Piensa en la manera feroz en que saltó el otro pestillo, hace unos días, bajo el ataque torrencial del señor Biasutto. Los tornillos saltaron como en una explosión, la madera se abrió de pronto en hebras insospechadas. En eso piensa, viendo ahora el pestillo sano. En eso y en la cosa del señor Biasutto, que no asoma, que no asome (Kohan, 2007: 118).

A pesar de lo gráfico de la escena, Kohan continúa manejando la dualidad como registro discursivo. Al referirse a los genitales de Biasutto como “la cosa”, no sólo mantiene la ingenuidad lingüística de María Teresa, sino que también la situación adquiere más presencia como el mismo autor señalaba en la entrevista anteriormente referenciada. En

cuanto a la preceptora, su pecado fue su afinidad y admiración para con el régimen. Durante todos los apartados de la novela María Teresa presentaba una franca admiración por Biasutto y su famoso trabajo en las listas: “el señor Biasutto es una especie de héroe entre las autoridades del colegio; él hizo listas y ese mérito, aunque rumoreado, a nadie se le escapa” (Koha, 2007:19). Por supuesto “listas”, es el eufemismo utilizado por la trabajadora, para referirse a las nóminas de alumnos acusados de disidencia política, subversión o ser afines a los montoneros. Las listas, no eran otra cosa que inventarios de exterminio, la dualidad discursiva una vez más se hace visible.

El gran héroe del colegio, en realidad, era aquel que vulgarmente conocemos como sapo, empujando a la desaparición a gran parte del alumnado. Carlos Franz, en su novela *Almuerzo de Vampiros* (2007), igualmente repasa sobre el acto de delatar, situando al igual que el argentino los sucesos en una escuela de tradición, el símil chileno del CNBA, el Instituto Nacional.

En la relación fraternal, previa al oscuro episodio en el cual el jefe de preceptores abusa de su poder, la preceptora demostraba gran interés en el tema de la enumeración de elementos subversivos: “El señor Biasutto le cuenta lo que fueron los años más difíciles para el colegio y para el país. Una etapa que felizmente parece haber sido superada, aunque confiarse sería el error más terrible. María Teresa siente que éste es el momento de preguntarle por las listas, el momento de pedirle que le cuente sobre la confección de listas; pero no se anima y calla” (Koha, 2007:31). El bonaerense resalta este detalle a lo largo de toda la narración. María Teresa es una víctima, pero también era una admiradora furibunda del régimen, a diferencia del conscripto, que se encontraba más por casualidad, la preceptora deseaba “ayudar”, en esa corrección ciudadana, adquirir los secretos del régimen. Paradójicamente, y en un aspecto en

el que evidentemente resaltan las condicionantes de género, el biopoder se ejerce de manera más bestial con la fanática y no así con el colaborador, que termina intachable después de su retiro.

Las obras de Kohan responden a un pesimismo existencial en el que se muestra una sociedad totalmente suprimida al dominio de la Dictadura. Sostenemos, por lo tanto, que la noción y búsqueda de un espacio utópico¹⁴¹ resultan imposibles, en el desarrollo de las historias. Tanto en *Dos Veces Junio* como en *Ciencias Morales*, podemos identificar ciertas ventanas utópicas, las cuales establecen espacios de incertidumbre, en torno al ejercicio de lectura, pero, que son rápidamente ahogadas por los ambientes. Por ejemplo, el personaje de la preceptora se articula en torno a un antagonismo entre su status, su posición de poder ligada al control estudiantil, y la otredad, individualizada en los estudiantes. La pugna entre ambas polaridades (a la cual previamente ya nos hemos referido), se subjetiva en torno a un horizonte utópico del control. La institutriz, construye todo el espacio académico institucional como la perfecta expresión de una higienización biológica y mental, física y discursiva. Sin embargo, las casualidades y la torpeza en su accionar, la exponen a la visceralidad que la convierte en víctima. El lance patético¹⁴², que significa la violación¹⁴³ por

¹⁴¹ “El nombre utopía se utiliza tanto para referirse a la obra de Moro como al género literario concebido a partir de ella. Consecuentemente, “la utopía es la descripción literaria individuada de una sociedad imaginaria, organizada sobre la base de una crítica subyacente a la realidad real” (Cioranescu 1972: 22). Sin embargo, como expresión de una intención utópica, es decir, de “la negación crítica de la época en nombre de un futuro feliz, que puede ser imaginado de las más diversas maneras” (Neusüss 1968: 32), la utopía también puede ser entendida como la proyección dialéctica de la historia del hombre hacia un futuro concebido cada vez como el rechazo del presente. Claro está que en esta concepción de la utopía interesa, antes que el desarrollo de la imagen de un mundo mejor, la percepción crítica a la vez que esperanzada de la realidad existente”. (Alonso et Al, 2005:30).

¹⁴² La acción destructora o dolorosa, parte de la composición de la tragedia definida por Aristóteles en su poética.

¹⁴³ La descripción del hecho es absolutamente chocante, la búsqueda de una impersonalidad por parte del narrador, amplifica el efecto desconcertante que sufre el lector. “por el momento no llora. Para aplacarse piensa por ejemplo estas cosas: que después sí podrá llorar, que después sí podrá gritar por todo esto. Ahora aprieta los labios, los dientes, los párpados, aprieta también las manos, que ya no apoya abiertas contra la pared, se

parte de Biasutto, reconfigura la percepción del utópico espacio educacional, tanto desde la perspectiva de la institutriz como del lector. El choque con la realidad es demasiado decidor, quita completamente el velo de la ambigüedad discursiva y del mutismo que ancla la novela en la estética de la elisión. La violencia se explicita, fracturando el carácter utópico que la Preceptora entregaba a la institución, definiendo el espacio narrativo en sus cualidades de salvajismo, respondiendo su construcción más a una distopía¹⁴⁴, que al ilusorio sueño educacional que mantenía la educadora reconvertida a víctima. A partir del hecho se marcan en el texto estas condiciones, haciéndose palpables: “La diferencia fundamental entre utopía y distopía radica en que esta última se construye en torno al concepto de alteridad. Ella se desarrolla a partir del residuo que deja todo esfuerzo por reducir el otro”. (Alonso et al, 2004:31). Paradójicamente, la trabajosa y constante imposición del control, que la educadora intenta aplicar a sus alumnos, termina convertida en una nimiedad, en el punto que el verdadero ejercicio de poder y control se lleva a cabo en su cuerpo. El vejamen sexual del que es víctima termina por conseguir la supresión total de su identidad, expulsándola del agenciamiento escuela, explicitando la imposibilidad de construcción de la quimera del espacio ideal.

aprieta ella misma toda entera contra la pared. El señor Biasutto punza y entra con su dedo mayor. Ella para aplacarse piensa por ejemplo esto: que no está siendo mancillada en su donceller. El dedo se mete en ella, toscamente como los sedientos. María Teresa desesperada piensa, se dice a sí misma: no se deja de ser señorita por esto. El dedo mayor del señor Biasutto no ha entrado por completo todavía. Él lo tira un poco para atrás, lo que duele más, como si fuese a sacarlo. Pero no: no va a sacarlo: está tomando impulso. Lo mete entero de una vez, tan directo como un insulto” (Kohan). Desgraciadamente, este no es el único avance de dicha índole al que la preceptora es sometida, lo que termina por descomponer su psique. Suprimiéndola en su totalidad.

¹⁴⁴ En dicha aseveración no queremos decir que el espacio narrativo desarrollado en la novela tenga un carácter fantástico o de ciencia ficción. La mimesis narrativa es realista, y responde a sucesos y situaciones perfectamente verosímiles sobre todo en las décadas de control militar. El concepto distópico, lo planteamos en oposición a la utopía idealizadora del personaje. Además, no está demás recalcar, que las condiciones inquisitivas y de censura, y al absoluto monopolio de la violencia, por parte de las ramas castrenses, denotan una condición catastrófica per se, la que sitúa a la ciudadanía, en una percepción distópica para con su realidad inmediata.

Por su parte, en *Dos Veces Junio*, los espacios Utópicos mantienen esta tendencia a devenir en distopía, particularmente en las condiciones a la que se someten los cuerpos dentro de una distribución efectiva del biopoder, que los reduce completamente en función de sus deseos. “La utopía es la descripción de un mundo cuya felicidad resulta de la reducción del otro, la distopía, por el contrario, es el relato del “retorno efectivo o la simple presencia de esa inquietante alteridad” [Baudrillard y Guillaume 2000: 16] en un mundo concebido en función de su supresión”. (Alonso et al, 2004:31). Por ejemplo, la detenida desaparecida, madre del futuro niño raptado por Mesiano, padece en su cuerpo, la supresión de un ideal de porvenir. Su organismo es psíquicamente y biológicamente suprimido la percepción utópica se manifiesta en la medida que siente la posibilidad del escape, amparado en la figura del concripto.

XI

Hablaba con voz muy baja. No podía hablar más alto, o no quería, por no llamar la atención. Pero yo la escuchaba perfectamente, igual que cuando nos hablan al oído, que escuchamos con nitidez aunque nos susurren apenas cada palabra. Era una voz de mujer. Me dijo: «Vos no sos uno de ellos. Vos me tenés que ayudar». (Kohan, 2011:96)

La percepción emocional de encontrarse enfrentada a un funcionario del régimen de cuarto o quinto orden abre una ventana utópica en la desesperación de la mano. La oración apelativa, *vos no sos uno de ellos*, intenta configurarle una entidad, ficcionalizar un rostro y una respuesta humanitaria en el acotado porvenir de su reclusión.

XIII

No quise moverme, para no saber si con la punta de esos dedos me agarraba la ropa. Me decía: «No te dejes ensuciar, que vos no sos uno de ellos». Y me decía: «¿Vos sabés dónde estamos, no? Vos venís de afuera. Vos sabés dónde estamos, ¿no?». Yo pensé que si me echaba para adelante capaz que sentía

un tirón en el pulóver. Y me quedé quieto. Ella mientras tanto me decía: «Yo te doy el número de un abogado y vos avisás dónde estamos. Nada más. Das el aviso y cortás. Nada más. A vos no te va a pasa nada». Un pulóver de lana se estira, cada hebra del tejido hecho con lana es elástica y se estira, pero llegado un punto ya no se estira más, y entonces se siente el tirón. Yo no quise sentir el tirón, y me quedé quieto. Ella, a través de la puerta, sin verme me decía: «Vos no sos uno de ellos». (Kohan, 2011:96)

En su narración Kohan se encarga de clausurar de manera explícita cualquier atisbo de ventana utópica, en contraposición al imaginario popular que busca crear intriga o thrillers respecto al periodo de la dictadura. Por lo general, estas producciones tienden a caer en el lugar común del rescate de los prisioneros, previa redención de algún funcionario terciario¹⁴⁵; en *Dos veces Junio*, dicha posibilidad es liquidada, paradójicamente por el mismo personaje que la narración se esfuerza por presentar como víctima de las casualidades. En cierta manera, en dicho punto la crítica es doble, tanto en el sutil mensaje a la complicidad civil, como al quiebre con el recurso, repetido como fórmula en instancias creativas. El argentino entrega su respuesta, en la expresividad taxativa en el actuar de su personaje.

XVII

La voz traspasaba la puerta como si la puerta no existiera. De este lado de la puerta estaba yo. La voz traspasaba la puerta para contarme las cosas que pasaban. Yo le dije: «Callate, hija de puta, callate de una vez». Pero ella siguió, apurada, y no obstante el apuro, se detuvo en detalles. Yo no dejé de decirle: «Te estoy diciendo que te calles, hija de puta, callate de una vez», porque empezó con los detalles y a mí me hartaban los detalles. Pero siguió, y siguió sin ahorrarse

¹⁴⁵ Por expresar algunos referentes literarios y audiovisuales pienso por ejemplo en la transformación de Pedro personaje encarnado por Otilio Castro en la ficción televisiva *Los Ochenta* (2008-2014) de Boris Quercia. Agente de la CNI, que salva a Claudia (Loreto Aravena), en un plot twist de redención por parte del humanizado captor. Igual ocurre con el personaje de Miriam, personaje de la novela *A veinte Años Luz* (1998) de Elsa Osorio. Miriam era una prostituta pareja de un agente de la Triple A, denominado el bestia. En un giro de los acontecimientos, la mujer se arriesga para salvar a Luz, hija de Miriam, a quién ella misma mantenía prisionera en su departamento. Así como estas conversiones se dan en torno a la ventana utópica, también existen casos como toda la narración del síndrome de Estocolmo desarrollado por Fátima Sime en su novela *Carne de perra* (2009).

los detalles. Yo escuchaba de este lado de la puerta, con la cabeza apoyada en el lugar donde ella estaría apoyando la boca. «Cerraré esa boca», dije yo, pero ella quería que yo escuchara cada cosa, que yo supiera cada cosa, y después quería que avisara. «Te voy a romper esa boca de una piña, hija de puta», le dije yo. Ella me daba los datos y me pedía que le dijera adónde la habían traído. «A la concha de tu madre», le dije, y ella volvió a pedirme que le avisara al abogado, volvió a pedirme que los salvara, volvió a decirme: «Vos no sos uno de ellos».

Yo le dije: «¿Y vos qué carajo sabés quién soy, hija de puta?» Kohan, 2011:98)

La violenta franqueza en la respuesta del mozo representa el quiebre con el mundo ideal. La mano subyugada y torturada no encuentra consuelo o reposo, solamente más horror. En una declaración de principios que inclusive resignifica la identidad personal del personaje, sobre el cuerpo de la mujer torturada, completamente reducida a cadáver, a la no existencia. A su vez, la destreza narrativa de Kohan destruye el horizonte utópico del mismo lector. En los fragmentos finales, resaltamos que la característica fragmentaria de la estética de la elisión se encuentra notoriamente presente en la forma narrativa de la novela. Es por eso que, en los apartados finales, en la visita que realiza el otrora conscripto ahora estudiante de medicina a su antiguo jefe no percibimos, ni perdón, ni reconciliación, ni mucho menos castigos o juicios a estos responsables civiles. Por el contrario, los encontramos en una agradable tarde familiar, terrazas y barbacoas. Ni en la realidad, ni en el texto, existe espacio para la utopía de los juicios, los que quizás se anticipan, en la escueta despedida de ambos. “El doctor Mesiano me dice que ahora se avecinan tiempos difíciles. Le digo que cuente conmigo para todo. Nos damos otro abrazo. Siento ese abrazo todavía en los hombros, cuando me voy” (Kohan,2011:132).

En síntesis, podemos decir que ambos trabajos del autor argentino tocan una importante variedad de temas, ligadas al actuar de las fuerzas represivas, como la violencia, desaparición,

control, violación, tortura. Las dinámicas explícitas del biopoder, como lo fueron los chupaderos y los campos de concentración son fuertemente retratadas en los textos, ahondando no sólo en su influencia como dispositivos, sino también reflexionando sobre el actuar de los civiles. Conjuntamente en el espacio narrativo se especula en torno a los usos y estructuras discursivas empleadas por los cuerpos de poder y la sociedad civil, analizando como su utilización en gran medida definían y sintetizaban el actuar y los valores de la dictadura. Todo dispuesto en un marco narrativo, cargado de un doloroso tono emocional, en el que Kohan relaciona temas que lo apasionan, como el fútbol y la enseñanza, y otros que le despiertan posiciones críticas como el disciplinamiento académico y la relación de la sociedad con la memoria histórica. La posibilidad de abarcar esta amplia cantidad de temas remite al recurso narrativo de la estética de la elisión, generando aquel campo textual de fractales y dobles discursos, de mutismo y desaparición, en el cual Kohan se desenvuelve con maestría, adjudicándose incluso el premio Herralde de novela por *Ciencias Morales*.

