



Universidad de Chile Facultad  
de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura  
Seminario de Grado: Narrativa y cine chileno y argentino (2000-2015)

## Los hijos narrando a sus familias en narrativas chilenas, argentinas y un documental de postdictadura

Informe para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con  
mención en Literatura.

Estudiante:

Felipe Matías Garay Mondaca

Profesoras Guía:

Alejandra Bottinelli Wolleter

Darcie Doll Castillo

Santiago de Chile 2016

*Para quién más sino a mi pequeña familia.  
Que hacemos lo que podemos para no perecer.*

# Tabla de contenido

|   | <b>Páginas</b> |
|---|----------------|
| INTRODUCCION.....   | 4              |
| <i>Capítulo 1:</i>  |                |
| 1.1 Neoliberalismo y cultura en el Chile y la Argentina postdictatorial:.....   | 19             |
| 1.2 Literatura de posdictadura: contexto de los escritores de posdictadura..... | 26             |
| <i>Capítulo 2:</i>  |                |
| 2.1 Figuras de familia de posdictadura: Padres y Madres.....                    | 32             |
| 2.1.1 La familia de posdictadura: comunidad descentrada.....                    | 33             |
| 2.1.2 Figuras del padre-mito.....   | 36             |
| 2.1.3 La madre: la que queda.....   | 39             |
| 2.1.4 Padres y madres sociales.....   | 43             |
| 2.1.5 La familia accidentada.....   | 44             |
| <i>Capítulo 3:</i>  |                |
| 3.1 Sujetos-hijos de posdictadura: Testigos de un quiebre.....                  | 45             |
| 3.2 En los lugares del desacomodo: Casa, pieza y paredes .....                  | 52             |
| 3.3 Formas de estar/enfrentar en/el dislocamiento.....                          | 56             |
| Conclusiones.....   | 60             |
| Bibliografía.....   | 64             |

# Introducción

La familia y más específicamente la condición de hijo, son lugares que creo imposibles de evadir dentro del contexto de enunciación de cualquier discurso. Todo sujeto que enuncie un discurso necesariamente lo hace desde dentro de lazos de parentesco tanto biológicos como simbólicos, lazos discursivos, lazos ideológicos, familiaridad entendida de manera amplia. Asimismo, siempre se está enunciando desde una condición de “hijo”, como una destilación entre varios componentes. Ser hijo también es ser producto de una relación de cierta dependencia para con los padres, los cuales juegan un papel de referentes en amplios ámbitos de la vida. Pero ¿qué sucede con el relato de un sujeto-hijo cuando es testigo de cómo la propia familia se va desintegrando hasta en algunos casos desaparecer? El problema aquí es la experiencia de un sujeto que observa cómo su padre es desaparecido, cómo su madre guarda secretos, como su familia es sustituida o rota por algo que no entiende y que es más grande que él mismo. Es la experiencia de un hijo que sospecha y que con el tiempo, con dolor, comprueba sus hipótesis.

Busco una comprensión referida a las dictaduras de Argentina y Chile; busco aunarlos en sus coincidencias en esa sensación humana de represión, violación y violencia. En ese sentido, indagaré, en un puñado de creaciones culturales (literatura y documental) de los hijos de estas dictaduras, pistas que ayuden a trazar, humildemente, un lazo de familiaridad fraterna, un sentimiento de parentesco que tiene su nido en la historia latinoamericana. El Arte funciona como condensador de estas experiencias.

De esta manera, voy a tomar los problemas que presentan un puñado de obras creadas en posdictadura: *Mapocho* (2002) de Nona Fernández, el cuento *Había una vez un pájaro* (2013) de Alejandra Costamagna, el documental *El edificio de los chilenos* (2010) de Macarena Aguiló y la novela argentina *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) de Patricio Pron. Cada una de ellas nos otorgará una respuesta diferente a un mismo problema: el sujeto-hijo en una comunidad-familia en crisis y con ello se supone también una cierta crisis del tejido social.

En *Mapocho* nos encontraremos ante una hija que deambula por los suburbios de Santiago buscando a su hermano (El Indio) y a su padre (Mago/Fausto). En esta búsqueda marcada por el delirio, la ciudad se nos presenta como mito y como topología de memoria colectiva; la familia aparece en pequeñas presencias repentinas, como chispazos que rápidamente desaparecen en la ciudad. Pero, al mismo tiempo, esta tatuada, imborrable, en los lugares más dolorosos en la memoria. Por otro lado, en *Había un vez un pájaro* presenciamos la búsqueda de Amanda por encontrar la verdad de lo que pasó con su padre (Gustavo). En esta indagación desde lo privado del desorden familiar, la protagonista se niega a aceptar el nuevo orden: un extraño, Lucas, ha llegado a reemplazar a su padre. Estamos en presencia de una madre que se obstina a mantener unida la familia, como si nada hubiera pasado. En *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* estamos ante el hijo que, presenciando a su padre moribundo indaga, casi archivísticamente, su memoria. Aquí la figura del detective es más patente y se transforma en un deber moral rescatar la memoria del padre para comprender la propia historia. Finalmente, en el documental *El Edificio de los chilenos* se nos muestran a los hijos y a los militantes del MIR que han sido parte del “proyecto hogares”, proyecto que facilita la militancia de los padres al crear “familias sociales”, que les posibilita dejar a sus hijos bajo la custodia del partido en Bélgica primero, luego en Cuba, para así continuar la insurrección en Chile. La familia entonces se sustituye por otra, los lazos biológicos pasan a segundo plano para rescatar los lazos sociales. Luego de la experiencia, pareciera ser que la familia ya no puede ser la misma que fue.

Lo que pasa en esta literatura es que hay una "distancia generacional" entre los padres y los hijos, que está determinada por la personal vivencia de la dictadura. Hay mucho tiempo entremedio de ambos sujetos, que se traduce en una experiencia del tiempo particular para ambos. Esto quiere decir que ambas generaciones procesan la dictadura desde su propia perspectiva, de manera diferente. Los padres viven una derrota de los ideales políticos, pasan por un fracaso de sus objetivos, viven con un objetivo y con un temor, y eso, en estas obras, marca su praxis como padres. Los hijos, en cambio y por otro lado, sienten y son testigos de cómo su familia se quiebra (padres exiliados, traumatados, desaparecidos, ausentes) y narran esta experiencia de sus padres de diferentes formas. Veo que en estas obras, como consecuencia de la dictadura, *hay un descentramiento, que se siente y se representa en la literatura, desde el hijo, de la familia tradicional*. Tenemos, por lo tanto,

una movimiento transitorio que visto desde el hijo, es una suerte de “cambio de mando”; movimiento que es posible analogar con la figura de una *transición* hacia un nuevo orden. Y es justamente ese nuevo orden el que es difícilmente asimilable para el hijo y se pone a narrarlo. Se constituye en un sentimiento de desarraigo para lo que antes era propio. Su mundo se puebla progresivamente de otros: la madre se vuelve otra, la hermana se vuelve otra, la familia es otra, el país es otro. Es la experiencia de una “hipersubjetividad” que comprende al sujeto inmerso en un ambiente de múltiples otros y de muchas otras subjetividades, todas coexistiendo. Se entenderá con esto que la identificación es difícil, hay una especie de desacomodo con lo que quedó de la dictadura, en el espacio de lo íntimo. Sin embargo, la manera en cómo se enfrenta ese desacomodo marcará la individualidad de cada obra. Son dos las grandes esferas pertinentes que es sumamente necesario articular y demarcar teóricamente. Ellos son los conceptos de “comunidad-familia” y de “sujeto-hijo”, de los cuales se desprenderán los conceptos de memoria y subjetividad respectivamente como grandes sustratos.

Para empezar, nuestro contexto histórico postdictatorial pasa por dos movimientos diametralmente opuestos. Por un lado, el historiador Tomas Moulian<sup>1</sup> argumenta que la realidad chilena experimenta un “blanqueamiento” de la memoria histórica, la cual se entendería como un “olvido activo” en pos de legitimar el estado chileno; se fuerza a un olvido del pasado reciente en pos de un consenso que crearía la imagen de un Chile modélico (37). Por otro lado, al mismo tiempo, podemos observar lo que Andreas Huyssen en “La cultura de la memoria: medios, políticas, amnesia” llama una “cultura de la memoria”, en la cual colectividades de diferentes ámbitos de la esfera social establecen esfuerzos, muchas veces obsesivos, en contra del olvido activo (7). Se entiende de esta manera una época tensionada por el “blanqueamiento de la memoria”, una lógica de pactos y acuerdos que se inclina silenciosamente por un lento olvido. Y por otro lado, una época con un terror a olvidar, en lo que se confecciona una musealización de la memoria. Las

---

<sup>1</sup> -Moulian, Tomás: “Chile actual: anatomía de un mito”. LOM Ediciones. Santiago de Chile, (2002).

sociedades conmemoran por un deber ético la catástrofe. Nos encontramos entonces ante una fisura provocada por estas fuerzas opuestas. No obstante, esta situación muestra la emergencia de una valorización de la memoria en términos de presencia recurrente, en términos de que el control de la memoria es control de mentalidades y la posesión de la memoria sería una manera de resistencia contra las políticas de blanqueamiento. Como piensa Elizabeth Jelin en *Tiempo pasado*, parafraseando, que la memoria da un sentido en el pasado al derramarse en el presente. Es por esto que entiendo esta época como una época de “exceso de memoria”, exceso entendido como una superabundancia y como contradicción y lucha entre el recuerdo y el olvido. Ya que el olvido o blanqueamiento, funcionan como una presencia que se pretende ausencia, es paradójicamente un acordarse obsesivamente de que hay que olvidar muchas cosas. En este sentido memorialístico y antimemorialístico, las sociedades construyen una memoria nacional, pensándola como lucha hegemónica en el sentido de Gramsci, dentro de las esferas culturales en formatos biográficos, investigaciones históricas, museos, estatuas y Arte, mientras que todos los 18 de septiembre se continúan celebrando las glorias del ejército. Memoria y olvido son dos polos opuestos que tensionan las realidades posdictatoriales y las triza.

Otra visión muy importante será la de “memoria colectiva” de Maurice Halbwachs en *La memoria colectiva* (2004). Él sostendrá que la colectividad, en nuestro caso la familia, tiene un papel preponderante en la construcción de la memoria: los recuerdos, al contrario de lo que el pensamiento común cree, son colectivos. El autor usa de sustrato las nociones tradicionales de memoria para contraponer sus propios pensamientos. Está respondiendo sobre todo a las nociones individualistas de la memoria y a aquellas que ponen en primer plano la importancia del tiempo antes que al espacio en el momento de verificar los puntos de apoyo de la memoria.

Los recuerdos individuales son, para este autor, en realidad, colectivos. Su configuración en nuestra mente se da gracias a que nos sentimos parte de un grupo. Nuestros recuerdos individuales se apoyan y se potencian cuando son compartidos. La memoria individual pareciera ser que se sostiene sola en medio de la nada, se diría comúnmente. Sin embargo, la memoria está sostenida mediante delicadas hebras que son la memoria colectiva. La memoria se comprende solo dentro de una comunidad la cual puede legitimar dicha

memoria. Y es que esa comunidad habita en un espacio determinado, el espacio es indisociable del modo de ser de una comunidad, es indisociable de su identidad::

“...la mayor parte de los grupos, no solamente aquellos que resultan de la yuxtaposición permanente de sus miembros en los límites de una ciudad, una casa, o un apartamento, dibujan de alguna manera su forma en el suelo y encuentran sus recuerdos colectivos en un marco espacial definido de esta manera. En otros términos, existen tantas maneras de representarse el espacio como grupos existen.”

(Halbwachs, 166)

La memoria colectiva se construye, profundamente, en el espacio. Son los lugares a los que los grupos se van adhiriendo e identificando. Al momento de recordar nos vinculamos más certeramente a un espacio que a un tiempo. La ciudad, el barrio, la casa, el patio, la calle donde se jugó cuando niños, son espacios que soportan innumerables recuerdos. Uno puede pasear por la ciudad, o dar una vuelta por su casa y hacer el ejercicio de rememorar con cada espacio un evento diferente que puede ser compartido con otro miembro de la comunidad. Entonces, los lugares están atiborrados de significados, no puede obviárselo en detrimento del tiempo pretérito. La memoria, en este sentido, se deposita además de en un tiempo pasado, en la materialidad del espacio habitado.

Lo que nos entrega la visión de Halbwachs es la importancia de una comunidad que comparta y, en cierto sentido, se apropie de la memoria. La vuelve algo menos libre y autónoma, más tensionada y problemática. La disputa por la memoria está, existe, pero creo que una pregunta más interesante es ¿A quién le pertenece mi memoria? El sentido que yo le doy al pasado, en el sentido de Jelin, ¿es completamente autónomo de mi comunidad? Y por comunidad llámese familia, vecindad, estado. La memoria no creo que pueda ser completamente subjetiva, dudo que solo le pertenezca al sujeto. Muchas veces se recuerda *por* otros y *para* otros, para que no mueran por segunda vez, dirían los personajes de *Mapocho* de Nona Fernández. La memoria es una cocreación de sentido del pasado, en parte subjetivo y en parte comunitario, la proporción es la que está en disputa.

En estos términos es la familia, como espacio creativo de una “memoria colectiva”, la que sufre los golpes más fuertes en la escisión que supone la dictadura. Ella ha sido comprendida como una institución social de parentesco, cruzada y problematizada por relaciones de poder históricas, la cual es cuidadora de una memoria familiar y en la que los hijos obtienen un importante sustrato de su subjetividad madura. Es por esto que dentro del discurso estatal la familia sea tema central de cuidado y construcción. Pensar un tipo de familia es pensar un tipo de estado-nación. La dictadura se filtrará dentro de los resquicios familiares, apartando unos de otros a sus integrantes, en un proceso de fragmentación y reordenamiento.

Lo primero que uno intuitivamente comprende cuando se refiere a la familia es que hay un tipo de unión en los integrantes, una relación, lazos de filiación. Ana Amado y Nora Domínguez en *Lazos de familia* (2004) rastrean a la familia desde este “lazo”. El lazo está al mismo tiempo uniendo, pero impidiendo la movilidad. Ellas ven en la familia una institución de control que si bien une, al mismo tiempo controla y prohíbe. La familia es una institución manipulada constantemente por el estado en pos de su “saneamiento”, él se encarga de viabilizar sus desvíos y desórdenes, porque pareciera que cualquier anomalía en la familia es un ataque contra la moral y las buenas costumbres:

“La familia fue consecuentemente, “el espacio en el que convergieron el interés político, la vigilancia higienista, y el saber eugenésico. Motor de la reproducción biológica y moral, la institución familia conectaba el cuerpo individual y el organismo social al mismo tiempo que regulaba las fronteras entre lo privado y lo público” (23).

Hay un doble movimiento dentro de la familia que tiene que ver con una libertad de fraternidad familiar, una ilusión de autonomía. Pero en el sentido contrario y de maneras solapadas siempre está presente el estado como normativo de lo que debe ser una familia.

