Apuntes Literatura de los Hijos

**1. Lorena Amaro (2013). “Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente”. *Literatura y lingüística* (29: 109-129).**

Temas: Infancia-política. Filiación como categoría central. Reflexión sobre la infancia como lugar epistemológico

Notas: Filiación, posición del hijo. Para pensar el sujeto de las narraciones.

Corpus: Fernández, Zambra, Costamagna, Zúñiga

La LDH hace de los recuerdos de infancia un locus de memoria, interrogándose en ellos no sólo el propio sujeto del relato, sino en lo fundamental su herencia (familiar pero también literaria), cuestionando la autoridad paterna y su lugar en la herencia entendida en sus múltiples aristas (“récit de filiation”). Los viajes que se narran en muchas de estas obras escenifican el tipo de retorno al pasado que se produce en ellas, atravesando paisajes enrarecidos mientras los hijos acompañan silenciosos a sus padres que más adelante descubrirían como frágiles desvalidos y devorados por su propia historia y por la Historia.

A diferencia de la literatura de los 80’, en la que algunos críticos observaron la presencia de un yo con voz dictatorial, la LDH introduce, por medio de la perspectiva infantil, formas de experimentación autobiográfica y autoficcional que diversifica las voces y los yoes posibles en la narración. Con ello también se introducen en los relatos la fragmentación y la precariedad, aportando desde allí a la reconstrucción de la memoria elidida (Eltit: “Llenar el blanco agresivo”). En esta línea, Ignacio Álvarez llama “alegorías de la temporalidad” a los intentos productivos por influir en las políticas de la memoria, reaccionando de modos creativos al imperativo de la verdad. Al situar a los niños como protagonistas, la LDH interroga el modo en que la realidad y la historia han sido construidas por los adultos.

Zambra en “Formas de volver a casa” construye un “relato de filiación” en el doble sentido al que apuntaba Demanze: generacional y literario. El retorno a casa es la figuración del trabajo de recuperar la memoria, contra los vacíos y silencios que el narrador achaca al lugar social y político de los padres: sin memoria, sin historia, cobardes. La apertura que el protagonista encuentra para salir de tal atmósfera parental es indiscernible de su distanciamiento edípico: la dimensión política de la búsqueda y de los recuerdos que terminan por producirse remite a Claudia, su amor puberal. En el padre de Claudia se cifra lo elidido.

El sujeto de Zambra (y también de Zúñiga) es el de una clase media, con más cultura que la de sus padres, dedicados a escudriñar el pasado familiar en el relato de los padres, en busca de respuestas que permitan entender el presente. En ellos, el conflicto con los padres se tramita de manera apaciguada (a diferencia de lo que ocurre en algunos relatos argentinos) Es clave en este aspecto la figura de los niños dejándose llevar en el asiento trasero del auto, lugar que Zúñiga ya había trabajado antes que Zambra en Camanchaca (Camanchaca abre con el auto, Formas de volver, cierra). Pero a diferencia de la novela de Zambra, en Camanchaca Zúñiga desarrolla el silencio del protagonista como verdadero lugar político.

En la medida que aquello a lo que estos autores retornan nunca les perteneció, pues se trata de la historia de los padres, el retorno que proponen dista de la nostalgia fetichista de un paraíso perdido. Se retorna a las cicatrices. Se retorna a la angustiosa filiación familiar, sin las afiliaciones partidistas. Se retorna, más allá del conservadurismo inherente a cualquier retorno, con el riesgo y las heridas que infringe la intemperie que ha de ser recorrida. **El “retorno” como figura es clave. Como si se tratara de una respuesta al fracaso del retorno *de* la democracia, el retorno *al* pasado histórico cobra una fuerza inusitada en esta generación, como un intento por salvar la distancia trazada entre los tiempos históricos por la dictadura, en tanto quiebre de la historicidad, del lazo entre pasado, presente y futuro. Al cobrar la forma de un retorno *a*, se asume una posición de agente en la producción de eso a lo que se retorno, el proceso de búsqueda, la tarea detectivesca que opera sobre los recuerdos.**

La casa es una figura clave en la LDH, en tanto lugar de protección y también de reclusión durante la dictadura. En algún sentido, volver a ella también supone un peligro, al figurar el intento por reconstruir la comunidad que ha sido quebrantada. Por ello, la cuestión hoy parece jugarse en la posibilidad de salir de la casa. La dificultad de los narradores por abandonar el mundo de los recuerdos infantiles es muestra de su complejo tránsito hacia la ciudadanía.

**2. Alejandra Bottinelli (2016). “Narrar (en). la “Post”: La escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra”. *Revista Chilena de Literatura* (92: 7-31).**

Temas: LDH y su situación generacional. Crítica a la transición.

Notas: Énfasis en aspectos subjetivos de la experiencia generacional. Valoración de la LDH como posibilidad de sentido y lugar de enunciación de nuevas voces. La escritura de Zambra como abandono de la identidad, haciendo hogar del tránsito permanente.

Corpus: Bisama, Zambra, Costamagna

La categoría “Post” define el momento histórico posterior a la dictadura, marcado por la herencia de un pasado vencido, descompuesto y sin futuro, porque el presente se ha atascado en ese pasado. Las narrativas de Bisama, Costamagna y Zambra ofrecen a la generación de los nacidos en dictadura un camino posible hacia ese pasado oscuro y velado, produciendo a partir de sus escrituras un punto donde la generación de los hijos de la dictadura puede encontrar un cierto sentido del colectivo, aunque sea bajo la forma de la complicidad generacional que la lectura de esta literatura produce, al ofrecerse como una suerte de compañía en el camino hacia atrás que hemos de recorrer en la *Post*.

“Las escrituras que aquí se hermanan expresan las tensiones de un proceso histórico cuya carencia de nombre propio (la “transición”) evidencia la vocación elusiva de una realidad que *pospone* (no concluye aún de posponer) el encuentro de los sujetos en horizontes comunes. Voces, las de estos escritores, que se exponen desde esa falta constitutiva y que intentan la recomposición de un sentido posible, de un crucigrama formado por otras voces, también perdidas, en medio del ruido intenso que aún no permite oírlas, en la *Post.*” (p. 7)

La transición es definida en lo central a partir de la experiencia histórica del tiempo, configurada, en primer lugar, por la eficaz desarticulación y sepultamiento de las representaciones y del relato de la historia como hecho colectivo, a partir de la implementación dictatorial de una retórica refundacional centrada en el ideal de la modernización, lógica que la continuidad institucional y la política de los acuerdos que imperaron en el país tras la recuperación de la democracia acabó de consagrar; y en segundo lugar, por la experiencia de caducidad construida a partir de la brevísima duración de las ilusiones y esperanzas cifradas sobre el porvenir que advendría tras el histórico hecho de haber vencido democráticamente al dictador. En otras palabras, una experiencia del tiempo habitada por el vacío de un pasado que no puede ser recuperado, y un futuro que, al no lograr despercudirse de tal ausencia, también termina vaciándose.[[1]](#footnote-1)

“Para asegurar la consumación de su poder a través de la representación, la dictadura, como “fingimiento de una autoridad ausente” (Iancilevich 140), se había dedicado programáticamente a la destrucción de la sintaxis existente: a través de la supresión de la *disonancia* –del “libertinaje de las modulaciones y los cambios de tono” (Lihn 100)–, de la estigmatización y el borramiento de vocablos y modos del habla cotidiana, así́ como de la obligación del uso de imposturas comunicativas que expusieran su dominación total sobre los individuos, sus cuerpos y su lenguaje. Verbigracia la reposición de la autoridad legítima esperábamos, con la *Post*, recobrar también esa sintaxis. El fin de la dictadura, suponíamos, nos devolvería una forma de organización del sentido que había existido antes del Golpe, según nos contaban. Pero no pasó. Porque los textos, los tejidos de la cultura chilena del siglo XX, los relatos de trascendencia colectiva, las formas para nombrar al/a otro/a en un horizonte común se habían arcaizado, habían sido exitosamente enterrados por la discontinuidad que la dictadura introdujo en el relato de la historia de Chile, que condenó como anti-moderno todo el período que le antecedió́ (la modernización autoritaria se asumió́ como única modernidad posible para el país del *orden*, de la *excepción*, el *milagro chileno*, ejecutado por los *ingleses*, por los *jaguares* de Latinoamérica). Esos tejidos de formas y sentidos se quedaron, entonces, asilados en un tiempo-experiencia perdido y no recobrado (una perdida que, pienso, se debió́ a la particularidad de nuestra *Post,* que aceptó habitar un suelo neoconservador que no estuvo en debate, justamente porque ese silencio fue condición de la *transición* y de su forma de comunicación: la política de los consensos. El ‘NO’ (y toda su carga crítico-negativa) había sido una maravillosa epifanía, breve.” (13)