CAPÍTULO 8:
Posmemoria y autoficción.
La dimensión desconocida de Nona Fernández
& La casa de los conejos de Laura Alcoba.

Como expresamos con anterioridad, una de las características presentes en esta retórica de la elisión es la dualidad, expresión que se evidencia en la forma en cómo son presentados ciertos sucesos, buscando generar ambigüedad en los posicionamientos discursivos. Los trabajos narrativos propician una lectura imprecisa, en la que los hechos aparecen de forma diferente a lo señalado en la historia oficial que generan relatos simultáneos. En el trabajo de la escritora chilena Nona Fernández estos trazos de dualidad los podemos encontrar representados en las “reconstrucciones periodísticas” que pueblan *La dimensión desconocida* (2017), modalidades que a su vez se estructuran en torno a un correlato narrativo, el cual es formulado a través del ejercicio de ficcionalización de la vida de personajes históricos.

En términos generales, la narración plantea un juego temporal entre la reconstrucción de la memoria y la escritura en el tiempo presente, a la vez que incluye juegos narrativos, tanto en torno a la figura de la autora como del torturador. El manuscrito presenta una división de estilos, al incluir una suerte de “poemas” o prosa poética que separa algunos pasajes y capítulos. En relación a este punto es que la modalidad discursiva que adopta la autora chilena se erige como un ejercicio de resistencia política, ya que quiebra este pacto de silencio en

primer lugar valiéndose del relato que entrega el ex-torturador al confesar sus crímenes, quien, de algún modo, intentan limpiar su conciencia ayudando con su conocimiento en procesos judiciales. Paralelamente el mapeo histórico que va realizando la autora permite establecer una apertura en el relato “oficial”, fisurándolo a través de este ejercicio de reconstrucción memorial donde su relato ficcional y el relato confesional del ex-CNI colaboran en una dinámica de quiebre del silencio, con lo que se exhibe una memoria elidida. Este discurso se ve favorecido por las características autoficcionales del relato, las que permiten generar esta alternancia entre hecho ficcional y hecho histórico, entre memoria histórica y memoria ficcionalizada y entre relato intimista y reconstrucción ensayística.

Autoficción¹⁴⁶ es un neologismo acuñado por Serge Doubrosky para explicar las cualidades e intentar categorizar ciertas producciones literarias vinculadas con un “yo”. La propuesta del autor permitió establecer ciertas particularidades del género como lo serían: la creación de un binomio autor/narrador, el mestizaje literario y el quiebre del espacio ficcional. Siguiendo esta nomenclatura nos parece adecuado situar el trabajo de Nona Fernández dentro de los postulados y lineamientos de Marie Darrieussecq en *La autoficción, un género poco serio* (1996).

La Autoficción no es un monstruo que se intenta disfrazar para colarse a escondidas en un territorio prohibido. Tiene también una función propia en ese territorio, aunque solo sea el de poner bajo sospecha muchas prácticas literarias; digamos de momento que atrae a su dominio, y de manera eficazmente perturbadora, a la vez a la autobiografía y a la novela en primera persona (Darrieussecq, en Casas, 2012: 72).

¹⁴⁶ “1977 es el año en que el escritor y profesor francés Serge Doubrosky inventa el neologismo Autoficción para definir su novela *Fils* como una ficción de acontecimientos estrictamente reales. Efectivamente, la memoria de un narrador llamado Serge Doubrosky se inserta en una trama imaginada: una sesión de psicoanálisis que nunca ha tenido lugar, pero que sirve de marco desde el que fluyen los deseos, los temores y los recuerdos del personaje, que sí son reales. (...) Doubrosky apuesta por la existencia de un género mestizo en el que contradiciendo a Philippe Lejeune, sí es posible que un héroe de novela lleve el mismo nombre que el autor: es decir, el pacto de ficción sí es compatible con la identidad de nombre entre autor, narrador y personaje” (Casas, 2012: 9)

A partir de estas apreciaciones podemos sugerir que las modalidades discursivas utilizadas por Fernández permiten plantear una narración con un sustento histórico testimonial anclado en una tesitura autobiográfica.

Podríamos decir que la intención de la autora por situarse en este territorio narrativo es valerse de las virtudes de la función referencial del lenguaje, permitiendo una reconstrucción periodística testimonial ficcionalizada, la cual tiene lugar a partir de la publicación del testimonio de Valenzuela Morales en la revista *Cauce*¹⁴⁷. Con esto la narradora realiza la “descripción de un estado de hecho objetivo (...) Más la descripción de un estado mental, tanto en lo que atañe al autor narrado como al lector” (Casas, 2012: 78). La inclusión de este estado mental permite una alternancia narrativa entre los sucesos históricos y las reflexiones de carácter personal, las que buscan generar un efecto de empatía con la experiencia social que está viviendo la autora, además de generar un efecto patético respecto a la experiencia del torturador, que en cierta medida funciona como la representación de una experiencia de época.

Nona Fernández juega en esta doble lectura en *La dimensión desconocida* en la medida que utiliza el mecanismo autoficcional para entrelazar su narración con el discurso pragmático de la *realidad*: “En cuanto al discurso de la literatura no ficcional, narrativa (historia, autobiografía, diario) o no (ensayos, aforismo, etc.), consiste, evidentemente, en lo que Käte Hamburger llama *enunciados de realidad*, alocuciones serias (verídicas o no)” (Genette, 1991:50). Estas alocuciones son trabajadas desde la experiencia íntima de la autora, cuya voz que irrumpe en la narración propicia esta raigambre discursiva, características que

¹⁴⁷ La revista CAUCE fue una de las principales publicaciones opositoras al régimen de Pinochet durante la década de los 80. <http://www.saladehistoria.com/Revistas/Cauce/revista-cauce.html>

permiten al texto distanciarse de la escritura biográfica, posesionándose en el paradigma autoficcional, deviniendo en una narración de carácter mestizo:

La diferencia fundamental entre la autobiografía y la autoficción, es justamente, que esta aceptará voluntariamente la imposible reducción de la autobiografía al enunciado de realidad, al enunciado biográfico, científico, histórico, clínico, en suma: objetivo; la autoficción aceptará voluntariamente- por lo tanto, estructuralmente- la imposible sinceridad u objetividad, integrando la parte de mezcolanza y ficción debida en particular al inconsciente (Casas, 2012:79).

Múltiples son las marcas textuales que dan cuenta de esta mezcla, la visita al cine junto a su madre: “Hace poco se estrenó el documental en el que trabajé sobre la vicaría de la solidaridad (...) Conozco el corte final, pero quiero tener la experiencia de verla en pantalla grande” (61); los recuerdos de sus vivencias, los que son contrastados con la realidad diegética: “imagino al hombre que torturaba así, como uno de los personajes de aquellos libros que leí de niña. Un hombre acosado por fantasmas, por el olor a muerto” (162); la imposibilidad de dar rostro o caracterizar a su pareja: “M y yo estamos tirados en la cama mirando televisión. M no es mi esposo, pero tampoco es mi novio. Debería decir que es mi pareja, o mi compañero pero estos términos me parecen tan cursis. Huérfana de palabra que defina nuestra relación he decidido llamarlo M” (133), situación que denotaría un registro de enunciado de realidad pero que al ser expuesto de esta forma lo sitúa en un espacio autoficcional.

La forma en que la autora intenta tomar contacto con el ex –torturador, es otra situación que resulta “realista” pero nunca es aclarada: “tengo esta última escena que he decido escribir. No es parte de ningún ejercicio imaginativo, sino más bien de la pura y domestica realidad” (228), “estimado Andrés en esa nueva vida que usted tiene, esa que tanto me cuesta imaginar” (230). Estas pequeñas marcas de la estructura y el carácter híbrido de la

narración nos permiten identificar el trabajo como autoficción, generando esa ilusión de ficción-realidad. Nona ha señalado en relación a estos mecanismos: “Mis relatos tienen siempre un asidero real. Son historias que han ocurrido, que se me presentan o son parte de alguna esquina de mi propia biografía. Algún impredecible radar personal las elige y entonces, entre el recuerdo y el sueño, se van configurando como un libro” (2017)¹⁴⁸. La posibilidad de situarse en el recuerdo personal también se ve trastocada por el afán de *La dimensión desconocida* por reconstruir una biografía ajena, generando un ejercicio que podríamos denominar de “contramemoria”. A raíz de esto la autora señala: ““La memoria escrita hay que inventarla’, decía Jorge Semprún, autor español que escribió sobre su vivencia en campos de concentración. Yo acojo esa idea de inventarnos una memoria. Los recuerdos son fragmentarios, antojadizos y engañosos, y sólo la imaginación los completa. Ahí donde no sabemos, no recordamos y no tenemos información, podemos imaginar” (2017)¹⁴⁹. La posibilidad de imaginar, la inclusión de una memoria histórica testimonial contrastada a una memoria personal y el espacio liminar de la ficción, sitúan la obra de la reciente ganadora del Premio Sor Juana Inés de la Cruz, en el paradigma autoficcional. A su vez la utilización de dicha modalidad nos permite ejemplificar lo que denominamos estética de la elisión, evidenciando su presencia, en el proyecto escritural.

¹⁴⁸ *La tercera* (15 de noviembre 2017). Nona Fernández: "Soy atea, pero creo en la escritura y en su poder iluminador". Pedro Bahamondes Ch. Recuperado de <https://www.latercera.com/noticia/nona-fernandez-atea-creo-la-escritura-poder-iluminador/>

¹⁴⁹ Ídem.

La dualidad como registro y como discurso.

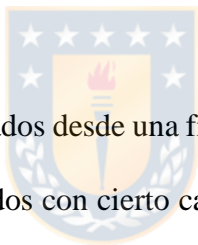
Como expresamos anteriormente una de las características del discurso dictatorial es la dualidad. Esta dualidad podemos verla representada en la novela, en la manera en cómo actuaban la DINA y la CNI, quienes realizaban montajes para protegerse. Una burda y obscena forma con la cual maquillaban la realidad, haciendo pasar por enfrentamientos o grandes operativos verdaderas masacres de inocentes. La dualidad también se encuentra presente en la manera en que ciertos hechos que tuvieron lugar en la vida de la narradora son presentados en la novela, recuerdos que pueden ser biográficos o ficcionalizados; además de la inclusión de personajes (reales) con doble vida o doble identidad, juegos de máscaras que durante la dictadura constituían hechos comunes, algo del día a día, cualquier hijo de vecino podía ser un agente.

Papudo (alias de Valenzuela Morales) participó en variados operativos de la Central Nacional de Inteligencia (CNI), algunos de alto impacto, verdaderas matanzas que sirven como testimonio para ejemplificar el falseamiento de pruebas que realizaban los agentes. Uno de estos operativos es el que termina con el asesinato de Sergio Peña, Lucía Vergara y Arturo Villavela, todos miembros del MIR¹⁵⁰.

¹⁵⁰ MIR, es el acrónimo de Movimiento de Izquierda Revolucionaria. El MIR fue una organización político militar, de carácter combativo, fue fundada en 1965 por el líder político Miguel Enríquez quien a la sazón era líder estudiantil en la Universidad de Concepción. Su orientación política era de carácter marxista-leninista. “Durante la dictadura, su mayor presencia la tuvo en el movimiento poblacional por medio de la Organización de Pobladores (ODEPO); desarrolló también una importante labor en la reconstrucción del movimiento estudiantil universitario y secundario opositor, con la creación de la Unión Nacional de Estudiantes Democráticos y, posteriormente, la Juventud Rebelde Miguel Enríquez. Sus militantes participaron, además, en la defensa de personas que sufrían la violación de sus derechos humanos, impulsando la creación del Comité de Defensa de los Derechos del Pueblo (CODEPU, 1980); y con una menor inserción en el movimiento sindical. También participó de la creación del Movimiento Democrático Popular (1983-1987), que reunía a las organizaciones antidictatoriales de izquierda. Para finales de la década de 1970 e inicio de la de 1980, el MIR tenía cerca de 3000 miembros y simpatizantes. Uno de los momentos más dramáticos de su historia lo vivió tras el intento de organizar una columna guerrillera en los sectores rurales, con un grupo de combatientes infiltrados en la zona de Neltume y Nahuelbuta en (1981),²³ ubicada en la zona centro-sur del país, el que fue detectado y aniquilado por la dictadura. En Wikipedia. Recuperado el 1 de Octubre de 2020 de [https://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_de_Izquierda_Revolucionaria_\(Chile\)#cite_note-23](https://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_de_Izquierda_Revolucionaria_(Chile)#cite_note-23)

La dualidad en este espacio se visualiza en una doble narración, que estructura el suceso en dos niveles. Por una parte, las fuerzas de seguridad hacen ver el asesinato de estos guerrilleros como un enfrentamiento, inclusive “una vez cesado el fuego (...) los cuerpos de Lucía y Arturo tirados en el suelo (...) fueron exhibidos a las cámaras y los reflectores de la prensa como verdaderos trofeos de guerra” (Fernández,2017:139). A pesar de la espectacularidad de los hechos el enfrentamiento distaba de ser algo justo, inclusive más que un enfrentamiento fue un ajusticiamiento,

Por la puerta del 1330 de Fuenteovejuna, Sergio salió con las manos en alto. Seguramente mientras M y sus hermanos se sentaban en la mesa los sesenta agentes cumplieron con la orden de volver a disparar y Sergio cayó al suelo acribillado. Seguramente fue ahí cuando alguno de los setenta agentes lanzó una bengala al interior de la casa y ese ruido, más el ruido de las ráfagas, fueron escuchados desde el piso trece de la torre donde vivía M¹⁵¹ (Fernández,2017:138).



Si bien los hechos son presentados desde una ficcionalización, al entrelazarlos con un recuerdo de infancia de M son imbuidos con cierto carácter de veracidad. La secuencia que termina en la muerte de los militantes no puede ser “recreada” completamente porque ni la autora, ni ningún cronista estuvieron en el lugar. Esta suerte de interpretación facilita la manipulación de información realizada por los medios de comunicación, quienes se distancian de lo veraz, tergiversando información con objetivos políticos. La distancia entre la presentación de los hechos realizada por los medios y el enfrentamiento real es bastante amplia.

El maquillaje de los hechos permitía seguir avanzando en torno a esas operatorias de profilaxis y orden social, a través de una dualidad que resultaba en una marca característica

¹⁵¹ En la narración, Fernández señala la cercanía de la vivienda de su pareja M con el sitio del enfrentamiento.

de la “estética” de la dictadura. Por ejemplo, a lo largo de los casos archivados en este museo de recuerdos dispuesto por Fernández, podemos encontrarnos con la forma en que la información era falseada para la opinión pública, sin ir más lejos, es el mismo Papudo quien reconoce el montaje visual que se realizó con el cuerpo de Alejandro Salgado en un operativo “Cayó cerca de una plaza. No traía armas, pero un agente se acercó y le puso una pistola en la mano. Así apareció al otro día en los diarios. Tirado en el suelo y con la pistola, como si hubiera disparado. Yo lo vi” (Fernández,2017:156).

Durante la Dictadura el poder no sólo operaba a niveles macropolíticos, la biopolítica ejercía su control en todos los agenciamientos humanos que componían la sociedad, esto con la finalidad de minar y afianzar más su poder sobre la población. Dentro de esta operatoria encontramos una modalidad de espionaje y control que se estructura en torno a la dualidad: la doble vida; es decir, civiles que realmente eran agentes o agentes que ocupaban máscaras de civiles con el fin de ocultar su trabajo y las relaciones que mantenían con la estructura y jerarquía del poder militar¹⁵².