El estado entonces entiende la familia a modo de estructuras sólidas y leyes de parentesco con poca movilidad que se pretenden universales, simbólicas o pre sociales, por lo que un

cambio estructural problematizaría la estructura hacia arriba. Es Levi-Strauss<sup>2</sup> quien propone una teoría que estructura las relaciones de filiación, la familia, en función de la “Ley del incesto”. Aquí, la prohibición del incesto funciona como el vínculo entre Naturaleza y Cultura. Ésta no tiene origen ni puramente biológico ni puramente cultural, es regla universal que nos acerca y nos aleja de la Naturaleza animal del hombre. Para Levi-Strauss esta prohibición es fundamental para comprender la formación de las sociedades ya que obliga a los hombres de las familias dejar “disponibles” a sus mujeres para que los hombres de otras familias puedan establecer un intercambio y así crear relaciones. La prohibición del incesto vendría a funcionar, en profundidad, como la ley que posibilita un sistema de intercambio de mujeres y normaría a las sociedades y a la biología de los hombres:

“La prohibición del incesto no solo es (...) una prohibición, ya que al mismo tiempo que prohíbe, ordena. (...) La mujer que se rechaza y que os rechaza es por ello mismo ofrecida. ¿A quién se le ofrece? A veces a un grupo definido por las instituciones, a veces a esa colectividad indeterminada y siempre abierta, limitada solo por la exclusión de los próximos, como sucede en nuestra sociedad.” (89)

Las relaciones de parentesco tendrían un carácter estructural. La composición familiar en este sentido tendría leyes más o menos rigurosas que ordenarían la forma en cómo construirla. Posteriormente, Jacques Lacan, en su “Seminario 5”, afirma que estas relaciones entre los miembros de una familia forman parte del orden simbólico, lingüístico y con ello pre-social, de una sociedad. La prohibición del incesto de la que habla Levi-Strauss en Lacan se entiende como la Ley del Padre, ley que separa al niño de la madre y lo traslada al orden de la subjetividad.

Ahora, esta manera de concebir los lazos de parentesco es problemática tomando en cuenta la situación familiar de postdictadura. El exilio, el asesinato, la desaparición, las luchas por la igualdad de género han ido modificando esa estructura-simbólica familiar. Veo en la necesidad de esta Ley una especie de fosilización que estanca el desarrollo siempre cambiante de las relaciones sociales y las vuelve frágiles a los embates de cualquier intrusión externa. ¿Qué es el parentesco, dónde está, cómo funciona? Judith Butler, en *El*

---

<sup>2</sup> Levi-Strauss, Claude: “Las estructuras elementales de parentesco”. Ed. Paidós. Barcelona, España. 1991.

*Grito de Antígona* (2001) se cuestiona sobre el parentesco y la relación con el estado, entendido este como garante de derechos y obligaciones<sup>3</sup>. Las cuestiones que observa son dos: “si puede existir parentesco –entendiendo por tal no sólo a la “familia”- sin el apoyo y la mediación del estado, y por el otro, si puede existir el estado sin la familia como un sistema de apoyo y de mediación del mismo (20)”. En definitiva, lo que se pregunta es la relación de dependencia entre estado y familia, entendiendo una pretendida autonomía de la familia con el objetivo de desligarse del poder estatal. Para Butler considerar los lazos de parentesco como algo anterior a lo social, como en la concepción de Lacan, carece de total sentido ya que supone su simbolización y eternifica ciertas relaciones de poder establecidas en el sistema sexo-genérico.<sup>4</sup> Butler quiere volver a pensar en este tipo de lazos porque están anclados en sistemas familiares del siglo XIX, donde la familia era sintomática de un orden estatal enfrascado en los tiempos de fundación de la nación, sobre todo determinados por una configuración patriarcal. El parentesco es algo en constante movimiento. Los roles se están desdibujando, el exilio, la separación, el divorcio han vuelto a los roles familiares algo completamente ambiguo:

“Antígona es alguien para quien las posiciones simbólicas se han convertido en incoherentes, confundiendo hermano y padre, emergiendo no como una madre sino “en el lugar de la madre” (...) Si la estabilidad del lugar maternal no se puede asegurar, y tampoco la del paternal, ¿Qué le pasa a Edipo y a la prohibición que defiende? ¿Que ha engendrado Edipo? (Butler, 40)

En nuestro contexto latinoamericano la familia fue fundada a partir de la imposición violenta de hombres que violaron culturas y engendraron hijos en el territorio conquistado. Sonia Montecino, cuando escribe “Madres y Huachos” piensa que la proliferación de “hijos huachos” es constitutiva de un *ethos* de las naciones latinoamericanas. Los padres de esos huachos o hicieron sentir su jerarquía a modo de ausencia y distancia (patrón español) o

---

<sup>3</sup> Sobre el problema del estado revisar: Butler, Judith “Quien le canta al estado-nación”. Paidós. Barcelona. 2007.

<sup>4</sup> Kemy Oyarzún se acerca a una noción de familia empleando el concepto de “ideologema” de Julia Kristeva, el cual es un buen punto de partida ya que nos remite a un nivel ideológico. El ideologema es un paradigma semiótico y semántico, una matriz que afecta la producción de sentido y valor de un amplio espectro de discursos, retóricas, prácticas comunicacionales y estéticas. La familia entonces se plantea como un imaginario ideológico que va determinando expectativas sobre un “deber ser”, esto es roles sexo-genéricos, en planos más o menos abstractos

estuvieron ausentes en todo momento (peón gañan). Fueron las madres las que dedicaron su vida al cuidado de los hijos. La figura del padre era una sombra muchas veces despreciable. El padre en Latinoamérica es un espacio vacío.

En este camino la pregunta que se hace otra autora, Élisabeth Roudinesco, en *La familia en desorden* (2003) es muy pertinente. Ella se pregunta si es que estamos asistiendo al nacimiento de una omnipotencia de lo materno que aniquilará el antiguo orden patriarcal. Se ve en la evolución de la familia occidental un decaimiento en la figura paternal, en la ley del Padre: “Tras perder su aureola de virtud, el padre que la dominaba da entonces una imagen invertida de sí mismo, en la que se deja ver un yo descentrado, autobiográfico, individualizado” (21). La historia de la familia para esta autora es la historia del descentramiento de la “Ley del Padre”, la degradación del símbolo, que conlleva a toda una reconfiguración de lo que se entiende por la familia tradicional. Sonia Montecino, en sintonía con este pensamiento, piensa que en Latinoamérica, y particularmente en Chile, la figura de María será central en la configuración de la madre y de la mujer dentro de ese vacío que significa la muerte del padre.<sup>5</sup>

Estamos en presencia ante una crisis de la familia en la postdictadura, la cual está representada con un reposicionamiento de las figuras parentales. El descentramiento del padre, es el descentramiento estructuras antiguas abigarradas en la historia. Aquí entiendo a la familia como una agrupación comunitaria que depende del devenir de lo social y de lo político. Son los integrantes los que se van mutuamente resignificando en relación al estado familiar. Veremos que después de la dictadura, la articulación de la familia sufre un cambio que los hijos perciben, son testigos de un proceso en donde la familia tradicional pasa por un metamorfoseo. ¿Cómo representamos esta institución que ha sido manipulada desde diversos ángulos y que por lo mismo se encuentra en un periodo crítico?, -¿primará la reestructuración o la fragmentación? Es entonces cuando los relatos familiares “parecen contener, paradójicamente, las coordenadas que exhiben lo social y cultural desde sus fisuras e incluso revelar en su enunciado el germen de la resistencia o los dilemas de un cambio.” (Ana Amado, Nora Domínguez 16)

---

<sup>5</sup> En “Mapocho” de Nona Fernández la figura de María es central para comprender el contexto cultural de los personajes.

Este es el panorama que están observando los hijos de estas familias. Los hijos atestiguan el conflicto personal y político que están viviendo. Están presenciando además el quiebre de su comunidad más cercana, esa que resguarda la memoria colectiva en términos de Halbwachs.

La importancia de esto recae en el valor que tiene lo subjetivo frente a los discursos que pretenden esa visión totalitaria de los acontecimientos. La visión del hijo que revisaremos aquí es una visión subjetiva que parte desde lo privado, espacio que comparte con la familia, pero en un gesto diferenciador: el hijo mira desde abajo, desde la diferencia y no desde la igualdad. Comienza a constituirse una memoria individual relacionada con el ser “hijo de”: “hijo de militantes”, “hijo de exiliados”, “hijo de algún desaparecido”, puede tomar múltiples formas. Es decir, son sujetos que experimentan en sus cuerpos, las influencias de las decisiones de sus padres. Ya en una etapa más madura rememoran su experiencia en retrospectiva rastreando muchas veces como detectives las claves de sus conflictos. Su testimonio proviene de la carencia de un núcleo familiar efectivo, que muy por el contrario se muestra inestable, conflictivo y hermético.

Su testimonio es valioso debido a un cambio epistemológico, cambio en cómo se concibe el ser humano y sobre cómo se concibe la cultura y el conocimiento que se ha producido y se está produciendo en la actualidad. Esto es un giro hacia lo subjetivo. La subjetividad es un punto de partida del sujeto moderno, es mostrar auténticamente el “yo”, es la marca del enunciante, es teñirse de uno mismo, recrearlo, presentarlo. Es lo que se opone a la objetividad, lugar desde donde se da este giro, lo que se limita al objeto, a lo positivo. La subjetividad atiende al sujeto, nada más que al sujeto, a su privacidad. Es una autoacusación: “Yo me acuso como individualidad”. La historia de los grandes procesos históricos, la ciencia positivista, la filosofía materialista no tuvieron en cuenta al sujeto y a su subjetividad a la hora de pensar el mundo. Fue con Descartes y Kant donde el sujeto hizo su emergencia como eje central de la realidad y el conocimiento. Es la necesidad del sujeto de pensarse a sí mismo. Ponerse en la centralidad de la existencia. El hombre, desde ese

instante actuaría como punto de partida epistemológico de lo real, de ahí se parte el conocimiento. Desde ese momento hasta Freud, el sujeto se había mantenido unitario. En el psicoanálisis éste se vuelve problemático, crítico, poseedor de un inconsciente, un espacio dentro de su “Yo” desconocido para él mismo y que es necesario hacer emerger a través de múltiples incursiones en lo más profundo del ser. El sujeto, después de Freud, deja de ser transparente, se escinde, y pasa a estar atravesado por la Cultura.

Esta nueva forma de ver el mundo ha teñido a muchas disciplinas en las que la objetividad era el patrón dominante. Beatriz Sarlo habla de un “giro subjetivo” del relato histórico.<sup>6</sup> En él se busca dar valor de legitimidad a la voz individual, esa que se ha quedado fuera de los macro procesos históricos que se pretenden unitarios y totalizadores. Está hablando de una “revalorización de la primera persona como punto de vista” (21). La experiencia personal, la narración oral, la historia de la vida privada, la anécdota llegan a ser relatos de gran importancia para construir un panorama más completo de la Historia. Sin embargo, Sarlo es un tanto escéptica del valor de verdad irrefutable que se le está dando a la subjetividad. En ese sentido se pregunta ¿Podemos creer todo lo que la subjetividad nos narra? ¿Se puede aplicar el mismo método que para otros documentos históricos para verificar la verdad de la subjetividad? Ahí es cuando Sarlo sentencia que es mejor entender que recordar.

Este “giro subjetivo” del que habla Sarlo creo que es muy bueno complementarlo con lo que Humberto Maturana llama la “objetividad entre paréntesis” u (objetividad).<sup>7</sup> Desde la biología del conocimiento, Maturana nos explica que los sujetos vamos explicando nuestra realidad y nuestra experiencia a partir de un lenguaje siempre móvil. Dice que siempre vamos derribando y construyendo formas distintas de explicar el mundo que nos rodea y que la Verdad está en constante evolución dentro de los propios sistemas explicativos. En ese sentido, lo que entendemos por realidad nunca está acabado, ni inmóvil, sino que siempre se está reformulando, está *siendo* desde y para el sujeto. En el gesto de poner la objetividad entre paréntesis, Maturana no niega la objetividad sino que la relativiza en función de cada sujeto. Desde el conocimiento de que nuestras acciones operan dentro de esta (objetividad) el sujeto adquiere una dimensión ética, comprende que los valores

---

<sup>6</sup> En -Sarlo, Beatriz: “Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.” Ed. Siglo XXI. Argentina. (2005).

<sup>7</sup> Maturana, Humberto: “Emociones y lenguaje en educación y política” CED. Santiago, Chile. 1990.

morales que rigen su realidad no siempre van a corresponder con los del otro, no obstante, ambas formas de explicar la realidad son igual de verdaderas para ellos. El aceptar o no las premisas que regulan la (objetividad) del otro es otro problema.

Para Maturana el Amor es la emoción fundamental que rige el comportamiento humano, y este entendido no desde una raigambre cristiana, sino que comprendiendo al otro como un legítimo otro en la convivencia, esto es, aceptar y comprender los dominios explicativos en los que la otra persona está operando. Esto supone el pensar la convivencia con el otro a partir del afecto, de las emociones, lo que nos lleva también a la intimidad de las relaciones humanas. De esta forma, siguiendo a Maturana, lo que entendemos por subjetividad hay que concebirlo como un campo de operaciones cognitivas del sujeto, desde ahí va erigiendo su horizonte explicativo con el cual su mundo va cobrando forma; pero ese mundo no es limitado a sí mismo, sino que los otros sujetos presentes en dicho mundo también son poseedores de una subjetividad tan verdadera como la suya.

La figura que quiero evocar es una en la que las diferentes subjetividades no estén aisladas unas de otras, sino que se valoricen todas y cada una en su riqueza individual y en su relación con las demás subjetividades a partir del afecto. Así, por ejemplo, tenemos la subjetividad del hijo con la subjetividad de la madre, jugando con otras subjetividades políticas. La familia entonces se entiende también desde la subjetividad de todos sus integrantes. Esto crearía una relación que en palabras de Cesar Moreno podría llamarse “hipersubjetividad”, en la cual el sujeto se supera a sí mismo sin dejar de ser sujeto, en la evidencia de múltiples otros.<sup>8</sup> La diferencia es lo que constituye el tejido social. En ese sentido, ocurren dos movimientos contrapuestos: el sujeto siempre se parece a sí mismo, pero también siempre se está sintiendo diferente: es un proceso de identificación y extrañamiento constante: “Desde la promiscua combinatoria caleidoscópica que dicha hipersubjetividad garantiza se podría esclarecer, tal vez, como el individuo no solo se deduce de su individualidad, y posee entonces, una esencia, sino que también es “uno-entre-otros” (Moreno, 358). El individuo es quien se reconoce individuo, pero también es una potencialidad de otros individuos ¿Por qué soy como soy y no soy de otra manera? como aquellos que tengo delante y pertenecen a mi comunidad, llámese familia, nación o

---

<sup>8</sup> Moreno, César: “Uno entre otros: hipersubjetividad y superconductividad en la era del vacío (reflexiones sobre el individualismo contemporáneo)” *Diálogo filosófico*, N° 27, págs. 353-374 (1993)

amigos. Se reflexiona entonces sobre la convivencia con los otros, la complejidad y la diversidad humanas. Esa es la tensión que surge: identidad y extrañamiento. ¿Cómo repercute eso en los hijos que experimentan la familia? Identidad y extrañamiento en el seno de lo familiar. En este sentido la hipersubjetividad vendría dada por la convivencia con otros. No es posible expresar una hipersubjetividad si es que no me siento parte de una comunidad llena de otros. La escisión de la memoria colectiva facilitaría este proceso creando cada vez más diferencias.

