

América sin Nombre, n.º 24 (2019): 29-39
 DOI 10.14198/AMESN.2019.24-1.02
 ISSN: 1577.3442 / eISSN: 1989-9831
 Fecha de recepción: 03/03/2019
 Fecha de aceptación: 21/06/2019

Modo de citación de este artículo:
 DUPERRON, Celia. «Chile, siglo XXI: cuando la generación de los hijos cuenta la dictadura». *La nueva novela latinoamericana sin límites*. Lise Segas y Félix Terrones (coordinadores). *América sin Nombre*, 24 (2019): 29-39, DOI: 10.14198/AMESN.2019.24-1.02
 Link para este artículo: <http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2019.24-1.02>

Chile, siglo XXI: cuando la generación de los hijos cuenta la dictadura

Chile, 21st century: when the generation of the children tells the dictatorship

CELIA DUPERRON*

Université Bordeaux Montaigne (Francia)

«La diferencia de la literatura de hijos tiene que ver con rescatar otros afectos: esta generación no aborda el pasado solo desde el homenaje, sino también cuestionando, interpelando. Surge algo más afilado. Una aproximación más incómoda que en otras narrativas» (Alia Trabucco)

Resumen

El objetivo de este artículo es presentar a tres autores chilenos que han crecido bajo la dictadura de Pinochet y que publicaron en la postdictadura. Estos autores nos parecen representativos de una generación de jóvenes autores que se desarrolla tanto en Chile como en Argentina. No se trata de hacer un recorrido de toda la producción chilena actual que es muy diversificada y rica, sino de centrarse en tres novelas en las que se evoca el periodo dictatorial. De hecho, lo interesante será ver cómo los hijos cuentan la dictadura o más bien dicho cómo la dictadura se cuela en sus relatos del mismo modo que se cuela en el presente de Chile. En efecto, el pasado sigue siendo vivo en el presente del país y sigue estando presente en los diferentes discursos sea voluntaria o involuntariamente. O sea, cómo los autores chilenos actuales transcriben en el discurso ficticio de las novelas las relaciones de tensión que animan el legado del pasado e intentan crear una recomposición por cierto parcial, fragmentaria, caótica, conflictiva, de un pasado traumático nunca superado.

Palabras clave: literatura; Chile; siglo XXI; dictadura; generación

* Profesora en un instituto francés, Celia Duperron está preparando una tesis doctoral titulada «Errancia y desherencia en las novelas de los hijos en Argentina y Chile (2000-2015)» bajo la dirección de Cecilia González Scavino en la universidad Bordeaux Montaigne (EA 3656). Su trabajo se centra en el estudio de novelas publicadas en el siglo 21 por autores nacidos a partir de 1970 o sea por autores que vivieron la dictadura en una edad en la que no habían llegado a la conciencia ciudadana. Publicó varios artículos acerca de su tema de estudio como «Dans le piège de l'héritage du passé: *Cercada* de Lina Meruane» en *Regards actuels sur les régimes autoritaires* publicado por la editorial *Orbis Tertius* (2018). De manera más amplia se interesa por la literatura y el cine argentino actuales: «El desplazamiento en *Dos veces junio* o la construcción de un nuevo lenguaje de la memoria» fue publicado en la revista digital *Amerika*, n°15 (2016) y «*Pasaje de vida: memoria y representación de la militancia de los padres*» se puede encontrar en *Militancias radicales, Narrar los sesenta y setenta desde el siglo XXI*, publicado por la editorial Postmetropolis (2016).



Abstract

The aim of this article is to introduce three Chilean authors who grew up under Pinochet's dictatorship and published in the post-dictatorship. These authors seem to us to be representative of a generation of young authors developing both in Chile and Argentina. It is not a question of taking a tour of all the current Chilean production, which is very diversified and rich, but of focusing on three novels in which the dictatorial period is evoked. In fact, the interesting thing will be to see how the children tell the dictatorship or rather how the dictatorship sneaks into their stories in the same way that it sneaks into the present of Chile. In fact, the past continues to be alive in the present of the country and continues to be present in the different discourses, whether voluntarily or involuntarily. In other words, how current Chilean authors transcribe in the fictitious discourse of novels the relations of tension that animate the legacy of the past and try to create a partial, fragmentary, chaotic, conflictive recomposition of a traumatic past that has never been overcome.

Keywords: literature; Chile; 21st century; dictatorship; generation

Ante todo, cabe precisar lo que entendemos por generación de los hijos: es una manera de designar al grupo de autores chilenos nacidos en los años setenta y que publican en el siglo XXI. No hace la unanimidad la expresión por la diversidad de escritura y de proyectos literarios que existen en el panorama chileno actual. Sin embargo, siguiendo las definiciones de Karl Mannheim, una generación no es un conjunto homogéneo ya que existen «unidades de generación» que conviven y pueden oponerse dentro de un mismo «conjunto generacional» (Mannheim 23). El sociólogo alemán considera que la generación es tanto un producto como un vector de la dinámica sociohistórica. Los acontecimientos sociohistóricos provocan rupturas, hitos en la sociedad y en los diferentes conjuntos generacionales. Unidades de generación se forman cuando cierta conciencia históricosocial y un sentimiento de identidad colectiva se juntan (Mannheim 24-25). La dictadura del general Pinochet en Chile (1973-1990) puede considerarse un acontecimiento suficientemente importante e impactante para la sociedad chilena como para desencadenar la aparición de una generación de autores. De hecho, se pueden distinguir varias generaciones: la que vivió la época anterior a la dictadura (la militancia, la resistencia, el exilio), la que vivió la dictadura de adultos y la que vivió la dictadura de niños/adolescentes. La que me interesa en este artículo es la última porque me parece de sumo interés ver cómo surge la dictadura en los textos ficticios de estos autores del siglo XXI del mismo modo que surge en el presente sociopolítico del Chile. O sea, ¿cómo cuentan el periodo dictatorial estos jóvenes autores que solo vivieron el periodo siendo niños y adolescentes? ¿Cómo los autores chilenos actuales transcriben en el discurso ficticio de las novelas las relaciones de tensión que animan el legado del pasado e intentan crear una recomposición por

cierto parcial, fragmentaria, caótica, conflictiva, de un pasado traumático nunca superado?