La narradora recuerda su relación con un extraño personaje, el tío Claudio, una especie de chofer o guardaespaldas de una de sus amigas de colegio. Este sujeto iba constantemente a buscar a González, compañera de la narradora e hija de un aparente “héroe de guerra” que había sufrido un accidente en el desempeño de su labor;

Un compañero de él, por casualidad, tomó una granada y, por casualidad, le sacó el pitutito. El papá de Gonzáles, por salvarle la vida a su compañero policía, hizo algo, nadie entiende bien qué. Y parece que tomo la granada con su manito izquierda, pero antes de que lo hiciera la granada le estalló en su manito izquierda. Desde entonces que el papa de Gonzales, en lugar de manito

¹⁵² En relación al concepto de máscaras utilizadas por civiles, y a la relación que estos agentes y funcionarios establecían con las esferas de poder nos parece pertinente recomendar el documental del año 2017 *El pacto de Adriana* de Lissette Orozco. <http://www.cinechile.cl/pelicula-3554>.

izquierda, llevaba una mano de palo cubierta por un guante negro (Fernández,2017:183).

El papá de González, el héroe de guerra, entregaba las labores de cuidado y transporte de su hija a este particular chofer, el Tío Claudio, quien esperaba a la niña a la salida de clases en un llamativo Chevy rojo, elemento que años después generaría un fuerte impacto en la vida de la narradora.

Algunos se subieron al Chevy rojo y conocieron al tío Claudio. Decían que era simpático, bueno para la talla y que hasta regalaba cigarrillos de su propia cajetilla. Yo una vez fui a dar una vuelta al Parque O'Higgins con el tío Claudio. Gonzáles me invitó y nos subimos con Maldonado y ella en el asiento de atrás. (...) El Chevy era lindo y cómodo, con unos asientos de cuerina azul. Suaves, brillantes, con un olor a menta que salía de un saquito de terciopelo que colgaba de las manillas de señalización. Nadie me ofreció cigarrillos, pero debo decir que el viaje estuvo bien y que el tío Claudio, que nos miraba por el espejo retrovisor, fue muy educado y cuidadoso y que hasta nos abrió la puerta cuando nos bajamos del auto (Fernández,2017:187).

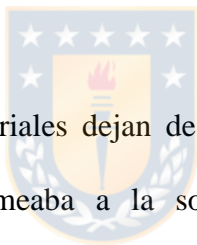
Luego de esta inocente descripción del Tío Claudio y del Chevy Rojo la narración da un vuelco y apunta a uno de los casos más emblemáticos de los que la memoria chilena tenga recuerdos, el asesinato de José Manuel Parada, Manuel Guerrero y Santiago Nattino: el caso degollados¹⁵³. Al sintetizar las circunstancias la narradora hace hincapié en la proliferación

¹⁵³ El tristemente célebre *Caso Degollados* es uno de los crímenes más impresionante, y por consiguiente más conocidos durante la dictadura. Tanto por el impacto mediático que el mismo generó en la ciudadanía, como por la magnitud y vileza de la forma de ajusticiamiento al que fueron sometidos las víctimas. Manuel Guerrero Ceballos, José Manuel Parada y Santiago Nattino, tres miembros del Partido Comunista de Chile, fueron secuestrados, torturados, y finalmente degollados, lanzando sus cuerpos en un sitio eriazo cercano a las inmediaciones del Aeropuerto Pudahuel. El hecho tuvo un impacto mediático grande (como bien lo expresa la novela de Fernández), la investigación, desencadenaría entre otros hechos, el reconocimiento de la existencia del Comando Conjunto (Institución extraoficial, coordinadora de operaciones de inteligencia de FF. AA y Carabineros. e integrada por civiles, miembros de fuerzas armadas, y ex militantes de izquierda, convertidos en colaboradores), además de la Renuncia de César Mendoza, como parte de la Junta Militar.

Actualmente en el sitio donde fueron encontrados los cuerpos se erige el Memorial Tres Sillas, La obra es un "Diseño de los arquitectos Rodrigo Mora Vega, Ángel Muñoz y el artista Jorge Lankin Vega. Puesto que se encuentra al costado del aeropuerto es posible de ser visualizado desde el cielo. Bajo las sillas existe una vereda de hormigón con placas grabadas alusivas al tema. Conduce hacia un sector arbolado o "Plaza del Encuentro" ubicada en el lugar donde fueron encontrado los cuerpos. Las sillas tienen el mismo diseño de las sillas escolares

de la palabra degollados, casi como la repetición de un mantra, la brutalidad del ajusticiamiento marcaría a la opinión pública: “Eran tiempos de cuerpos heridos, quemados, baleados. También degollados” (189). La narradora realiza un salto temporal en la construcción de esta dualidad narrativa, la narración no presenta un orden cronológico sino más bien se estructura como un fluir de la conciencia de acuerdo a como la asaltan los recuerdos. Es por eso que concluyendo su recuerdo de González agrega.

El año 1994. Mucho después, cuando ya no éramos parte del liceo, cuando nuestros uniformes ya no nos quedaban y habían sido guardados en algún closet, la justicia chilena entrego su fallo en primera instancia por el secuestro y homicidio de los militantes comunistas (...) Aunque lo conocíamos poco, no fue difícil reconocerlo. Su cara diez años más vieja no nos decía nada pero esa manito izquierda de madera escondida tras un guante negro, sí. A su lado, el tío Claudio del Chevy rojo. El Pegaso así le decían. El tipo declaró haber seguido las ordenes de su superior, don Guillermo González Betancourt (Fernández,2017:191).



Estas reconstrucciones memoriales dejan de manifiesto la dualidad que venimos sosteniendo, característica que permeaba a la sociedad en prácticamente todas sus construcciones sociales. Es por eso que agenciamientos tan “inocentes” como lo sería una comunidad escolar se ven trastocados por la presencia de estos siniestros personajes, que pese a no cometer actos violentos o criminales con las personas que conforman estas microcomunidades, sí trastocan su sensibilidad y su visión de mundo con sus actos y desconcertante presencia. La dualidad queda ejemplificada de forma magistral con estas dobles vidas de agentes de la DINA y CNI que durante el día adquieren sus disfraces de

no solo para representar el espíritu de los tres asesinados, y rememora por un lado el aporte a la educación de los asesinados, como al hecho de su secuestro en sí, recordando que fue en un establecimiento educacional donde fueron aprehendidos.” En Wikipedia. Recuperado el 1 de Octubre de 2020 de [https://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_de_Izquierda_Revolucionaria_\(Chile\)#cite_note-23](https://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_de_Izquierda_Revolucionaria_(Chile)#cite_note-23)

padres, familiares y gentiles choferes, a decir de Harent, se expresa esa banalidad del mal, esa capacidad de cualquier hijo de vecino de convertirse en el peor de los asesinos dependiendo el contexto.

Fragmentación discursiva, narrativa e histórica.

El concepto de fragmentación es una propuesta que nace una vez que entendemos el periodo de la dictadura como una pausa temporal en la evolución histórica de la sociedad chilena. Además de la temporalidad, la oralidad referente al periodo también es escindida y fragmentada como resultado de los diversos sesgos ideológicos y personales que constituyen los testimonios de la época. Estos sesgos se hacen presentes en la novela de Fernández y los notamos en el ejercicio autoficcional conjuntamente con las modalidades discursivas empleadas (mezcla de géneros) que fracciona la narración con la intención de expresar los diferentes espectros emocionales relacionados a los acontecimientos a los cuales remite, lo que finalmente repercute en una fragmentación memorial, la cual se desprende de la forma en que es construida la obra, montando episodios históricos en un continuo vaivén de *flashbacks* y reconstituciones de la memoria.

La dimensión desconocida se enriquece a través de la contaminación de diversos géneros que condicionan su estructura y montaje. Dicho fenómeno tendría lugar producto de la matriz autoficcional que permite a la escritora estructurar una narración metaliteraria. Fernández articula su novela en primera persona, lo que permite la inclusión de sus memorias, facilitándole teorizar y divagar respecto a su relación con algunos sucesos. A su vez, estas digresiones le entregan la posibilidad de narrativizar el componente periodístico

que subyace en la novela.

Lo imagino Caminando por una calle del centro. Un hombre alto, delgado, de pelo negro, con unos bigotes gruesos y oscuros (Fernández,2017:15).

La segunda vez que lo vi fue veinticinco años después. Trabajaba en la escritura de una serie de televisión en la que una de las tramas era protagonizada por un personaje inspirado en él (Fernández,2017:19).

Ahora mismo que escribo, vuelvo a encuadrar esa imagen en mi pantalla. Es él Está ahí, del otro lado del cristal (Fernández,2017:23).

El discurso en primera persona resulta quebrado en la medida que la autora pasa de intercalar este discurso con una escritura epistolar que tiene un carácter especular, pues a pesar de señalar posibles contactos “Mis amigos me explicaron que aprovechando una visita habían conseguido una entrevista” (Fernández,2017:23), el intercambio de cartas o la entrevista con Valenzuela Morales no son explicitadas o confirmadas en ningún momento de la narración, quedando estos intercambios netamente en el terreno ficcional: “Estimado Andrés: no nos conocemos personalmente y espero que el arrojo de conseguir su dirección y tomarme la libertad de escribirle no lo ahuyente de seguir leyendo esta carta” (Fernández,2017:25).

La fragmentación también queda de manifiesto en los quiebres que le permiten desplazarse de las modalidades discursivas antes referidas (narración en primera persona/género epistolar) a la poesía. Los “poemas”, con los que usualmente terminan los capítulos¹⁵⁴ están estructurados como si los versos fueran una especie de confesión, o una ensoñación con carácter de epílogo, en los cuales el Papudo habla de sus sentimientos, sus miedos y en ocasiones condensa la narración de los capítulos.

¹⁵⁴ Igualmente encontramos poemas insertos en la narración, otros, los menos, abren algunos pasajes de capítulos.

Estaban el Negro, el Yoyopulos, el Pelao Lito, el Chirola.
Yo era el único que venía de allá, por eso me pusieron esa chapa.
Y así quedé. Papudo.
No sé si me gustaba que me dijeran así.
Yo no me preguntaba esas cosas.
Era cabro, estaba recién entrando, no ponía problemas
Ahora nadie me dice así.
Chile Se me borra un poco, se me olvida. Pero Papudo no.
A veces me acuerdo de él. No de ese que yo era sino del lugar.
Del mar. Del olor de la playa y esa arena negra que se me
pegaba en los dedos de los pies.
También del gusto de las almejas (Fernández,2017:56).

A pesar de que la mayoría de estos “poemas” tienen como hablante lírico al personaje de Papudo también se integran otros, en los cuales el hablante termina siendo Fernández, quien utiliza estos fragmentos en una suerte de reconstrucción poética de la memoria de la dictadura y los primeros años de la transición. Cronograma que es elaborado a partir de los recuerdos que la autora previamente había reconstruido en la novela. Dentro de todas estas elegías destaca la carta (poema) final que envía al agente y sirve como corolario del libro¹⁵⁵.

Estimado Andrés.
En esa nueva vida en la que recoge callampas
y lee por las tardes,

¹⁵⁵ En cierto sentido, aunque la postura de la novela es más bien crítica, y por sobretodo descriptiva de la experiencia de crecer en el periodo. Igualmente, esta última carta, apunta a un horizonte utópico de reconciliación. Liturgia, que queda supeditada a la aplicación de justicia real, en esta figura de traidor y delator. Suerte de personificación de la dialéctica del traidor y del héroe Borgeana. Michael Lazzara, en *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*, repasa sobre el sentido de reconciliación a través del cual Luz Arce intento situarse en la escritura de El Infierno (sus memorias). Arce es un personaje en el cual también encontramos aquella noción de doble traición, y posterior arrepentimiento, y en cuya vida vuelve a aflorar aquel sentido de reconciliación, vigorosamente cristiano. “En El infierno, el discurso de la reconciliación adquiere una profunda dimensión personal. Deja de ser una retórica oficial auspiciada por el Estado que busca el establecimiento de la paz social y las condiciones necesarias para la gobernabilidad, para adquirir, a través del caso de Luz Arce, una dimensión judeocristiana: La radical reorientación de su vida, un acercamiento a Dios, un alejamiento del pecado y el abrazo con el “otro”. (113)

En El infierno, el discurso de la reconciliación adquiere una profunda dimensión personal. Deja de ser una retórica oficial auspiciada por el Estado que busca el establecimiento de la paz social y las condiciones necesarias para la gobernabilidad, para adquirir, a través del caso de Luz Arce, una dimensión judeocristiana: La radical reorientación de su vida, un acercamiento a Dios, un alejamiento del pecado y el abrazo con el “otro”. (113)

probablemente usted estará acostado,
soñando, despierto o dormido, con ratas.
Con piezas oscuras y con ratas
Con mujeres y hombres que gritan,
y con cartas que llegan desde el futuro preguntando
por esos gritos (...)
Y vendrá el futuro
y tendrá los ojos rojos de un demonio que sueña.
Usted tiene razón.
Nada es bastante real para un fantasma (Fernández,2017:233).

Otro de los elementos que fragmentan la narración, son las referencias a episodios de la serie de TV “La dimensión desconocida”, los que suelen comenzar con la introducción “recuerdo otro capítulo de la dimensión desconocida” (92). Estos apartados le permiten a la escritora jugar con el texto desplazándolo a un espectro ensayístico, partiendo por tomar las temáticas de los capítulos (hombres que desaparecen, hombres con muchos rostros, etc.), para relacionarlos con los episodios narrados en torno a la vida del agente Valenzuela Morales, intercalando sus opiniones y contrastándolas con otros trabajos documentales, otros libros o trabajos realizados por la misma autora. Paralelamente se realiza una reconceptualización de las memorias de adolescente de la autora, las cuales son entrelazadas a estos fragmentos del programa “La dimensión desconocida”, referencia de la cultura pop que da nombre a la novela y que permite situar en pequeñas micronarraciones elementos culturales, hechos y situaciones que dan cuenta de una conciencia de época.

Analizar la fragmentación en torno a la narratividad de la novela es posible por los cortes temporales y narrativos que constituyen el relato. Principalmente a la disposición de diferentes episodios de la vida de los protagonistas de la acción, momentos específicos que funcionan como contrastes de las décadas que se intentan singularizar.

La novela se encuentra dividida en cuatro “capítulos” o apartados: Zona de Ingreso, Zona de Contacto, Zona de fantasmas y Zona de escape, todos estructurados en torno a

temáticas y épocas determinadas. El primero es la presentación del tema a desarrollar, ya que nos entrega un perfil del personaje y las relaciones del trabajo de la autora con este tipo de temáticas (memoria /dictadura), además de presentarnos la confesión y el comienzo de la nueva vida del agente. El siguiente capítulo Zona de Contacto, lo podríamos definir como el ascenso en la escalada criminal de Papudo, sus relaciones con episodios insignes de la dictadura y su adaptación de cadete a agente. El apartado Zona de fantasmas se encuentra ligado a la formulación del escape del país de Valenzuela Morales, planes desarrollados por la Vicaria de la solidaridad y que tuvieron lugar a raíz de la confesión del mismo agente. Del mismo modo se establece una relación entre los hechos llevados a cabo por la Central Nacional de Inteligencia y cómo dichos sucesos se circunscribieron de forma colateral en la vida de la escritora y otros personajes de su entorno cercano. Finalmente, el capítulo Zona de Escape habla de la relación con el tío Claudio del Chevy Rojo, uno de los responsables del caso degollados y especie de fantasma en la adolescencia de la escritora. Además, es ficcionalizada la forma en que Papudo abandona el país gracias al accionar de la Vicaría de la solidaridad, quienes cifraban ciertas esperanzas de justicia en su testimonio. A modo de cierre, la autora realiza un paneo de la historia reciente de Chile, intercalándola a los recuerdos personales que se presentaron en las páginas.