En la creación artística los autores, conscientemente o inconscientemente se han arrojado dentro de sus obras en un infinito juego de figuras, autorepresentaciones y silencios. Con esto quiero decir que son obras cargadas hipersubjetivamente aquellas que están compuestas de voces: “De restos, ruinas, faltas, fallos, equívocos y callejones sin salida, *defaults* más precisamente *defaults*, con toda su ambigüedad: incomparecencias y renunciadas, pero también rebeldías. Y necesidades.” (Botinelli, 14) Esto es ponerse por completo en la creación, es la exacerbación del “yo creador”, cuando se multiplican las instancias del ego. Cuando se crea hipersubjetivamente también se crean personajes hipersubjetivos dotados de una experiencia particular del tiempo y el espacio. La sensibilidad de la existencia se vuelve muy fina y las turbulencias de la vida van generando más y más capacidad expresiva. La voz creativa se expone desde la carencia, desde el descalabro del desequilibrio que no puede encontrar el centro, pero lo busca igualmente. La búsqueda del centro es lo que productiviza la hipersubjetividad, porque es la llegada al centro lo casi imposible.

La hipersubjetividad comprende la existencia de múltiples otros, pero también entiende que su experiencia subjetiva del mundo determina su sistema de creencias y valores. De esta forma no estoy hablando de un individualismo extremo, ya que este se separa y se enfrasca en sí mismo, cual Narciso. Es, en definitiva, algo más radical que la subjetividad, que va más allá de saberse una voz con un punto de vista de las cosas, es establecer todo un sistema de subjetividades interconectadas como una red, sin perder de vista al sujeto enunciante.

Los hijos en este caso son sujetos especiales. El valor de su testimonio es parte de este giro subjetivo del que hablaba Sarlo. Su valor como sujetos importantes radica en el cambio de

enfoque para comprender las culturas. En ese sentido, el hijo es portador de una memoria familiar, íntima, privada. Es también superviviente de una catástrofe (dictadura) estableciéndose un nexo con los supervivientes del holocausto. Este lugar de enunciación puede ser el lugar de la “posmemoria”. Y es que la lenta desaparición de los poseedores de la memoria directa de la catástrofe “militantes y padres de la época” ha dado el paso para que una generación diferente rememore.<sup>9</sup> En este sentido, la memoria de los hijos es una memoria epocal *mediada* por la experiencia de los padres, según Marianne Hirsch<sup>10</sup>, ya que referenciaría a una historia que no se vivió directamente.

Sin embargo, Beatriz Sarlo ha criticado este carácter mediado de la posmemoria. Para ella, la única especificidad de la posmemoria sería el grado de *implicación subjetiva* del sujeto que, desde su presente (como hijo o nieto), invoca un pasado que de algún modo le pertenece y le constituye. Sin embargo, dicha consanguinidad no volvería a la experiencia más mediada ni más fragmentaria a como si se hubiera tomado directamente del origen.<sup>11</sup>

En ese sentido, hace una crítica a la menor mediación que tendría la memoria del padre a la del hijo, ella subvierte ese orden y lo iguala en valor, lo único que las diferenciaría sería el grado de subjetividad, de intimidad, de emocionalidad puesta en el recuerdo.<sup>12</sup>

El hijo es quien presencia el quiebre familiar y con ello el quiebre de la memoria colectiva de su comunidad, en el sentido de Halbwachs. Él testimonia la desintegración de un discurso que antes era unitario, homogéneo, el discurso de una familia sin fisuras o puntos de clausura. La memoria colectiva, para este sujeto, se disgrega en partes complejas, (con ello gran parte de su identidad) y siente una desestabilización de su propia memoria. El hijo se percata de que la memoria individual es más duradera que la memoria de su comunidad.

---

<sup>9</sup>-Laia Quílez Esteve: “Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional.” *Historiografías*, 8 (Julio-Diciembre, 2014): pp.57-75.

<sup>10</sup>Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (Cambridge y Londres: Harvard University Press, 1997), 22.

<sup>11</sup>-Sarlo, Beatriz: “Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.” Ed. Siglo XXI. Argentina. (2005).

<sup>12</sup>En este sentido, creo que es importante problematizar una distinción: así como el sujeto puede ser portador de una “memoria familiar” y una “memoria individual”, también puede ser portador al mismo tiempo de una “memoria” y de una “posmemoria”. Ya que la distinción se hace en tanto a qué es lo que deseamos acceder mediante su memoria. Si deseamos conocer la época dictatorial a través de la memoria de un niño, esta tendrá un carácter mediado por los padres, por lo que esa dimensión sería “posmemorial”. Pero si tomamos la memoria del niño como una memoria de su experiencia subjetiva en tiempos de dictadura, estamos en presencia de una auténtica memoria individual. Por lo que memoria y posmemoria sería un problema de enfoque investigativo.

Este sujeto-hijo de posdictadura presencia el sísmo entre la comunidad y su individualidad, hay una desconfianza para con su orden vital. Así esta estructura sólida (llamémosla familia o si se quiere, un estado-nación) a causa de la violencia ejercida por el autoritarismo se desvanecería en el aire volviéndose incierta, titubeante. Como dice Andrea Jeftanovic en la introducción de *Hablan los hijos* (2011) son sujetos en disputa entre la familia, el estado y el mercado. El estado los vigila, los quiere educar y limpiar y cuando las familias no son capaces, pueden quitarles la custodia.<sup>13</sup> Los hijos son tensionados desde diferentes lugares. La memoria, la propiedad, el arraigo, la identidad, configuran a un sujeto especial cruzado por la dictadura.

Sabiendo esto, en las próximas páginas me ocuparé principalmente de analizar la figuraciones familiares de los padres y la del sujeto “hijo de posdictadura”, en términos de la “memoria colectiva”, el “exceso de memoria” y la “hipersubjetividad”, en las obras que ya mencioné. Para ello, en primer lugar, buscaré contextualizar culturalmente a la generación de los “hijos de la dictadura” o “generación de la postdictadura” en Chile y Argentina, tomando como referencia la instauración de modelos ideológicos que han modelado las formas de vida de los países y sus producciones culturales. Un segundo objetivo será analizar las figuras parentales a la luz de la visión de los hijos, teniendo en mente la construcción de una comunidad-familia crítica. Esto demandará poner en tensión la representación y el referente de los padres profundizando su figura e instalándola problemáticamente. En tercer lugar, analizaré la construcción de los sujetos-hijos en tanto testigos de un quiebre que los llevará a indagar sobre la verdad de las causas y la profundidad de sus consecuencias. La hipersubjetividad tendrá un papel importante porque podremos ver como la otredad se hace presente ante estos hijos que podrían haberse arrepentido de encontrar lo que buscaban. Logrando estos objetivos se podrá trazar una descripción a grandes rasgos del funcionamiento del sujeto “Hijo de la postdictadura”. Y se podrá entender, desde cierta perspectiva, el estado de la “memoria colectiva” y sus incidencias en las familias y los sujetos-hijos de estados azotados por la catástrofe social y política.

---

<sup>13</sup> En cierta medida en *El edificio de los chilenos*, el sujeto estratégico para el MIR fueron los niños de los militantes. En el acto de crear familias sociales el gesto fue darle más importancia al deber político, al lazo social más que al lazo biológico. Quizás el MIR dijo algo así: “Denme sus niños yo los cuidaré y les daré otras familias, descuiden, vayan a luchar por la patria.

# Capítulo I:

## 1.1 Neoliberalismo y cultura en el Chile y la Argentina postdictatorial

La postdictadura, palabra cargada de discursos. Comprender las líneas que atraviesan los contenidos de esta palabra es comprender una época; es comprender un ambiente en donde millones de personas coexistieron y paulatinamente construyeron diferentes sentidos para las complejidades de la vida, en la década de los 90's, en Chile y Argentina. Es una palabra que toma como referencia la catástrofe de la dictadura para establecer una diferencia, pero sobre todo, un vínculo. Porque pensar en términos de postdictadura la época en donde los autores que revisaré produjeron sus obras, es pensar en el contexto de producción cultural que influyó, inevitablemente, dicha producción. Estoy hablando de la instauración, por la fuerza, de un modelo económico de libre mercado que vendría a modernizar la vida de generaciones, la del 70 y del 80, que, a ojos de los militares, se encontraban hundidas en el caos, la anomia. Esto significaba “salvar al país de sí mismo”. En este sentido, la forma en como fue instaurado el modelo (terror) y el modelo mismo, cambiaron las relaciones sociales: fractura de los vínculos familiares, crisis de la sociedad (“fachos y rojos”), políticas de olvido y políticas de memoria, entendidas desde una convicción subjetiva y otras institucionalizada por el estado, masificación de los medios masivos de comunicación (televisión e internet), capitalización de partes integrales de la vida cotidiana, son algunos ámbitos en donde la dictadura dejó sus legados.

Estos cambios generaron, en variados casos de escritores de postdictadura, un posicionamiento crítico y artístico en relación a la historia reciente del país: el problema de la memoria, el atestiguamiento de la crisis familiar, la intimidad como espacio de enunciación, son recursos recurrentes, pertenecientes a una “estructura del sentir” de esta época, en las obras que analizaré en los próximos capítulos.

Entonces ¿Qué es una “estructura de sentir”? En su libro “*Marxismo y literatura*” (2000) en el capítulo “Estructura de sentir” Raymond Williams intenta explicar, que “ninguna generación habla la lengua de sus predecesores” (153), que en toda época existe un sustrato

aun no conceptualizado, sino más o menos etéreo, una “estructura de sentir” que orienta las significaciones y los sentidos. El interés para Williams se centra en:

"(...) los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas o formales, en la práctica son variables (incluso históricamente variables) en una escala que va desde un asentimiento formal con una disensión privada hasta la interacción más matizada existente entre las creencias seleccionadas e interpretadas y las experiencias efectuadas y justificadas" (155).

Williams piensa en experiencias que se están viviendo en un presente, las cuales no pueden pensarse de maneras acabadas, sino que se encuentran en procesos de cambio y construcción. Lo importante es entender que hay un grupo histórico que está funcionando bajo estructuras ya consolidadas; y que se enfrenta a otros grupos que, en cambio, está configurando, en un presente continuo, nuevos sentidos teniendo como referencia ese grupo pasado. En este sentido, lo personal y lo íntimo tendrán gran relevancia para comprender estos procesos en formación. Se establece así una relación y una distancia entre estos grupos que se definen por estructuras de sentir que van cambiando a medida que lo social va mutando junto con ellos. Es pensar los sentimientos tal como son vividos y sentir los pensamientos tal como son pensados.

La obra de arte, para Williams, poseerá un carácter especial, es allí donde este “sentir una época” se condensará y podrá ser tomado como un vehículo que nos conduciría hacia las subjetividades. Esto es importante porque estoy pensando *la generación de postdictadura* en términos de una “estructura de sentir”. Esto facilitará una comprensión desde el ámbito de las emociones, desde ese lugar bien abstracto y dejado de lado por la racionalidad de una Historia oficial, de una memoria Oficial; formas fijas que poco saben de las complejas contradicciones del sujeto. De esta manera, hay puntos de encuentro en las estructuras de sentir de las generaciones de postdictadura de Chile y Argentina que se condensan en este caso en su literatura. Es en el Arte y la literatura donde podemos encontrar estas estructuras en plena formación.

Entiendo, por lo tanto, a la generación de los padres y la generación de los hijos como dos “estructuras de sentir”, en este sentido, el de Williams, en donde la segunda se constituye por consecuencia de la primera. La generación de los hijos se comienza a estructurar en el momento en el cual los hijos son testigos del quiebre de la comunidad-familia, cosa que veremos más adelante, en los próximos capítulos; y se desarrolla en el contexto de acabamiento de la dictadura, cuando se impone un modelo social que determina las experiencias de lo cotidiano, lo que veremos en éste. Pensar así el concepto de generación promueve establecer los vínculos entre obras más o menos coetáneas, ya no en un sentido tan inmanente y tan restrictivo como lo hace Cedomil Goic en “La novela chilena”<sup>14</sup>. Esto enlaza (une y prohíbe, como en el sentido de Ana Amado) inmediatamente, desde la intimidad del sentir, a una generación con la anterior. Y enlaza, internamente, a los miembros de una generación no desde una perspectiva estrictamente etaria, sino desde una sensibilidad experiencial e histórica. De esta forma lo que aquí llamo “generación de los hijos”, es una cierta sensibilidad constituida por una experiencia familiar, desde la visión del hijo en posdictadura que toma su forma en las obras artísticas.

Ahora bien, es necesario también dar cuenta de porqué llamo a esta época “posdictadura” y no “transición” ni “vuelta a la democracia” por una decisión conceptual e ideológica. En primer lugar, “transición” en un sentido se ocupa para denominar el traspaso del poder desde los militares hacia la clase política. Significa un cambio de estado, un avance, un desarrollo que pone el acento en el movimiento más que en el estado inicial o el final.

Cuando hablamos de “transición” existe un dejo de pasividad en las causas del cambio. Como un animal cambiando de piel, como el proceso de madurez de un niño a un adulto. En definitiva, de un estado intermedio donde lo que importa realmente es el cambio y el movimiento de un punto A hacia un punto B, borrando el origen. Ahora bien, no hay que olvidar que este término fue muy difundido en la década de los 90’ para describir un estado de época. Y es que sucede que, como dije, el sentido de esta palabra reside justamente en este carácter suspendido del tiempo. Vivir en un periodo de transición significó vivir en un

---

<sup>14</sup> La gran crítica que se le hace a ese modelo generacional, tal como lo plasma Ricardo Cuadros en “En contra el método generacional”, es que en este modelo todos somos cautivos, por nuestra edad biológica, a permanecer dentro de una generación, estrechando y delimitando, casi en espacios estancos, las características de una generación en relación a la edad de sus integrantes. En cambio, pensar la generación en términos de “estructuras de sentir” en el sentido de Williams, permite establecer la generación como una estructuración epocal en presente continuo, que se explica en relación a un sentir de época.

movimiento que su fin era el movimiento mismo, en un traslado que nadie sabía cuánto podía durar. La sensación era de un movimiento continuo y suspendido. Era una especie de promesa de la felicidad constantemente, infinitamente, pospuesta. Esto, entonces, promovía una experiencia de un tiempo dilatado, de una etapa que no se dejaba atrás: “No había futuro porque nuestro presente estaba atascado en el pasado, una gran polea invisible de historias que no terminaban de morir nos tiraba hacia ese pasado, que era un origen.” (Botinelli, 8) Me refiero por lo tanto a un problema temporal, la posdictadura está marcada por una transición interminable. La experiencia de este momento excepcional, centra su atención en el movimiento mismo,

“Vuelta a la democracia”, por otra parte, es un proceso asociado a la posdictadura que no presta tanta atención al movimiento sino que al punto de llegada. Hablar de “vuelta” implica el volver a un origen, llegar nuevamente a un estado de cosas antes de cualquier acontecimiento posterior. Se olvida del cambio, al tiempo que presupone que se puede volver a ser lo que se fue en un principio. Como si aleatoriamente se deseara cortar un fragmento de película, desecharlo, y volver a pegar los extremos, resultando un vacío argumental que no se entiende. Pensar esta época como “vuelta” es pensar que la democracia puede ser recuperada y que dicho sistema se aplicará en su funcionalidad y legitimidad.