El interés por este tipo de generación de autores que aparecieron después del acontecimiento traumático no es solo mío y ya aparecieron numerosas apelaciones para designarlo. Inspirándose en el prefijo «pos(t)», aparecieron las expresiones «generación de la posmemoria» y «ficción posdictatorial». La posmemoria es una categoría teorizada por Marianne Hirsch en su ya famoso estudio *The Generation of Postmemory* (2012) de las creaciones artísticas de los hijos de los sobrevivientes del Holocausto. Este concepto fue retomado para aplicarse a diferentes producciones artísticas post acontecimiento traumático. Sin embargo, si algunos rasgos definitorios de la posmemoria pueden aplicarse a nuestra generación de autores, esta categoría fue desarrollada de acuerdo con un contexto peculiar. Los artistas que estudia la crítica estadounidense no vivieron la experiencia traumática de sus padres porque nacieron a posteriori y solo la conocieron gracias a sus relatos, sus recuerdos (mentales o físicos) o incluso sus silencios. Además, se sitúan geográficamente lejos de los hechos ya que los padres emigraron a Estados Unidos. Estos dos últimos puntos (el nacimiento después de los hechos y en otro lugar) constituyen dos diferencias importantes con la literatura que nos interesa. Los hijos chilenos vivieron el acontecimiento traumático, pero siendo niños y crecieron en este país donde tuvo lugar la tragedia. O sea que tienen una memoria propia de los hechos y de sus consecuencias aun si es incompleta, frágil, incierta, una memoria que se añade a la que se les transmite por parte de los padres y la sociedad (la escuela, los discursos políticos y mediáticos). Entonces me parece inadecuado recuperar el concepto de Marianne Hirsch por atractivo y operante que sea (reitero — aplicado a su corpus).

La expresión «ficción posdictatorial» que proponía Idelber Abelar en su excelente trabajo sobre la literatura de la posdictadura en los países del Cono Sur incluido Brasil (1999) podría ser adecuada. Ahora bien, si el adjetivo posdictatorial señala la dictadura como una ruptura que marca un antes y un después, como un trauma que impactó para siempre a las sociedades, no permite poner de relieve la diferencia generacional que existe entre los autores que publican en la posdictadura como si no fuera relevante establecer tal distinción cuando es fundamental. Cabe recordar que este trabajo fue publicado en 1999 por lo que se aplica a las ficciones publicadas antes es decir en los años ochenta y noventa del siglo XX. Sin embargo, necesitamos una expresión que permite diferenciar a los autores nacidos y criados durante la dictadura —los hijos— de los que participaron directa o indirectamente al mundo de la militancia antes de la dictadura y sufrieron la dictadura —los padres. De hecho, experimentar tales experiencias conlleva forzosamente una diferencia perceptiva y narrativa de los hechos.

Para hablar de autores que vivieron el periodo dictatorial en tanto niños o adolescentes, la apelación de Nueva Narrativa —teorizada por Elsa Drucaroff en su ensayo *Los prisioneros de la torre* (2011)— puede parecer más adecuada que la de Avelar. Ésta apareció en Argentina hace unos años para designar a la nueva generación de autores que vivió la dictadura en una edad en la que no había llegado a la conciencia ciudadana. Como demuestra la crítica argentina, esta apelación no puede reducirse solo a una voluntad mercantilista del mundo editorial que quería aprovecharse de las publicaciones de un grupo de autores jóvenes. Analiza detalladamente un número impresionante de obras publicadas por esta generación y logra destacar algunos rasgos característicos de su escritura. La tentación de acuñar esta expresión a la producción literaria chilena es grande pero ya fue utilizada por la crítica chilena para designar a la generación de los autores que publicaron en los años noventa (cf. Fuguet). Reutilizarla solo llevaría a añadir confusión donde hay que traer claridad.

Antes de entrar en el análisis de los rasgos característicos de la narrativa propuesta por esta generación de los hijos¹, voy a presentar rápidamente las

diferentes novelas estudiadas en este artículo y sus autores. No se trata de hacer un recorrido de toda la producción chilena actual que es muy diversificada y rica, sino de interesarse en tres novelas en las que se evoca la dictadura de Pinochet. A pesar de que los chilenos traten de evitar su pasado dictatorial con una política de olvido y perdón (volveremos sobre este punto), el pasado sigue siendo vivo en el presente del país y se hace presente (cf. Beatriz Sarlo) en los diferentes discursos sea voluntaria o involuntariamente.

Cercada es la primera novela de Lina Meruane (Santiago, 1970) y fue publicada en el 2000. Este mismo año Lina Meruane publicó también *Póstuma*. Más tarde, en 2007 y 2012 publicó *Fruta podrida* y *Sangre en el ojo*, novelas que encontraron cierto éxito editorial y crítico (obtuvo el premio Sor Juana Inés de la Cruz para la segunda). *Cercada* cuenta la historia de Lucía Camus en el Chile posdictatorial. Es una joven chilena, hija de un militar de alto rango, que cae en la trampa de las mentiras de sus amantes y de su padre. En estas mentiras, está la historia traumática de Chile: el comandante Camus, pinochetista convencido, mató al comunista, Antonio Hernández, padre de los amantes sucesivos de Lucía, que quieren vengarse ahora.

En cuanto a Alejandro Zambra (Santiago, 1975), ya había publicado dos novelas, *Bonsái* y *La vida privada de los árboles* en 2006 y 2007, cuando publicó en 2011 la novela que hoy nos interesa. Recibió varios premios por su primera novela *Bonsái* por lo que ya era un autor conocido en el círculo editorial y crítico chileno cuando apareció *Formas de volver a casa* (por la que también recibió premios). En esta novela, se cuenta en primera persona la vida de un treintañero, escritor depresivo cuya gran historia de amor recién terminó. Con esta ocasión, recuerda su amor de juventud bajo la dictadura y cuestiona el comportamiento de sus padres durante este periodo: aunque esto lo desespera no eran sino meros ciudadanos (ni apoyos del régimen ni oponentes).