Las derrotas de Bisama

Sobre el tono dramático y su remisión a lo inconsciente de lo truncado por la derrota:

“Hay en la escritura de Bisama una dramatización de la vida que no elude el modo de la tragedia y que recuerda a las formas del distanciamiento brechtiano, con historias que escarban, que re eren a un territorio que se escucha como nuestro ruido inconsciente, de nuestras vidas negadas, que se ajusta más a los reversos que a las evidencias, a ese tiempo alojado en el cuarto de atrás pujando por manifestarse (…) esta dramatización permite otorgar el primer plano a esas voces “que están tras la nuestra” (*Fotos* 41) no solo como inconsciente, sino como oportunidades derrotadas, aquellas que no tuvieron futuro, voces vencidas, que no llegaron a manifestarse: estrellas muertas que ya no alumbraron más (…) Porque lo que hay en su escritura es la exposición de la ruina, de esa que habla Benjamin (…)” (pp. 15-6)

Sobre la preponderancia de la voz y su escucha (o resonancia), por sobre la enunciación y la escritura:

“Se escribe, entonces, para oponer al texto como mandamiento, como sentencia, sus restos, las estrellas muertas que quisieron orecer en nuevas vidas en la escritura. Voces que no pretenden trascendencia, sino solo hablar. Es más importante escuchar que enunciar: una caja de resonancia: ceder el espacio, dar la voz. En una entrevista a propósito de la publicación de su *Música marciana*, dice Bisama: “Eso es lo que quería: una novela hecha de tantas historias que llegaran a saturarlo todo. Así me gusta: el ruido de las historias que chocan unas contra otras y saturan las páginas”[[2]](#footnote-2). Contra la disminución del lenguaje que, ya tenemos noticia, es condición de La *Post*, Bisama opone su vitalismo, sobrecarga si es necesario.” (p. 16).

Las historias se queman: Alejandra Costamagna

Sobre el tiempo del acontecimiento en la escritura y la desidentificación

“El momento en que el/la artista pronuncia su voluntad de apropiación, ese espacio de tiempo en que el ser humano toma aliento y que condensa toda su existencia, su miedo y su finitud de tal ser humano, es, propongo, el que importa también en las escrituras de Alejandra Costamagna: el posible que se abre no por la identificación con algún excluido (no hay identificación aquí: su escritura no es *un* cuerpo, sino una transformación –no busque aquí al héroe, no pierda el tiempo que no lo hay–), sino por la apropiación de la afrenta, su reinscripción radical: repetida.” (p. 18)

La LDH encarna la posibilidad de hablar sobre la catástrofe, al crear un lugar de enunciación nuevo.

“(En *Voz* baja (1996) Costamagna) Construyó ese lugar de enunciación y dijo (como en *Cansado ya del sol*): somos los hijos de un despojo, los hijos de un robo y de una violación, de nuestros padres, nos robaron a nuestros padres. Nunca fueron lo que pudieron ser, se los veía ahora murmurando, mascullando palabras, ninguna de rebeldía, o pocas, insuficientes. Fuimos *hijos* abandonados que aprendieron lo que querían ser en los sueños de unos padres que ya nunca volvieron a soñar. Fuimos pesadillas. Nos quedamos sin genealogía, solos y saqueados. Rompieron la continuidad, y la memoria que era de ellos no la tenemos.” (28)

Sobre el estatuto de la palabra y la enunciación:

“Fracaso de la palabra: las mujeres y los hombres hablan, pero por lo bajo, no para decir sino para esconder la palabra. Se deroga la comunicación: se suspenden las visitas, se raptan las cartas, se intercepta el lazo entre padre e hijas (como en *En voz baja*) se cancelan los recuerdos de la madre, de la que ya no se permite hablar (como en *Nadie nunca se acostumbra*). El lenguaje se ha vuelto inservible: se desconfía de él: miente. El afuera es grito, el adentro, susurro. Frente al altisonante discurso del dictador y sus cómplices, los derrotados se reducen al susurro secretista, oscuro, colmado de errores pero también de traiciones, una voz reducida también por la felonía, por la apostasía de los principios.” (29).

El temblor de la escritura: Alejandro Zambra

Al dar lugar a voces precarias, la escritura en Zambra es una forma de restitución, gesto que al mismo tiempo define su propio lugar de autor, como una respuesta posible de cara a la incomodidad y estrechez de las voces que predominaban en la *Post*: la del vencedor o la del vencido. En este sentido, la escritura en Zambra obedece a una necesidad, a la que se responde partiendo por hacer visible la precariedad propia de la *Post*.

“Cuando lo que tenemos no es abundancia sino estrechez, límites, el encogimiento de una cultura, monocromía en la literatura nacional, lo que queda al escritor o a la voz que lo nombra es comenzar por hacer visible la forma de esa escasez aunque en ello se juegue, al mismo tiempo, su estabilidad” (25)

Lejos de defender ciegamente los eventuales logros de su escritura, Zambra termina por desecharla, quedándose únicamente con la posibilidad que ella representa:

“Había que perder la voz para salvarla –a ella y a las otras– de la mudez, o mejor, del ruido intenso que no permitía oírla, en la *Post.* ¿Qué es lo que ha logrado con ello el escritor? Ha provocado, así, a la *percepción* para que vuelva a palpar la vitalidad de aquélla como voz entre voces, las que surgen ahora finas, delineadas, cuerpo. Una voz que se deja modelar por la escritura y que solo expuesta su búsqueda pierde el miedo, surge como cuerpo que está ahí sin exigencias de presentación porque ha nacido de una necesidad” (26)

Sobre la escritura como *poética de la desposesión,* recurso posible frente al fracaso del yo

“Una poética, la de Alejandro Zambra, que renuncia a sus patrimonios, cuya única heredad parece ser el acto mismo de desposeerse, de desistir de la ilusión del yo: en el instante en que la voz autorial decide evidenciar su labilidad, su humana fragilidad y hacer de sí un instrumento de retorno a la escritura” (p. 26)

“(…) Es en ese temblor de la escritura, en esa duda donde habita el modo de la adaptación que constituye a un *ser* en retorno, como un remanente de su desnudez, de su falla. Una *poética de la desposesión*, puede uno llamar a esta de Alejandro Zambra, que es a la vez una pedagogía sobre la restitución de una sintaxis de libertad tatuada (percibida) en el cuerpo de aquella antigua organización del sentido doblada, enjuta que fue la que recibimos en la *Post* y que ahora se vuelve encrucijada” (27)

**3. María Angélica Franken (2017). “Memorias e Imaginarios de formación de los Hijos en la narrativa chilena reciente”. *Revista Chilena de Literatura* (96: 187-208).**

**Temas:** Indagación de la relación memoria - "imaginario de formación" como clave de articulación de las posiciones que se juegan entre los dos momentos históricos.

**Notas:** Articulación de los tiempos de la escritura y de la vivencia (presente y pasado). Apelación a la posición presente como explicación de los recursos de la LDH.

**Corpus:** Bisama (Ruido, La pelicula del fin del mundo, Volver a los 17), Fernandez (Space Invaders, Liceo de Niñas, Hijos), Zambra (Formas, Bonsai, Mis documentos)

Pertenecientes a las literaturas del yo, las obras de la “narrativa de los hijos” en Chile han suscitado el interés crítico respecto de las representaciones de la memoria reciente, en la medida que la elección de la perspectiva del hijo supone su problematización. La experiencia de la dictadura y la postdictadura se estructura en torno de relatos filiativos y de formación, caracterizados por la constante autorreflexión y la permeabilización de los límites entre lo real y lo ficticio.