Estos dos conceptos que incumben a la postdictadura pienso que tienen en común la búsqueda de un tipo de olvido. Se pone el acento en el cambio; se pone el acento en el periodo anterior, pero se quita la vista al episodio coyuntural que nos hizo “volver”. Tomás Moulian, refiriéndose a Chile, pero que puede extenderse a Argentina, habla del “pacto” que “blanqueó” la realidad dictatorial en la figura del iceberg que se convirtió en símbolo de la metamorfosis chilena. “En Chile lo que pasó, pasó, ahora somos diferentes, olvidémonos, mejor ni se acuerde.”, diría alguien, alguna vez. Este blanqueamiento de la memoria a través de la nominalización de lo que sucedió después de que los dictadores dejaran el poder, está a favor de un olvido que deja atrás la catástrofe y que ni se piense en el luto. Seríamos un país nuevo. Necesito entonces un concepto que no borre los orígenes violentos y antidemocráticos de la época referida. Que haga memoria, pero que también ponga énfasis en un cambio. Ese concepto es “posdictadura”. No obstante, esto no significa

que niegue las implicancias que generaron la vinculación de una época con el término “transición” o “vuelta a la democracia”. Todo lo contrario, entender los sentidos de esos términos ayuda a entender cómo se ha configurado en la población el sentido de esta época. El término posdictadura incluiría en su seno estos sentidos que son parte de, como hemos dicho, la “estructura de sentir” de los escritores que revisaremos. Interpretar las producciones artísticas de la posdictadura involucra saber cómo estos ingredientes, que son las maneras de nombrar un periodo, la proveen de un sabor particular.

Entiendo esta época, entonces, como el resultado de una profunda coyuntura histórica que introducirá grietas en algunas mentalidades y en otras reforzará valores que se creen universales. Coyuntura que tendrá como resultado la instauración de un sistema económico que reacciona al sistema socialista: el sistema económico de libre mercado. Esta introducción significó la capitalización de amplios sectores de la vida reconfigurando la producción cultural y simbólica ya que fueron los sentires de toda una generación y sus relaciones sociales los que fueron afectados.

Algo que identificó los desarrollos sociales en esta época fue la violenta revolución económica, que determinó un cambio sustancial en la forma de aprehender el mundo y las diferencias. Tomás Moulian lo piensa en términos de una “revolución capitalista” a cargo de militares, intelectuales y empresarios, de los cuales los primeros se impusieron de manera más efectiva a través del terror. Esta idea del terror es muy importante porque provoca el esconderse, el vigilarse las espaldas, ponerse en un rincón, ocultarse en la casa, en el espacio íntimo. Toque de queda emocional. En ese sentido, no es descabellado pensar que las relaciones afectivas, dentro de los núcleos de la intimidad, tomaron un rumbo crítico. El afuera era peligroso, existía la desaparición, la tortura, el rapto y el fusilamiento. La reclusión en la intimidad, debido al miedo, volvía problemáticas las relaciones al interior de los lazos afectivos. El pánico poco a poco era absorbido por la piel de la familia.

En el caso argentino, por ejemplo, la represión violenta se hizo sentir a través de un particular discurso proveniente de los militares, en donde se comprendían a las familias argentinas como las células que componían el cuerpo de la sociedad; metáfora biológica que tenía por objeto manipular desde la “responsabilidad familiar”, desde la autoridad del padre, el control sobre los jóvenes, causantes de la afección corporal por la que pasaba el

país. Elizabeth Jelin, citando al diario argentino La Nación, en su artículo *“La familia en la Argentina: modernidad, crisis económica y acción política”* (2005) dice:

“Los militares iban a liderar el proceso de “reorganización nacional”, convocando a los “padres, madres e hijos sanos de nuestro país” a que “cuiden el hogar. Preserven su seguridad. No acepten generosamente las ideas implantadas en las mentes jóvenes por expertos internacionales de la subversión... La seguridad y la Paz del pueblo [...] se construye dentro del hogar y las escuelas (La Nación, 19 de junio, 1976)” (68)

El punto era “sanitizar” a la familia de infecciosas ideologías que parasitaban la mente de los jóvenes inmaduros. El estado se posiciona como “Padre-estado” castigador, cuidador y todo poderoso ante la gran familia-nación. La paradoja está en que al tiempo que se llamaba desde la televisión, radios y diarios al cuidado de la familia, a su mantenimiento y limpieza, se violaba su integridad al momento del secuestro y tortura de sus integrantes.

Como se sabe, la dictadura argentina encarceló a mujeres embarazadas a las que se esperaba para que dieran a luz, allí se desaparecía a la madre y al hijo lo regalaban a alguna familia lejana a la subversión: “Las estimaciones sobre el número de desaparecidos varían, con cifras que llegan a los 30.000; las estimaciones de bebés secuestrados o nacidos en cautiverio entregados con identidades falsas llegan a los 500 (de estos, cerca de 80 casos fueron resueltos).” (Jelin, 69)

En este cuadro íntimo son las emociones las que toman el papel protagónico. Pienso en Humberto Maturana cuando dice que las relaciones sociales que mantendrían los sujetos en su vida cotidiana vendrían fundamentadas desde la emoción, entendida como cierto campo de operación cognitiva de las personas. La razón se legitima dentro de una emoción que me permite una seguridad en dichas premisas; pero si mi emoción cambia a un estado de exaltación furiosa, la razón ya no es atingente a mi zona de operación cognitiva. La realidad histórica de los sujetos estaría definida más por sus posiciones emocionales que por el análisis positivo y metodológico. Como ya dije en la introducción, el Amor, para Maturana, es la emoción básica de todo ser humano, es lo que mantiene unidas a las personas en torno a una comunidad, a su cuidado y a su mantenimiento. El compartir, el acompañar, el cariño

y el respeto es lo fundamental para que una comunidad se mantenga unida. Y si bien, las dictaduras lo que hicieron fue poner en tensión esa emoción, sobresaturarla en su elementalidad, provocando el desgaste y la crisis, las intervenciones de memoria de instituciones como “Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo” en Argentina, o las agrupaciones de Familiares de Detenidos Desaparecidos (FDD) en Chile, son muestra de que este Amor continua operando, que queda como sustrato, tierra fértil, después de la catástrofe. No obstante, como veremos más adelante, mantener el Amor dentro del núcleo familiar es más problemático de lo que parece.

En la posdictadura, además, se instauró un discurso de homogenización del Otro. La “transición” lo que hizo fue también acabar con el adversario. Ya no hay adversario porque llegamos a un consenso. Se borra la diferencia, se la niega. Después de la catástrofe somos todos los mismos: “Ya existía una sociedad aplastada, traumada. En vez de activarla, hacerla renacer, se usó la estrategia de fomentar el temor regresivo, de condenar como irracional cualquier divergencia.” (Moulian, 39) Y como sabemos, en la postdictadura, resolviéndose en una sociedad de libre mercado, los seres humanos son educados en la competencia y no en el compartir, en la cooperación mutua. Maturana: “La sana competencia no es y no puede serlo porque se constituye en la negación del Otro.” (13)

Tenemos entonces por un lado, el terrorismo de estado que evolucionó en posdictadura, despojándose de su violencia patente a políticas de olvido y de blanqueamiento, siguiendo a Moulian. Pero en el otro extremo tenemos el “deber de hacer memoria” por parte de un sector de la población que siente el olvido como una amenaza que socavaría los cimientos de la realidad misma: “La vigencia de los temas de la memoria, incluso lo que se puede llamar un deber de memoria, ha dependido de un acontecimiento brutal, una situación límite para la sociedad y sus instituciones: el terrorismo y la criminalización del estado ocurridos en una escala nunca vista en el país.” (Vezzetti, 3) Como respuesta casi somática al blanqueamiento, la memoria ha ido adquiriendo en el espacio público, (estatuas, museos, intervenciones performáticas) una fuerza que lucha fuertemente la presencia en el discurso de la comunidad.

## **1.2 Literatura de posdictadura: contexto de los escritores de postdictadura**

En esta problemática discursiva de posdictadura fueron creciendo los llamados “hijos de la dictadura”, una generación que vivió esa época cuando aún eran niños, por lo que no se relacionaron con los grandes discursos políticos de la época, sino que la aprehendieron desde una mirada infantil. Y en un segundo estadio, el de posdictadura, crecieron en su adolescencia para ponerse a escribir ya a mediados de los noventa. Autores argentinos y chilenos, como Alberto Fuguet (el primero que incursionó en esto en Chile), Alejandro Zambra, Nona Fernández, Laura Alcoba, Patricio Pron, Alejandra Costamagna, Félix Bruzzone o Julián López han escrito novelas que han sido catalogadas como literatura de hijos.

Este puñado de autores lo que estaría haciendo sería en cierto modo testimoniar desde la ficción literaria una experiencia generacional de dictadura:

“Los relatos de la década del 70 que se publican en nuestro país sobre todo en la década del 90 responden a la ineludible necesidad de hacerse cargo de esta herencia. Podría decirse que hay un eclosión de esta temática que desemboca, para algunos, en un agotamiento por exceso.” (Strejilevich 3)

Hay en esta escritura un espacio de crítica, experimentación y memoria, cuestionando y cuestionándose, el rol del escritor en la posdictadura.

Y es que este, como llamé, “exceso de memoria” es consecuencia también de una especie de desilusión en la población del proyecto modernizador y también de los proyectos políticos de generaciones, la del 80’ en este caso. Las juventudes dejan de confiar en las organizaciones institucionalizadas de los partidos políticos y prefieren la participación, más movediza y cambiante, de sus comunidades más cercanas:

“Los jóvenes de la generación del 90, así como los del 2000, ya no tienen “un monigote” que derribar, ni partidos políticos que tomar en serio, ni una sociedad a la cual integrarse con entusiasmo, pero tienen el lema que los insta a agruparse y a generar espacios propios. Pues, aunque no tengan sociedad, tienen el instinto de

generar sus propios espacios de participación. -Lo que es equivalente a tener el principio generador de toda “nueva” sociedad.” (Salazar, 262)

En la lógica de los golpistas, las dictaduras son una manera de ordenar una sociedad turbulenta y dividida, que tienden cada vez más a la anomia y al caos. Se podría pensar que se da un golpe como solución a una crisis ideológica y económica y, como resultado, se instaure un modelo de sociedad aterrorizada, pasiva que deje gobernar con tranquilidad a aquellos que se tomaron el poder: empresarios, militares e intelectuales. Sin embargo, como dijo Salazar, esa ilusión de pasividad, terror y de “no estar ni ahí” de la generación de los hijos, es producto de la pérdida de confianza en las organizaciones que ya fueron derrotadas una vez, lo que no quiere decir que no vivamos en una sociedad completamente derrotada, sino que se rearma desde lo local y lo popular. En vez de partidos, se tiene una génesis más o menos autónoma de iniciativa juvenil creando cultura desde los espacios propios, desde la intimidad del barrio, del grupo de amigos, desde lo que se ve en la tele, o el nuevo “meme” que se “viralizó” por internet. Creo que es por eso que las generaciones de escritores tienen un carácter tan heterogéneo y al mismo tiempo se valen de recursos narrativos nuevos, propios de una sociedad en proceso de modernización, tales como la fotografía, el cine o los videojuegos.

Estas generaciones de postdictadura, al estar vinculadas con un quiebre político y existencial, han permitido dar cuenta de los grandes cambios que surgieron en estos períodos, configuran esa “estructura de sentir” de la que hablaba Williams. Desde la perspectiva de estas generaciones se pueden observar cómo fueron cambiando los roles y las certezas de una sociedad, que no sólo han tenido fracturas políticas y sociales, sino también fracturas existenciales: “La literatura de post-dictadura, ha permitido formar una identidad en aquellos sujetos que han sido víctimas de dictaduras, con una atmósfera asfixiante, con miedo y violencia; donde los regímenes dictatoriales han llegado a apoderarse de la vida de los individuos, interviniendo en las esferas más íntimas de los sentimientos humanos.” (Karla Urzúa) A través de estas creaciones, se van formando y moldeando identidades colectivas que en ningún caso son estáticas, no están fosilizadas, sino que van lentamente desarrollándose y complejizándose.

Para Carolina Canave, cuando hablamos de literatura postdictatorial hablamos “de aquellas producciones simbólicas que tematizan, de una manera crítica, los acontecimientos sucedidos en nuestra historia reciente, claramente no de una manera que se agote y clausure en aquellos significados convenidos sino, por el contrario, como relectura y reapertura a un pasado que se nos presenta poblado por las sombras de la duda.” (18) En ese sentido, nos encontramos con una literatura que sienta sus bases en un cierto tipo de novela histórica, pero con un concepto de “Historia” atingente a la de los “actores secundarios”<sup>15</sup>. Se vuelve la mirada hacia el pasado, se lo resignifica, se le da sentido, pero no con una pretensión totalizadora ni omnipotentemente abarcadora. Es más, los personajes son limitados por las circunstancias, son conscientes del silencio que gobierna gran parte de su realidad y con ello experimentan la impotencia del desconocer: desconocer-se y desconocer a su propia familia.

Sin embargo, hubo una fiesta: “la fiesta de la Democracia”. Y la gente *salió* a la calle. Los callejones, testigos húmedos, se iluminaron con el milagro de convertir el silencio en MTV, el miedo en adrenalina, de convertir la sangre en flúor. “Miedo y soledad, paranoia y esquizofrenia, he allí el mundo que se le ofrecía a la Post chilena.” (Botinelli, 11). Era la fiesta del olvido y la gente se daba cuenta, algunos por lo menos. Porque junto con la celebración quedaba el gusto amargo del pasado. Se bailaba con “La Sonora de Tommy Rey” teniendo la herida abierta en la ingle. Pura fachada, puro transformismo, puro “gatopardismo” diría Moulian. Si jugamos con lo que Alejandra Botinelli llama “*La Post*” para referirse a la postdictadura, lo que tenemos también es un “*Spot*” publicitario del nuevo Chile. Es el Chile que deviene imagen. Hay que venderles el nuevo país a los extranjeros, de ahí la metáfora del iceberg en Moulian. Pero también hay que mostrarse a los propios chilenos. Junto con la masificación de la televisión, nuestro país adoptó como estrategia mostrarse a través de ella, de allí emergieron un sinnúmero de teleseries y programas que poco a poco fueron forjando “el carácter de la nación”.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Expresión utilizada por el escritor chileno Alejandro Zambra en su novela “Formas de volver a casa”, con la que se refiere a un tipo de sujeto de la dictadura que, por no ser actor de los grandes procesos de dictadura, su historia quedó olvidada como “memoria menor” y llevada a empolvase dentro del recuerdo individual.