Space invaders (2013) es la cuarta novela de Nona Fernández (Santiago, 1971) que había publicado en 2002 *Mapocho*, en 2007 *Avenida 10 de Julio Huamachuco* y en 2012 *Fuenzalida*. La que se

1. Preciso que la palabra «hijos» se entiende y se usa aquí no solo con el sentido de «hijos de detenidos desaparecidos» (como se toma generalmente) sino en un sentido mucho más

amplio de «hijos de la dictadura». Es decir que consideramos al conjunto de los miembros de una generación porque todos fueron impactados por el periodo dictatorial, aunque sea de manera diferente según la familia a la que pertenecían.

define a sí misma como «Actriz por gusto. Narradora por hinchar las pelotas, por no olvidar lo que no debe olvidarse. Guionista de culebrones por necesidad. Chilena incómoda, y a ratos rabiosa» (FIL Guadalajara 2011), se interesó desde su primera novela por la historia de su país y los relatos que la conforman. Ganó varios premios por su trabajo como guionista y ganó el Premio Sor Juana Inés de la Cruz en 2017 por su última novela *Chilean Electric*. En *Space Invaders*, el relato se ubica en el Chile dictatorial dentro de una pandilla de chicos que experimentan la amistad y los primeros amores, pero también el miedo, la duda, las mentiras y el silencio molesto de los adultos.

Quizás Nona Fernández sea la menos conocida internacionalmente de los tres autores. De hecho, en 2011 fue seleccionada como uno de los «25 tesoros literarios a la espera de ser descubiertos» —escritores «cuyo talento se ha consolidado en sus países, pero que aún son poco conocidos fuera de éstos»— por la Feria Internacional del Libro de Guadalajara. Al contrario, por ser publicado por la editorial Anagrama (basada en Barcelona) y por haber sido elegido en 2010 por la revista británica *Granta* entre los 22 mejores escritores de lengua española menores de 35 años, Alejandro Zambra goza de cierto (re)conocimiento europeo cuando Lina Meruane se da más a conocer en América e incluso en Estados Unidos donde ejerce de profesora en la Universidad de Nueva York. Sin embargo, como pasa con la mayoría de los autores que pertenecen a la Nueva Narrativa chilena, todavía no tienen la notoriedad internacional de los autores de la generación anterior como Roberto Bolaño (nacido en 1953) o Diamela Eltit (nacida en 1949).

Las novelas de Alejandro Zambra, Lina Meruane y Nona Fernández juegan con la ambigüedad acerca del género de su obra. Las tres mezclan los códigos de varios géneros como para despistar al lector, pero cada una a su manera. Se puede interpretar como una manera de jugar con la herencia literaria nacional e internacional, así como con la crítica literaria rechazando la inclusión en una única categoría. Los autores de la generación de los hijos reivindican la utilización de cualquier medio para expresarse y la intermedialidad es una de sus formas de expresión recurrente.

En primer lugar, *Cercada* se parece, como objeto, tanto a una novela como a un poemario o una obra de teatro. La primera página, lejos de dar una respuesta al lector sobre el género o el tipo de relato que va a leer, lo deja en la expectativa:

i. puesta en escena

(Es necesario repetir esta secuencia hasta la perfección. Los movimientos deben ser exactos antes de comenzar.)

(Lucía. Ramiro. Manuel. ¿Listos?) (¿Cámara? Corre...)

(Secuencia uno, plano uno, toma dos.) (¡Acción!)

escena uno

Lucía toca el timbre.

Ramiro abre la puerta; se besan brevemente.

Ella deja su mochila sobre la silla y sale al balcón.

Enciende su cigarrillo. Se apoya en la baranda, el taco de su zapato golpea el muro con insistencia mientras frota sus manos en los muslos.

«¿Tienes frío? ¿Quieres un café?»

Lucía mueve la cabeza hacia ambos lados. Suelta una bocanada de humo. Su tacón continúa golpeando la muralla.

(Enfocar ese movimiento). (Meruane 11-12)

Ya de entrada, el título del primer capítulo «puesta en escena» tiene una evidente intención metaficcional porque el relato ficcional es una puesta en escena de personajes dentro de una intriga. Además, las primeras frases están entre paréntesis y en estilo directo: un personaje no identificado se dirige a unos personajes que designa con sus nombres Lucía, Ramiro y Manuel. El campo léxico del cine («cámara», «corre...», «secuencia 1, plano 1, toma 2», «¡acción!») responde como un eco al título del capítulo y parece indicar que el lector asiste a una escena de rodaje. Entonces no tendría entre las manos ni un poemario, ni una obra de teatro, ni una novela sino un guion cinematográfico. Esta impresión se confirma con lo que sigue en el capítulo: el relato de la retranscripción de las escenas una a cuatro gracias a frases breves y descriptivas en las que aparecen numerosos verbos de acción (tocar el timbre, abrir la puerta, besarse, dejar su mochila, salir al balcón). Las intervenciones de los personajes en estilo directo, esta vez entre comillas y sin verbo introductor, interrumpen la narración de las acciones, así como las órdenes del director que aparecen entre paréntesis. Esta enunciación da un efecto muy visual al relato dado que el lector tiene la sensación de asistir a la escena relatada: está ubicado en el lugar del testigo de las acciones y de los dichos de los personajes sin la mediación de un narrador. Sin embargo, esta manera de narrar plantea un problema

al lector lectante² e interpretante que somos: ¿a qué género pertenece la obra que estamos leyendo? De hecho, en tanto lector, tenemos expectativas para cada género ya que a cada género le corresponde una enunciación particular. Esta exigencia de conformidad, este pacto con el lector se malgasta incluso se rompe aquí.