Cada uno de estos capítulos mantiene este carácter fragmentado de la estética dictatorial, los sucesos se presentan de forma abrupta, respondiendo los cortes o quiebres a una formulación fractal, donde cada uno de los pequeños detalles busca representar de forma concisa una totalidad. La autora es consciente de esto, por lo que se vale de esta forma de estructuración temporal, lo que le facilita narrar el desarrollo de una vida (Papudo) en un espacio temporal determinado, relacionándolo de manera lateral con sus propias experiencias

y su crecimiento personal, contrastando estas líneas de narración con los fragmentos de recuerdos y sucesos que abultan el texto.

En relación a la fragmentación es interesante resaltar la panorámica que construye la autora, una gran colección/hemeroteca de efemérides, algunos hechos relacionados a los sucesos narrados en el libro y otros que guardan y no guardan relación con la historia inmediata de la dictadura y la sociedad chilena. Este paneo histórico, que es entregando en formato de “versos” va desde “Golpe Militar en Chile. /Muere el presidente Salvador Allende en La Moneda” (212) y termina con “Rodeado de su familia y sus seres queridos/ muere Augusto Pinochet en el hospital militar/ a la edad de noventa y un años” (225). Estos hechos se articulan como la apertura y cierre de lo que para la autora pareciese ser la Dictadura. Más allá del retorno a la democracia la sola presencia del Dictador se erigía como un adalid que seguía situando su pesada e influyente figura en la sociedad chilena.

Fernández buscando describir el amplio y heterogéneo espectro que es la identidad de un país construye esta recapitulación con sucesos históricos: “atentado a don Orlando Letelier en Washington” (213), “Pinochet es detenido en Londres” (222), hechos relacionados al actuar de los cuerpos de inteligencia, mezclando casos que fueron tocados en el libro con otros que no, “Atentado a Pinochet/ por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez” (217), “Matan al sacerdote André Jarlan /en la población La Victoria” (215). Estos hechos de carácter político son fundidos con otros relacionados a la cultura pop “Estrenan volver al futuro 3” (220), “Kurt Cobain se suicida en Seattle” (221), y la cultura popular chilena “El Cóndor Rojas se corta la frente” (218), “amnistía internacional organiza dos conciertos” (219) y recuerdos personales de la autora “Concierto de David Bowie en el Estadio Nacional. Conozco al Duque Blanco y quiero ser como él” (219), “Entro a estudiar/ a la Escuela de

Teatro de la Universidad Católica” (218).

Todos estos pequeños hechos objetivizan y reducen la nomenclatura histórica, desconstruyendo la idea de la historia como institución, resituando la totalidad de lo que cada hecho significa a estos pequeños fractales que dan cuenta de los fenómenos en forma global. A través de este ejercicio podemos ver cómo se juega con la maleabilidad de la historia, la cual ya no se entiende como un edificio epistemológico, sino más bien como una multitud de microrrelatos que estructuran un gran discurso heterogéneo con características del objeto fractal. Referenciando la red de conocimiento global en la forma en que la prefigurará Baudrillard: “La trascendencia ha estallado en mil fragmentos que son como las esquirlas de un espejo donde todavía vemos reflejarse furtivamente nuestra imagen antes de desaparecer. Como fragmentos de un holograma, cada esquirla contiene el universo entero. La característica del objeto fractal es la que toda la información relativa al objeto está encerrada en el más pequeño de sus detalles” (Baudrillard, 1990: 27). Esta capacidad de con una simple frase situarnos en un contexto histórico y relacionarnos a un suceso determinado hablan de la sutileza con la cual Nona Fernández articula esta novela construida en torno a retazos.

Política del silencio, formas de testimonio.

La política del silencio fue una de las características más claras del discurso de la junta militar. Esta operatoria del poder, que les permitió suprimir y borrar los indicios de sus crímenes, sumado a la cercana relación con una rama de la iglesia católica, llevó a la junta militar a estilizar e higienizar su discurso. Los ciudadanos no estaban al tanto del actuar de los organismos de represión, “nadie veía nada”, en gran medida por el sesgo mediático y por la postura de la junta militar de mantener esa imagen de seriedad eclesiástica que la distancia

de otras dictaduras latinoamericanas. En *La dimensión desconocida* Nona Fernández rompe con esta política del silencio, no se adscribe a una postura de relativizar su discurso de memoria, por el contrario, trabaja esta memoria mostrando su registro personal entrelazándolo con revelaciones y el testimonio de Valenzuela Morales.

Este ejercicio de contramemoria tiene lugar a raíz del espacio en que se sitúa Fernández para desarrollar su híbrido literario. La escritora narra desde los márgenes, su memoria no es testimonial, tampoco es una memoria oficial institucionalizada, es una remembranza no oficial amparada en la autoficción. Su narración parte desde la experiencia de crecimiento personal y a través de esta búsqueda de una identidad propia observa los procesos que dan forma a nuestro Chile actual, en cierto sentido comparte el testimonio de Papudo¹⁵⁶ quien tampoco guarda las características de una memoria central. Su relato efectivamente es un ejercicio de disidencia, su testimonio quiebra la ficcionalización de la CNI y desintegra la oficialidad de la memoria institucional, un testimonio que sirve como elemento de justicia y como restitución.

Ambas estructuras de memoria -distantes en su forma y contenido-, se entrelazan en la narración, quebrando el silencio, articulándose como ejercicios de contramemoria, como procedimientos memorísticos que “estimulan formas de vitalización del recuerdo que contradicen la versión ritualizada de la memoria monumental” (Richard, 2010:151). Quizás este sea uno de los grandes aciertos en torno al registro que presenta el texto de Fernández: la variedad, la forma y las particularidades de los recuerdos. Al valerse de fragmentos personales y de testimonios ficcionalizados, la autora termina por borrar los márgenes presentes en las estructuras memoriales, amalgamando en una narración, el recuerdo de época

¹⁵⁶ Testimonio disponible en sitio web. <http://www.casosvicaria.cl/temporada-uno/el-hombre-que-olia-a-muerte/>

y el del victimario. De esta forma el “carácter vinculante del recuerdo pone en correspondencia de búsquedas y tactos a las afectividades que el quiebre de la dictadura y la obliteración del recuerdo postdictatorial habían desencajado de toda posibilidad de “estas juntas” (Richard, 2010:151). Por eso podemos alternar los testimonios de asesinatos, torturas y raptos, con cumpleaños en familia, tardes de Sábados Gigantes o la escritura de documentales que reelaboran diásporas memoriales. La particularidad de situarse en el margen y las facilidades que entrega la tesitura autoficcional, permiten a la narración deambular por diversos registros que terminan quebrando el silencio y rearticulando la memoria histórica.

Fernández parece ser consciente de esta cualidad que le entrega el género autoficcional, resguardándose de las críticas a la “empresa de la memoria”, pues como señalara Nelly Richard, “ciertas formaciones de la memoria aspiran a la sumisa reconstrucción de un pasado que privilegia la fidelidad con lo vivido para que nada extraño o desconocido amanece con afectar la continuidad biográfico- identificatoria que vincula el recuerdo a la matriz de identidad, pertenencia y sentido de los sujetos o grupos involucrados en el acto individual y colectivo de recordar” (Richard, 2010:137). Fernández al no pertenecer a ningún grupo involucrado, ni víctimas, ni victimarios, puede narrar desde el margen, desde su experiencia de ciudadana adolescente creciendo en esas décadas de locura, en esos años que “Eran tiempos de proyectiles y de matanzas también” (Fernández,2017:184).

La autora no hace suyos los momentos, tampoco estructura una narración de carácter panfletario, simplemente nos entrega sus recuerdos, los cuales utilizan como telón de fondo para ficcionalizar algunos episodios de la dictadura, los momentos que más la marcaron.

Paralelamente se vale del recuerdo de un testigo, de un partícipe de ese periodo, tomando su testimonio, para desplazar su figura a un espectro ficcional, distanciando esta representación narrada del testimonio jurídico-legal con el fin de poder juzgar, y, en cierta manera, comprender su forma de actuar y su deseo de perdón. En el retrato de Papudo se mantiene el recuerdo ligado a una identidad individual, una identidad que se elabora en torno a un sentido de pertenencia que es deconstruida en el momento que Valenzuela Morales se autodefine como desertor distanciándose del discurso oficial, genera su propio relato, percepción individual versus abstracción totalizante de una entidad política.

Su testimonio rompe con el ejercicio de silencio sostenido durante décadas, su declaración funciona como eje desestabilizador de un relato hegemónico, desencadenando un proceso de búsqueda de justicia que dura hasta nuestros días¹⁵⁷. Creemos que este testimonio funciona como matriz para el ejercicio narrativo que realiza Fernández, quien decide singularizar al agente Antonio Valenzuela como “el hombre que torturaba”, podría haberlo identificado como torturador, agente o asesino, pero finalmente se decidió por esta modalidad, conformada por el artículo, el sustantivo hombre, acompañado de una conjunción subordinante de valor copulativo y el verbo. Con esta construcción la autora demuestra una voluntad política, pues con la estructura hombre que torturaba le entrega o más bien le devuelve su condición de hombre al ex-agente, no lo exime de sus crímenes y responsabilidades, sigue siendo un torturador, un criminal, pero su testimonio, su quiebre del silencio le permite resignificarlo como hombre, realizando un ejercicio de contramemoria que le permite construir esta novela híbrida, comprometida pero no panfletaria, a través de la cual se busca narrar el Chile de ayer con la intención de facilitarnos el entendimiento de

¹⁵⁷ Información referente al estatus, la vida y la participación en juicios de restitución por parte del agente. <http://ciperchile.cl/2011/09/30/andres-valenzuela-confesiones-de-un-agente-de-seguridad/>

nuestro presente.

En *La casa de los conejos* de la argentina Laura Alcoba ocurre un fenómeno similar, sin embargo, presenta una variante muy interesante. La revisión de la biografía personal de la autora es mediatizada en el sentido estricto de propiciar una catarsis y una cauterización emocional, en torno a un diálogo narrativo de su experiencia con el periodo dictatorial.

La búsqueda de respuestas, en torno a los procesos formativos que definen a la escritora, en su dimensión contemporánea y extemporánea son en gran medida, los ejes fundamentales de articulación del proyecto narrativo. El regreso a la infancia, mediado a través de los ojos de una Laura adulta, nos permiten acceder a la infancia de los hijos de militantes y, a través de la experiencia vivencial, entender el impacto decisor en el devenir de estos hijos de la dictadura.

Alcoba (docente, traductora y escritora) nació en Córdoba Argentina (1968), vive en Francia desde los diez años, lugar al que llegó exiliada, escapando del régimen de Rafael Videla. *La casa de los conejos* es el primer libro de una trilogía que revisita su infancia y años de formación personal¹⁵⁸ y el más profundamente ligado a las décadas del golpe. La novela narra la experiencia de vida que significó habitar una casa de seguridad junto a su madre y otros militantes. Grupo que trabajaba en la impresión de *Evita Montonera*¹⁵⁹, al mismo tiempo que su padre cumplía presidio por actos de subversión.

¹⁵⁸ La trilogía la componen, *La casa de los conejos* (2008), *El azul de las abejas* (2014) y *La danza de la araña* (2018), todas traducidas y publicadas por Edhasa (Editora y Distribuidora Hispano Americana S.A.). El primer volumen narra la experiencia de la primera infancia, el segundo el periodo de adaptación a una cultura y país distinto, durante el exilio y el último, el paso de niña a adolescente a la vez que su padre era liberado, este último desarrollado en una estructura de novela epistolar.

¹⁵⁹ Montoneros publicó y distribuyó *Evita Montonera* entre los años 1975 y 1979, como medio de difusión y propaganda de actividades e información, siempre con un carácter contracultural. Los números se encuentran disponibles y digitalizados para consulta en el archivo del sitio <http://www.ruinasdigitales.com/evita-montonera/listado-de-numeros/>.

En términos generales, la épica del gran metarrelato de la dictadura no se encuentra presente en la novela. De manera similar al lugar de enunciación elegido por Nona Fernández, Alcoba sitúa la historia en el horizonte infantil, en la experiencia de crecimiento en un escenario belicoso e incierto, pero que en la narración es reducido a las contrariedades de las relaciones interpersonales de grupos familiares y sus vínculos con otros grupos. La formación de estos vínculos terminaba por convertir a los grupos militantes en familias ensambladas, dependientes de la resistencia. Dicho de esta forma, en “el espacio de lo privado se inscribe el exterminio masivo, la historia de cada uno de los sujetos y sus contingencias. Las épicas generacionales devienen en historias de vida en clave menor” (Nofal, 2014:279).

Esta condensación de la separación al espacio infantil, tanto figurativa como psicológicamente, permite apreciar las circunstancias en un cambio de perspectiva. La apreciación de los niños -como en *La dimensión desconocida* o *Space Invaders* de Nona Fernández- ejemplifica las dinámicas de militancia, en un sentido de formación. Pero, no únicamente en un margen estrictamente político, sino que, extrapolándolo a la formación personal, al carácter psicológico y al sesgo emocional, desde el cual se observará la tragedia, decidiendo narrar la misma a posteriori. Paralelamente, las cualidades de estos saltos de ida y vuelta al pasado (al momento del lugar de enunciación), evidencian las características narrativas de la estética de la elisión, tanto en la construcción movедiza en torno a fechas como en una linealidad imposible. Además, se encuentra presente la imposición de dobles lecturas, dualidades que se grafican en la militancia de la niña, quién es expuesta a dinámicas de “guerrilla”, “información” y “espionaje”, a modo de juegos infantiles. “A mí ya me explicaron todo. Yo he comprendido y voy a obedecer. No voy a decir nada. Ni aunque vengan también a casa y me hagan daño. Ni aunque me retuerzan el brazo o me quemem con

la plancha. Ni aunque me claven clavitos en las rodillas. Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante” (Alcoba 2018: 20).

La militancia para la pequeña Laura es el juego, es el recreo, es el distorsionado lugar de pertenencia, y, a al mismo tiempo, es la fuerza que empujaba a sus padres a la clandestinidad, es también el azar que los lleva a vivir junto a Didi y Cacho, sus protectores. En el recuerdo trivial de la pequeña no se aprecia el peligro, porque no lo entiende, la ausencia de los padres y el posterior exilio son para ella órdenes, imposiciones, mandatos de vida que el espacio ficcional le admite visitar, permitiéndole, en su posición actual y una vez rotas las dinámicas de silencio, cauterizar las heridas emocionales: “desde su mirada infantil repone el mundo privado de su infancia con una narrativa que no interpela a los militantes montoneros por su accionar guerrillero, pero sí expone sus flaquezas en la privacidad de los lazos de familia” (Daona, 2013:10).