<sup>16</sup> Me refiero a teleseries ambientadas en diferentes zonas de Chile, y en diferentes tipos humanos, tales como Adrenalina (Dirigida a la nueva Juventud chilena, 1996), Iorana (Isla de Pascua, 1998), La fiera (Chiloé,

Tenemos, por otro lado, también, la literatura de Alberto Fuguet, de los “McOndistas”, que buscó en la cultura pop, (esa cultura que era una apropiación de la cultura gringa que llegaba de la televisión, y para los privilegiados, la televisión por cable) una forma de identidad urbana, desde lo cotidiano del devenir neoliberal de las naciones latinoamericanas luego de las dictaduras, distanciándose de los modelos realistas y mágicos del boom latinoamericano. Lo que se confecciona es una oposición entre “nuestras tradiciones culturales con el logo estadounidense” (Cánovas, 46), porque las tradiciones ya no están identificando al sujeto postdictatorial. El discurso político e identitario pasa por una crisis, es movedizo, hay una indagación dentro del desajuste. Rodrigo Cánovas ha dicho que esta producción se caracteriza por ser una “novela de la orfandad”; novela donde los personajes se caracterizan por ser “seres precarios, que no logran reconocerse en los ritos del amor, de la política nacional o de la familia.” (73)

Y es que ese sentimiento de orfandad está referido a la falta de todo referente al cual sostenerse. Es la confianza la que se ha perdido. “Vengo de una generación medio guacha.” Dice Nona Fernández en una entrevista a *El Mercurio*, porque: “Gran parte de los héroes murieron o desaparecieron y los que quedaron, fueron tragados por la democracia o se quedaron mudos, en shock. El resto, por omisión, por ceguera, por tontera o derechamente por maldad, fueron todos unos cerdos.”<sup>17</sup> La confianza en la familia, la confianza en la política, la confianza en la Historia, confianza en el estado, la confianza en el prójimo, se está perdiendo. Ese sentimiento de desconfianza, esos silencios, llevan a las personas a guardarse aun cuando la “alegría ya haya venido.” Los hijos, ante esta situación, se recluyen en busca de una respuesta, es un doble movimiento de entrada y salida. Entrada en el fuero interno, en la subjetividad, pero también una salida, una búsqueda en la calle, fuera de la pieza, en el barrio, que permita hallar la confianza, como ve Salazar. En ese sentido, creo que esta literatura se ilumina cuando la pensamos en términos de esta orfandad. Y más importante aún, que son los propios hijos los que narran esta orfandad. En un reportaje del diario *El País* Ricardo de Querol dice respecto a los silencios de esta “literatura de los

---

1999), Pampa Ilusión (Atacama, 2001), Romane (Gitanos, 2001) entre muchas otras. Producciones destinadas a aunar un país dividido durante la *transición*.

<sup>17</sup> Fernández, Nona: “Vengo de una generación media huacha”. Entrevista por Pedro Pablo Guerrero en Revista de Libros de El Mercurio. Domingo 12 de agosto de 2012. Obtenido de: <http://letras.s5.com/nfe151012.html>

hijos”: “Su mirada tiene puntos en común: el primero es un intento de rellenar los huecos que dejaron esos silencios.” (párr. 2)<sup>18</sup> Y es en ese intento de rellenar los silencios donde estos hijos también cuestionan; en ese cuestionamiento a lo familiar, no hay homenaje, hay interpelación directa, acusación, cuestionamiento y juicio.

Un autor icónico de esta generación es Alejandro Zambra. En su literatura existe un cuestionamiento fuerte a la clase media chilena, que está también, quizás en menor medida, en otras autoras como Costamagna o Nona Fernández. En Zambra, por ejemplo, se acusa el mutismo de la clase media, ese mutismo que viene de quien se quedó con un pedacito de tierra y contento, se calló.

“Se trata de la clase media que en los años 80 preparó a sus hijos para ser la primera generación de profesionales; una clase media que vivía en poblaciones construidas a fines de los sesenta, provincianos advenedizos, periféricos, hijos o nietos de inquilinos, que sin embargo tenían en su agostado horizonte la profesionalización de sus hijos y el ascenso social de la familia. Una clase media de la que formamos parte muchos de quienes nos dedicamos a la literatura, la crítica y la enseñanza hoy. Los hijos de esa clase media crecieron, crecimos, como remarca Zambra, sin libros, orfandad simbólica que vuelve aún más difícil hablar sobre esos niños entregados al novedoso impacto de la televisión.” (Amaro, párr. 4)

Son los hijos de las familias de clase media que aspiraban a subir de pelo, o bien, a tener un futuro sin preocupaciones económicas. Padres un poco de derecha, otros un poco de izquierda, gente que no estaba muy metida en los conflictos políticos fuertes de esa época. Familias sin desaparecidos, sin detenidos políticos, que querían solamente sobrevivir con las condiciones que estaban dadas y si fuera necesario, para que su familia estuviera tranquila, callar.

Como vimos, en la Argentina la identificación de los hijos y de los nietos cuando acabó la dictadura supuso un problema. Sin embargo, también están los hijos que buscan a sus padres. Abuelas y madres sin hijos e hijos sin padres ni abuelas, tónica de la realidad

---

<sup>18</sup> De Querol, Ricardo: “Los niños de la represión chilena llenan los silencios” *El País*. 13 de Julio del 2015. [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/09/babelia/1433843677\\_532023.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/09/babelia/1433843677_532023.html)

argentina de posdictadura. Con respecto a los hijos en la literatura argentina, Adriana Badagnani dice que hay una estética de la ruina. La ruina entendida como los restos de las estructuras antes de la catástrofe. En la ruinas encontramos los andamios, los escombros, los vínculos de lo que antes fue una estructura sólida molidos en el piso. Algunos pilares siguen en pie, otros caídos desde las alturas ya no se sabe qué lugar ocupaban en la estructura original. Esta autora, -citando a Sandra Lorenzano (2001), comenta: “esta concepción aparece como la contraposición con la estética fascista de los monumentos. En estos textos el estilo fragmentario da cuenta de las heridas, de las huellas dispersas de lo que es imposible reconstruir.” (párr. 10) Lo que se diluyó fue el vínculo biológico que unía a las familias, son los cuerpos de los padres los que han sido saqueados por lo que se genera una búsqueda de quienes fueron, búsqueda que nunca “es” sino que siempre está “siendo”. Entonces esta autora argentina promueve que escribir la historia de los padres es también escribir la historia de ellos como hijos, “en la medida en que la muerte, el exilio y el miedo dejan profundas huellas en los sujetos” (Badagnani Párr. 8)

Tenemos, por lo tanto, una mirada diferente de los dos grandes discursos que poblaron la realidad argentina y chilena de posdictadura, es la mirada de los hijos, aquellos olvidados por la Historia Oficial. Visiones de aquellos que no vivieron el terror carnalmente, sino que experimentaron el miedo, el silencio, los secretos a través de las murallas de su casa, sentían ese aire asfixiante de no tener voz y de no saber cómo conseguirla. El resultado de eso fue una generación literaria que no quiso desvincular el Arte con la realidad histórica. El Arte, -en este sentido, es un compuesto de vivencias y estéticas, de belleza y subjetividad. En tiempos como este es complicado pretender un esteticismo y una autonomía del arte como se lo piensa en ciertos discursos modernos. La literatura de estas generaciones es muestra de ello, se entregan productos artísticos con un valor estético precioso, y que al mismo tiempo no fingen en ser portadores de discursos políticos, discursos epocales y de experiencias personales, de memoria. En ese sentido, es una literatura mucho más sincera consigo misma y con los lectores. Si no fueron sinceros con ellos, ellos son sinceros con su Arte.

## Capítulo 2:

### 2.1 Figuras de familia de posdictadura: padres y madres.

*“La madre no es buena narrando historias.  
Es mejor callando, guardando información,  
dejando la duda, la inquietud.”*

(Fernández)

En el capítulo anterior revisé a grandes rasgos el panorama cultural de la literatura chilena y argentina de las últimas décadas, su contexto literario y de producción en el que se enmarcan y desarrollan las obras a analizar en este trabajo. Revisé también el cruce entre memoria individual y memoria colectiva, la dicotomía memoria-olvido, que se resuelven en un exceso de memoria. En ese sentido, posicioné a la llamada “generación de los hijos” entendiéndola como una “estructura de sentir”, en el sentido de Williams. Todo eso con el objetivo de ir avanzando en la hipótesis que dicta que el sujeto-hijo de postdictadura no es posible entenderlo sino como un sujeto cruzado por políticas de memoria, que testimonia el quiebre de su comunidad-familia, su descentramiento. La relación entre hijo y familia se puede entender como una relación entre sujeto y comunidad, y entenderlo así nos abriría a la posibilidad de pensar esta literatura como una metáfora del diálogo entre el ciudadano y la historia reciente, con los perpetradores de la catástrofe.

La familia, esa institución tan problemática en días como hoy. Comprender el rol de la familia dentro de una sociedad, es entender también la importancia que tiene la comunidad en el sujeto. En este capítulo busco dar cuenta de esta comunidad-familia, centrando mi atención en la relación de los padres como los pilares fundamentales en los cuales la comunidad se sostiene. Los hijos en este sentido, dependen de la estabilidad de su comunidad, a partir de allí crearán un sentido sobre cómo actuar en ella. Veremos cómo esta comunidad está cruzada por contextos políticos que irán complejizando la armonía en las relaciones internas. Muerte, abandono, indecisión, crisis en su poder como padres y en su poder como entes políticos dentro de la sociedad, serán una tónica fuerte en la representación novelesca y documental de los padres.

Algo importante a tener en cuenta es que dentro de las obras que analizaré, *Había una vez un pájaro* de Alejandra Costamagna, *Mapocho* de Nona Fernández, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron y el documental chileno *El edificio de los chilenos* de Macarena Aguiló, los padres son los padres que participaron activamente dentro de la resistencia al fascismo dictatorial. No son los padres de esa clase media que, por ejemplo, retrata Zambra en *Formas de volver a casa*, los cuales vivieron la dictadura dentro de otras lógicas. No obstante, las figuras que obtendremos están cruzadas por la visión de los hijos. En ese sentido, estamos en presencia de una figuración que viene desde la voz de alguien cuya experiencia individual está determinada por la vida y la práctica de sus padres. Aquí, los padres no se están definiendo a sí mismos a la luz de sus acciones, sino que son los hijos los que están definiéndolos desde la vivencia de ser hijo. Se puede llegar a pensar que su experiencia no es extensible o descriptiva de una generalidad ya que son “hijos de”, “hijos de militantes”; “hijos de desaparecidos”, “hijos de exiliados”, sin embargo, quiero poner atención en que es la experiencia del hijo más que la de los padres, experiencia de hijo en tanto hijo; experiencia que sí puede ser generalizada y esparcida y entendida por todos, ya que la condición de ser hijo es una posición ineludible para cualquier sujeto.<sup>19</sup> Con esto quiero decir que vamos a hablar desde la experiencia de ser hijo, más que desde la experiencia de ser “hijo de”.

### **2.1.1 Familia de posdictadura: comunidad descentrada**

Pienso, entonces, que la familia en la postdictadura está representada como una comunidad crítica tensionada por fuerzas que van desde los discursos políticos (que quieren construir nación) hasta problemáticas que tienen que ver con la intimidad del espacio doméstico, problemas sentimentales, afectivos, interpersonales. En este aspecto, voy a entender que la manera de construir comunidad es problemática y está llena de contradicciones. Roberto Esposito en “Comunidad, Inmunidad y Biopolítica” (2009), a grandes rasgos, piensa que la comunidad es algo necesario e imposible, pero que esa falta, esa imposibilidad es justamente su constitución más pura. La comunidad imposible es posible en la carencia del cumplimiento. Es necesaria, pero irrealizable y por eso se crea una Ley, la “Ley de la comunidad” que dicta esta necesidad. Eso es lo que une a las personas, la incapacidad de

---

<sup>19</sup> La condición de orfandad será problematizada en el siguiente capítulo dedicado exclusivamente a la figura del hijo.

poder concretar la comunidad, de que hay un defecto, ese defecto es la certeza de la muerte. La comunidad: “no se da sino en la forma de la carencia y del defecto. Pero, al mismo tiempo, ese defecto, ese límite, es también percibido como aquello que une a los hombres en un destino común: precisamente el de su finitud mortal.” (Esposito, 52) “La muerte es mentira” dice la Rucia en *Mapocho*, esa afirmación reiterativa a lo largo de la novela, que se vuelve mantra. La muerte es aquello en donde la comunidad se concreta en su fracaso. La muerte, la verdadera muerte, esa que todavía no ha vivido la Rucia, la que se constituye en el olvido y la que confirma que la comunidad existió. Pero se niega la muerte, no se la acepta. En *El espíritu de mis padres...* el narrador comprende y acepta en un momento la muerte del padre, pero finalmente el padre vive. Es la muerte la que congrega a la comunidad en un objetivo común, la que *con-mueve* los cuerpos, en el sentido de esa común movilidad. Entonces, la comunidad se organiza en la muerte, no es raro que el cementerio sea el único lugar donde la Rucia se sienta en casa. “Todo allí se mantiene igual que cuando era niña y el padre la llevaba con el Indio a visitar la tumba de la familia.” (90) La muerte, por lo tanto, esa negación y posibilidad de la comunidad está siempre rondando estas narrativas, como incertidumbre y también como certeza.<sup>20</sup>

Ahora, creo que un buen lugar por donde comenzar nuestro análisis es detenernos en las figuras de la casa que están presentes en estas obras. Esto es importante, porque la casa funciona como un espacio de memoria colectiva. En Halbwachs, la memoria de una comunidad está arraigada sobre todo en ese espacio común, de pertenencia, que configura, codifica, relaciones sociales y también la memoria de los miembros de una comunidad.<sup>21</sup>

Las casas, por lo tanto, que aparecen aquí son fundamentales si queremos comprender como estas comunidades entienden sus propios espacios de memoria e identidad.<sup>22</sup>

La casa, también, como espacio interior, es signo de intimidad. Sus paredes mientras más gruesas y resistentes, representan los muros que separan a la comunidad y a la sociedad. Así como la pieza es una intimidad subjetiva, la casa es una intimidad comunitaria. En ella los miembros de la comunidad actúan en función de otras lógicas, lógicas diferentes a las

---

<sup>20</sup> Más adelante en el capítulo, la imagen del “accidente” coquetea con este sentido de la muerte.

<sup>21</sup> Halbwachs, Maurice “*Fragments de la memoria colectiva*”. Selección y traducción: Miguel Ángel Aguilar D. Revista de Cultura Psicológica. UNAM. (1991).

<sup>22</sup> La casa y los espacios interiores tendrán otra interpretación cuando se vean desde el punto de vista del sujeto-hijo.

de la calle. Los problemas que vienen “de afuera” cobran un nuevo significado cuando “entran” en la casa. El hogar, por otro lado, ese ese espacio simbólico de relaciones de afectividad entre los miembros de la familia. En estas narrativas la forma de narrar la casa, es una manera de narrar también el hogar.