Formas de volver a casa de Alejandro Zambra juega con mantener una frontera estrecha entre la novela, el ensayo y el diario de escritor. Los títulos de los capítulos se parecen más a los de un ensayo sobre la literatura (cf. «Personajes secundarios», «La literatura de los padres», «La literatura de los hijos») así como ciertas reflexiones sobre el papel de la escritura: «a veces pienso que escribo este libro solamente para recordar esas conversaciones» (Zambra 14) o las dificultades, las dudas que tiene un autor cuando escribe: «Abandonamos un libro cuando comprendemos que no estaba para nosotros. De tanto querer leerlo creímos que nos correspondía escribirlo. Estábamos cansados de esperar que alguien escribiera el libro que queríamos leer. No pienso abandonar, sin embargo, mi novela.» (155). Además, se evoca una conversación con Alejandra Costamagna que es una escritora real chilena lo que mantiene otra vez la confusión entre relato ficticio y relato ensayístico. Esta *mise en abyme* permite la puesta en escena de sí mismo en tanto escritor y la puesta en escena del proceso de construcción del relato en la novela. El narrador de *Formas de volver a casa* interrumpe a menudo su narración para comentarla: «Volví a la novela. Ensayo cambios. De primera a tercera persona, de tercera a primera, incluso a segunda. Alejo y acerco el narrador. Y no avanzo. No voy a avanzar. Cambio de escenarios. Borro. Borro muchísimo.» (161). Esta exhibición del trabajo de escritura provoca un efecto de simultaneidad e inmediatez que crea una duda en el lector sobre el carácter ficticio o real de lo contado en la novela, lo que podría enmarcarla también en el género de la autoficción. En efecto, el narrador-protagonista de la novela es un escritor que está redactando una novela sobre su historia en la que aparecen familiares. Cuando su hermana le pregunta de qué va a tratar su próxima

novela contesta: «de Maipú, del terremoto de 1985, de la infancia» (81) es decir todo lo que acabamos de leer y que corresponde a elementos biográficos verificables del autor (Saavedra, 97). Es interesante la reflexión que se lleva a cabo acerca de incluirse en su relato y que puede aparecer como una declaración de autoficcionalidad: «el libro es mío. No podría no salir. Aunque me atribuyera otros rasgos y una vida muy distinta de la mía, igual estaría yo en el libro. Yo ya tomé la decisión de no protegerme» (82). También salen sus padres y su exnovia Eme, lo que ella le reprocha porque se siente robada:

Has contado mi historia, me dijo, y debería agradecerlo, pero pienso que no, que preferiría que esa historia no la contara nadie. Le expliqué que no era exactamente su vida, que solamente había tomado algunas imágenes, algunos recuerdos que habíamos compartido. (159).

En cuanto a *Space Invaders*, el relato alterna entre recuerdos de infancia del narrador (o más bien de los narradores ya que la narración está en primera persona del plural) y cartas que dos niñas, compañeras de clase, intercambiaron durante la dictadura. Además, cabe señalar que los capítulos se titulan «Primera vida», «Segunda vida», «Tercera vida» y «Game Over» así que no solo el título de la novela remite al universo del videojuego sino también la estructura misma de la obra. La referencia al videojuego es un medio para sumergir al lector en el ambiente de los años de infancia de estos jóvenes adultos que ahora en la posdictadura intentan reconstruir su memoria. El relato oscila, hace vaivenes entre los recuerdos de la vida en el colegio, en la casa de los amigos, los rumores que circulaban, la desaparición inexplicable de un hermano mayor de uno de los miembros de la pandilla, la partida repentina a Alemania de una compañera hija de un carabinero, los silencios de los profesores y los sueños o fantasías de los chicos. El capítulo «Game over» es el que corresponde al presente posdictatorial mientras que las tres vidas corresponden a los recuerdos del pasado durante la dictadura como si la dictadura fuera un juego que ahora terminó. Con la novela de Nona Fernández tampoco sabemos muy bien a qué género pertenece lo que estamos leyendo: autoficción, diario íntimo, biografía novelada.

Las obras de la generación de los hijos son, en general, obras fragmentadas: se componen de capítulos cortos, las temporalidades y los enunciadores cambian de repente y a menudo. Parece que se imita

2. Según Vincent Jouve, se pueden establecer tres regímenes de lectura y entonces tres tipos de lectores: el *lecteur lectant* (lector lectante), el *lecteur lisant* (lector leyendo) y el *lecteur lu* (lector leído). El lector lectante considera al personaje como un instrumento que entra en un doble proyecto narrativo y semántico. Nunca pierde de vista que cada texto, novelesco o no, es ante todo una construcción.

el camino errático que emprende la memoria o los pensamientos de los personajes que son bastante inestables social y psicológicamente. Esta fragmentación rompe la linealidad del relato y la ilusión representativa impidiendo así al lector dejarse llevar por la historia contada. Ahora bien, se sabe que uno de los placeres de la lectura se debe al estado contemplativo en el que entra el lector porque este estado favorece la emergencia de lo imaginario y acerca al lector del soñador despierto. Según la tipología de los regímenes de lectura establecida por Vincent Jouve, se puede decir que estos relatos se dirigen tanto al lector leyendo (o sea a la parte del lector engañado por la ilusión referencial) como al lector lector (parte del lector crítica que se interesa por la complejidad de la obra). En efecto, obligan al lector a no olvidar que el texto es ante todo una construcción narrativa y hermenéutica. Esta idea de mundo organizado, regido por una autoridad superior es algo recurrente en las obras que nos interesan. Los narradores señalan su condición de pieza de un tablero, de un juego del que ignoran las reglas, pero en el que están involucrados a pesar suyo. La narradora de Cercada piensa:

Es una extraña trampa. Estamos cercados. La partida comenzó y no se detendrá hasta el jaque. En este tablero ya fue descrita cada jugada y a los trebejos que deben ejecutarla. Cada movimiento, el lugar donde vamos a detenernos antes del próximo viraje, el punto de enfrentamiento con los peones, con la torre que se desliza por nuestro confín. Cuando todos hayamos caído, una mano aviesa volverá a poner nuestras figuras en la línea de ataque. (Meruane 17)

Mientras el narrador de *Space Invaders* dice para describir a los niños ordenados en el colegio: «Formamos un cuadrado perfecto, una especie de tablero. Somos las piezas de un juego, pero no sabemos cual.» (Fernández 48). Me parece muy interesante que los autores chilenos pongan en escena a hijos de la dictadura que se sienten cercados, manipulados como si no hubiera diferencia entre las fichas de un juego, los personajes de una novela o las personas que tienen que vivir con un pasado traumático y disimulado. Parece que los hijos no se sienten libres en este Chile posdictatorial a pesar de que ya esté establecida la democracia. La carga del pasado es demasiado pesada para que les deje vivir sosegadamente y esta dificultad por vivir en la sociedad chilena posdictatorial es notable en cada uno de los protagonistas de la generación de los hijos. De hecho, el relato gira en torno

de un personaje del que se presenta las debilidades, los temores, los secretos y las obsesiones.