La familia en cierta medida es subyugada, la existencia misma del núcleo carece de la importancia en pos de responder a la causa¹⁶⁰. Las ausencias y desapariciones abundan,

¹⁶⁰ Pilar Calveiro en su libro *Poder y Desaparición* (2014) expone el sentido de pertenencia que configuraban a los grupos guerrilleros de la época. La autora señala la aparente dificultad del espacio crítico contemporáneo de avalar el comportamiento y el actuar de grupos paramilitares, cuyas acciones, inclusive, incidieron directa e indirectamente en la configuración del tablero político de la época, y en el actuar de los cuerpos de represión. “La reorganización global a la que asistimos ha construido una constelación del todo diferente, basada en la valorización de una sociedad civil y lo privado, por oposición Al Estado y el sistema político, casi siempre satanizados. [...] Los jóvenes que participaron en la política de hace treinta años pensaban el mundo desde la primera de estas constelaciones. Sus actos resultan incomprensibles o incluso demenciales –aun para ellos mismos- si se los pretende analizar desde los referentes de sentido actualmente predominantes. Es necesario tender un puente entre nuestra mirada actual y la de entonces; no hay una verdadera y otra falsa, sino que se trata de construcciones diferentes que corresponden a momentos distintos del poder y de las resistencias” (Calveiro, 2014:15). La argentina apunta a las estructuras sistémicas, que diagramaban la estructura de las décadas del 70 y 80, entendiendo los procesos en su contexto. En gran medida, la obra de Alcoba, y otros libros del corpus, permiten aquella distancia crítica. Distinto es el caso de la distribución de la cinta *Matar a Pinochet* (2020) del Director Juan Ignacio Sabatini, coproducción Coproducción Chileno española argentina, de Villano Producciones, Sudestada Cine S.R.L y Potencia Producciones. La obra exhibida con posterioridad al estallido social chileno, donde en una puesta en escena, un tanto burda, quizás fruto de la impronta telenovésca del padre del director, Vicente Sabatini, y bastante lejana a la experimentación visual de su Tío Abuelo, Juan Downey. Se enaltecen las circunstancias del fallido atentado al Dictador. Conociendo las implicancias que tuvo dicho suceso, en términos de represión, venganza y asesinatos de militantes y ciudadanos, no es difícil elucubrar, cuales hubieran sido los alcances de un posible magnicidio. David Rieff, en su excelente ensayo *Elogio del*

son matizadas con información falsa o ficcionalizaciones de parte de otros familiares como los abuelos.

Esa otra vez, para que no angustiara, a mis abuelos se les ocurrió decirme que papá y mamá se habían ido “a Córdoba, por su trabajo”, pero yo había entendido que estaban en la cárcel y que eso no tenía nada que ver con su trabajo sino probablemente con una temporada que habían pasado en Cuba mucho tiempo atrás. Por eso, en mi memoria, esa primera estaba en prisión y mi pequeña sirena plástica siguen estrechamente asociadas a la ciudad de Córdoba (Alcoba 2018: 34).

En tanto, esa misma variabilidad propicia la formación de otras redes, como señalamos con anterioridad, la categoría de familia ensamblada¹⁶¹ es acorde a la formación de núcleos familiares amplios, en los cuales los lazos sanguíneos no siempre están presentes y su conformación (como ilustramos en episodios de *La dimensión desconocida*), obedece a la necesidad de desarrollar estructuras, pantallas de veracidad con la intención de establecer conexiones con el entorno inmediato (vecindario) que desconoce las operaciones que tienen lugar en dicho espacio. Este ensamblaje familiar (Laura, Madre, Cacho y Didi), el cual es únicamente visitado por otros dos personajes, el obrero y el ingeniero, no individualizados,

Olvido (2017) repara sobre los alcances de este tipo de disyuntivas. “Incluso en tales casos, sin embargo, las cosas a veces son moralmente más complejas de lo que al principio parece. Mucha gente, por ejemplo, considera que la orden de detención contra el ex dictador chileno Augusto Pinochet dictada en 1998 por el juez Baltazar Garzón fue un golpe muy tardío en favor de la justicia. Aun así, numerosos chilenos entre ellos el significativo grupo de los que celebraron las acciones de Garzón, creen que, si la orden se hubiera emitido en 1990, cuando Pinochet abandonó el cargo, tal vez este habría podido negarse a dejar el poder o, de haberlo hecho quizá los militares chilenos, que entonces aún le era leales, habrían permanecido en los cuarteles. En dichas circunstancias, ¿cómo se puede tener la certeza de que la transición democrática se habría producido? Suponiendo que la detención hubiera podido poner en grave peligro esa transición, ¿habría merecido la pena entonces salvaguardar la verdad o, en efecto, mantener las exigencias de justicia? Indiscutiblemente, no habría sido deshonesto responder a un no a esa pregunta. (Rieff, 2017:85)

¹⁶¹ El término familia ensamblada o reconstituida se refiere a los núcleos familiares que son conformados por parejas (padre o madre), con hijos de relaciones preexistentes. La expresión ensamblada, remite a la construcción a partir de piezas y componentes (personas) anexos a un grupo humano que usualmente se consideraba de carácter nuclear. Remitimos a dicho concepto en el sentido que la familia, o la “representación” de la familia en la obra, (testimonio de la autora), está constituida por elementos anexos a la concepción clásica de la familia nuclear.

representa para la autora el fragmento de vida más importante en su infancia, pues el libro lo dedica a Diana (Didi). “Te preguntaras, Diana, por qué tardé tanto en contar esta historia. Había prometido hacerlo algún día pero más de una vez termine por decirme que aún no era el momento” (Alcoba, 2018:13).

La dedicatoria, expone la estructura fragmentaria de la novela. El desplazamiento temporal elegido por la autora, con el cual busca explicar y darle sentido, al prólogo y epílogo reafirman ese carácter, a la vez que la narración de recuerdos, mayoritariamente aleatorios, revisita la infancia, en torno a una reflexión mediada. La infancia perdida, que ya explicita Daniel Pennac¹⁶², en su prólogo el *Libro de los silencios*, destaca en la medida que la mediación ocurre desde un lugar de enunciación aparentemente “presente” y un territorio completamente distinto del terruño natal.

La novela comienza con la dedicatoria, el primer quiebre, antes de pasar al archivo de memorias de infancia. La carta define la forma de construcción de la novela, la cualidad testimonial, a la vez que se desarrolla como autoficción. La declaración de principios resulta decisiva, pues como señalara Alberca,

Las autoficciones tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato. En este contexto identidad no quiere decir necesariamente esencia, sino un hecho apreciable directamente en el enunciado, en el cual percibimos la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y el de la enunciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre

¹⁶² Daniel Pennac en aquel prólogo explicita la experiencia de quiebre del silencio a través de la adquisición de un nuevo lenguaje “El renacimiento de Laura tendrá lugar cuando el exilio, con el aprendizaje de otro idioma. Un idioma nuevo, que no pone en peligro, donde la niña puede recobrar su inocencia diciendo lo que quiere, como quiere, en donde quiere, a quien quiere, sin arriesgar la vida de nadie. Así es como Francia acunó a la escritora Laura Alcoba, de palabras tan precisas, de escritura tan clara”. (Pennac D. 2018, 13, *El libro de los silencios*. En Alcoba L. *La casa de los conejos* (2018). La crítica especializada ha resaltado el rol que ha jugado la traducción en el proyecto narrativo de Alcoba. Por ejemplo, la carga lingüística que acarrea el cambio de *Manèges*, el título original en francés, a *La casa de los conejos*. Para reparar sobre estos asuntos recomendamos el artículo *En el embute del francés: sobre Manèges/La casa de los conejos de Laura Alcoba* de Débora Duarte dos Santos y Pablo Gasparini, disponible en *Alea: Estudios Neolatinos*, 17(2), 277-290. (2015).

de la transfiguración literaria (Alberca, 2007:31).

En dicho sentido, presentar la ficción, como su historia, en un sentido biográfico, evidencia el artilugio narrativo de la autoficción. Alcoba es identificable, porque es su vida la que se narra desde la matriz experiencial, los recuerdos pueden ser reales, o ser presentados a través de una edición, de acuerdo la necesidad de acceso y presentación específica de cada memoria, sin embargo, la escritora se encuentra presente, tanto en el diseño epistolar de apertura, como en el hecho de exteriorizar, ésta, su historia.

Había llegado a creer que lo mejor sería esperar a hacerme vieja, e incluso muy vieja. Ahora la idea me resulta extraña, pero durante mucho tiempo estuve convencida de ello. Tenía que esperar a quedarme sola, o casi. Esperar a que los pocos sobrevivientes de esta historia ya no fueran de este mundo-o que estuviesen a punto de abandonarlo- para atreverme a evocar este breve retazo de infancia argentina sin temor de sus miradas y de cierta incompreensión que creía inevitable. Temía que me dijeran: “qué ganás removiendo todo aquello?”. Y me abrumaba la sola perspectiva de tener que explicar (Alcoba, 2018:13).

El temor a la recepción radica en la sutileza crítica que la naturalizada francesa impregna en su obra, pues, a pesar de que los primeros pasajes del libro, revisita el periodo expresando una discursividad profundamente ligada al partidismo -en un mecanismo proselitista, de antagonismos canónicos-. A medida que avanza la narración, ella se aventura en el deslinde, en la apertura a una percepción crítica a la época.

Por fin voy a evocar toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia. Me decidí a hacerlo porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque sé que no hay que olvidarse de los sobrevivientes. Más aún, ahora estoy convencida de que es imprescindible pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también a ellos un lugar. Eso es lo que tarde tanto en entender, Diana. Sin duda por eso demoré tanto (Alcoba, 2018:14).

La estructura narrativa de *La casa de los conejos*, podemos situarla desde una perspectiva architextual, como una autoficción biográfica. Mecanismo a través del cual “el

escritor fabula su existencia utilizando datos reales y protagoniza una historia perfectamente verosímil. “No obstante, Colonna puntualiza que en este tipo de obras el autor se las ingenia para que el lector comprenda que se trata de ‘un —mentira-verdaderal [mentir-vrai], de una distorsión al servicio de la veracidad’ ” (Casas, 2012: 19). Dicho aspecto lo evidenciamos respecto a la apelación a discursos de realidad, ya que la carta que abre el relato, por ejemplo, o el cierre a modo de epílogo, son enunciados de realidad, a través de los cuales la voz autoral manifiesta abiertamente la dimensión autobiográfica del texto. A su vez demuestra que las ficciones y los relatos del archivo literario presentado en la novela, son igualmente verídicos, no se apunta a una distorsión de la realidad, como lo señalaría Casas, sino más bien a una mediación del recuerdo fragmentado y agónico de la infancia, el cual es exhibido a través del filtro de la madurez escritural de la argentina. Las características del género, en tanto facilitarían la reelaboración de la memoria personal, permitiendo un ejercicio mnémico de carácter resolutivo, respecto a su forma de acceder a la infancia y la disposición a la cual fue sometida. La autoficción entregaría en “palabras de Pozuelo: “una virtualidad creativa más que referencial, de poiesis antes que de mimesis”, pues la autobiografía difícilmente se concibe como “un instrumento de reproducción sino [más bien] de deconstrucción del yo”” (Casas, 2012: 15).

Alcoba deconstruye su identidad, reconstruye su memoria, también deconstruye el espacio narrativo al mismo tiempo. La estética de la elisión facilita los saltos temporales, a la vez que se permite converger, estructuras de géneros referenciales, con otros estrictamente ficcionales, en la medida que el que el museo de la violencia es abierto al lector.

El inicio de la novela se sitúa en una fecha indeterminada. La carta dedicada a Diana, tampoco se data en una fecha identificable. Inmediatamente al discurso apelativo,

encontramos, un paratexto que nos sitúa en un tiempo y lugar determinado: “La Plata, Argentina, 1975” (Alcoba, 2018:12). En este punto se expresan, una seguidilla de recuerdos aleatorios, respecto al inicio de la vida en la clandestinidad. “Todo comenzó cuando mamá me dijo; “Ahora, ¿ves?, nosotros también vamos a tener una casa con tejas rojas y un jardín. Como vos querías”” (Alcoba, 2018:12). La novela alternaba espacios, de vida desarrollados entre los años 75 y 76, “La Plata, 24 de Marzo de 1976” (Alcoba, 2018:97) sucesos, memorias que finalizan en otro hecho no fechado: “Así fue como partimos. Mi Madre logró dejar el país gracias a uno de esos hombres tan vinculados a mi abuelo [...] Mi madre no había tenido elección, se había visto obligada a salir del país clandestinamente, pero mi abuelo quería para mí una partida legal. Con mi padre en la cárcel y mi madre fugada, el trámite fue lento y engorroso. Viví en casa de mis abuelos” (Alcoba, 2018:125). La vida transformada, pasaba por nuevos estadios y la permanencia de la memoria, es alterada. “Curiosamente, el momento en que nos despedimos de Diana y Cacho se borró por completo de mi memoria. El clima del país no era, precisamente de fiesta, pero ¿habremos aprovechado para comer conejo?, Puede ser”. (Alcoba, 2018:126).

La presencia de la pareja amiga se mantiene como un elemento trascendente para Laura, relacionado con estas figuras la fragmentación discursiva vuelve a quebrar el espacio temporal. No se mencionan fechas específicas, pero sí se presentan unidades de tiempo. Además, el destino de la pareja es presentado a través de informaciones de carácter periodístico, específicamente en el libro “Los del 73 Memoria Montonera. Consiste en el testimonio de dos viejos militantes, Gonzalo Leónidas Chaves y Jorge Omar Lewinger” (Alcoba, 2018:126)- texto que referencia, al lugar de infancia y que es adquirido por la autora en otro espacio temporal que no es individualizado: “Muchos años después, ya bien

avanzado el nuevo periodo democrático, mi padre, en libertad desde hacía ya cierto tiempo [...] me tendió un libro diciéndome: “Tomá. Acá se habla de la casa en la que viviste con tu madre”” (Alcoba, 2018, 126).

El informe del libro confirma para la autora, lo peor, respecto al destino de parte de su lejana familia:

Me entero de un enfrentamiento producido en la Plata y salgo a comprar el diario. Leo en la Gaceta del 25 de noviembre de 1976 la siguiente información: *En un enfrentamiento producido ayer, poco antes de las 13:40 horas, cuando los efectivos de seguridad procedieron a rodear la manzana situada entre las calles, 29,30, 55 y 56 se observó que la atención de los custodios de la ley estaba concentrada en una vivienda situada entre las calles 29, 39, 55 y 56. Esta casa tenía una placa en la que figuraba la inscripción: Daniel Mariani. Licenciado en Economía [...] Poco antes de ser utilizado el mortero con el cual se acalló la resistencia, acudió al enfrentamiento el comandante del Primer Cuerpo de Ejército, General Carlos Suárez Mason, el comandante de Decima Brigada de Infantería, General Adolfo Siggwald y el titular de la Policía Provincial, coronel Juan Ramón Camps*”. Los tiros cesaron alrededor de las 16:55. Cuando la policía entró en la casa, encontró siete cadáveres los de Roberto Cesar Porfirio, Juan Carlos Peiris, Eduardo Mendiburu Eliçabe y Diana Esmeralda Terrugi, más otros tres, totalmente carbonizados, que no pudieron identificarse (Alcoba, 2018:127).

En el ajusticiamiento del grupo, observamos igualmente las mecánicas discursivas de la dictadura, cuando el documento señala “acalló la resistencia”, resuenan las elecciones lingüísticas que apuntan a la supresión total del bando enemigo. Paralelamente, es expuesta la manipulación, pues en el informe no se hace referencia al infante que habitaba la casa. Para la autora, existe la certeza de la desaparición del hijo de Diana y Cacho. “El artículo reproducido por Gonzalo Leónidas Chaves no hace mención alguna del bebé de Diana, Clara Anahí Mariani, que sin embargo se encontraba con su madre al iniciarse la agresión. Como todos los días, su padre se había ido a trabajar a Buenos Aires, lo que le valió unos meses suplementarios de vida” (Alcoba, 2018, 128).