Entre estas formas está la ruina, lugar desecho en escombros, en penumbras y soledad, marcando una tenue melancolía de lo que fue alguna vez: “Cuando llegué a la casa de mis padres, no había nadie. La casa estaba fría y húmeda como un pez cuyo vientre yo había rozado una vez antes de devolverlo al agua, cuando era niño.” (Pron, 28) Y también en *Mapocho*: “La casa se cae. La Rucia se detiene frente a ella. Mira los escalones rojos, ahora sucios y quebrados, en los que su padre alguna vez hizo magia. Las paredes de barro desarmándose, volviéndose polvo y volando por el aire.” (Fernández, 28) Lo que queda es un vacío incómodo, muebles sombríos como significantes de esa falta hogareña. Se siente una distancia entre lo que hay y el sujeto, como si las puertas a las antiguas habitaciones ya estuvieran clausuradas, como si guardaran el secreto de lo que alguna vez fue. La casa es tan importante, que Macarena Aguiló en *El edificio de los chilenos*, realiza una cartografía de ese departamento en donde convivió con sus “hermanos sociales” del Proyecto Hogares, porque ese es el lugar en donde la comunidad se ubica desde el sujeto. La casa es una estructura que supone un orden, cada habitación pertenece a alguien, “mi habitación está al lado de esta otra”, “la pieza de mis padres está más lejos”, decimos cuando queremos describir nuestra casa. Dibujarla es significar ese orden necesario. Pero este orden, en estas narrativas, es violado por fuerzas imparables. Es entonces cuando las paredes de la casa de Amanda en *Había una vez un pájaro* dejan entrar los ruidos de afuera en plena once: “(...) escuchando un sonido de balas que viene de la calle. (...) vidrios rotos, olor a pólvora, camiones blindados, pájaros ardiendo en la noche, y mi padre desaparece” (34 - 35) Las paredes de la casa no son suficientes para evitar que lo de afuera irrumpa dentro del hogar. En el acto en el que la intimidad es violada el hogar es golpeado, solo quedó el silencio de las balas; solo quedaron las ruinas de una familia.

Y es que en esta irrupción es al padre al que se lo llevan, y la madre queda. Sonia Montecino en *Madres y Huachos* (1993) señala que en la Latinoamérica colonial la ausencia del padre, o la pérdida de respeto al padre, fue determinante en las construcciones

sociales del continente y en Chile, más específicamente. El padre era un ser lejano, un “roto” a veces, un “lacho” otras, de repente podría ser el mismo español que dejaba huachos repartidos en el territorio. “La figura del padre tráfuga, es también la imagen del poder, un dominio lejano y masculino que reside en los espacios fuera del hogar (dentro de éste el poder lo detenta la madre)” (Montecino, 51). La figura de la madre es, entonces, la figura más presente (no por ello con la que más se identifican los hijos, pero sí es un modelo con el cual la comparación es inevitable) dentro de la comunidad familiar que se replica en las obras. En *Mapocho* a Fausto lo vienen a buscar de la dictadura y no lo sueltan, la familia se va a otro país y la madre se encarga de que no sepan de él; en *El espíritu de mis padres...* el padre se encuentra agónico; en *Había una vez un pájaro*, el padre es exiliado y muere en el exilio; finalmente en *El edificio de los chilenos* son los dos padres los que se ausentan. Tenemos, entonces, un espacio carente de un ideal familiar, está en falta, el padre se descentra, se disloca, se ausenta y esa ausencia es profundamente significativa.

### **2.1.2 Figuras del padre-mito**

En *Mapocho* el padre toma dos nombres, es el Mago y también es Fausto. En los recuerdos de infancia de la Rucia, su padre era el mago del barrio: “(...) mi padre se sentaba (...) con un mazo de cartas para sacar ases, de todas las pintas y colores, de las orejas, bolsillos y cabezas de todos los chiquillos que se agolpaban a mirarlo cada tarde antes de que anoheciera.” (Fernández, 20) También era un personaje que contaba historias fantásticas, con un carácter mitológico, que explicaban el origen de la humanidad desde la conciencia de los hombres de ser sueños de Dios: “La mujer y el hombre dormían tranquilos en su cama pequeña y soñaban que un dios, algo más grande que ellos, los soñaba” (115). Mito que se reitera en diferentes ocasiones de la narración. Su figura está bañada de la ilusión que suponían sus actividades. El personaje transitaba en la ambigüedad de la oposición verdad/mentira, estaba más allá de eso, no había un límite, había magia. Estaba en sintonía con una intuición antropológica de la narración, la cual era explicativa de un orden de cosas, *parabólicas*.

Pero una vez que lo vienen a buscar los militares y desaparece para la familia, ese límite entre verdad y mentira, esa distinción, se la construyen, se la imponen. Como profesor de

historia en un liceo, al Mago lo obligan a escribir la Historia Oficial de Chile. Su escritura se transforma en el límite de lo que sucedió y de lo que no sucedió, ya no cuenta mitos, sino que cuenta Verdades Oficiales. Los militares editan sus párrafos en función de una coherencia histórica que legitime el régimen. Desde ese momento en el que, al igual que el personaje de Goethe, vende su alma a la dictadura, su nombre cambia, y es llamado por el narrador como Fausto.<sup>23</sup> Esa transformación es radical, porque a partir de ahí el personaje que se tortura por ya no poder ver a su familia, (su mujer no quiere que los niños sepan que está vivo) va en una espiral autodestructiva que lo lleva al suicidio. El padre cambia de nombre, cambia de signo.

Y lo que queda en la mente de los hijos es el signo antiguo del padre, es la memoria del padre lo que sobrevive en ellos. Esa memoria lo que hace es posicionar al padre en un pasado más o menos remoto, suficiente para que los recuerdos moldeen su figura a modo que sea un mártir, un santo, el que fue vencido en una batalla justa. Allí emerge la figura del padre protector que ya no está con nosotros, se vuelve una figura legendaria. Uno de los momentos críticos es cuando la Rucia va al departamento de su padre, y él ve el rostro de su hija desfigurado por el accidente: su frente rota, los vidrios en su cara, gatillando un recuerdo en donde un pequeño accidente en bicicleta produce su alerta, e inmediatamente se levanta en auxilio de su hija consolándola, protegiéndola: “El padre lo pudo de nuevo. El dolor se ha ido. Sus palabras alivian como una pócima curativa. Sanan las heridas, protegen del llanto.” (131) Como una especie de Jesús que cura a los enfermos, estamos en presencia de la figura del buen padre, tierno, atento, protector, en la memoria, en los recuerdos; pero un padre, también, impotente, resignado, que ya no tiene el poder de decisión sobre su familia, el poder lo ha tomado la *presencia* de la madre. El padre, aunque bueno en la memoria, pierde su posición, existe en la ausencia. Y esa figura está en prácticamente todas las novelas: “Una vez mi padre y yo nos internamos en un monte y mi padre comenzó a explicarme como orientarme observando la situación del musgo en el tronco de los árboles y la posición de ciertas estrellas; llevábamos y él procuró enseñarme (...)” (Pron, 191) En Pron el padre esta distante, pero eso al hijo no le importa demasiado, porque el padre tiene

---

<sup>23</sup> La obra de Goethe es probablemente la más influyente de todas las figuras de Fausto. Fausto es un hombre insatisfecho por la limitación de su conocimiento. Entonces, se le aparece Mefistófeles para ofrecerle los placeres de la vida a cambio de un pacto. Le vende su alma al Diablo a cambio de juventud.

sus razones, peleó una batalla, la perdió, sufrió, lo respeta. No le importa porque siente que entendió como su padre obró, fue el mejor padre después de todo, solo que no se lo entendió en su momento. Incluso en *El edificio de los chilenos* se nos cuenta el procedimiento a seguir cuando un padre fallecía en Chile y había que comunicárselo a los hijos: “No era solo decirle que se murió, sino que presentárselo como el héroe de ese día, tu papá un valiente, un guerrillero.”, dice una de las participantes del proyecto.

El personaje de Amanda, por último, nos entrega una escena en donde esta figura mítica del padre se actualiza a su realidad, volviéndola misteriosa, ella no sabe que pensar. Eso sucede cuando ella recibe una carta de él con una foto adjunta: “Dice que a veces la mejor forma de hacerle caso a los padres es no hacerles caso. (...) que estar donde está es una penitencia. (...) me doy cuenta de que tiene algo más adentro. Es una fotografía suya. (...) Su cara es la de otra persona: un hombre de pelo gris y barba tupida, alguien vagamente familiar. Es y no es mi padre.” (Costamagna, 58) ¿Cuáles son las penitencias del padre? Creo que es posible establecer muchas interpretaciones de ámbito político, meas culpa, temas con su cuñada, etc. pero pienso que cada interpretación queda en la suposición. Lo importante es que hay algo que no se cuenta del padre, algo inaccesible para Amanda y para nosotros como lectores, que cuestiona esa imagen idílica que se tiene de él. Cosa que se refuerza cuando Amanda ve su imagen más reciente, y ve a otra persona, a un sujeto avejentado difícilmente reconocible, muy lejana a la juventud de la fotografía que tenía como una estampita en la pared y “que resistía todos los portazos” (Costamagna, 43). El mito se actualiza, se nos muestra la realidad del padre y sus secretos.

El padre también está teñido por el ideal político, lo que produce que su mirada esté vuelta hacia el pasado, hacia un horizonte de memoria de lo que no fue, perdiendo esa conexión con lo que quedó de la catástrofe. El padre de *El espíritu de mis padres...*, junto con su mujer, es un destacado periodista al que durante la dictadura le fue desaparecida una amiga suya. Posteriormente, en democracia, la desaparición de José Burdisso, hermano de esa amiga, supone una investigación exhaustiva porque, piensa su hijo, “ha conocido a ambos y no ha podido impedir la desaparición de ninguno de los dos.” (Pron, 96). El padre se ha visto superado por un sistema social que le recuerda a la dictadura, en el cual las personas se desintegran en el aire sin dejar rastro. “¿Cómo es posible que las personas sigan

desapareciendo?” Se preguntaría ese padre. Busca la verdad de lo que pasó, es una persecución contra un imaginario dictatorial que ganó y llevó al abismo a quienes lucharon para que no fuera así.

Las frustraciones de ese ideal político son llevadas entonces a la intimidad de las relaciones interpersonales. Lo que antes fue un conflicto nacional, ahora es un conflicto personal, que afecta al interior mismo de la familia. Y es que la intimidad es la vía de escape a la desilusión de un proyecto que se trataba sobre justicia e igualdad. La misma obcecación del padre por el pasado de la derrota en *El espíritu de mis padres...* repercute en la familia, la que trae al hijo que deambula por Europa y se vuelven a reunir. Sin embargo, en *Había una vez un pájaro* el conflicto decanta en la intimidad no solo quebrando a la familia, sino que yendo en contra de los antiguos camaradas del partido. Los lazos políticos también están rotos. Eso lo vemos cuando la madre llega al centro de reclusión y le cuenta a Gustavo que está saliendo con Lucas, su amigo y compañero de lucha. En voz de Amanda, la hija y narradora, testigo de la escena: “Mi padre dice que entonces la felicita y que apenas salga del encierro, si sale alguna vez de ahí, le pegará un tiro a Lucas.”<sup>24</sup> (Costamagna, 51 – 52)

La confianza en el partido y en los lazos afectivos se degradó debido a la *traición*. La venganza y la ira son las emociones que somatizan en este padre, que lo llevará a morir en la miseria del alcohol lejos de sus raíces y su familia. ¿En quién se puede confiar después de que las ilusiones se vinieran abajo?

### **2.1.3 La madre: la que queda**

Este descentramiento de la comunidad del que hablo y que hace eco de la hipótesis de Sonia Montecino, es la actualización de lo que señala Roudinesco<sup>25</sup>: La mujer se vuelve el centro de la familia. Muerte del padre.

Si el padre se ausenta de la vida de la comunidad, la madre emerge como toda presencia palpable. En su ausencia, la figura del padre tiene su lugar en la memoria de los miembros de la comunidad, sobre todo en los hijos, no obstante la madre es un personaje mucho más profundo y problemático ya que tomará diferentes formas, varias contradictorias. Su

---

<sup>24</sup> Esto es muestra de cómo la traición está funcionando como motivo de la acción narrativa en esta novela.

<sup>25</sup> Roudinesco, Élisabeth: “La familia en desorden”. Fondo de cultura económica. Buenos Aires, Argentina. (2003)

presencia familiar la ha transformado en el centro de la comunidad, el hecho de que sea “la cara visible”, de una crisis mucho mayor la vuelve un ser de muchas aristas. Es entonces cuando la madre emerge desde la materialidad de la historia, a ella la pueden ver, a ella la pueden tocar; se siente cuando la madre de Amanda miente; se escuchan los quejidos de dolor de la madre de la Rucio y el Indio dentro de su pieza. La madre es retratada en sus contradicciones vitales y en su dolor. Ella es la que sostiene la familia después de la derrota, el *pater* se encuentra lejos, inaccesible, impotente, mitificado. Esta figura de la madre en algunos casos aparece como un ser agónico, maltratada por la memoria en su alma y en su cuerpo:

“La madre. Que miedo ser como ella. Que espanto terminar así. Sola, con las piernas rotas, sin mayor preocupación que el par de hijos que había echado al mundo. (...) Los hijos se van y la madre no es nada. (...) La madre ya no se arregla, no cuida su cuerpo. (...) La mitad de su tiempo lo ocupa en hacer aseo, y la otra mitad en hacer aseo. Trapear la cocina, sacar la basura, lavar la liza. Barrer y barrer, excelente manera de hacerle el quite a uno mismo.” (Fernández, 126)

La Rucia patentiza aquí a su madre como una persona dependiente, que ha perdido su femineidad por atender y cuidar la familia. Ha dejado de lado su libertad de mujer en la elección de ser madre, y al intentar que su comunidad no siga rompiéndose: “La madre dejó de ser mujer y decidió transformarse en madre. Se extrajo las pechugas, se sacó el clítoris y la vagina. Perdió la sensualidad de otros tiempos, se entregó a la comida como vicio, como forma de llenar vacíos, y se olvidó de su cuerpo.” (ibíd.) Entonces es cuando la madre se abandona a sí misma. Por la comunidad se despoja de una parte integral de su vida, de su sexualidad, ella es más madre que mujer. Sin embargo, el recuerdo del padre la tortura todas las noches y la hace gemir por las noches, en un gesto de ambigüedad entre el dolor y el placer:

“El pasillo a oscuras, la pieza al fondo, la puerta cerrada. Los quejidos de la madre llenándolo todo y ellos en puntillas avanzando lento (...) divisando a su madre entremedio de las sábanas blancas. Retazos de su cuerpo. Una mano, un pie, un mechón de pelo desordenado sobre la almohada. (...) La boca se abre, la lengua se asoma en un gemido, un chorro de lágrimas mojando las mejillas.” (23)

La madre se aprehende agónica y de a pedazos, es difícil percibir su dolor como una integridad claramente definible. Su dolor, sabremos después, es porque sueña con el padre. No sabemos que sueña, pero creo que es posible imaginar un dolor sexual y amargo. Es también la imagen de una especie de posesión demoniaca, se puede decir también que la madre esta poseída por este recuerdo insufrible.