Numerosos estudios en diversos ámbitos (sociología, política, literatura) trataron del giro subjetivo que tomaron nuestras sociedades en los años ochenta después del fracaso de las utopías revolucionarias de los años sesenta y setenta. Se asistió a una «revaloración de la primera persona como punto de vista, la reivindicación de una dimensión subjetiva» (Sarilo 21) que antes se juzgaba poco fiable. Esta tendencia a la subjetivación se observó tanto en los géneros canónicos en auge (memorias, autobiografías, biografías, diarios íntimos) como en las diversas hibridaciones en los medios (*talk shows*, programas de telerrealidad, docudrama). Cabe señalar la aparición de la autoficción que se desarrolló notoriamente, cuestionando el género autobiográfico en sus fronteras con la ficción. Al mismo tiempo, se asiste al famoso «retorno del sujeto» en las ciencias sociales, al auge de la historia oral y la microhistoria en el ámbito académico, así como de un interés renovado por los archivos personales de los autores. Leonor Arfuch propone el concepto de *espacio biográfico* para «dar cuenta de esa convivencia aparentemente sin conflictos de expresiones multifacéticas, no comparables a escala valorativa, pero que sin embargo tenían rasgos en común» (Arfuch 19). Este espacio biográfico opera como «una trama simbólica, epocal, un horizonte de inteligibilidad para el análisis de la subjetividad contemporánea» (20). Las diferentes narrativas centradas sobre las subjetividades dan cuenta de y construyen la época en la que los sujetos viven. Este giro subjetivo viene acompañado de un giro afectivo ya que, como lo postula Arfuch, «no hay oposición entre discurso y afecto o emociones, en tanto el lenguaje es también el lugar del afecto» (27). Considera que discurso y afecto son co-constitutivos.

Las obras de la generación de los hijos se inscriben en este doble giro porque si los relatos se centran en el individuo, entonces van a centrarse en las emociones, los afectos, las sensaciones de este individuo en torno al que gira la historia. Recordamos que, como los autores, los protagonistas de los relatos fueron personajes secundarios de la Historia con mayúscula. Durante el periodo predictatorial (de la militancia, de los sueños de revolución) y durante la dictadura eran niños y adolescentes. Fueron testigos, pero no siempre entendieron correctamente lo que pasaba porque no tenían las claves para comprender la situación en su complejidad y en su conjunto. Entonces las ficciones que proponen los hijos serían «relatos de segunda mano donde los narradores se hacen cargo

como pueden de lo que vieron a medias o intuyeron» (Querol 2), según las define Lina Meruane en una entrevista al *País*. Mientras el país vivía acontecimientos graves, ellos —los hijos— no podían hacer nada o únicamente actividades infantiles porque eran niños. «Mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en un rincón. Mientras el país se caía en pedazos nosotros aprendíamos a hablar, a caminar, a doblar las servilletas en forma de barcos, de aviones.» (Zambra 56) lamenta el narrador de *Formas de volver a casa*. No pudieron ser actores de la Historia sino testigos³. Y esta posición pasiva les resulta frustrante a muchos de esta generación en parte por la idealización que se hizo *a posteriori* de la juventud comprometida de los años sesenta y setenta que no vaciló en sacrificar su propia vida por ideales. Los hijos tienen que construirse en tanto individuos con una herencia traumática: simbólicamente⁴ la generación de sus padres fue diezmada por la represión militar y nunca llegó a la edad de sus propios hijos. En tanto escritores, tuvieron que encontrar su sitio al lado de autores de la generación precedente que había vivido —a veces en carne propia— la militancia, la represión, el exilio e intentar sentirse legítimos para hablar de un periodo que ellos solo vivieron como niños.

Además, en estos tiempos de miedo y de represión, los adultos les escondían la verdad para protegerlos y protegerse. El motivo de la escena en la escuela en las novelas es bastante recurrente y esclarecedor: tanto la molestia que sienten los adultos al contestar las preguntas de los niños se vuelve palpable como el peligro que merodea. Parece que los niños deseosos de entender mejor lo que está pasando deciden preguntar al maestro de escuela, al profesor visto como autoridad sabia. En la mente de un niño, el profesor es alguien que contesta las preguntas, que permite entender el mundo y al que se puede recurrir cuando se tiene una duda. En *Formas de volver a casa*, se trata de un diálogo privado entre el narrador y su profesor:

yo confié en él lo suficiente como para preguntarle una mañana si era muy grave ser comunista. Por qué me preguntas eso, me dijo. ¿Crees que yo soy comunista? No, le dije. Estoy seguro de que usted no es comunista. ¿Y tú eres comunista? Yo soy un niño, le dije. Pero si tu papa fuera comunista tal vez tu también lo serías. No lo creo, porque mi abuelo es comunista y mi papa no. ... No es bueno que hables sobre estas cosas. Lo único que puedo decirte es que vivimos en un momento en que no es bueno hablar sobre estas cosas. Pero algún día podremos hablar de esto y de todo (Zambra 39-40).

En *Space invaders*, se reproduce el intercambio entre el grupo de alumnos y el profesor imitando el discurso oral de los niños:

Que profesor, que antes de empezar queremos hacerle una pregunta. Que qué pregunta quieren hacer. Que qué es meterse en política. Que qué edad hay que tener para poder hacerlo. Que silencio. Que el profesor mira desconcertado. Que silencio. Que se demora un rato antes de responder. Que silencio. Que nadie habla esta vez, que no cruje ni un banco, ni un papel. Que niños, contesta el profesor, que esta es la clase de matemáticas y que al colegio se viene a estudiar y no a hablar leseras (Fernández, 44).