La LDH integra el problema de la incompletitud de la memoria dictatorial en el plano de su propuesta estética, donde la ficción asume la forma de la ruina benjaminiana, actualizando el trauma originario (el golpe) en conflictos particulares en los que los imaginarios formativos de la dictadura y la postdictadura se producen y transforman en el presente, expresando en producciones subjetivas e íntimas (sueños, murmullos, ruidos) ideas-imágenes socioculturales que median con el pasado.

“Para estas novelas, la construcción ficcional no se articula como un relato coherente y cronológico, sino que se estetiza justamente como una suerte de ruina, es decir, como una serie de capas de sentido incompleto y mediado. Por lo mismo, la memoria es entendida y construida, por estos autores, como un proceso y no como un acontecimiento siguiendo al teórico Walter Benjamin” (188-9)

Ni memoria tradicional ni posmemoria, la LDH es la ficcionalización de la experiencia infantil, usada como estrategia estética para recuperar el “potencial de subjetividad” que fue violentamente interrumpido con el golpe militar (Rojas). En estricto rigor, tampoco serían relatos de filiación, pues la pregunta por la herencia va más allá del lazo con los padres, apelando más bien a la idea de comunidad. La noción de “idea-imagen” da cuenta de las representaciones globales que una sociedad crea para sí misma, con las tensiones y conflictos entre las subjetividades individuales y colectivas que ello supone. En tal sentido, se aprecia en los relatos de Fernández, Bisama y Zambra la intención de articular no una Historia, pero sí un imaginario sobre la infancia en dictadura, que los resitúe en la actualidad.

Los hijos mediarían entre una experiencia individual (filiativa) y una comunitaria (afiliativa), creando una “memoria compartida”, un lugar tercero que se traduce en ideas-imágenes comunes a una generación, pero que cada vez son experimentadas de modo distinto.

“Aún éramos demasiado niños”: Niños que juegan y que mueren (*Space Invaders* de Nona Fernández).

Siguiendo la lógica de vidas y muertes propia del videojuego, el relato discurre problematizando la conciencia de la muerte de los niños en la medida que van creciendo, cuya articulación se origina en función de la persistencia en el presente de los conflictos del pasado.

“Los narradores adultos de *Space Invaders* recuerdan a Estrella González y el periodo en la escuela, pero este recuerdo es plasmado estéticamente como un sueño –voces e imágenes– y problematizado dentro del mismo relato. Para el narrador adulto, la distinción entre soñar y recordar pasa a segundo plano, lo relevante pareciera ser que hay recuerdos y sueños/pesadillas que no dejan dormir aún en el presente.” (195)

“el afecto de antaño respecto a la muerte y al juego de combate, sigue reproduciéndose en un presente que accede de forma imaginaria al pasado. De este modo, sus procesos e imaginarios de formación juvenil siguen reactualizándose en la adultez. Por ello, los niños/hijos del pasado continúan articulando una memoria fragmentada de ideas-imágenes desde su condición en el presente de *hijos*. *Hijos* que fueron en el pasado “demasiado niños”, y que se reconocen en el modo de contar y recordar y que, en el caso de Fernández, renuncian a la continuidad de la Historia para construirse desde la subjetividad escritural.” (196).

“La virgen se le aparecía a un niño”: El tedio y el ruido de la provincia (*Ruido* de Álvaro Bisama).

Por medio de la figura del vidente de Peñablanca, Bisama hace hablar a la voz colectiva de la provincia chilena de los 80.

“En la novela, el cronotopo de la provincia durante los 80 se configura como un lugar antropológico, en términos de Augé (*Los no lugares*), en el sentido de que concentra simbólica e imaginativamente el proceso de la memoria que realiza, desde el presente posdictatorial, la voz colectiva. Ésta reflexiona sobre el paso del tiempo y sus marcas en el espacio provinciano, en el pueblo que se caracteriza por ser justamente un lugar de paso para ir hacia otro lugar (…) Por ello, esta provincia de Bisama podría ser leída como una fantasmagoría urbana, la promesa de un centro urbano del cual solo quedan los restos olvidados” (197-8)

La marginalidad y la condición de huérfano del vidente de Peñablanca es una forma de figurar el olvido de la Historia, el abandono de parte de la familia y del Estado.

“Escritura, elección y refugio”: El estudiante de literatura y el escritor” (*Formas de volver a casa, Mis docuentos* y *Bonsai* de Alejandro Zambra).

En Zambra, las figuras del estudiante de literatura y el escritor (autoficciones), además de servir para densificar su metarreflexión acerca de la escritura y la memoria, articulan un imaginario particular dos ideas-imágenes conectadas: “la concepción de la literatura (lectura) y su ejercicio (escritura) como una condición marginal pero, a la vez, como un signo de elección, y la literatura como un refugio que evita el olvido.” (201-2). La primera repercute sobre la proliferación de la condición de “secundario” en *Formas de volver a casa*, signo de cierta marginalidad de la que, sin embargo, el narrador termina apropiándose.

La casa en Zambra es un término complejo, que no se agota en el imaginario de la protección (**esto podría vincularse con lo ominoso freudiano)**. “hace más sentido entender la casa como un espacio imaginario –más confuso y menos arbitrario– que tiene que ver con la infancia en el sentido de recordar, de vincular experiencia y lenguaje en los términos que Agamben propone en *Infancia e historia*. Entonces, volver a casa es volver a la infancia y al lenguaje. Y la escritura se instaura como otro hogar. Según Willem, las obras de Zambra podrían ser leídas desde la idea de que la casa es al mundo exterior como la literatura a la realidad (…) Volver a casa es volver a la literatura como espacio predilecto que permite construir un relato, una casa propia aunque ésta sea susceptible y permeable” (204-5)

“La literatura es una casa particular que permite acceder al pasado, es el espacio por derecho conquistado. Se supone que los niños de los 80 no podían hablar ni actuar políticamente porque justamente eran “demasiado niños”, pero sí pueden hablar, en el presente posdictatorial, en el espacio de la literatura y sí se puede recordar en y desde la infancia como perspectiva y contexto.” (205)

**4. Sergio Rojas (2015). “Profunda Superficie: Memoria de Lo Cotidiano En La Literatura Chilena”. *Revista Chilena de Literatura* (89: 231-256).**

Temas: Exploración de lo cotidiano como índice del agotamiento del relato histórico.

Notas: Lectura de la LDH a partir del "auge de la memoria". Tematización de lo cotidiano.

Corpus: Bisama (Estrellas muertas, Ruido, Los muertos, Taxidermia), Costamagna (Veneno). Fernández (Space Invaders, Mapocho), Meruane (Cercada), Sanhueza (La edad del perro), Zambra (Formas de volver a casa, No leer, Mis documentos), Zúñiga (Camanchaca).

Rojas abre el argumento citando la reflexión de Ankersmit[[3]](#footnote-3) sobre la condición paradójica del sentido de los acontecimientos históricos: para que un suceso entre en la historia, debe inscribirse en el curso de sentido que enlaza a las acciones humanas; pero al mismo tiempo, dicho acontecimiento debe presentar “un coeficiente de facticidad inédita” (232) para entrar en la historia, rompiendo o interrogando ese mismo sentido. De esta relación entre sentido y acontecimiento, podemos concluir que la escritura de la historia, el hecho de recordar, es lo que produce identidad, y no a la inversa:

“no se pertenece a una historia por el hecho de poseer una identidad a la que le ocurren hechos que ella misma puede luego “recordar”, sino que se tiene una “identidad” porque se puede recordar” (232) **(Rojas parece equiparar el “recordar” con la escritura de la historia.**

El sujeto de la historia es el que “recuerda”, por lo que ese sujeto al mismo tiempo es y no es esa historia, pues en la medida que recuerda, su propia identidad cambia. Esta relacón es particularmente problemática en la modernidad, donde las constantes y dramáticas transformaciones, la acumulación de acontecimientos que rompen con la historia, hace entrar al sujeto en un tiempo nuevo de manera constante. En este marco, lo que hoy está presente sólo por la memoria, es aquello que ya ha sido olvidado.

“El olvido no es algo que le ocurre al pasado, sino que es más bien la condición de éste, la naturaleza de su existencia. “No sólo somos el pasado que podemos recodar o recordamos (como los historicista han siempre argüido), sino que también somos el pasado que podemos olvidar” (Ankersmit, 134)”. (232-3)

Lejos de reducirse a un problema puramente teórico, esta cuestión se relacionaría con un cierto “clima epocal”, caracterizado por un gran interés por el pasado y la memoria. Esta tendencia permite entender la diferencia, e incluso oposición, entre la historia y la memoria. Como disponemos de tantos registros del pasado, el relato de la historia parece no poder contenerlos. El pasado se multiplica, no deja de crecer. La historia, en tanto relato, permite que los hechos del pasado se ordenen, al subordinarlos entre sí en función de la coherencia de esa historia.