Por otro lado, la madre de *El espíritu de mis padres...* también conserva este rasgo maternal. Su participación en la novela, aunque sutil, es preponderante cuando se la contrasta con la figura de ese padre agónico. Ambos militantes, ambos vivieron lo mismo, pero uno está enfermo en camilla a punto de morir, en cambio ella se encuentra de pie resistiendo. ¿Por qué? ¿Por qué el privilegio por el padre? y en cambio a la madre se la retrata como desde las sombras del llanto, para mostrar su rostro y luego desaparecer nuevamente. La madre, en Pron, es una aparición repentina, pero en los momentos exactos:

Mi madre comenzó a preparar una comida y yo [...] me puse a ayudarla. Mientras pelaba las cebollas pensé que aquella receta, en su gloriosa simplicidad de otras épocas, iba a perderse pronto en una época de confusión y estupidez, y me dije que debía conservar al menos -puesto que perpetuar ese momento de felicidad compartida, quizá uno de los últimos con mi madre antes de que yo regresara a Alemania, era imposible- que tenía que perpetuar esa receta antes de que fuera tarde. Cogí un bolígrafo y comencé a tomar nota para no olvidarme de aquel momento pero todo lo que pude hacer fue apuntar la receta; una simple receta breve y sin embargo relevante para mí allí y entonces por ser un remanente de un tiempo de procedimientos, de un tiempo de pasos precisos y puntuados, tan diferente de esos días de un dolor que nos embotaba a todos. (40)

En Pron la madre es simple, es una figura sin fisuras, no posee esa profundidad contradictoria de las madres de las demás novelas; su figura no basta para hacer una novela o una investigación como lo hizo con el padre. Pero es que su madre le entrega respuestas y no preguntas. Ella es idéntica a esa receta escrita que obtiene de ese momento: simple y breve, sin embargo, relevante, porque es un salvavidas en un mundo de preguntas que no tienen respuestas univocas. Le trae felicidad, le trae respuestas, le trae momentos de felicidad auténticos y transparentes.

Ahora, a diferencia de la madre de la Rucia y el Indio, la madre de Amanda escoge ser mujer antes que madre. La antipatía, que se convierte en antagonismo, proviene del descaro que siente Amanda cuando se da cuenta que reemplazo a su padre por Lucas, que lo trae a la casa, que duermen juntos a vista y paciencia de las hermanas: “Qué tontos, si nosotras nos damos cuenta de lo que pasa. De esas cosas, al menos, creemos darnos cuentas entonces. Incluso llegamos a pensar que Lucas duerme con nuestra madre. Las sospechas empiezan una madrugada en la que oímos ruidos en su pieza.” (Costamagna, 39). Y luego: “Pasa una semana y los ruidos aumentan y Lucas duerme en la casa y desayunamos juntos y lo vemos en pijama y pantuflas y después de comer se quedan en el living hasta tarde y luego vienen sus pasos subiendo escaleras y risitas y los murmullos y dos más dos son cuatro” (Ibíd.) La madre entonces toma la decisión de seguir siendo mujer, a diferencia de la mamá de la Rucia, no olvida su cuerpo, su placer. Es una madre que en el gesto de traer una suerte de prótesis del padre (Lucas) pierde el respeto de su hija, porque cree tener todo controlado. Se pone de relieve el problema de la deslealtad tanto hacia el padre como hacia la hija. Y es que dentro de una sociedad patriarcal, la infidelidad de la mujer es mucho más penada que la del hombre. Roudinesco sentencia: “(...) la infidelidad de la mujer es literalmente impensable porque atentaría contra el principio mismo de la filiación, debido a la introducción secreta, en la descendencia del esposo, de una simiente ajena a la suya, a la “sangre” de la familia.” (23) Visto desde la noción tradicional-sanguínea-biológica de familia, la infidelidad cae dentro de un atentado contra la sangre, por eso que es tan grave y potente para Amanda. Desde ahí, la madre traiciona.

Pero ¿Por qué traiciona? Pienso que por una razón muy parecida a la de la madre de Rucia: el temor. “Se le nota cuando asegura el pestillo de la puerta tres veces por noche o cuando descuelga el teléfono que suena en la madrugada y no hay nadie al otro lado, entonces se pone a hablar con Lucas. (Costamagna, 49)” El miedo a lo que pueda suceder y no estar preparada promueven que busque inmediatamente un apoyo para no colapsar y poder continuar como si nada hubiera pasado. Intenta reprimir el trauma de la pérdida reemplazando lo perdido. Es parte de la vivencia del duelo que propone Freud en “Duelo y Melancolía”, donde una de las etapas fundamentales es lograr encontrar algo que pueda reemplazar lo que ya ha muerto. Ahora, sabremos que esos llamados provienen del padre.

Ese es un punto de encuentro con la madre de la Rucia, escapan del padre<sup>26</sup>, le rehúyen, no lo consideran, lo ignoran como si no existiera ya más. Lo hacen desaparecer, porque saben que ya de nada vale el encuentro, si ya todo está perdido entre ellos dos. Ese gesto de desconsideración es el gesto que termina por asesinar a ambos padres, porque el padre termina en la soledad de verse descentrado, fuera de la comunidad, espacio impensado para él.

#### **2.1.4 Padres y madres sociales**

Hemos visto la ausencia de uno solo de los padres en estas narrativas, pero también la producción documental nos entrega una perspectiva más compleja. En *El edificio de los chilenos* son ambos padres los que se ausentan de la vida de los hijos, siendo reemplazados por “padres sociales” y “hermanos y hermanas sociales”. Los padres ante la posibilidad de volver a Chile a seguir apoyando la resistencia, están de acuerdo en dejar a sus hijos al cuidado del partido, en un edificio cubano, se le pone el nombre del “proyecto hogares”. En este edificio se percibe una especie de sociedad protosocialista, en donde los vínculos biológicos que han constituido la familia tradicional, aquí han sido reemplazados por vínculos sociales que hermanan por igual a todos los niños y padres. Se desvinculó afectivamente a los niños, pensando en que los lazos biológicos pueden ser sustituidos por los vínculos sociales. Y si bien es cierto que los lazos sociales que se estrecharon dentro de este edificio fueron sustentados en el tiempo, el vínculo afectivo que los unía con sus familias biológicas siempre fue problemático y tortuoso: desde la ansiedad por recibir una carta hasta la pena de recibir la noticia de que tu padre había muerto. Por la forma en la que se llevó a cabo el proyecto el lazo afectivo con la familia biológica fue insustituible. Entonces, la distancia es tal que una de las hijas dice que prefirió construir una familia propia antes que llegar y ver como tiene hermanos que le dan todo el cariño que ella no recibió en su momento. Algo se rompió, se desbocó. Lo importante es el sentimiento complejo de los padres. Uno de los padres que dejó a uno de sus hijos en el proyecto:

“Realmente, no me arrepiento de haber militado y de haber dado todo eso, pero haber dejado a mis dos hijos en esa situación. Jamás me lo poder justificar. ¡Ustedes fueron abandonados! ¡Y no puede haber reconciliación! Y no puede haber trabajo de amistad, de

---

<sup>26</sup> La Madre de la Rucia se escapa, huye de Chile después de que se lleven al Mago. Escapa con sus hijos tal como Eneas escapa con las cenizas de sus antepasados luego de invadida Troya.

comprensión, si no se parte de ese principio.” Los padres están entre la militancia y la paternidad. Su militancia es muestra de orgullo, cumplieron con su deber político, tomaron esa decisión y la llevaron hasta sus últimas consecuencias. Pero saben que su decisión tampoco está ajena a la autocrítica. Dejando de lado a sus hijos cargan una culpa que difícilmente se lleva con la derrota de los ideales políticos. Para él la reconciliación es un paso que tiene que tener en el horizonte la aceptación de su actuar, de que abandonaron a sus hijos.

### **2.1.5 La familia accidentada**

Tenemos, por lo tanto, un accidente, un golpe, un desvío de la pista. La familia después de la dictadura sufre un vuelco y se sale del camino. Este desvío no significa un perderse, sino que se continúa por otro lado con todo el cuerpo molido. Se desvía, más bien, del camino que se le trazó en un principio, sin embargo es imposible que no queden rasguños. Se mira hacia atrás, se mira hacia un accidente, hacia un golpe que desorienta el rumbo. El accidente es literal “(...) algo se había cruzado en nuestro camino y nuestro coche había dado un par de vueltas y se había salido de la carretera, y nosotros estábamos ahora deambulando por los campos con la mente en blanco, y lo único que nos unía era ese antecedente en común.” (Pron, 180) Aquí hay una sensación de estar unidos en el accidente, y queda este deambular errático en la historia, donde ya no se piensa nada, no se tiene memoria, se queda en shock. La familia de la Rucia en *Mapocho* también se desbarranca. El Indio conducía borracho forzando a su madre para que le dijera que su padre estaba vivo, en eso se caen a un barranco, donde violentamente mueren. Los cuerpos de la familia se desmiembran “La cabeza colgándole del cuello como una pelota pesada.” “No sé si tengo las costillas rotas, si mi cuerpo está hecho mierda o no.” “El cuerpo de mi hermano, mi propio cuerpo allá arriba estrellado contra los peñascos.” (94) El escenario es mucho más crudo en *Mapocho* que en *El espíritu de mis padres...*, porque en el primero hay una esperanza de que la comunidad puede volver a establecerse, en el segundo, en cambio, la Muerte es personaje principal. Sin embargo, hay un accidente que disloca los cuerpos, los colapsa en su materialidad, accidente que es un *golpe* a la comunidad.

La dictadura rompe el equilibrio y la convivencia familiar. Los padres, que representan la línea de vanguardia en la resistencia contra el nuevo orden, son las primeras víctimas de la

catástrofe. Los ideales políticos, ideales de una sociedad mejor, común, más justa se transforman en miedo, inseguridad, culpa, desconcierto del futuro. Vemos una fractura de este tejido familiar, el cual es desgarrado por una mano dura, entonces se desconfía del otro. El otro que me constituye como comunidad es recipiente de secretos y de peligros, entonces se huye, se le olvida o se le niega; se escapa para protegerse y para irse y se intenta erigir desde los escombros una nueva comunidad, ya sea emparejándose nuevamente, ya sea sosteniendo sobre los hombros el peso de la comunidad, intentando protegerla. Hay una humanización de los padres, en el sentido de que su figura se complejiza. Dentro de la mirada del hijo hay mitificación (en la memoria) del padre y desmitificación (en la presencia) de la madre. No obstante, como lectores, sabemos que la primera figura, la del padre, si bien se la vuelve legendaria, oculta culpas, arrastra penas inaccesibles. La comunidad-familia tal como se la conoce sufre esta crisis indisociable de la crisis del sujeto-hijo, proceso que veremos en el próximo capítulo.

## Capítulo 3:

### 3.1 Sujetos-hijos de posdictadura: Testigos de un quiebre

*“El vacío es un camino  
que solo se llena al recorrerlo.”*

Macarena Aguiló

La palabra de los hijos, ya no la de los padres. El posicionamiento del que hablaré en breve, está constituido desde su base como una distancia temporal. Ese espacio que existe entre los padres y los hijos es un espacio lleno de tiempo que se mide con las tristezas del orgullo, con el deber y la frustración de ese deber; se mide con las alegrías de haber vencido a la muerte y a la incertidumbre, o bien, con la realización de ambas. Las emociones que surgen debido a este espacio que divide dos experiencias históricas (la de los padres y la de los hijos) se constituye como una lucha contra el secreto, elemento supremo de la intimidad. Sujeto-hijo de posdictadura que carga sobre sus hombros las decisiones de sus padres y sus consecuencias.

Ya vimos como el contexto de la comunidad-familia está pasando por una serie de reconfiguraciones críticas, en donde las figuras de los padres están, a los ojos de sus hijos, mostrando nuevas aristas más complejas, menos idílicas, mayormente históricas, abigarradas al tiempo. Es hora, entonces, de que me atenga a la figuración del sujeto-hijo de posdictadura, comprendiéndolo siempre como una figura que vive su niñez dentro de la dictadura y que al salir de ella, reflexiona, en una mirada retrospectiva (otro salto en el tiempo), sobre esa experiencia familiar. El hijo actúa como un testigo del quiebre de algo que quizás no puede representar muy bien, pero que intuye por las evidencias de su realidad. Ese quiebre es materializado en una búsqueda, desde la intimidad, desde los espacios interiores emocionales y simbólicos, de una explicación que satisfaga las ansias de verdad: ¿Qué fue lo que pasó? Es lo que se preguntan estos personajes. Luego, esa búsqueda se traducirá en un temor a perder a los padres, o en algunos casos a perderlos aun cuando están vivos. Ese sentimiento pasará a ser una especie de desarraigo o desacomodo con el estado de cosas luego de la catástrofe: ¿Cómo me adecuó a las ruinas? Esto llevará a preguntarme sobre cómo se da la comunicación entre las generaciones, cuáles son las estrategias para establecer ese puente, si es que las hay, y si es que de verdad existe ese puente.

Ser hijo involucra muchas cosas. En primer lugar, involucra una cierta posición especial dentro de la comunidad; posición en ciertos casos de privilegio, pero también, y sobre todo, de control. Privilegio porque desde que las políticas modernas, en las cuales se prohíbe el trabajo infantil, el cuerpo del niño es un cuerpo que se cuida y se mantiene. El niño es un sujeto considerado intocable en su inocencia. Las penas que se reparten por el abuso (sexual, económico, psicológico) que se les podría infligir, son condenadas en la sociedad, transversalmente como lo más bajo, como actos abominables. A pesar de esto, el cuerpo de los niños está sujeto a un meticuloso control social, en donde se los moldea desde las políticas estatales en la educación (escolar y hogareña). En el cuidado y control social, los niños están cruzados por discursos que los pre-servan, pero también los re-servan.

Los narradores de las obras que estamos revisando, narran desde un momento en el cual recuerdan con nostalgia su época de infancia. En retrospectiva, rememoran una instancia cuya esencia descansa en la que sus “voces infantiles funcionan como cuestionadoras de

los discursos tradicionales de control y autoridad ejercidos y materializados por la familia y los aparatos institucionales de la escuela y el Estado” (Jeftanovic, 29). Porque pareciese que el discurso del niño es, para Jeftanovic, un discurso subalterno (Spivak) que viene a dialogar y a disputar una hegemonía con los discursos institucionalizados de los Padres (Nación, Estado, Padres). Entonces, a los Padres, veremos, se les cuestiona y se los problematiza, sobre todo aquellos, como vimos, que se encuentran en la presencia palpable del hogar, espacio habitualmente habitado por la madre. Así, para estas obras, ¿Qué significa ser hijo? ¿Qué líneas podemos trazar para establecer un sentido que provenga desde el ser sujeto-hijo en estas narraciones?

Es bueno empezar por esa suerte de dependencia que hay desde los hijos hacia los padres, dependencia en un amplio sentido. Con esa palabra me refiero a que los hijos nacen dentro de una organización con historia; nacen dentro de un espacio que ya estaba ocupado desde antes, con pilares ya contruidos, con pecados ya consumados. Nona Fernández, en *Mapocho* lo describe muy bien: “Los niños se columpian encima de los platos rotos que quebraron sus padres. Los niños juegan sobre mierda ajena, pero no lo saben.” (Fernández, 188) En esa novela, ser un sujeto-hijo involucra un peligro que viene desde el carácter *inocente* de la figura infantil. El hijo no sabe que sucedió antes de su nacimiento, no tiene aún esa conciencia histórica del mundo al que viene a habitar.<sup>27</sup> Ese desconocimiento supone un azar que juega con la fatalidad de caer justamente por (y en) las penas y equivocaciones de los padres.