En este ejemplo, el maestro siente molestia frente a las preguntas de los niños que no se dan cuenta del aspecto subversivo de sus interrogaciones. La repetición de la frase nominal «Que silencio» así como las frases que señalan explícitamente el silencio del profesor y de los alumnos muestran el ambiente pesado que debe reinar en el aula. Al final, en los dos ejemplos, los profesores no contestan las interrogaciones de los niños o sea que no cumplen con su papel, sino que privilegian su seguridad personal (se supone que tienen miedo a las denuncias por hablar de cosas prohibidas). Si se repite esta escena en diferentes ficciones de la generación de los hijos de la dictadura quizá sea porque los hijos se sienten como abandonados con sus dudas, sus angustias, sus preguntas por la generación anterior. Es lo que sugiere Nona Fernández: «Fuimos una generación rara que tuvo lucidez y conciencia de lo que ocurría, pero no llegaba a entenderlo. Nos quedamos sin respuestas: algunas siguen sin llegar.» (Querol 2). En la posdictadura, los niños ahora adultos quieren recuperar el protagonismo, involucrarse de lleno, hablar de lo que se les prohibía hablar durante la dictadura y por fin obtener respuestas. Reclaman el derecho a

3. Entiendo testigo como el que presencia los hechos y que tiene capacidad para testimoniar. Sin embargo, su testimonio no se considera fidedigno por originarse en los recuerdos de infancia (siempre vistos como medio fantasía, medio mentira).

4. Digo simbólicamente porque los padres de los autores estudiados aquí —entre otros— no fueron militantes y no forman parte de la larga lista de los desaparecidos. Sin embargo, la represión y la desaparición son fenómenos que alcanzaron a toda la población chilena por su gravedad y su magnitud.

hablar de este periodo a pesar de no haberlo vivido como adultos, a pesar de que se les reproche su falta de legitimidad: «qué sabes *tú* de esas cosas. *Tú* ni siquiera habías nacido cuando estaba Allende. *Tú* eras un crío en esos años»⁵ (Zambra 133), le dice la madre al protagonista de *Formas* insistiendo en la segunda persona. Esta dificultad para posicionarse frente a la historia familiar y nacional se traduce de diversas maneras en los relatos que estudiamos.

Un primer recurso sería una *mise en abyme* de la figura del personaje en la que se confunden las diferentes dimensiones de éste. Veamos como opera en Cercada: los pensamientos de Lucía, que es al mismo tiempo personaje de la película rodada, actriz y personaje de la novela intervienen en el relato que hasta ahora se parecía a un guion cinematográfico. El lector tiene un acceso directo a los pensamientos de Lucía-actriz: «Haber releído los diálogos que iba anotando en mi libreta de apuntes hubiera bastado» (Meruane 16). Este estatuto de actriz se anuncia al final del capítulo precedente mediante la voz del director señalada gráficamente entre comillas: «(Pueden descansar. Tú no, Lucía. Repasemos el guion)» (16). Pero de inmediato, estos pensamientos se confunden con los de Lucía-protagonista de la novela: «Es lo que me digo, que tal vez he sido demasiado ingenua. Pero... y si no fuera cierto. Manuel Merino, Ramiro Hernández: ¿Hermanos?» (16). Estos pensamientos corresponden al flujo de conciencia de Lucía, o sea a un discurso en estilo indirecto libre, rasgo característico de la escritura novelística que permite al narrador desaparecer al beneficio del personaje aumentando así la inmersión del lector en el universo ficcional. Ahora bien, esta *mise en abyme* del personaje y esta confusión de los niveles narrativos conlleva una *metalepsis* que permite al relato de ficción pasar por alto sus propios umbrales rompiendo la ilusión ficcional. Pero si revela la distancia intrínseca a la representación, señala también la transgresión como modo profundo de la ficcionalidad permitiendo la conciencia de una manipulación mimética, fuente del placer ficcional (cf. Genette). Esta confusión metaléptica se mantiene hasta el final de Cercada dado que la autora aparece en tanto personaje y nada menos que en el papel de la directora (el equivalente cinematográfico del narrador): «Uno de los camarógrafos se da vuelta hacia la directora, esperando instrucciones, pero Meruane no parece prestar atención a la escena»

(82). Esta negación de señalar la distancia ontológica que separa el mundo textual del mundo real y aun más esta voluntad de confundirlos, crea una *metalepsis* de función disolutiva que rompe la separación entre lo real y lo ficcional para instaurar un espacio incómodo de recepción para el lector.

Otro recurso es la ficcionalización y deficcionalización de los personajes como se observa en las novelas de Alejandro Zambra y Nona Fernández. En *Formas de volver a casa*, le toca al personaje de Claudia oscilar entre ser una persona que pertenece al pasado del narrador y un personaje soñado por el protagonista. La novela se divide en cuatro partes. En la primera, titulada «Personajes secundarios» se nos cuenta los recuerdos de la infancia del narrador (que pueden pertenecer a la realidad extraficcional por lo autoficcional que parece ser el texto) y en particular el encuentro con una chica llamada Claudia. La segunda parte empieza por el comentario *meta-discursivo* siguiente: «Me paso el tiempo pensando en Claudia *como si* existiera, *como si* hubiera existido. Al comienzo dudaba incluso de su nombre. Pero es el nombre del noventa por ciento de las mujeres de mi generación. Es justo que se llame así. ...» (53). Esta declaración —con el «*como si*» redoblado que marca la irrealidad— revela al lector el carácter ficcional de Claudia y parece afirmar que la parte autobiográfica empieza aquí. Sin embargo, en la tercera parte, el narrador-protagonista y el personaje de Claudia van a encontrarse y tener una relación amorosa. Esta historia se cuenta en presente, tiempo asociado desde el principio de la narración a los pensamientos del protagonista escritor y entonces asociado a la esfera de la realidad-verdad. La ambigüedad acerca del personaje de Claudia nunca se resuelve.