La desaparición de Clara, la bebé vendría a engrosar la lista de infantes abducidos por

el régimen. El descubrimiento por parte de la autora, del triste final de su otrora familia, es introducido en la narración a través de fragmentos, retazos de memoria en el cual narra episodios de su biografía. Este quiebre discursivo se expone a través del encuentro con la madre de Cacho, Chicha Mariani. Situación, que explicita aún más el carácter autoficcional del texto, “Acompañada por Chicha Mariani, casi treinta años después, en La Plata, pude volver a ver lo que queda de la casa de los conejos. Hoy una asociación se ocupa del lugar y trata de convertirlo en un espacio de memoria. Chicha está al frente. Aun puede distinguirse el emplazamiento de la imprenta clandestina. Una placa explica de que servía ese extraño espacio tan estrecho” (Alcoba, 2018:129)

La resignificación de la casa como espacio de memoria, encuentra un diálogo con la resignificación de la memoria que realiza Alcoba, a fin de cuentas, es un pedazo de su historia y al revisitarla busca el cierre emocional respecto de sus propias heridas, homenajeando a quienes partieron, en el convulso escenario argentino de los setenta y a quienes, aun hoy cargan con la pesada cruz de la época, los “vivos”, aquellos que

Sobrevivieron a lo ocurrido en “la casa de los conejos” y en este punto el texto también persigue una doble reparación: el castigo del Ingeniero personaje sin nombre sobre el que recaen todas las sospechas de delación, y la restitución de la nieta robada, la hija de “Cacho” y “Didí”, de Daniel Mariani y Diana Teruggi, luego del violento ataque a la casa. *La casa de los conejos* promueve así un acto de justicia, una reparación colectiva que recupera en sus múltiples niveles de significación la dimensión social del texto literario desdibujando las fronteras entre la memoria intimista, el texto ficcional y el testimonio (Grenoville, 2014:837)

Tanto la crítica como la autora han sindicado en la figura del ingeniero al posible delator y responsable indirecto de la muerte de los militantes. “Durante mucho tiempo, buscamos una respuesta a esa misma pregunta. No sabemos su nombre exacto pero la persona que permitió a los militares identificar la casa fue el mismo que construyó la imprenta

clandestina. - ¡El ingeniero!” (Alcoba, 2018:132). Sin embargo, pistas o confirmaciones respecto a la identidad no se encuentran a lo largo de la novela. Caemos nuevamente en el espacio de la especulación, en el juego discursivo de la ambigüedad y los silencios. La figura del ingeniero¹⁶³, durante la infancia de Laura siempre se vio como una imagen un tanto conflictiva, generando en la niña una especie de admiración/odio, sin embargo, las actitudes no pueden identificarlos sin más, bien podría haber sido el obrero, del cual tampoco se tienen apreciaciones. El supuesto, y la rumorología aparecen, en la misma medida como las dobles lecturas se encuentran presentes en la totalidad del relato. “Al respecto, existen varias hipótesis. Algunas dicen que vive en Australia, otros hablan de África del Sur También conocí a alguien que dice que los propios militares lo mataron después de todo esto (Alcoba, 2018:133).

La dualidad se manifiesta, tanto en estas formas de ocultamiento de la verdad, como también en ciertos usos lingüísticos. El destino del ingeniero no era la única incógnita de la historia. El paradero del bebé igual se mantiene en una nebulosa. En un modo similar, la identidad, en muchas ocasiones era igualmente reducida, pues las marcas personales, los rasgos o cualquier detalle que pudieran develarla, debía ser suprimido, como medida esencial, en la búsqueda de las identidades móviles, en el ser y no ser de las personas, en el ocultamiento de la vida en el sentido más estricto. Los militantes en este caso debían portar estas máscaras, con la finalidad de salvaguardar la vida propia.

¹⁶³ La crítica ha desarrollado una interpretación intertextual, entorno al ocultamiento a plena luz de la imprenta, relacionándola con el trabajo de Poe, en la *Carta Robada*, Forné señala; “En dicho sentido el texto al cual remite Además, el título francés evoca indirectamente la faceta intertextual de la obra; sobre la base de una referencia a “La carta robada” de Poe se sugieren unas líneas de interpretación que se instalan al nivel del relato en tanto sugieren una respuesta al enigma siempre presente en las narraciones sobre la represión y desaparición: ¿quién traicionó?” (2010). Para mayor desarrollo respecto a la visión intertextual sugerimos consultar, *La memoria insatisfecha en La casa de los conejos de Laura Alcoba* de Anna Forné disponible en *El hilo de la fábula*, revista anual del Centro de Estudios Comparados de la Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe. Argentina.

Por ejemplo, el episodio sobrellevado por la pequeña Laura, quién malinterpretando, la política del silencio y adaptando a su horizonte infantil la dialéctica del ocultamiento, exponía al grupo al escrutinio de una vecina;

Mamá irrumpe en la cocina mientras pongo la mesa para el almuerzo. Está furiosa. Se queda en el marco de la Puerta como si el enojo le impidiera avanzar.

-¿Me podés explicar que pasó con la vecina?

- Nada....

- ¿Cómo que nada? ¿Qué le dijiste?

- Nada, yo no le dije nada. Me mostró todos los zapatos que tiene, nada más.

[...]

Diana cuenta que la vecina vino esta misma mañana a preguntarle qué le pasaba a “esa nena” que le había dicho que no tenía apellido. [...]

- Lo que vos le dijiste es tan increíble que por eso mismo pude inventar una explicación creíble. Le dije que tus padres se acababan de separar y que seguramente era tu manera de expresar tristeza y angustia. Parecía muy conmovida al escucharme (Alcoba, 2018:72)

El apellido también constituía un tema álgido en la época, debido a las actividades y al ser un indicador de identidad. La pequeña en su posición militante buscaba al ocultar su verdadero linaje la protección de su entorno familiar, no comprendiendo lo complicado de las relaciones en un ambiente excesivamente hostil. Como ocurría en *La dimensión desconocida*, la dualidad discursiva igual permea el campo educacional, ya que la nena se ve fuertemente reprendida por el ingeniero, quien cuestiona la exposición de la pequeña en el colegio.

De pronto lo veo palidecer.

- ¿Qué es so escrito ahí, adentro del saco?

Yo lo recojo. No había notado siquiera que había algo escrito en su interior, con un rotulador, además de la etiqueta con el nombre de la sastrería. Leo la descripción y, a mi vez, palidezco

- Es el nombre de mi tío. Mi abuela me regaló el blazer. A mi tío le quedaba chico, entonces...

El ingeniero se pone a gritar, absolutamente furioso.

- ¡Pero puta madre, esta pendeja nos va hacer cagar a todos! Los compañeros se juegan haciendo documentos falsos y la señorita va a la escuela con un saco en el que cualquiera puede leer escrito con marcador negro el nombre de su tío.

¡El *verdadero* nombre de su tío....! ¡Pero ustedes hacen cualquier cosa!
(Alcoba, 2018:102)

El enojo, entendible hasta cierto punto, describe el estado de hecho de la situación respecto a la identidad. El silencio como rasgo definitorio del espacio y las dobles lecturas como la expresión máxima de realidad. A fin de cuentas, *La casa de los conejos*, con su criadero, con su virtualidad de negocio de venta de animales, el patio y su cuidado, todo no eran más que una fachada, una máscara para la imprenta. “Gracias a la actividad de cría se justificarán todas las idas y venidas, así como la construcción del criadero encubrió hasta hoy la otra, la del embute. Cuando los conejos estén con nosotros, los viajes incesantes de la furgoneta gris, que servirá para llevar gente o para hacer salir de la casa los periódicos que ya se están imprimiendo, se explicaran como transporte de conejos o reparto de conservas” (Alcoba, 2018:75).

En el párrafo anterior, además de la explicación técnica, de la pantalla del criadero de conejos aparece la palabra embute. Este sustantivo sufre una interesante modificación lingüística, respecto al uso que se le da al término. La definición de la RAE, lo relaciona al proceso de fabricación de embutidos¹⁶⁴, sin embargo, en la épica montonera el embute como concepto alcanzaba una relevancia significativa, en el proceso de ocultar información, mostrándose como un elemento más en las dualidades léxico-discursivas. El embute era el escondrijo en el cual se ocultaban libros o información que pudiera significar la muerte, o como bien retrata la novela, la pantalla de la crianza de conejos, como un embute en el cual

¹⁶⁴ “Embutir: De embotir. 1. tr. Hacer embutidos. 2. tr. Llenar, meter algo dentro de otra cosa y apretarlo. 3. tr. Incluir, colocar algo dentro de otra cosa. U. t. c. prnl. 4. tr. Imbuir, instruir. 5. tr. coloq. embocar (l tragar mucho y deprisa). U. t. c. prnl. 6. tr. Mec. Dar a una chapa metálica la forma de un molde o matriz prensándola o golpeándola sobre ellos. 7. tr. desus. Injerir, mezclar unas cosas con otras”. Real Academia Española. (2019). Diccionario de la lengua española (ed. Del tricentenario). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

se instalaba el departamento de impresión de la revista montonera. “Veo, sí, que otros argentinos usan el término en Internet, en el sentido que para nosotros tenía en esa época, pero siempre aparece en el contexto de testimonios sobre la represión en Argentina de los años 70 y, por lo general, entrecomillado. “Embute” parece pertenecer a una especie de jerga propia de los movimientos revolucionarios argentinos de aquellos años, más bien anticuada ya y visiblemente desaparecida” (Alcoba, 2018:52).

Como síntesis podemos señalar que ambas novelas apuntan al cierre, abordado desde el lugar de enunciación propio, y a través de la mirada infantil, y la posterior mediación personal, generan relatos, abordables desde la estética discursiva de la elisión, punto de vista desde donde colaboran con el entendimiento, crítico-teórico y emocional de tan convulsas décadas.



CONCLUSIONES

A modo de cierre de la presente investigación nos gustaría puntualizar algunos aspectos trascendentales para comprender la totalidad del proceso analítico llevado a cabo. Como es de conocimiento de los lectores, plantear una tesis con un carácter delimitado es una tarea a lo menos compleja, debido a que son múltiples los caminos que se pueden seguir a partir de la exegesis literaria. Así mismo, el trabajo crítico y reflexiones realizadas facilitan nuevas miradas teóricas, además de la apertura de nuevas posibilidades analíticas que contribuyen a ampliar el campo exegético en torno a los diálogos, vínculos y relaciones con procesos escriturales inmediatos o aledaños a hechos traumáticos y al ejercicio de fuerza estatal.

Una selección de textos como la propuesta en esta investigación nos ha permitido reflexionar y comprobar los alcances de la propuesta estética que ha articulado nuestra hipótesis de trabajo la cual podemos definir dentro de tres ejes principales. El primero referido a las lecturas acerca de la memoria, a su forma, a su acceso y la construcción narrativa que implícitamente se despliega a través de su presencia. La totalidad de las novelas del corpus trabajan sobre la memoria, acceden a ella, la utilizan como sustento o insumo narrativo, se posicionan autoralmente mediante ella y define la estética de sus obras. Esta posición situada en el discurso memorial nos permite entender su modo de articulación narrativa y cómo el prefijo *post* incide en la construcción de paradigmas memoriales que

reflexionan sobre la historia inmediata de determinados estados, además de cómo sus alcances estructuran y propician sus problemáticas.

La mayoría de los autores se ubican desde una distancia temporal que les permite acceder a los periodos trabajados a partir de sus recuerdos. El distanciamiento histórico y las particularidades del grupo de escritores nos permitieron ubicar las producciones textuales en el paradigma de la posmemoria ¹⁶⁵. Marianne Hirsch -a partir de sus estudios de la narrativa del holocausto- sugiere este término (*postmemory*) como herramienta de análisis del pasado, identificado grupos y periodos.

En este tipo de narrativas está en juego;

precisely the “guardianship” of a traumatic personal and generational past with which some of us have a “living connection,” and that past’s passing into history or myth. At stake is not only a personal/familial/generational sense of ownership and protectiveness, but an evolving ethical and theoretical discussion about the workings of trauma, memory, and intergenerational acts of transfer. It is a discussion increasingly taking place in similar terms, regarding other massive historical catastrophes (Hirsch, 2012:2)

En cierta medida las dictaduras cívico-militares que tuvieron lugar en Argentina y Chile durante las décadas de los setenta pueden entenderse como una suerte de Holocausto o genocidio brutal y fratricida que propició el trauma, el exterminio y el rompimiento del tejido social imperante. Todo ello que es ampliamente relatado en el campo artístico argentino y chileno, por lo tanto, la noción de posmemoria aparece como relevante y conductora a reflexiones de sumo interés. Su estudio, a partir de la mediación de un campo teórico que versa sobre la memoria colectiva, la conceptualiza y estructura de manera dialogante con la memoria histórica, puntualiza cómo este diálogo de carácter mutualista funciona como

¹⁶⁵ Término acuñado, como dijimos, por Marianne Hirsch para referirse a los relatos de experiencias de los hijos de las víctimas del Holocausto y que luego se ha hecho extensivo para las segundas generaciones afectadas por crímenes de lesa humanidad.

recurso en la construcción de ficciones que buscan conjurar el espanto de dicho tiempo histórico.

Nuestros autores parecieran interrogar su relación personal con la historia, gesto que podríamos diagramar en un sintagma clave: *memoria - relato - historia*. Dicha línea es reconocible en aquellos proyectos narrativos que buscan establecer una literatura revisionista crítica al campo histórico, identificando también, aquellos grupos donde además esta noción memorística se funde con la tesitura personal, subjetivación a través de la cual podemos estructurar el mismo diagrama de la siguiente forma: *experiencia - memoria - relato - historia*, entregando a la vivencia, al crecer en las décadas de la dictadura un rol preponderante.

Aquí no importa si los hechos son experimentados por parte de los autores de manera directa (Laura Alcoba) u oblicuamente (Zambra), lo sustancial es cómo esa experiencia termina definiendo un proyecto artístico que de algún modo se articula como una preocupación generacional extendida.

Se preguntará el lector por qué aludimos a la construcción histórica y no a la ficción. Pues, porque primeramente este es en el nivel en el cual actúa la memoria, a un nivel histórico, dicho de otro modo, es por eso que las narraciones se estructuran en fractales, prismas o retazos coleccionables que apelan a contexto. La experiencia dictatorial es mediada, a través de actores sociales y sucesos, en la misma medida que la pluma, las decisiones y aprehensiones estéticas del autor, median, editan y flexibilizan el constructo histórico. Se deconstruye, entonces, la relación entre memoria e historia y en dicho proceso de reproducción surge el material para el campo novelar.

Podemos decir que la medición a la que es sometida la memoria, como un componente

contextual, ha sido ampliamente analizada en la investigación. Abordándola desde la visión de distintos autores, Marianne Hirsch, Beatro Sarlo, Nelly Richard, David Reiff, Le Goff, Pierre Nora, Elizabeth Jelin, entre otros, lo que han permitido dotar al análisis de una multiplicidad de miradas analísticas y críticas.

El segundo eje central es el que apunta a la fractalidad. Como hemos expresado en incontables ocasiones, la perspectiva teórica la pedimos prestada del planteamiento de Jean Baudrillard en *Sujeto Fractal*. Aquella noción, apunta a la identificación del todo por una de sus partes y orienta la desintegración de estructuras molares en multitud de signos moleculares, los cuales en su estado permiten una identificación de elementos reconocibles, de significación y contexto. La fragmentación constante de las novelas, tanto a nivel discursivo como temporal evidencian la pertinencia de la perspectiva teórica baudrilliana. Los trabajos suelen separarse en anexos, capítulos o divisiones que dan cuenta de saltos temporales que pueden ser reconocibles en el paratexto, identificando su división de capítulo, así como también implícitos, entregando al lector la tarea de identificación de estos quiebres, facilitando la ambigüedad y las dobles lecturas, tanto en la disposición discursiva como en la recepción de los lectores. A partir de este fraccionamiento constante se singulariza un tipo de narración, una característica casi casual, pero que da cuenta de una forma de acercarse al periodo de la postdictadura, a sus traumas, a sus olvidos.