Por otra parte, hay una distancia entre la memoria individual y la historia, puesto que la expriencia individual implica siempre un grado de desconcierto. Los acontecimientos recordados no se articulan necesariamente ni del todo en la línea temporal creado por el relato histórico, especialmente cuando existe discontinuidad entre el tiempo rememorado y el de la rememoración, dando lugar a la fragmentación del pasado. Si bien el relato histórico producido durante la transición es internamente consistente, se presenta a la vez como una ruptura radical respecto del “potencial de subjetividad” que se creó durante la dictadura en torno a la oposición al régimen y sus promesas de transformación:

“De aquí se sigue que la memoria individual respecto a la década de los ochenta se refiera, literal y figuradamente, a una “música de fondo”: “Cuando recuerdo esos años sólo pienso en una infinidad de canciones sucediéndose unas después de otras como si fueran el murmullo idéntico que no me abandona. (...) El murmullo está hecho de gritos” (Bisama, Estrellas Muertas, 141).” (234)

Más que el crecimiento explosivo de los registros del pasado, lo que pone en jaque a la articulación histórica del pasado tiene que ver con la conciencia de su supuesto carácter de irrepetibles. Esto ha sido llamado “presentismo”.[[4]](#footnote-4) El paso del tiempo se equipara a la continuidad de hechos que se vuelven “catástrofes”, no tanto por su magnitud destrutiva, sino por la imposibilidad de interpretar su aparición en términos de sucesión histórica. Esto trae consigo el despojo del presente de sus lazos con el pasado y también con el futuro:

“Comienza a hacerse manifiesto entonces en qué medida el naturalizado devenir temporal (que consiste en el flujo “pasado-presente-futuro”) depende de la existencia de un metarrelato. Ahora bien, toda narración se elabora precisamente descifrando discontinuidades, resolviendo el sentido de las rupturas; por lo tanto, es necesario preguntarse por la índole de esta ruptura que hoy amenaza con dejar al presente sin pasado y sin futuro. Podría pensarse el *fenómeno* de la ruptura como el signo de lo excepcional, de lo irrepetible. (…) Reconocemos lo irrepetible allí en donde la continuidad interrumpida no puede reestablecerse, y el acontecimiento se recorta en su inaccesible condición de “esto” *sucedió*. Lo que no puede representarse es precisamente el haber *acaecido* de lo que ocurrió.” (235)

**Para Rojas, la conciencia de la paradoja que se abre entre acontecimiento, sentido, e historia se encontraría en el centro de la “nueva narrativa”[[5]](#footnote-5). Esta sería la condición epocal responsable de la importancia que en la actualidad se le otorga a la memoria como modo privilegiado de relación con el pasado. De ahí que no resulte extraño constatar que, si existe un sentido de pertenencia en esta generación literaria, éste radica precisamente en el modo en que se rememora el pasado en estas obras:**

“Nuestra hipótesis es que en la nueva narrativa el acaecer de aquella facticidad pretérita se ha alojado en la autoconciencia biográfica del individuo. Entonces la voz del narrador es la respuesta a una exigencia que lo excede: la de tener que *contar la historia*. He aquí el recurso a la memoria *en el lugar* de la historia. (…) los relatos que en la literatura chilena reciente se entregan a la elaboración de memorias secundarias, referidas a un pasado borroso y desconcertante, se desarrollan *en el lugar de la historia ausente*. del terrible grandor de la historia, quedaron memorias individuales huérfanas de comunidad. ” (235)

**En este punto se vuelve necesario precisar las complejas relaciones entre los términos que explícita o implícitamente forman parte de la paradoja de Ankersmit, tales como memoria, historia, pasado, sentido, subjetividad, tiempo y (dis)continuidad. En este campo de complejas y tensas relaciones conceptuales, destaca la exclusión mutua entre memoria e historia:**

“La historia no solo no puede conservar o restituir la memoria, sino que en cierto sentido su trabajo consistiría más bien en anularla. (…) En efecto, la memoria es la elaboración que la subjetividad hace de su propia inmersión en el mundo como mundo *vivido*. Mediante el trabajo de la memoria, la subjetividad se dirige hacia el pasado, ejerciendo la *discontinuidad* como condición de posibilidad del rememorar. Porque la memoria no procede siguiendo cadenas causales, describiendo procesos o seleccionando los antecedentes que permitan comprender una época, sino aprehendiendo un tiempo subjetivado en una atmósfera de inmanencia. (…) La memoria queda así referida a algo que no trascendió su tiempo, un pasado que al no ingresar en la historia, permanece en su inmanencia. En efecto, la memoria como ruina es el pasado encapsulado en los recuerdos de los *individuos.*” (236)

Al depender por completo de los materiales de la memoria, el lazo que desde el presente se traza con el pasado queda cargado de subjetividad, adoptando un carácter incierto, onírico incluso. Más que “recuperar el pasado”, de lo que se trata es de “encontrarse en una memoria”, memoria cuya conformación excede la capacidad consciente de control de parte del sujeto, pues la realidad que la habita es una mera representación del pasado, cuya condición es fundamentalmente el olvido. Así, el sujeto no puede sino reconocer su memoria como algo propio y ajeno a la vez, como la realidad de un tiempo vivido que, enajenada por el tiempo, ya no puede ser modificada.

Afirmar que lo que la memoria hace es producir el pasado, más que recuperarlo, no implica que eso producido sea pura ficción. El trabajo de la memoria consiste en “traer algo al lenguaje”, algo que emerge desde el olvido. Así, el olvido no nombra una simple falta, sino algo que permanece pero que no se tiene presente **(acá es clave precisar las distintas formas en las que el pasado es susceptible de “ser traído” al `presente por la memoria, lo que también equivale a comprender las distintas modalidades del olvido).** Siguiendo a Milner[[6]](#footnote-6), para hablar de olvido se necesita algo más que “el fantasma de la memoria”, se precisa un real, un acontecimiento que se hace signo para el sujeto como olvido. Por eso Milner afirma la necesaria relación entre lenguaje y olvido. Traer algo al lenguaje desde el olvido siempre es traer algo desde el pasado, porque por esa condición pretérita lo olvidado trasciende, aunque sea “subsumido en la inmanencia de lo cotidiano” (238)

**Rojas precisa acá su hipótesis, que en este punto gira en torno de la comprensión del lugar del olvido en la narrativa chilena reciente. Al habitar fuera del relato histórico, el pasado ha ganado una enorme potencia para irrumpir sobre el presente, bajo la forma de una pura inmanencia, como un “presente pasado”. De ahí la importancia de la vida cotidiana en esta literatura:**

“Proponemos una hipótesis. El sujeto olvida que ha existido ahí, olvida el *ahí* de su ser en el pasado. Y es así precisamente como ese *ahí* permanece. El sujeto no sabe *qué* recordará, ignora por completo en qué representaciones se transformará el presente cuando sea rememorado como pasado. Pero la “tesis” de esta narrativa es que ese presente, hoy lejano, va ingresando como ruina en las memorias individuales, en la misma puntualidad de su evanescente acaecer. de esta manera, el pasado en cierto modo deshistorizado (caído del relato que hegemoniza el sentido del devenir temporal que conduce hacia el presente) cobra una nueva *magnitud*, en un sentido inédito: la inmensidad de un cotidiano constituido por el *ahí* que un día será recordado privadamente. Paradójica inmensidad, la de un presente que desde su intrascendencia se va transformando en la memoria de los individuos” (238)

El afán por “hacer memoria” en esta narrativa se presenta como una voluntad de desmantelar el relato de la “gran historia”, donde el trabajo de pensamiento que implica la producción del recuerdo se enmarca en los confines de la subjetividad individual, de una aguda autoconciencia:

“Se constituyen en cada caso subjetividades que se relacionan consigo mismas a partir de los relatos que despliega el trabajo de la memoria. dicho de otra manera: el relato no acaece simplemente como el producto de un individuo que recuerda, sino como el *médium* de su autoconciencia. Se trata de subjetividades cartesianas, que *piensan escribiendo*, y esto no puede ser sino *recordar*. Nos interesa examinar la puesta en obra de *la memoria* que es posible leer en estos relatos, una memoria que se ejercita después de agotadas las historias; es más: se trata de una memoria en que la posibilidad de una gran historia está en cierto sentido vedada, no le es propia.” (239)

Lejos de permitir el acceso a una gran matriz narrativa o de afirmar la consistencia de una identidad o de un “mundo subjetivo”, la producción de los relatos opera al modo de un proceso de despojamiento, “en que las historias no guardan claves de comprensión, más bien abundan *silencios que nada ocultan*.” (240; a propósito de *Camanchaca*)

**Rojas retoma la cuestión generacional en este punto, aseverando que la LDH no es la literatura de una generación, sino de los hijos de una generación. Vincula esta idea con el concepto de posmemoria (M. Hirsch), resaltando su forma híbrida, producto de la exigencia de hacer memoria a partir de materiales sumamente heterogéneos: testimonios, indagaciones, hallazgos, operaciones con el lenguaje, ideas hechas objetos; distinguiéndose así tanto de la memoria personal (por la distancia generacional) como de la historia (por su tono personal). En razón de ocupar tal espacio, la memoria en la LDH no logra trascender la esfera de una cotidianeidad infinita y brumosa.**

“Es como si en ese cotidiano se hubiese encriptado esa “gran historia” que falta, como si el cuerpo de lo cotidiano estuviese constituido por las esquirlas de un gran estallido. En esta cotidianeidad rememorada, lo intrascendente y la intensidad coexisten, porque se trata precisamente de todo aquello que no podría ingresar en la representación sin hacerla estallar. de aquí que ese cotidiano esté hecho de detalles deshilvanados, de anécdotas inexplicablemente conservadas, de rostros que perdieron su nombre, de rutinas..., pero todo ello emerge en el presente de quien recuerda –esto es, de quien *escribe*– como el cuerpo de un universo incierto, intenso, a ratos casi inhabitable, como si lo cotidiano fuese, después de todo, *el tejido mal hecho de una impresentable desmesura*.” (241)

Cabe la pregunta por la insistencia de la “gran historia”, constatable en la “inquietante intensidad” que adoptan los hechos cotidianos en la memoria de los hijos, como si desde ese tiempo pasado una remisión tal ya hubiese existido. Rojas responde introduciendo el peso del presente sobre la escritura:

“En el presente neoliberal, agotadas las utopías e ideologías que hicieron de la historia un factor de subjetivación fundamental, el presente es asediado por un pasado que no se ha marchado, porque los relatos que hacían *pasar el tiempo* se agotaron. Entonces todo parece incumbirle al presente, debido esto paradójicamente a que el presente carece de un pasado al que se pueda considerar de manera consensuada como *histórico*, esto es, sancionado por una narración maestra. Entonces el pasado se disemina en las historias de los individuos, una memoria plural en que el trabajo de la ficción no es una tergiversación de la verdad, sino su condición de posibilidad(…)

El punto es que la memoria sólo se puede inventar. Por eso es que en las obras que referimos aquí, no estamos ante un narrador que recurra a la memoria para poder escribir una novela, sino al revés: *se escriben novelas para poder recordar*. de aquí se sigue entonces que los personajes de estas novelas se muestran de pronto como niños demasiado lúcidos. ¿En qué consiste esta *ingenua lucidez*? No se trata simplemente de alguien que asiste a lo nuevo, a un acontecimiento excepcional, tal vez irrepetible, sino de quien está *mirando por primera vez el mundo*. Acaso lo que se da a saber sea algo viejo, incluso muy antiguo, pero lo verdaderamente excepcional es *la mirada*, porque solo por una única vez se ve algo por primera vez.” (242)

**5. Sarah Roos (2013). “Micro- y macrohistoria en los *relatos de filiación* chilenos”. *Aisthesis* (54: 335-351).**

**Temas**: "Lit. de filiación", relación macro-microhistoria, transmisión generacional.

**Notas**: Las obras se remiten a la constitución de un subgénero dentro de la (auto)biografía, caracterizado por orientar la exploración de la propia historia, la identidad y el origen hacia la historia de los padres, tematizando en clave generacional la relación entre los planos personal y social de la historia. Se vincula la categoría de “relatos de filiación” (Viart) con la noción de “espacio autobiográfico” (Arfuch).

**Corpus**: Andrea Jeftanovic (Escenario de guerra), Zambra (Formas de volver a casa)

Introducción: los límites borrosos del espacio (auto)biográfico y el surgimiento de nuevas formas

Se apela a la categoría de “relato de filiación” (Dominique Viart)[[7]](#footnote-7) para dar cuenta de la aparición de un subgénero perteneciente a la (auto)biografía, caracterizado por orientar la exploración de la propia historia, la identidad y el origen hacia la historia de los padres, lo que desdibuja los límites entre lo biográfico, lo autobiográfico y lo ficcional:

“El término derivado del francés *récit de filiation* proviene de la teórica literaria Dominique Viart y designa la toma de conciencia de un individuo de ser hijo o hija de alguien –una cognición que siempre dialoga con la herencia familiar transmitida por los padres u otros antepasados más alejados–. De esta manera, el anhelo y la necesidad de reflexionar en un proyecto de escritura sobre lo más personal y lo más íntimo se combina con la preocupación por la ascendencia y el deseo de incorporarse en la genealogía familiar” (336).

La temática y las estrategias poetológicas de los *relatos de filiación* en el área iberoamericana

Esta literatura se inscribe en la antigua tradición de las escrituras (auto)biográficas. La necesidad de escribir para reflexionar sobre la propia existencia se asocia con la finitud de la condición humana, cuestión que en este caso se relaciona con el duelo derivado de una relación quebrada con los padres (“hijos huachos”, S. Montecino). La escritura es un medio simbólico para enfrentar el pasado perdido de la historia familiar, lo que a su vez nos remite a la historia propia.

Lo central acá es la preocupación por la transmisión de una herencia que vincula la historia familiar con los procesos socioculturales vividos en un plano colectivo más amplio. Por ello las situaciones de cesura histórico-política resultan clave, al interrogar la posibilidad misma de la transmisión entre generaciones de una “memoria comunicativa” (A. Assmann).

“Según Aleida Assmann, el idioma sirve como vehículo para transmitir los recuerdos no solamente de los padres a los hijos, sino que incluye también la generación de los abuelos en la dinámica de la *memoria comunicativa*. Se trata entonces de una memoria de tres generaciones (antiguamente incluía hasta cinco) que opera en un marco temporal de entre ochenta y cien años, dado que es el periodo en el que diferentes generaciones existen simultáneamente, formando, a través del intercambio personal, una comunidad de experiencias, recuerdos y relatos. Contando, escuchando, preguntando, y narrando lo anteriormente escuchado a otros, el radio de los propios recuerdos va expandiéndose, dado que los hijos y nietos asimilan una parte de los recuerdos pertenecientes a los mayores miembros de la familia en su memoria, en la que, por consiguiente, se cruza lo vivido con lo escuchado” (338-9)

En tal sentido, la preocupación por la herencia en los “relatos de filiación” reflexiona sobre las articulaciones posibles entre los planos de la macro y microhistoria. La relevancia que los “relatos de filiación” asignan el plano íntimo y subjetivo de la microhistoria nos remite a la crítica emprendida por historiadores como Jacques Revel, Giovani Levi, Italo Calvino y Carlo Ginzburg contra el relato historiográfico convencional, dando voz a los sujetos que dan cuerpo a los procesos históricos más generales. **La elección de los niños como figuras protagónicas en estos relatos exacerba el interés por relocalizar los puntos de vista que han sido tradicionalmente marginados de la comprensión histórica**:

“Siguiendo esta línea de argumentación, el *relato de filiación*, enfocándose, a nivel microhistórico en la transmisión interfamiliar de una herencia mental, cultural, social o política, da entonces un testimonio íntimo y personal de los acontecimientos macrohistó- ricos de un país con el objetivo de examinar, cuestionar, dudar y posiblemente contradecir la historiografía oficial. El microespacio de la familia y, en particular, la casa familiar, se convierten entonces en “un espacio alegórico, donde se cruzan la dinámica individual, social y nacional” (Jeftanovic, *Hablan los hijos* 15). Son los habitantes de este microespacio, a primera vista, más insignificantes en cuanto al peso de su voz, los niños e hijos, quienes toman la palabra en los *relatos de filiación*, resaltando como protagonistas. La estrategia literaria de usar un niño como narrador, que a lo largo de las obras de filiación suele convertirse en una voz adulta, representa también una mirada y perspectiva alternativa y a la vez marginal hacia los macroeventos históricos de un país, ya que no es tomado en serio por el mundo adulto” (340)

La relación memoria-ficción en el *relato de filiación*

Por su naturaleza productiva, en los relatos de filiación la distinción entre realidad y ficción es imposible. Desde el punto de vista de las formas discursivas tampoco es posible distinguir entre un relato biográfico y una ficcionado.