Space invaders tiene puntos comunes con *Formas* porque esta novela también se construye en cuatro partes y también su narrador recuerda a una chica que conoció de adolescente y de la que se enamoró. Pero, al contrario de los personajes de *Formas* que no tienen apellidos, en *Space invaders*, los personajes solo se nombran por su apellido. Del narrador y de los compañeros del liceo que recuerda solo conocemos el apellido excepto uno: Estrella González, la chica de la que estaba enamorado y que desapareció de repente de su vida. A pesar de ser presentado con su nombre completo, es el único personaje cuya realidad se cuestiona.

No sabemos si esto es un sueño o un recuerdo. A ratos creemos que es un recuerdo que se nos mete en los sueños, una escena que se escapa de la memoria de

5. Subrayo yo.

alguno y se esconde entre las sábanas sucias de todos. Pudo ser vivida ya, por nosotros o por otros. Pudo ser representada y hasta *inventada*, pero mientras más lo pensamos creemos que solo es un sueño que se ha ido transformando en recuerdo (Fernández 37).

Esta afirmación parece contradictoria con las cartas enviadas por Estrella que se reproducen en el cuerpo del texto, con el relato de su muerte en la parte final de la novela que corresponde al periodo posdictatorial (o sea a la parte vivida y no recordada por el narrador) o incluso con la dedicatoria que le hace la autora (normalmente destinada a agradecer a alguien que forma parte del mundo extraficcional). Entonces, en esta novela también, el carácter ficcional o real del personaje está puesto en tela de juicio por las sucesivas ficcionalización y deficcionalización que sufre.

Lo que me parece interesante en estas novelas, y en las novelas de la generación de los hijos en general, es que los autores elijan a narradores que como ellos pertenecen a la generación de los hijos de la dictadura como si se pusieran a sí mismos en escena. Esta tendencia a ponerse a sí mismo como personaje dentro de la novela se observa en el trabajo de muchos autores chilenos y extranjeros (latinoamericanos como europeos). Sea de manera explícita con una identificación inequívoca entre autor, narrador y protagonista —como lo exige Serge Doubrovsky⁶— sea de manera implícita, este juego con los diferentes planos de la enunciación incita a los críticos a recurrir a la categoría de la autoficción en un intento de enmarcar esta producción polifacética. Sin embargo, los autores de la generación de los hijos no reivindican la pertenencia de sus obras al género de la autoficción y tampoco quiero acuñar este término tan polémico y polisemántico a su narrativa⁷ (cf. Gasparini). Pero, dejemos la palabra a los autores: dice Zambra «la honestidad de un escritor es con su tiempo, no con su vida. Y la ficción no es lo opuesto a la verdad, ¡como si la vida no incluyera los sueños!» (Querol 3). Para Nona Fernández: «estamos en un momento en que la gente se disfraza menos. Y por tanto puede ponerse a sí mismo como personaje»

(Querol 3). Entonces, aunque a veces lo parezcan, no son autoficciones propiamente dichas, sino que los narradores andan buscando tras su memoria del pasado que, como lo dijimos, no es de fiar ya que se confunde a veces con el sueño o la fantasía.

Momentos vividos, recordados, otros fantaseados —¿o acaso la (propia) vida no es terreno fértil de la fantasía?— que se expresan sin pausa en voces, escrituras e imágenes disímiles, donde el yo —o el «otro yo»— campea, infringiendo los límites de los géneros canónicos o forzando sus mixturas, haciendo explícito el carácter ficcional de toda tentativa auto/biográfica (Arfuch 102).

No solo los relatos y la memoria de los protagonistas son erráticos, sino que también los personajes de las novelas se pueden calificar de errantes. Son personajes inestables psicológica, sentimental, profesional y geográficamente. Hacen vaivenes entre los mismos lugares recorriendo los mismos caminos, se repiten las mismas situaciones, parece que se mantienen en un círculo vicioso como lo es su memoria inexacta y por lo tanto insatisfactoria. El pasado pesa y deja su marca sobre el presente de los hijos de la dictadura que son herederos de este pasado a pesar suyo. A modo de ejemplo, el narrador de *Formas de volver a casa* que califica a los hijos (y entonces a sí mismo) de desertores, de turistas a los que solo les queda cuestionarse sobre la inocencia y la culpa, cargando a pesar de todo con el peso de los crímenes del pasado. Otro ejemplo es el personaje secundario de *Cercada*, Manuel Hernández. Este decidió cambiar de identidad, transformándose voluntariamente en Manuel Merino, es decir en un desaparecido para su familia con el fin de escapar al legado político de su padre, militante comunista asesinado por los militares durante la dictadura pinochetista: «Pronto se transformó en M.M.. Ser M.M. era como ser un N.N.» (Meruane 21). Niega toda filiación y así toda herencia del pasado en un intento desesperado de focalizarse solo sobre el presente y el futuro: «Yo no tengo padre, yo dejé de ser hijo desde que tengo un niño que cuidar» (21). En la mayoría de las ficciones de las Nuevas Narrativas chilena y argentina aparecen las relaciones padres-hijos sea para expresar un rechazo de filiación sea para juzgar a las acciones de los padres durante el periodo dictatorial y pedirles cuentas.

Los protagonistas de las novelas experimentan un malestar psicológico (depresión, pesadillas) como un «algo» indefinido, una huella, un significante

6. Autor, entre otras, de la novela *Fils* que definió él mismo con el neologismo «auto-ficción».

7. Incluso la investigadora mexicana Alexandra Saavedra Galindo, a pesar de titular su artículo «Autoficción en *Formas de volver a casa*», prefiere entender la autoficción «como una práctica» y no como un género —evitándose así el debate sobre la clasificación de esta categoría como género.

enigmático que materializa la resurgencia del pasado: «un síntoma que perturba y percute, sobre todo en la larga temporalidad de la infancia: pesadillas, sueños recurrentes, extrañezas, reacciones del cuerpo, sensaciones vagas ante ciertos estímulos, miedos, reminiscencias ...» (Arfuch 114). En *Space Invaders*, estos síntomas se manifiestan durante la infancia del narrador, pero en las obras de Meruane y Zambra también están visibles en la edad adulta. El narrador de *Formas de volver a casa* se caracteriza por un estado depresivo semipermanente: no logra encontrar su lugar en la sociedad chilena o no le conviene el que tiene. En cuanto a Lucía en *Cercada* parece que la única manera para ella de experimentar sensaciones, de sentirse existir pasa por el dolor físico. Cuenta varias veces un sueño erótico recurrente en el que Manuel le quema el vello del pubis con un marca-páginas metálico (que se puede interpretar como un símbolo fálico). Cuando tienen relaciones sexuales, la violencia y el dolor siempre están presentes: la primera vez, en el suelo de la librería, Lucía se hiere con las astillas del parqué y la segunda vez, en su piso, le quema el pecho con su cigarrillo (otro símbolo fálico). Estos actos sadomasoquistas pueden interpretarse como una voluntad autodestructiva de los personajes que no logran vivir con el pasado y construirse como individuos, actores de su presente.