Cercano a la conceptualización de fractalidad, Michael Lazzara nos ayudó a comprender la nomenclatura de prisma: “Propongo el término prismas de la memoria como una forma de referirse al lugar subjetivo desde el que la víctima (o el artista) habla. El prisma, como metáfora, evoca las refracciones (ideológicas, genéricas, o cualquier otra) a las que están sometidas las memorias cuando son contadas” (Lazzara, 2007:62). El autor entiende la

idea de prisma, de una manera similar a aquello que identificamos como fractal, debido a que la naturaleza de esta condición, que se materializa en torno a la fisura, la dislocación y los quiebres, permite plasmar el relato desde una subjetividad, expresando en los fragmentos las diferentes temáticas que abordan las novelas.

Una condición interpretativa, que identificamos a partir de fractalización, es la musealización, condición subyacente a la pulsión archivística presente en los textos. Cada uno de los retazos contiene información (referencial) que apela a contexto, periodo o circunstancias. Estos fractales, no son únicamente paratextos lingüísticos, las referencias hipertextuales también se desplazan al campo visual, conectando las narraciones con imágenes, fotografías e iconos, complementando el relato en diversos niveles. En estos préstamos y relaciones podemos identificar la pulsión archivística que también se evidencia en las colecciones de recuerdos que son dispuestas en las distintas narraciones. Los novelistas apuntan a registrar sus experiencias, exponiéndolas posteriormente como sustratos de las estructuras novelares, las que a su vez se edifican como museos, colecciones, exhibiciones del espacio dictatorial. Esta construcción, archivística y memorial del periodo, responde con claridad a la expresión museal, teorización propuesta por Juan Cid, tutor del presente estudio quien se ha referido a una dimensión museal de la literatura latinoamericana, postura que sostiene que la presencia archivística -la cual en algunos trabajos se consolida incluso con referencias visuales-, facilita una lectura en diversos niveles. “Así como el museo –aquel clásico receptáculo de archivos– conjura el olvido, la novela, o el carácter memorial de los textos, otorga al museo de papel un rol singular donde archivo, escritura, colección y curatoría se transforman en ideas articuladoras de un ejercicio de poder restaurador del pasado y vitalizador del futuro” (Cid, 2017:161).

En relación a dicho punto cada uno de los capítulos de esta investigación fue articulado siguiendo esta temática central que definía a las novelas (entenderlas como salas de museo de la violencia), situando su carácter de colección en la gran recursividad narrativa que es la estética de la elisión. Definiendo estos apartados, como salas museales, que describen e identifican temáticas representativas, las cuales son abordadas desde este rasgo curatorial específico. Como es lógico, cada una de estas divisiones requirió preceptos teóricos particulares, con el fin de entregar exégesis acabadas, interpretaciones correctas y lecturas atinentes a nuestro campo de especialidad.

Las particularidades temáticas y discursivas de cada uno de los textos nos permiten señalar que las novelas del corpus son hermanas, debido a que presentan una cercanía en torno a su modo de construcción y su desarrollo de la fábula, sin embargo, sus temáticas son heterogéneas. Fue por ello que propusimos una disposición capitular en torno a parejas de textos que presentan temas similares y grados de cercanía en torno al aparato teórico que los interpreta. A modo de ejemplo, el capítulo “Écfrasis y Archivo. Imagen como Experimentación Narrativa referente a *Papelucho Gay en Dictadura* de Juan Pablo Sutherland & *Un comunista en calzoncillos* de Claudia Piñeiro” aborda dos novelas que además de presentar los rasgos señalados (fragmentación, etc.) utilizan recursos visuales en su desarrollo, amalgamando narración y fotografía. De esta forma, además de acceder desde las pautas básicas de la estética de la elisión, también incluimos preceptos críticos que interpretan estos elementos y que dialogan en una red de vasos comunicantes con la propuesta de lectura que nos planteamos como hipótesis.

Otro problema identificable al acercarse a la narrativa que versa sobre el periodo dictatorial es su volumen. Como hemos señalado a lo largo de la presente investigación, la

producción novelar es extensa, dilatada y constante a través de los años. Paralelo a este inagotable e inabarcable campo discursivo también se produce una notoria producción académica: libros, tesis, tesinas, ensayos, etc. El interés es permanente y tan presente como la sensación de impunidad que nos persigue hasta nuestros días. Por ello fue complejo realizar un ejercicio abarcador de todo el panorama crítico y discursivo, lo que indefectiblemente también incide en construir el ejercicio de tesis a través de una constante actualización y ampliación de valiosísimos recursos teóricos, así como también de magnificas obras que, en virtud del tiempo y las limitaciones humanas terminan por ser desestimadas en la idealización de un ejercicio doctoral finito.

El amplio abanico de lecturas, plantea ciertos desafíos teóricos, como lo puede ser, por ejemplo, ampliar los objetos de análisis a trabajos elaborados dentro del marco de las modalidades referenciales. Ampliando la discusión a sus márgenes y especificidades teóricas. Trabajos como *Diario de una princesa montonera: 110% verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez o *Aparecida* (2015) de Marta Dillon son perfectamente analizables desde nuestro aparato crítico, sin embargo, se ha decidido marginarlos obedeciendo a la reducción que nos planteamos al trabajar únicamente con ficción. No obstante, se confirma la posibilidad de realizar análisis teóricos a partir de la noción estética que proponemos.

La estética de elisión, categoría que proponemos y que nos ha posibilitado la comprensión de trabajos narrativos en que los procedimientos discursivos empleados tienen la finalidad de elidir, desviar, prescindir y eliminar ciertos registros de contexto, decantando por la reconstrucción memorial personalista, subjetiva pero no por eso menos crítica y valiente. Concluimos que los objetivos generales planteados se han conseguido en su totalidad. En nuestros objetivos generales de investigación, propusimos identificar

características específicas de novelas de postdictadura en Chile y Argentina. Dentro de la escritura de esta tesis, logramos aislar y ejemplificar estos aspectos, como por ejemplo la ambigüedad discursiva, aquella cualidad que lleva a tergiversaciones, tanto en la representación como en el discurso el uso constante de saltos de fechas en el tiempo narrativo, buscando generar esa idea de distanciamiento o movimientos epócales. Y a silencios, propiciando la imposibilidad de develación de sucesos, sometiendo a los personajes a problemáticas, respecto a la recepción de sus memorias (discursos) y los discursos oficialistas. Además, terminamos evidenciando como los mecanismos literarios funcionan como espacio de reflexión memorial. Este estudio nos facilitó a su vez, la identificación de la mixtura de experiencia y ficción, espacio narrativo que es facilitado y construido a través de las elipsis, las que a su vez terminan fragmentando el relato. A través de la identificación de dichas características, y producto de un riguroso ejercicio de archivo y catalogación se construyó un corpus (museo de la violencia) de obras representativas dentro de la lógica que explicitamos, y que en cuya demarcación de apartados investigativos nos permitió explicitar en cada uno de los proyectos sus cualidades de objeto artístico, facilitando la construcción museal de este archivo literario. En tanto los objetivos específicos de investigación propuestos consideramos también fueron alcanzados con resultados demostrables. Reconocimos e identificamos el concepto de fractalidad, y su uso y desarrollo en el espacio discursivo. Identificamos y describimos los tipos de sujetos literarios (narradores, protagonistas, personajes) presentes en el corpus, explicitando los mecanismos literarios de reflexión memorial del proceso histórico, valorando a sus veces las ficciones de archivo, describiendo las cualidades discursivas del rescate heurístico mnemotécnico de las dictaduras chileno y argentina.

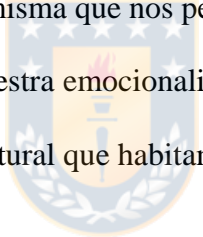
Creemos firmemente que el apartado crítico metodológico es ampliable a otras latitudes, pensando en la experiencia dictatorial traumática en su conjunto. Este es quizás un desafío mayor, pero queda la interrogante de cómo la literatura de otros países, también puede ser abordada desde estos procedimientos teóricos. Por supuesto dicha empresa requiere ser desarrollada en un espacio de tiempo aún mayor y debido a las condiciones edificantes propias de cada territorio probablemente surjan nuevas interrogantes a contestar. En relación a un esbozo de corpus futuro, podemos pensar, por ejemplo, en obras como *Verano Rojo* (2010) de Daniel Quirós (Costa Rica), *El olvido que seremos* (2006) de Héctor Abad Faciolince (Colombia), *Los rendidos: Sobre el don de perdonar* (2015) de José Carlos Agüero o *Un beso de invierno* (2001) de José De Piérola (ambos peruanos). Todas ellas, obras que se interrogan sobre distintas épocas de violencia política y que se construyen en desplazamientos temporales que también fracturan la estructura del libro. El trazado, puede desplazarse, inclusive en una distancia trasatlántica, obras como *Soldados de Salamina* (2001) y *El impostor* (2014), ambas del autor Javier Cercas, creo pueden ser analizadas desde la estética de la elisión y de los procedimientos que la componen, en principio ello es evidente a raíz de su estructuración fragmentarias y en la revisión que realizan del pasado traumático español.

Sin lugar a duda la narrativa de dictadura y postdictadura ocupa un rol preponderante en el panorama de las letras, particularmente en Sudamérica, sin embargo, creemos que es igualmente importante narrar el horror o el trauma desde una dimensión estética que se aleje del proselitismo político o de una melancolía partidista. En la medida que accedamos al periodo con determinación estética y con una mirada crítico-reflexiva, más enriquecedor será el diálogo con la sociedad (e institucionalidad), que ha crecido al alero de los distintos

procesos de insurrección política y del dolor provocado por ellos.

Por supuesto que es nuestro deber, como investigadores, profesores y lectores hacer prevalecer la memoria, retratando la historia a través de ella. Empero, es igualmente necesario acceder a este complejo campo en pugna, desde una distancia y un interés genuino, “En toda lucha contra el olvido, nos dice Elizabeth Jelin, hay emprendedores de la memoria que pretenden el reconocimiento social y de legitimidad política de una (su) versión o narrativa del pasado, y que también se ocupan y preocupan por mantener visible y activa la atención social y política sobre su emprendimiento” (Lazzara, 200:222). Es en este campo donde la literatura emerge con más fuerza.

Debemos seguir contando nuestra historia con sus luces y sombras, sus traumas y angustias, en su amplitud atávica, la misma que nos permita mirar al espejo e identificarnos. La que convoca a la catarsis sobre nuestra emocionalidad al pasado. La que interroga, y al igual que estas páginas, el espacio cultural que habitamos.



BIBLIOGRAFÍA.

Abadía et al. (2009) Entrevista a Martín Kohan: La literatura hoy en día está acuartelada. *Revista La Periódica*, (26 jun. 2009). Recuperado de <https://laperiodicarevisiondominical.wordpress.com/2009/02/26/entrevista-a-martin-kohan-la-literatura-hoy-en-dia-esta-acuartelada/> . Acceso Abril 2020

Adriaensen, B. Y. A. (2017). Entre el escepticismo y la autenticidad. Dimensiones afectivas y políticas de la ironía en Historia del llanto de Alan Pauls. *HeLix. Dossiers zur Romanischen Literaturwissenschaft*, vol. 10, (2017), pp. 55-67

Agambem, Giorgio. (2017). *Lo que resta de Auschwitz*. Adriana Hidalgo Editora. S.A. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Alberca, Manuel (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* Madrid: Biblioteca Nueva, 329 pp.

Amaro Castro, Lorena. (2014) Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente. *Literatura y lingüística*, 2014, no 29, p. 96-109.

Andruetto, Maria Teresa. (2012). *Lengua Madre*. Literatura Mondadori. Buenos Aires. Argentina.

Alcoba, Laura. (2018). *La casa de los conejos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Edhasa.

Alonso, María Nieves. (2004). Alberto Fuguet, un (in)digno descendiente de una buena tradición. *Acta literaria*, (29), 7-31. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482004002900002>

Alonso, María Nieves, et al. (2005) Donde nadie ha estado todavía: Utopía, retórica, esperanza. *Atenea (Concepción)*, 2005, no 491, p. 29-56.

Alvarado Borgoño, Miguel. (2016) *La metafísica del huacho: Visita a la obra Madres y huachos. Alegoría del mestizaje chileno de Sonia Montecino*. Literatura y lingüística, 2016,

Arendt, Hannah. (2012) *Eichmann en Jerusalem: Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: LUMEN

Auge Marc. (2008). *Los no lugares: Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Ayam, Carlos. (2019) *Formas para imaginar el horror y la desaparición en la escritura de Nona Fernández*. Hojas de El Bosque, 2019, vol. 5, no 9, p. 7.

Barraza Caballero, Luisa Fernanda; Plancarte Martínez, María Rita. (2016) *Memoria y naufragio en Formas de volver a casa de Alejandro Zambra*. Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica, 2016, vol. 7, no 13, p. 99-112.

Barthes, Roland. (1989). *La Cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós.

Bárzaga Morales, I. L. (2018). *La écfrasis metaléptica: recurso representacional en Una novelista en el Museo del Louvre, de Zoé Valdés*. Comunicación, 27(1), 19-34.

Barrientos, Mónica. (2021) *Afectividades y desplazamientos escriturales en la obra de Nona Fernández*. Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana, 2021, vol. 9, no 16, p. 130-152.

Basile, Teresa. (2016) *La orfandad suspendida: la narrativa de Félix Bruzzone*. Revista del CELEHIS, 2016, vol. 25.

Bisama, Alvaro. (2016) *El Brujo*. Santiago. Penguin Random House Grupo Editorial.

_____. (2012) *Ruido*. Alfaguara. Aguilar Chilena de ediciones S.A. Providencia, Santiago.

Bolaño, Roberto. (2016). *Estrella distante*. Penguin Random House Grupo Editorial S.A Vintage español. Estados Unidos.

_____. (1996). *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral

Botinelli, Alejandra. (2016) Narrar (en) la" Post": La escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra. Revista chilena de literatura, 2016, no 92, p. 7-31.

Braithwaite, Andrés (2011). *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago: UDP.

Bruzzone, Felix. (2014). *Los topos*. Buenos Aires. Literatura Random House.

Calveiro Pilar (2013). *Política y/o Violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años setenta*. Siglo XXI Editores. Buenos Aires. Argentina.

_____ (2014) *Poder y Desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Colihue.

Carral, A. C. (2017). Restos de la memoria en la narrativa de «hijas de desaparecidos» argentinos. Las escrituras de Marta Dillon y Eugenia Guevara. Desde el Sur, 9(1), 11-25.

Castilla Américo. 2010. *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Américo Castilla (Comp) Buenos Aires, Paidós, 2010.

Casas, Ana. 2012. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros.

Cid Hidalgo, J. D. (2016). *Programa de asignatura "Imágenes textuales y textos pictoriales"*. [Código 4223119. Doctorado en Literatura Latinoamericana. Semestre 1-2016]. Concepción: Universidad de Concepción.

Cid Hidalgo, J. D. (2017a). Archivo y novela. Sobre la dimensión museal de la literatura latinoamericana. Literatura y lingüística, (35), 159-178.

Cid Hidalgo, J. D. (2017b). Museo, novela, archivo. Aproximación a los museos de papel. Atenea, N°515, 47-61.

Chevalier, Jean. (1986). *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona. Editorial Herder.

Clüver, Claus. (1997). Ekphrasis reconsidered. On verbal representations of non-verbal Texts“. U. B. Lagerroth, H. Lund and E. Hedling (edit) *Interart poetics. Essays on the interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam: Rodopi.

Cohen, L. (2010). Informe sobre una Ciudad Sintética. *En Ciudades posibles. Arte y ficción en la constitución del espacio urbano*. Eduardo Becerra (Ed.). Madrid. España. 451 Editores.

Contardo, Óscar. (2013) *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura*. Editado por Óscar Contardo. Planeta.

Correa, Joaquín. (2010) Lo obscuro. Breves notas sobre Ciencias morales de Martín Kohan. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2010.