“El espacio híbrido entre verdad y ficción es propio de la literatura de memoria. Una tendencia de esta última es la mención de ciertos lugares físicos o abstractos donde, según la definición de Pierre Nora “se cristaliza y se refugia la memoria” (19), es decir, donde la memoria colectiva se condensa y permite acceder a un tiempo pasado, procedimiento que puede causar efectos muy diversos en los personajes de las novelas. Por lo tanto, en el siguiente análisis hay que indagar ¿qué lugares de memoria de la guerra, del fascismo europeo y de la dictadura de Pinochet evocan los relatos de filiación chilenos? Y, ¿cómo marcan los macroeventos históricos los cuerpos, las emociones y las relaciones entre padres e hijos?” (341)

Análisis de *Escenario de guerra*: el retrato familiar de un campo minado

**El análisis aborda la transmisión generacional del trauma de la segunda guerra, usando de manera laxa conceptos como represión e inconsciente.**

Análisis de *Formas de volver a casa*: los hijos en función de personajes secundarios

Sobre la novela:

“Alejandro Zambra17 también trata en su novela *Formas de volver a casa* –siempre con un cierto toque de nostalgia, pero ocupando un lenguaje preciso, intimista, a veces cruel y tierno a la vez– el papel del silencio como huella que ha dejado un sistema totalitario en la convivencia familiar, aunque en un contexto muy distinto. La realización de “un trayecto autobiográfico por su infancia, con los ojos del presente, o lo que puede ser también un relato biográfico del presente a la luz de su niñez, de sus historias de juventud” (García 107) con el telón de fondo de la época de la dictadura de Pinochet, está narrada en primera persona desde la perspectiva, de los que “entonces éramos justamente eso, personajes secundarios” (Zambra 58).”

A pesar de que en Zambra ocupar el lugar del hijo es una condición que se asume con una cuota importante de fatalidad, ello no exluye la exteriorización de una cierta rebeldía. A más de 20 años de la dictadura los hijos exigen a los padres la posibilidad de narrar sus propias vivencias de los acontecimientos. Ello supone volverse hacia los padres para interrogar sus historias.

En esta obra, el lugar social de los padres es un aspecto fundamental de la herencia que legan a sus hijos. Se trata de una clase media sin arraigo, sin memoria. La descripción de la casa y el barrio de los padres, una villa de Maipú, es clave en este punto. A pesar de ello, la versión de niño del protagonista sí conoce de la realidad del país, pero no por sus padres, los que guardaron una postura “pasiva, vaga y flotante”. En tal sentido, el rechazo y la oposición a Pinochet de parte del protagonista se origina posteriormente en la vida del protagonista, siendo adulto. Con el pasar de los años, una distancia insalvable se abre entre padres e hijos, reforzándose por la ascensión social del hijo:

“Entre él y sus padres, a lo largo del tiempo, se ha establecido una distancia irreversible que tiene que ver con un efecto que en la obra de la autora francesa Annie Ernaux se ha denominado *transfuge de classe* –en español, tránsfuga a otra clase social–19. Se trata del fenómeno de la ascensión social que experimentan los hijos e hijas durante los años de posdictadura. (…) El desarraigo social funciona a continuación en la novela como hilo conductor de una reflexión sobre el posicionamiento en la genealogía familiar del protagonista que se pregunta “por el nombre de mi padre, de mi abuelo, de mi bisabuelo [...]. Definitivamente mi familia proviene de algún hijo huacho [...] somos hijos de algún patrón que no se hizo cargo [...]. Resignado de no encontrar en mí señales de arraigo” (Zambra, 72)” (347)

Conclusiones

Sobre la omisión del nombre del protagonista y el estilo literario en *Formas de volver a casa*:

“El hecho de que el lector ni siquiera se entere del nombre del protagonista, aumenta el argumento del fuerte componente sociológico presente en el texto, dado que no se trata de un caso único, sino que la relación paterna- filial descrita en el texto podría ser cualquiera de una familia chilena de clase media de los años ochenta y de hoy en día. (…) el lenguaje ocupado por Zambra para describir la postura de toda una generación se le graba el lector por los juegos metaliterarios, pasajes poéticos y su estilo preciso entre lo cruel y lo tierno, lo melancólico-nostálgico y la reclamación exasperante de querer aclarar la sombra del pasado en la propia infancia.” (348)

Sobre lo que la escritura ofrece a la generación de los hijos respecto de los vacíos en la memoria:

“De todas maneras, la escritura funciona en ambas obras como remedio y salvación, como el único lugar que ofrece una posible solución y una medicina para salvar la memoria y guardarla en un difícil trayecto, intentando reparar los roles de los padres.” (349)

**6. Bieke Willem (2013). “Desarraigo y nostalgia. El motivo de la vuelta a casa en tres novelas chilenas recientes”. *Iberoamericana* (51, 3: 139-157).**

**Temas:** Continuidad y discontinuidad NN-LDH. Reposición de la nostalgia en clave reflexiva, aunque el fracaso sigue formando parte de la experiencia histórica.

**Notas:** Hipótesis de la reconfiguración de la literatura durante la postdictadura, basada en la figura de la nostalgia.

**Corpus:** NonaFernández (10 de julio), Alejandro Zambra (Formas, La vida privada), Diego Zúñiga (Camanchaca)

La presencia y relevancia que la nostalgia ha adquirido en obras narrativas recientes permite volver sobre el diagnóstico de Avelar acerca de la literatura postdictatorial, de marcado carácter melancólico/alegórico o antinostálgico (“novelas del desarraigo”). En cambio, en las novelas de Fernández, Zambra y Zúñiga se aprecia otra forma de relación con el pasado, reflejada en la añoranza por volver a la casa de la infancia. Se abre la posibilidad de hablar de una nueva “generación literaria”:

“Sería arriesgado hablar aquí de una ‘nueva generación’, dado el peso del término ‘generación literaria’. Sin embargo, estamos inclinadas a utilizarlo en el sentido en que Elsa Drucaroff lo definió en *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Aborda el concepto de una forma bastante flexible, considerando la generación como “grupo humano dinámico y coetáneo, particularmente sensible a su tiempo histórico”, y como “espacio cronotópico de pertenencia”, “un lugar de pertenencia histórica y, sobre todo, social” (2011: 169 s.). Plantea los agrupamientos generacionales a partir de ciertos hitos políticos. Siguiendo esta definición, podríamos considerar a Fernández, Zúñiga y Zambra como pertenecientes a la generación chilena cuya infancia y adolescencia transcurrió entre los años ochenta y noventa, y que publicaron sus obras más significativas después de la muerte de Pinochet en 2006.” (140)

En novelas postdictatoriales anteriores como *Los vigilantes* de Eltit, *El palacio de la risa* de Marín, *Una casa vacía* de Carlos Cerda, o *Nocturno de Chile* de Bolaño, la casa era el opuesto de un lugar de cobijo. Se apela a la categoría de *das Unheimliche* freudiano para dar cuenta de su monstruosidad: lo familiar que se vuelve siniestro, contra una concepción del hogar como la de Bachelard (en “La poética del espacio”). El prefijo “*Un”* es acá la marca de la represión **(habría que precisar la especificidad que la *Verdrängung* adquiría en este caso para Freud).**

“Tanto Cerda como Marín y, sobre todo, Bolaño han explorado a fondo la dimensión siniestra de los lugares que forman el centro de su narración. Enfatizan la perversa proximidad entre la vida de familia y el horror utilizando técnicas y motivos de la literatura gótica y de las películas de suspense. Pero contrariamente a lo que sucedió en sus ejemplos, lo siniestro no consiste en una mera combinación de técnicas y maneras de describir las cosas con el fin de provocar un cierto efecto en el lector, sino que tiene una base real innegable. Además, la coexistencia de una vida aparentemente normal y la violencia más inconcebible no se limitaba al interior de las casas privadas/campos de concentración. Era una característica general del Chile dictatorial. Las casas ficcionalizadas por Bolaño, Cerda y Marín funcionan de esta manera como metáforas del país en dictadura. ” (142)

La casa en estos autores funcionaría como una metáfora del país, en la medida que ella ya no puede ser el lugar de abrigo y protección que describía Bachelard, lo mismo que la nación no puede ejercer la función de unir y proteger a sus habitantes.