Como vimos, los relatos alternan entre seudorecuerdos del pasado, sueños y momentos del presente que podrían corresponder a la realidad extraficcional. Los límites entre ficción y realidad aparecen voluntariamente tenues obligando al lector a cuestionarse sobre la naturaleza de lo que lee a la vez que expone el carácter ficcional de los relatos. Estos parecen ir de un género a otro como si no pudieran caber en ninguno o como si se necesitara a todos para expresar la dificultad de decir y vivir en el presente con un pasado traumático tan arraigado. En la narrativa chilena de los hijos, se evoca el periodo dictatorial de manera muy alusiva, indirecta. Los hechos se dan a entender más que se cuentan. Pienso que se debe a varios factores: primero al hecho de que la dictadura chilena fue muy larga y entonces impactó profundamente a la sociedad. Además, la democracia chilena posdictatorial es una democracia pactada, una «democracia de los acuerdos» como la llama Nelly Richard que «hizo del consenso su garantía normativa, su clave operacional, su ideología desideologizante, su rito institucional, su trofeo discursivo» (Richard 40). La investigadora chilena es muy crítica con el proceso transicional pactado basado en el consenso que tuvo lugar en Chile. Después de la dictadura, se creó una

Comisión de Verdad y Reconciliación⁸ cuyo informe (el *Informe Rettig*) fue presentado a la nación por el presidente Aylwin en 1991. El objetivo de esta alocución televisa del presidente chileno era reconciliar a las víctimas y los victimarios para recrear la unidad del país. A este fin, reconoció la culpabilidad del Estado en las violencias cometidas, con lágrimas en los ojos, pero mantuvo vigente la ley de amnistía lo que forzosamente impidió o al menos limitó la tarea de la Justicia. Entonces, «el consenso alcanzado es, pues, un consenso parcial, tanto en la Comisión como en la sociedad chilena, que no recoge los intereses de los grupos involucrados más significativos y que no tiene, por ello ninguna base de aceptabilidad política ni moral. Es la imposición de una política de poder, que carece de legitimidad» (Ruiz 20). De hecho, el mayor responsable, el dictador Augusto Pinochet (que fue comandante en jefe del Ejército hasta 1998) nunca fue condenado por un tribunal por los múltiples delitos y crímenes del que se le acusaba. Además, las Fuerzas Armadas chilenas nunca admitieron su responsabilidad y culpabilidad en los hechos cometidos. Esta parodia de justicia en el proceso transicional chileno está denunciada por varios investigadores chilenos como el sociólogo Tomás Moulian que habla de «liturgia de la reconciliación». Critica la estrategia de la Concertación que pensó que los gestos simbólicos así como la retórica del perdón y del consenso serían suficientes para «poner un punto final, no legal pero sí simbólico, al tema de la memoria y del pasado» (Moulian 25). Gracias a esta incursión en la narrativa de los hijos en Chile, vimos cuánto se equivocaron los hombres políticos de la transición.

Bibliografía

- ARFUCH, LEONOR. *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*, Córdoba: Eduvim, 2018
- AVELAR, IDELBER. *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago: Cuarto Propio, 1999.
- DRUCAROFF, ELSA. *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires: Emecé, 2011.

8. Cabe notar la ausencia de la palabra Justicia en el nombre de esta comisión destinada a investigar los crímenes cometidos durante la dictadura (11/09/1973 – 11/03/1991)

- FERNÁNDEZ SILANES, NONA. *Space Invaders*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- FUGUET, ALBERTO. «21 notas sobre la nueva narrativa chilena», Carlos Olivarez (ed.), *Nueva narrativa chilena*, Santiago: LOM Ediciones, 1997.
- GASPARINI, PHILIPPE. *Autofiction. une aventure du langage*, París: Editions du Seuil, 2008.
- GENETTE, GÉRARD. *Métalepse: de la figure à la fiction*, París: Editions du Seuil, 2004.
- HIRSCH, MARIANNE. *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*, Madrid: Editorial Carpe Noctem, 2015 (traducción del inglés por Pilar Cáceres del texto original publicado en 2012).
- JOUE, VINCENT. *L'effet-personnage dans le roman*, París: PUF, 1998.
- MANNHEIM, KARL. *Le problème des générations*, París: Armand Colin, 2011 (traducción del alemán por Gérard Mauger et Nia Perivolaropoulou del texto original publicado en 1928).
- MERUANE, LINA. *Cercada*, Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- MOULIAN, TOMÁS. «La liturgia de la reconciliación», Nelly Richard (ed.) *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago: Cuarto Propio, 2000: 23-25.
- QUEROL (DE), RICARDO. «Los niños de la represión chilena llenan los silencios», *El País*, 13/07/2015, consultado el 10/08/2019 en https://elpais.com/cultura/2015/06/09/babelia/1433843677_532023.html
- RICHARD, NELLY. *Crítica de la memoria (1990-2010)*, Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.
- RUIZ, CARLOS. «Democracia, consenso y memoria: una reflexión sobre la experiencia chilena», Nelly Richard (ed.) *Políticas y estéticas de la memoria*, 2000: 15-21.
- SAAVEDRA GALINDO, ALEXANDRA. «Los nombres de la realidad. Autoficción en *Formas de volver a casa*», *La Palabra* (30), enero-junio de 2017: 93-106.
- SARLO, BEATRIZ. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo veintiuno Editores, 2005.
- ZAMBRA, ALEJANDRO. *Formas de volver a casa*, Barcelona: Anagrama, 2011.