Costamagna, Alejandra. (2013) *Había una vez un pájaro*. Editorial Cuneta. Santiago. Chile

Dalmaroni, Miguel (2004) *La palabra justa*. Santiago: Edit. Melusina/Ril.

Daona, Victoria. (2013) “Había una vez una casa de los conejos”. *Aletheia*, 2013, vol. 3. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Déotte, Jean-Louis. (1998). *Catástrofe y olvido: las ruinas, Europa, el museo*. Santiago: Cuarto Propio.

_____ (2007). *¿Qué es un aparato estético?: Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago: Metales Pesados.

Di Ció, Mariana; Schmukler, Enrique. (2008) Entrevista a Martín Kohan. Revista Letral, 2008, no 1, p. 170-177.

Di Meglio, Estefanía. (2014) ¿Cómo narrar lo inenarrable? Acerca de Historia del llanto de Alan Pauls. El taco en la brea, 2014, vol. 1, p. 20-36.

_____. (2017) Configuraciones de la lengua en La casa de los conejos de Laura Alcoba. Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana, 2017, vol. 5, no 9, p. 460-495.

Espinoza, Patricia (2003). Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Santiago de Chile: FRASIS.

_____. (2006). “Crítica literaria y autoritarismo en Nocturno de Chile de Roberto Bolaño” . La memoria de la dictadura. Coordinado por Fernando Moreno. Poitiers: Université de Poitiers-CNRS, 41-48.

Fernández, Nona. (2016). *La dimensión desconocida*. Santiago. Literatura Random House.

Ferro, Roberto. (2017) Ciencias Morales de Martín Kohan una pedagogía de la vigilancia. ContraCorrente: Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, 2017, no 2, p. 159-171.

Forné, Anna. (2010) La memoria insatisfecha en La casa de los conejos de Laura Alcoba. El hilo de la fábula, 2010, vol. 10, p. 65-73. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe. Argentina.

Foucault, Michel. (2010). *Vigilar y castigar*. México: Siglo Veintiuno Editores.
_____. (2000). *Historia de la sexualidad v.1 la voluntad de saber*. Siglo XXI. Coyoacán, DF. México.

Foucault, Michel. (2012). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Franken, María Angélica. (2020) Formas de volver a casa de Alejandro Zambra: Perspectiva infantil, juego y escritura. Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica, 2020, vol. 11, no 21, p. 62-79. Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes.

Franken, María Angélica. (2020) Infancia, marginalidad y memoria en Ruido: el vidente y los niños de la dictadura chilena. Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura, 2020, vol. 35, no 2, p. 29-41.

García, Amisadai Cortez. (2018) Tiempo, Memoria Y Olvido En Un Comunista En Calzoncillos De Claudia Piñeiro. Huella de la Palabra, 2018, no 12.

García, Fernando Valcheff. (2017) Una herida abierta. Tensiones y contrapuntos discursivos en Dos veces junio y Ciencias morales, de Martín Kohan. Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana, 2017, vol. 5, no 8, p. 66-83.

Genette, Gérard. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Altea.

_____. (1991). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.

Genette, Gérard. (1989). *Ficción y Dicción*. Barcelona, Lumen, 1993.

Grenoville, Carolina. (2014) La memoria de las palabras. El relato de la experiencia en La casa de los conejos de Laura Alcoba. En Actas del IV Congreso Internacional de Letras Transformaciones Culturales. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

Gómez, Jonatán Martín. Desacralizando el espacio de lo narrable:(pos) memoria, autoficción y mercado editorial en Los topos y 76 de Félix Bruzzone. Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana, 2019, vol. 7, no 13, p. 75-109.

González, Cecilia. (2017) Diálogos entre arte e historia argentina reciente en Ezeiza paintant de Fabián Marcaccio y la trilogía de los 70 de Alan Pauls. Anclajes, 2017, vol. 21, no 1, p. 1-

20.

González Echeverría, Roberto. (2012). *Mito y Archivo. Una teoría de narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Gu, Yin (2019). *El tratamiento del tema de dictadura en la última narrativa argentina: Ciencias morales de Martín Kohan*. 2019. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

Halbwachs, Maurice. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Hirsch, Marianne. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.

_____. (1997). *Family frames: Photography, narrative and postmemory*. Cambridge, Harvard University Press.

Johansson, M. Teresa. (2019). Viaje trasandino y memorias de migración: imaginarios geográficos del Cono Sur en El sistema del tacto de Alejandra Costamagna. Valenciana, 2019, vol. 12, no 24, p. 247-268.

Kohan, Martin. (2011). *Dos veces junio*. La Ediciones. Debolsillo (contemporánea). Buenos Aires. Ebook.

Kohan, Martin. (2007). *Ciencias Morales*. Editorial Anagrama. Barcelona. Epub. © EDITORIAL ANAGRAMA, S. A., 2007 Pedró de la Creu, 58 Recuperado de <https://archive.org/details/CienciasMorales/page/n7/mode/2up>

Krieger, Murray (2000): El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo – y la obra literaria, en Antonio Monegal (ed.) *Literatura y pintura*. Madrid. Arco-Libros, pág. 139 – 160.

Manzoni, Celina (ed.) 2002. *Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor.

_____. (2006). “Roberto Bolaño y la crítica de la crítica”. *La memoria de la dictadura*. Coordinado por Fernando Moreno. Poitiers: Université de Poitiers-CNRS, 49-55.

Marín Torres, María Teresa. (2000). Los museos de museos: utopías para el control de la memoria artística en *Imafronte*, N°15, 123-144.

Mcdowell Carlsen, Lila. Absurdity and Utopia in Roberto Bolaño's " Estrella distante" and"

Sensini". *Confluencia*, 2014, p. 138-151.

Medina-Sancho, Gloria. (2012). *A partir del trauma: Narración y memoria en Traba, Peri Rossi y Eltit*. Santiago: Cuarto Propio.

Mitchell, William J. T. (2009): *La écfrasis y el otro, Teoría de la imagen*. Madrid. Akal/Estudios Visuales.

Mora, María. (2012) "Museo de la Memoria y los Derechos Humanos: una apuesta estético-política de legibilidad de la experiencia dictatorial", en *Cátedra de Artes* N° 11 (2012): 63-76.

Moreno, Fernando (Coord.) (2005). Roberto Bolaño, una literatura infinita. Poitiers: Université de Poitiers-CNRS.

_____. (2011). Roberto Bolaño. La experiencia del abismo. Santiago: Lastarria.

Neustadt, Robert. (2008). Arte y acción en Chile: La subversión del orden, el performance del cambio. En *Arte No es Vida: Actions by Artists of the Americas, 1960-2000*. Claudia Calirman, Elvis Fuentes, Ana Longoni, Robert Neustadt, Gabriela Rangela, Deborah Cullen.

Nofal, S. R. (2014). *La guardarropía revolucionaria en la escritura de Laura Alcoba*. Facultad de Humanidades y Ciencias. Universidad Nacional del Litoral; El taco en la brea; 1; 1; 6-2014; 277-287. Santa Fe. República Argentina.

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

Lihn, Enrique. (2012) *La aparición de la virgen y otros poemas políticos*. (1963-1987). Ediciones Universidad Diego Portales. Santiago de Chile.

Logie, Ilse. (2013) A la búsqueda de un lugar de enunciación apropiado: la década de los setenta argentinos en Historia del llanto de Alan Pauls. En *Memorias en tinta: ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013. p. 164-180.

Logie, Ilse; Willem, Bieke. (2016) Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada. *Alter/nativas*, 2016, no 5, p. 1-25. Center for Latin American Studies at The Ohio State University.

López Vicuña, Ignacio. Malestar en la literatura: escritura y barbarie en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño. *Revista chilena de literatura*, 2009, no 75, p. 199-215.

Osorio, Elsa. (1998). *A veinte años*, Luz. Barcelona. Alba Editorial.

Olivares Koyck, Cecilia Ximena. (2018) La imagen como memoria del horror. *Revista de Letras*, 2018, vol. 58, no 2, p. 43-54.

Oliver, María Paz. (2012). “Digresión y subversión del género policial en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”. En *Acta Literaria* N° 44, I Sem. (35-51), 2012.

Paredes, Alejandro. (2004). La Operación Cóndor y la guerra fría. *Universum* (Talca), 19(1), 122-137. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762004000100007>

Parra, Nicanor (2014). *La vuelta del Cristo de Elqui*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.

Pimentel, L.A. (2012). *Écfrasis: el problema de la iconotextualidad y de la representación verbal*. En *Constelaciones I. Ensayos sobre Teoría narrativa y Literatura comparada*. México: Bonilla Artigas Editores.

Pino, Mirian. (2012). Memoria y literatura. El “Yo/detective” como dimensión lúdica en *Estrella distante* de Roberto Bolaño. En *Anales de Literatura Chilena*. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2012. p. 183-191.

Piñeiro, Claudia. (2013). *Un Comunista en Calzoncillos*. Buenos Aires: Alfaguara.

Richard, Nelly. (2010). *Crítica de la memoria*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

Rieff, David (2017). *Elogio del Olvido*. Santiago de Chile. Penguin Random House Grupo Editorial.

Riffaterre, Michael (2000): “La ilusión de la écfrasis”, en Antonio Monegal (ed.) *Literatura y pintura*. Madrid: Arco-Libros, pág. 161-183.

Ríos, Felipe (2011). *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. México: Ediciones Eon

Rojo, Grinor. 2016. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena Volumen II. Quince ensayos críticos*. Lom ediciones. Santiago de Chile.

Russek, Dan. (2014). *Textual Exposures: Photography in Twentieth-Century Spanish American Narrative Fiction*. Canada: University of Calgary Press.

Sanahuja, José Antonio. (2013) Narrativas del multilateralismo: 'efecto Rashomon' y cambio de poder. *Revista CIDOB d'afers internacionals*, 2013, no 101, p. 2-28.

Santos, Débora Duarte dos; GASPARINI, Pablo. En el embute del francés: sobre Manèges/La casa de los conejos de Laura Alcoba. *Alea: Estudios Neolatinos*, 2015, vol. 17, p. 277-290.

Sarlo, Beatriz. (2006). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI.

Schellekens, Janneke. (2017) Texto Literario, Texto Social: Acontecimientos históricos, debate social y discurso narrativo en la Argentina post Proceso. *Crossways Journal*, 2017, vol. 1, no 2.

Seydel, Ute. (2007). *Narrar Historias. La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa*. Iberoamericana Madrid.

Simunovic, Horacio. (2006). Estrella distante: crimen y poesía, en *Acta literaria* 33, pp. 9-25.

Sofsky, Wolfgang.(2006). *Tratado Sobre la Violencia*. Madrid. Abada Editores.

Sontag, Susan. (2008). *Sobre la Fotografía*. Barcelona: Penguin Random House.

Spitzer, L. (1962). The 'Ode on a Grecian Urn', or Content vs Metagrammar. En Anna Hatcher. (Ed.). *Essays on English and American Literature*. Princeton: Princeton University Press.

Stern Steve J. & Straus Scott. (2018). *Civil Obedience: Complicity and Complacency in Chile since Pinochet*. Madison: University of Wisconsin Press, Published in the "Critical Human Rights" series, co-edited by

Sutherland, Juan Pablo. (2019). *Papelucho Gay en Dictadura*. Santiago: Alquimia Ediciones.

Talens, Jenaro (Compilador).(1990). *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Ediciones Cátedra.

ÚBEDA, Joan; MOLINA, Pere; VILLAMÓN, Miguel. (2014). El fútbol como instrumento sociopolítico: Un arma de doble filo. *Recorde: Revista de História do Esporte*, 2014, vol. 7, no 1.

VV.AA. (1996) El museo: historia, memoria, olvido: escritos de Walter Bejnamín y Le Corbusier. *Revista de Occidente* 1996.

Vargas, Joaquín. (2021). *Literatura y memoria visual: Cruces estético-performativos entre las narrativas de la memoria y el Estallido Social de octubre 2019*. Árboles y Rizomas, 2021, vol. 3, no 1, p. 68-86.

Vassallo, Celeste. (2012). Consideraciones sobre la memoria y el compromiso en Dos veces junio de Martín Kohan. *En Síntesis* N°3. Facultad de Filosofía y Humanidades UNC Secretaría de Investigación, Ciencia y Técnica. Facultad de Filosofía y Humanidades – UNC.

Virilio, Paul. (2001). *El procedimiento silencio*. México D.F. Ediciones Paidós Ibérica S.A.

Viuda-Serrano, A. (2013). *Santiago Bernabéu y el Real Madrid: un análisis histórico del mito del fútbol. Política y deporte en la España franquista*. AGON: International Journal of Sport Sciences, 3(1), 33-47.

Voinmaa, Daniel Noemi. (2016) Formas de volver a la memoria: el minimalismo de Alejandro Zambra. *Nuestra América*, (2016), no 10, p. 49-62. Editores Universidade Fernando Pessoa. Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes.

Willem, Bieke. (2016) El lenguaje silencioso de Alejandra Costamagna: en voz baja y 'Había una vez un pájaro'. *Letras Hispanas*, 2016, vol. 12, p. 210-220. Texas State University Department of World Languages and Literature.

Wendt, P. (2011). Solo locura y caos: Figuraciones del padre en la literatura chilena post dictadura. *Castalia: Revista de Psicología de la Academia*. N° 20. Año 2011

White, Hayden. (1978). *Tropics of discourse. Essays in cultural criticism*. Baltimore & Londres: Johns Hopkins University Press.

_____. (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

Zapata, Juan; Fuentes, Mariela. (2015). La figura y al Escritura de Enrique Lihn en la obra de Roberto Bolaño. En *Anales de Literatura Chilena*. Pontificia Universidad Católica de Chile, Centro de Estudios de Literatura Chilena, 2015. p. 109.

Zambra, Alejandro (2011). *Formas de volver a casa*. Editorial Anagrama S.A. Barcelona España.

Linkografía

Alba, L. (2018, 22 de Junio). Félix Bruzzone: “*Los Topos es un testimonio enrarecido*”. Sonámbula. Recuperado de <https://sonambula.com.ar/felix-bruzzone-los-topos-es-un-testimonio-enrarecido/>

Anabalón, Constanza. (2019) Alejandra Costamagna. «*Me interesa que las palabras no fueran a opacar al silencio*». En Carajo.cl Disponible en <https://carajo.cl/alejandra-costamagna-me-interesaba-mucho-que-las-palabras-no-fueran-a-opacar-al-silencio/>

Abramowski, Ana; Dussel Inés. Conversaciones. (2008) Martín Kohan: *La escuela tiene que separar la buena de la mala literatura, sin remordimientos*. Recuperado de Revista El Monitor, n. 16, Buenos Aires: MEC, 2008. Disponible en <http://168.83.90.80/monitor/nro16/conversaciones.htm>. Acceso Abril 2020.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. “Colectivo Acciones de Arte (CADA)”. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3342.html>. Accedido en 24 sept. 2017.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Rodrigo Lira (1949-1981). Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3693.html>. Accedido en 7/6/2019.

Cruz, J. (2013, 7 de Julio). *Un comunista en calzoncillos. El País*. Recuperado de https://blogs.elpais.com/juan_cruz/2013/07/un-comunista-en-calzoncillos.html

Duperron, Celia. (2016). *El desplazamiento en Dos veces junio o la construcción de un lenguaje crítico de la memoria*. *Amerika* [En línea], 15 | 2016, Publicado el 25 diciembre 2016, consultado el 16 julio 2018. URL: <http://journals.openedition.org/amerika/7692> ; DOI : 10.4000/amerika.7692

Pimentel, L.A. (2003). Écfrasis y lecturas iconotextuales. Recuperado de <http://www.lpimentel.filos.unam.mx/sites/default/files/poligrafias/4/13-luz-aurora-pimentel.pdf>