De acuerdo con González[[8]](#footnote-8) la literatura postdictatorial latinoamericana aumiría una posición anti-nostálgica en torno de este rechazo respecto del concepto de nación, rompiendo con una larga tradición narrativa en la que la nostalgia era un recurso importante. Esto aparece con claridad en el grupo mexicano de *Crack* y en la compilación *McOndo* hecha por Fuguet. El rechazo a la identidad nacional se traduce en un ionterés por temáticas inter o transnacionales, relegando la realidad local al lugar de un interés pequeño, aldeano. **Willem muestra acá que la interpretación de González tiende a reducir el sentido del retorno implicado en la nostalgia al retorno a la nación o al sentimiento de identidad nacional, criticando al mismo tiempo el supuesto progreso que se jugaría en la actitud antinostálgica y la consecuente apertura a lo transnacional.**

La clave de lectura que González aporta para la comprensión de la literatura postdictatorial, antinostálgica y transnacional, puede ponerse en relación con la propuesta de Avelar, melancólica y alegórica. Para Avelar la literatura de izquierda después de la dictadura se vuelve alegórica, en tanto atestigua la imposibilidad de expresión, en tanto asume la derrota política y literaria como condición de la escritura (melancolía freudiana). Según Garibotto[[9]](#footnote-9), estas tesis monopolizaron las lecturas de la literatura postdictatorial en Latinoamérica. El “paradigma de la memoria” insiste en temáticas de duelo, fracaso y desestabilización del presente por las ruinas del pasado, fijando canónicamente la alegoría y el testimonio como los modos privilegiados de narración.

Sobre la nostalgia y sus modalidades:

“Como nos informa Jean Starobinski en “Le concept de nostalgie” (1966), fue el médico Johannes Hofer quien en 1688 acuñó el neologismo ‘nostalgia’, basándose en dos conceptos griegos, a saber, retorno (*νόστος*) y dolor o deseo (ἄ*λγος*) para dar un nombre a la enfermedad mental que creía observar cada vez más entre sus pacientes (Starobinski 1966: 96). A partir de esta doble etimología, en *The Future of Nostalgia* (2001), Svetlana Boym elabora dos tipos de nostalgia, a saber, la restauradora y la reflexiva. Según la definición de Boym, “restorative nostalgia stresses *nostos* and attempts a transhistorical reconstruction of the lost home. Reflective nostalgia thrives in *algia*, the longing itself, and delays the homecoming – wistfully, ironically, desperately” (Boym 2001: XVIII). Mientras que Boym asocia el primer tipo de nostalgia con el nacionalismo, la religiosidad radical y la creencia en una única verdad, el segundo tipo “does not follow a single plot but explores ways of inhabiting many places at once and imagining different time zones; it loves details, not symbols” (Boym 2001: XVIII).”[[10]](#footnote-10) (144).

El tipo de nostalgia que caracterizaría a *10 de Julio Huamachuco, Camanchaca,* y *Formas de volver a casa*, sería la reflexiva, en tanto las narraciones se estructuran mucho más en torno del viaje de retorno a casa y sus obstáculos que en la llegada (si es que llega a haberla).

Av. 10 de julio Huamachuco

Sobre la novela:

“*Av. 10 de julio Huamachuco*, la segunda novela de Nona Fernández, es la que se queda todavía más cerca de las novelas que describimos en la parte anterior de este artículo, a saber, las melancólicas, o antinostálgicas, o novelas del desarraigo. Con su énfasis en las consecuencias de una memoria reprimida y en el lado inhumano de la vida en una sociedad neoliberal dominada por la velocidad y la continua vigilancia, la novela puede sin muchas dificultades interpretarse a partir del ‘paradigma de la memoria’ propuesto por, entre otros, Avelar.” (146)

Las vueltas a casa cobran gran importancia en la narración, donde se van recorriendo distintos puntos de Santiago asociados a ciertos recuerdos, haciendo de ellos “lugares de memoria”. En el contexto del presente neoliberal, la apropiación de esos lugares de parte de los protagonistas, donde el tiempo se detiene, constituye un acto de resistencia contra la velocidad y el miedo. Según Boym, la nostalgia supone una rebelión contra las concepciones modernas del tiempo y la historia, que en el caso de *10 de julio* se grafican en los dispositivos que comprimen tiempo y espacio (TICs). Los actos nostálgico son reacciones de resistencia frente a la falta de continuidad y pertenencia, buscando puntos de anclaje en el tiempo y en el espacio.

Camanchaca:

Sobre la novela:

“Con la novela de Diego Zúñiga dejamos atrás el paisaje urbano (o posurbano) de Santiago para adentrarnos en el desierto. Seguimos al narrador-protagonista veinteañero y gordo en un viaje en camioneta de la capital a Tacna, en Perú, donde supuestamente se va a solucionar un problema dental que tiene (…) Visto que Diego Zúñiga nació en 1987, no puede tener muchos recuerdos de la dicta- dura. Es lógico entonces que la temática dictatorial no esté explícitamente presente en esta novela parcialmente autobiográfica. Sin embargo, hay ciertos indicios que conducen al lector atento a ese período traumático de la historia chilena” (148-9)

A propósito de desapariciones de familiares posteriores y no ligadas directamente a la dictadura, la novela establece una alegoría entre el presente y la dictadura, por medio de la repetición de los modos de comunicación en la familia, marcados por el silencio y el ocultamiento. La diferencia entre esta novela y las de la alegoría postdictatorial está dada por la nostalgia de su protagonista, su deseo de ir en busca del tiempo y el espacio anterior a la camanchaca, figura que metaforiza el olvido que marca la relación con la historia (familiar y del país), la sordera y aparente indiferencia del protagonista respecto de lo que su padre le contaba acerca de Chacabuco durante de su viaje por el desierto.

La nostalgia reflexiva del protagonista se expresa en la sustitución del recuerdo por la imaginación. Es una relación productiva con el pasado. Los espacios asociados a ese tiempo son habitados por artefactos pop típicamente asociados a la nostalgia por los 90. Sin embargo, es una nostalgia fría, parca, sin sentimentalismos. La frialdad con la que se describe el fracaso de la llegada a casa, donde el protagonista esperaba encontrarse con su pasado, lejos de anular el valor de ese lugar, transmuta hacia el valor de un no-hogar. El protagonista sigue experimentando el mismo desarraigo que sentía en Santiago.

“*Camanchaca* tematiza, además, los mismos tópicos que preocuparon a los autores de estos libros, a saber, el de la memoria (pensamos en las innumerables veces que aparece la palabra ‘recuerdo’ en la novela de Zúñiga) y el de la imposibilidad de la representación (pensamos en la historia del tío Neno, que no se cuenta en ningún momento de manera clara, aunque parece desempeñar un rol crucial; y en la incapacidad del protagonista de narrar a su padre el abuso por parte de su madre). Pero el escritor se acerca a estos temas de manera lateral: nunca se relacionan directamente con los acontecimientos de la dictadura chilena.” (151)

“Pero como ya indicamos, la diferencia más importante entre la novela de Zúñiga y las novelas de la temprana posdictadura reside en otra actitud del protagonista frente al desa- rraigo: muestra un deseo casi explícito de volver a casa. Contrariamente a las narraciones nostálgicas tradicionales, sin embargo, este deseo no desemboca en un sentimentalismo barato, sino en un minimalismo estilístico y una parquedad casi exagerada en el nivel de la trama y de la composición de la novela (pensamos en lo esquemático de la división de la historia en las páginas pares e impares). A pesar de la distancia objetiva con la que el narrador nos muestra lo que pasa a su alrededor, la nostalgia hace sin embargo que el texto se vuelva más intimista que los primeros textos comentados de la posdictadura.” (152)

Formas de volver a casa

Sobre la novela:

“*Formas de volver a casa* es la tercera novela de Alejandro Zambra, y también la más ‘íntima’ por introducir a un narrador en primera persona. O mejor dicho: a cuatro versiones de un mismo narrador en primera persona, porque las cuatro partes que conforman la novela son narradas por cuatro modulaciones de la misma voz, cada versión siendo el reverso ficcional y/o adulto de la otra.

La novela abre con la voz de un niño que cuenta cómo alguna vez se perdió en la ciudad y consiguió llegar a casa por su cuenta. En la segunda parte de la novela, titu- lada “La literatura de los padres”, aprendemos que este cuento del niño presenta en *mise en abîme* una forma metafórica de la vuelta a casa. Forma parte de la novela que está escribiendo el protagonista de esta sección, un escritor que se asemeja mucho al propio Zambra, sobre la época de su infancia, los años ochenta en Chile. Para poder documen- tarse, el escritor vuelve a su vez al barrio donde viven todavía sus padres, a Maipú. Este regreso físico a la casa de su infancia se ficcionaliza en los capítulos de la novela del escritor de la segunda parte dedicados a sus años adultos, que formarán la tercera parte de la novela de Zambra. Ya queda claro que el título de la novela resume perfectamente su contenido: se trata de una serie de ejercicios novelísticos acerca del movimiento de volver a casa, más precisamente, la casa parental en Maipú, una comuna densamente poblada ubicada en la zona poniente de Santiago.” (152)

La obra de Zambra se ajusta a la descripción de la nostalgia reflexiva de Boym, donde el retorno no es lineal, sino que explora simultáneamente variosm modos de habitar espacios distintos y de imaginar diferentes zonas temporales a la vez. El punto temporal de su vuelta es 1985, el año del terremoto en Chile **(el acontecimiento del terremoto liga el punto de arribo con el de partida).** La exploración de las características del espacio en el que se ubicaba la casa de infancia son reveladoras de ese tiempo, en el que la uniformidad y limpieza de las calles y casas de esa periferia de clase media nos hablan acerca de la imagen que ese sujeto social buscaba proyectar, de su inocencia sospechosa, su carácter apolítico.[[11]](#footnote-11) A pesar de la gran atención depositada en esos detalles del espacio, la narración no llega a ser barroca, por el contrario, se inserta en un minimalismo poético, un “lenguaje podado” sin sentimentalismos:

“Al igual que en *Camanchaca*, se crea una suerte de distancia en el modo de narrar un tema tan personal como la vuelta a la casa de la infancia. Mientras que Zúñiga logra este efecto sobre todo limitándose a la pura descripción de los ademanes del protagonista, Zambra lo consigue por medio de un complicado juego metaficcional. La voz del niño en la primera parte de la novela, y el humor que va asociado a esta voz, refuerzan aun este efecto.” (153)

La posición de Zambra respecto de la nostalgia termina siendo explícitamente ambigua. Contra una versión de este sentimiento marcada por la idealización y el olvido, Zambra termina reivindicando la responsabilidad personal implicada en la necesidad de memoria inherente a dicho tono emocional, para ponerla en contra de la apoliticidad de la clase media chilena, como antídoto posible contra la amnesia del presente, a la vez que la fuente desde la que emanan los procesos memorísticos e imaginativos que hacen de esta forma de nostalgia una actividad productiva.

**Detenerse en los diversos “retornos a casa” que se describen en la novela: la escena del extravío infantil, el retorno a la casa de los padres “logrado” siendo adulto, la imposibilidad de habitar su propia casa tras la partida *Eme*, el retorno fallido de Claudia a su casa de La Reina.**

La ausencia de los muertos

Estas obras, a pesar de compartir con las “novelas del desarraigo” el extravío y desamparo de los personajes, y las mismas obsesiones en torno de la memoria y los límites de la representación, se distancian de las novelas de la primera postdictadura en la medida que el desarraigo se relaciona sólo tangencialmente con la dictadura.

“En *Formas de volver a casa*, esa otredad, esa lejanía de la víctima de la dictadura aparece como una problemática central. Como acabamos de ver, la llegada a casa fracasa no tanto para el propio protagonista, sino para su amiga Claudia, cuyo padre estaba implicado activamente en la resistencia contra la dictadura. El escritor necesita la historia de Claudia para que su novela se convierta realmente en una novela ‘representativa’ de la generación de los niños que crecieron durante la dictadura: abarca tanto las vidas de los que sintieron directamente sus consecuencias, como las vidas de las personas para quienes la dictadura era una historia ajena.

El que en la familia del protagonista no haya muertos, le pone incómodo, es como si él no tuviera derecho a contar sobre la dictadura. Es como si su historia fuera demasiado sosa y banal para ser contada. Y en efecto, tanto en la novela de Zambra como en las de Fernández y Zúñiga sobresale la aparente banalidad de las historias. Debido a la aten- ción por los detalles mínimos e insignificantes y la insistencia en las prácticas cotidianas de la vida urbana, han perdido el ‘aura’ que Avelar todavía vislumbró en las obras que analiza en *Alegorías de la derrota*. Mientras que aquellas obras de la primera posdicta- dura contienen aún “las semillas de una energía mesiánica” (Avelar 2000: 286) acerca de la cual escribió Walter Benjamin, las imágenes evocadas en las novelas de Fernández y, sobre todo, en las de Zambra y Zúñiga, carecen totalmente de esta dimensión.

El énfasis en la cotidianeidad que Fernández, Zúñiga y Zambra ponen en sus novelas afecta también la forma con la que presentan las historias de sus personajes. A diferencia del lenguaje sumamente elaborado de las novelas del desarraigo (la escritura de Eltit se caracteriza, por ejemplo, por el experimentalismo propio de las alegorías definidas por Walter Benjamin y más tarde por Avelar, que llaman la atención sobre la escisión entre signo y significado; la de Marín es de un realismo hiperestético), estos autores parecen buscar deliberadamente una escritura más conectada con el habla cotidiana.” (155)

1. Se trata de una generación que creció durante dictadura con la idea de que las cosas pueden acabarse de un momento a otro, tal como lo muestra Sanhueza en “La edad del perro”, a través de la figura del fin del mundo. [↑](#footnote-ref-1)
2. En Zúñiga, “Entrevista” 13. Zúñiga, Diego. “Entrevista a Alvaro Bisama”. *Revista Contrafuerte.* Santiago d+e Chile, N°2, diciembre de 2009. Web. 29 mayo, 2014. http://revistacontrafuerte. les.wordpress. com/2009/08/contrafuerte1.pdf [↑](#footnote-ref-2)
3. Frank Ankesmit (2008). *Experiencia histórica sublime*. Santiago: Palinodia, 2008. [↑](#footnote-ref-3)
4. François Hartog (2014). *Creer en la historia*. Santiago: Finis Terrae. [↑](#footnote-ref-4)
5. **Con esta expresión Rojas no se refiere solamente a la primera generación de escritores postdictadura. Su análisis configura un corpus que abarca tanto las obras de la *LDH* como del grupo que convencionalmente se conoce como “Nueva narrativa chilena”.** [↑](#footnote-ref-5)
6. Milner, Jean-Claude. “El material del olvido”. En Y. Yerushalmi et al. *Usos del olvido*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1993. [↑](#footnote-ref-6)
7. Dominique Viart (2009). “Le silence des pères au principe du «récit de filiation»”. *Études françaises* (3, 45: 95-112). [↑](#footnote-ref-7)
8. Aníbal González (2012). “Adiós a la nostalgia: La narrativa hispanoamericana después de la nación”. *Revista de Estudios Hispánicos* (XLVI, 1: 83-97). [↑](#footnote-ref-8)
9. Verónica Garibotto (2008). *Contornos en negativo: Reescrituras posdictatoriales del siglo* xix *(Argentina, Chile y Uruguay).* Pittsburgh: University of Pittsburg. Tesis doctoral. [↑](#footnote-ref-9)
10. Svetlana Boym (2001). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.  [↑](#footnote-ref-10)
11. El color **blanco invierno** de las fachadas aparece también en *La vida privada*. [↑](#footnote-ref-11)