Y es que sucede que los padres, toman decisiones en las que los hijos difícilmente pueden influir efectivamente. Pareciera ser que la vida de los padres, las ideas de los padres, las convicciones morales de los padres, gotean sin quererlo en la existencia de los propios hijos. Se contamina, accidentalmente, desde los padres hacia los hijos, ciertas trabas o traumas que los hijos solo dan cuenta cuando ya más grandes hacen la reflexión, y concluyen que la vida de sus padres influyó profundamente en sus propias vidas. En la novela de Pron, por ejemplo, se habla de un “imperativo ético”: “¿No era terrible el

---

<sup>27</sup> Aunque el Mago, si bien, en su calidad de narrador de Mitos durante la infancia de la Rucia y el Indio, promovió cierto tipo de conciencia histórica; dicha conciencia es más bien mitológica, remota, que explica el mundo mediante simbolismos más o menos abstractos. Esto es muy diferente a tener una conciencia histórica del mundo material en el que los hijos nacen, en donde se conocen las circunstancias de las cuales proviene mi contexto más cercano, esto es, la familia.

imperativo ético que esa generación puso sin quererlo sobre nosotros?” (Pron, 179). Es que Pron tiene una relación conflictiva con su padre, por un lado lo admira, y por otro, siente que puso una carga muy pesada sobre sus hombros, la carga de ser mejor que el padre. Este hijo se describe como opacado por su sombra, por sus logros y por su actividad política. No obstante, esta figura se complejiza cuando se cuenta esto: “en aquellos años, un hijo era una buena pantalla, una señal inequívoca que debía ser interpretada como a la adhesión a una forma de vida convencional y alejada de las actividades revolucionarias; un niño podía ser, en un retén o en un allanamiento, la diferencia entre la vida y la muerte.” (Pron 169) Aquí hay una percepción instrumentalizada del hijo, el cual importaba porque “servía para algo”. Pron está pensando en que tiene una función más allá de su existencia, y que esa función se la habían dado sus padres, su padre, en realidad. Pero ¿qué sucede con la afectividad que hemos visto existe en *Mapocho* y en *Había una vez un pájaro*? ¿Se lo quiere solo por una función política, que viene a extender a la del padre?

En el documental de Aguiló, se muestra que ese hijo no significaba necesariamente esa salvación, sino que todo lo contrario, era un incentivo más para dañar al padre. Vemos al inicio del documental como ella fue utilizada como rehén para lograr la rendición de su padre. Por otro lado, para Macarena Aguiló el hijo tiene que cuestionar a sus padres, preguntarles: “¿Por qué?” Para entender. Su documental es un recorrido por la falta que dejaron en su época de infancia. Aguiló, como hija, los pone en jaque y con ello problematiza el discurso revolucionario de la izquierda, problematiza justamente la dicotomía heroísmo/victimización de la militancia en el MIR. Quiere entender esa responsabilidad adulta que pusieron sobre sus hombros, la de soportar la ausencia de sus padres como precio para la formación de un nuevo estado chileno. Y al mismo tiempo, ser ellos sujetos que forman parte de un proyecto, que entre otras cosas buscaba la construcción de un sujeto nuevo, que sea crítico a un modo de ser impuesto por el capitalismo. Responsabilidades políticas antes de tener un criterio maduro. Entonces, la hija entrevista y conversa con sus propios padres y los padres de sus hermanos sociales revelando que la decisión de los padres no está exenta de culpa, más poco arrepentimiento. Se enorgullecen de su militancia, pero la culpa de abandonar a sus hijos es profunda. La hija, en este caso, es la que escarba y pone el dedo en la herida, porque le afecta, porque le duele su abandono. No obstante, no se queda en la frustración de sentir esa falta, sino que busca

entender también el otro lado de su pena, quiere completar la figura, y entender, también, a sus padres. Desde mi perspectiva, creo que Macarena Aguiló, comprende y quizás los perdona, no hay muestra de resquemor porque su intención sobre todo es entender y no inculpar.

Pienso que la frase de Pron: “Los hijos son los detectives de los padres” (Pron, 12) es muy precisa para describir el sentido de ser el sujeto-hijo en la posdictadura. La figura del detective supone el desciframiento de un enigma. Palabra con la cual podemos jugar y con las mismas letras formar “imagen”, buscando así, en realidad, un enigma/imagen. Imagen de familia, imagen de sí mismos, imagen de una comunidad esperada, imagen de un país, imagen del padre, imagen de la madre. El sentido es la búsqueda de sentido en los padres. Cada hijo, desde su subjetividad, desde su contexto personal, logrará encontrar un vínculo diferente, si es que lo encuentra; pero la búsqueda principal es la búsqueda de sentido para una comunidad que se percibe como crítica. Pron, por ejemplo, se vincula desde la imagen de la derrota de los padres: “luego pensé que yo no había peleado realmente, y que tampoco habían peleado los otros que tenían mi edad; algo o alguien nos había infligido ya una derrota y nosotros bebíamos y tomábamos pastillas o perdíamos el tiempo de uno y mil modos como una forma de apresurarnos hacia un final tal vez indigno pero liberador en cualquier caso” (Pron, 39). Amanda, en *Había una vez un pájaro*, busca la imagen de su padre, en detrimento de la imagen de su madre. Quiere decodificar los silencios de la madre, que guardan la verdad sobre el padre. En *Mapocho*, los hijos también están detrás del padre, sin embargo poseen el destino fatal de la muerte, debido a su inocencia en el estar jugando sobre los platos que ellos quebraron. Por último, para Aguiló, la imagen que buscará será la de unos padres problematizados por sus circunstancias, padres que tomaron decisiones difíciles y que por ello quedan con las heridas abiertas, porque ninguna solución era la correcta para sus ideales. En ese sentido, para estos autores, la historia de los padres es también la de ellos mismos, en la medida en que la muerte, el exilio y el miedo dejan profundas huellas en las personas.

Los niños poseen miradas atentas a cualquier perturbación de su espacio. Cuando uno es niño el espacio domestico es un espacio íntimo, de propiedad y de identificación, por lo que

cualquier cambio, ya sea en su disposición física, o bien de su disposición emocional, es difícilmente evadible. Hay en ellos un sentido agudo del orden y de la estabilidad. En estas narrativas, los hijos, en su infancia, observan, oyen y sienten a su familia. Ellos son testigos de su comunidad desde un espacio privilegiado, en tanto que nadie sospecha de sus sospechas. En muchas ocasiones son sujetos subestimados en su capacidad para formar juicios claros de lo que ven. Ocurre que se piensa que sus opiniones no tienen tanto peso, por una cuestión de “experiencia de vida”. El hecho de que hayan vivido menos tiempo en este planeta parece que los descalifica en sus construcciones de sentido del mundo. Sin embargo, lo ven, se dan cuenta, y juzgan a partir de lo que sienten (de la seguridad o inseguridad que les provee lo visto o lo vivido) el estado de cosas de su hogar.

En estas narrativas, lo que los hijos testimonian y narran es la intromisión violenta en ese núcleo afectivo e íntimo que es su familia. Algo se entromete violando su estabilidad dejando “el despelote”. Y ellos saben, saben que algo cambió y que es posible que lo que hay ahora no pueda volver a ser lo que fue. Amanda en *Había una vez un pájaro* dice: “No me pierdo ni un solo respiro, esa es la misión que me toca.” (Costamagna 40) Ella es un centinela que explora para encontrar cualquier movimiento en falso que haga caer a su madre, y que le ayude a confirmar sus hipótesis. Se entrega ella misma una responsabilidad importante: ser la encargada de encontrar las pistas. Y la Rucia de *Mapocho* cuando cuenta en primera persona como entraron a su casa llevándose a su padre: “Yo sentí que algo crujó. (...) Algo se quebró sin remedio.” (Fernández, 84) Y es que esa sensación de que “algo se rompió” es fundamental para entender este sentimiento. Es entender que hubo una estructura, que nos pudo haber hecho sentir más o menos confortables y que esa seguridad no tendrá vuelta temprana. Es entonces cuando Aguiló en *El edificio de los chilenos* nos muestra la presencia de la muerte durante la estadía en Cuba. Lo que se quiere hacer ver es la experiencia en la cual los niños del proyecto hogares son notificados de que sus padres han muerto. Testimoniar la presencia de la muerte, ser testigo de la muerte de tu familia o de otra. Una de las hermanas sociales de Macarena, cuando cuenta su experiencia sobre el momento en el que le tocó saber sobre la muerte de su padre, dice que lo que más le dolía era: “Saber que ya no nos íbamos a ver más”. Y una madre social comenta: “Tienes que decirle a niñitos, a niñitas, que te mataron a tu papá.” Era algo que “Se sentía en el aire, cuando venían noticias malas.” dicen estas voces.

Por otro lado, en el libro de Pron la lectura del archivo de su padre es ser testigo de su obsesión:

“Yo pensé: conozco este rostro, pero después al leer los materiales que mi padre había reunido sobre esa carpeta, pensé que yo no lo había conocido, que no lo había visto jamás y que hubiera preferido seguir sin haberlo visto nunca (...) porque no siempre quieres saber ciertas cosas debido a que lo que sabes se convierte en algo de tu propiedad, y hay ciertas cosas que no quisieras poseer nunca.” (Pron, 53)

Al parecer después de sufrir la sensación de ser testigo de algo importante queda en el sujeto el dejo de un conocimiento, de una verdad que tiene que comprobar y además de un mal sabor. Por otro lado, en Amanda de *Había una vez un pájaro* es la corroboración de la lejanía de su padre; en el Indio y la Rucia, es la verdad sobre el estado de su padre, si está vivo o no; En Pron se atestigua la verdad de su padre, sus obsesiones y temores; por ultimo en Macarena Aguiló se es testigo de toda una generación de niños que sienten el abandono de sus padres. Sin embargo, un gusto amargo queda en la boca.

Ya con la sensación del quiebre en el cuerpo, los hijos salen en busca de respuestas que les den claridad acerca de quiénes son sus padres y quiénes son ellos mismos. Esta exploración entre medio de los silencios y las mentiras, los llevarán a un autoconocimiento de su historia. Indagar el pasado es indagar los orígenes y las coyunturas que van modelando la propia figura. Hay una ansiedad por la verdad, a los padres se los apunta con el dedo y se los acusa. Los padres son los grandes cuestionados. Los hijos entonces, se deslizan a hurtadillas entre las piezas, los silencios y los sueños para encontrar elementos que iluminen la oscuridad en los que los tienen sumidos los padres: “La Rucia en la puerta, atenta a una aparición repentina. El indio revisando veladores, abriendo cajones y cajas, mirando sobres, libretas y libros- Buscando algún rastro. Una carta, una foto.” (Fernández, 32) Esta es una búsqueda física, literal, en donde se puedan encontrar objetos, cualquier cosa que ayude, porque los padres se mantienen callados. Tal y como dice Amanda: “Y vienen los días en los que el silencio se vuelve una sustancia espesa” (Costamagna, 35) Ese silencio es la pared principal que tienen que sortear los hijos a la hora de hallar respuestas.

Hay un secreto, resguardado por los padres, en los que el hijo se pone como tarea, como misión, descifrarlo.<sup>28</sup> “Los hijos son los detectives de los padres...” (12) como dice Pron.

Las obras que estamos revisando son el proceso de un sujeto-hijo que hace el trabajo de un investigador. No obstante, puede haber una especie de arrepentimiento en haber sido testigos de la realidad de los acontecimientos. Algunos personajes, como el de Pron que ya revisamos, hubieran preferido seguir viviendo en la ignorancia, en el idilio de la fantasía, a afrontar la verdad. También, el Indio dice: “No sabes cuánto desearía no haber abierto nunca los ojos.” (Fernández, 202) Entonces la Rucia encuentra los ojos del Indio bajo el libro de historia de su padre. Hay un doble movimiento de revelación y ceguera, como si la verdad no fuera soportable por el sujeto. Sujeto que no fue capaz de ver, pero que cuando ve, la iluminación es tan potente que no está dispuesto a seguir viviendo con ello. También, en *El edificio de los chilenos*, cuando el proyecto revolucionario chileno, y con ello, “El proyecto hogares”, fracasa, los hijos son sacados de cuajo de las vidas que estaban empezando a construir. En esa situación la verdad viene cuando los niños se dan cuenta de que todo lo que había en Chile no era como lo contaron en las cartas que les enviaban mes a mes, los padres. De que los niños jugaban contentos, de que era una sociedad feliz y próspera, todo era mentira. El quiebre viene cuando hubo una parte de la generación que no se quiso integrar a la vida de los padres.

### **3.2 En los lugares del desacomodo: Casa, pieza y paredes**

La búsqueda por averiguar el secreto llevará a los personajes a indagar en la intimidad; en su intimidad y en la intimidad de los padres. El secreto entonces, está como encapsulado dentro de una membrana que deja traslucir un poco la verdad. Siempre hay una barrera pero esa barrera no impide que el sujeto intuya lo que sucede o lo que hay dentro. Hay algo que se resguarda dentro de los límites, lo que hay dentro es la intimidad. Ella, la intimidad, está dentro de una esfera más o menos opaca. Las paredes, en ese sentido, hablarán. En el capítulo anterior, la casa funcionaba como estructura que cohesionaba los sentidos dentro de la comunidad en la memoria. Aquí, la casa y la pieza, cuando nos referimos al sujeto y a su intimidad, su significado se modifica como estructura de un sentido para el sujeto, es una

---

<sup>28</sup> Es también, el silencio en el que se vivió durante años en las dictaduras de Chile y Argentina.

extensión de su esencia: “El espacio –físico, geográfico- se transforma así en espacio biográfico.” (Arfuch, 248). La espacialidad se vincula con los afectos y con la vida misma del sujeto. En las piezas de la Rucia y el Indio, hay una condensación del sentido de estos personajes. Casi al final de *Mapocho*, La Rucia se encuentra en su antigua casa buscando a su hermano, las piezas: “Están todas abiertas, todas ofreciéndose para ti. Entra. Quizás ahora descubras cual era el lugar de tu padre, cual el de tu madre, cual el de tu abuela. Donde calzas tú en esta tripa larga de culebra verde.” (Fernández, 182), y allí se dispone a caminar por ellas. El Indio pintó cada pieza, como representándolos en ellas, las paredes funcionaron como lienzos en los que retrató a sus habitantes. Los muros son sostenedores de memoria e intimidad y en ellos pintó las historias mitológicas que les contaba el Mago en su niñez: la conquista de Chile, la construcción del puente Cal y Canto. Sin embargo, en la pieza del Indio no existe ningún mural, las paredes son blancas, solo hay libros de historia desparramados, (son los libros de Fausto) bajo ellos están los ojos auto arrancados del Indio. Esa pieza funciona como un espacio simbólico que nos permite conocer el desgarramiento de un personaje, el momento de su alumbramiento/ceguera. Esto quiere decir que las piezas hablan, las paredes hablan. Por ejemplo, el acto de escuchar de una pieza a otra, es similar a cuando dos cuerpos se oyen mutuamente. Como poner el oído en otro pecho. Como cuando desde la pieza contigua: “Virginia pega el oído al muro y dice no lo puedo creer, no lo puedo creer. Al otro lado la voz de Lucas suena clarísima: “A ti lo que te jode es que Gustavo se esté viendo con tu hermana” (Costamagna, 59). Esta imagen de pegar el oído a la pared, es muy importante porque también sugiere la contigüidad de las intimidades. Se escucha de una pieza a otra, de un espacio íntimo a otro. En definitiva, la pieza como espacio de identificación del sujeto, es representada como un envoltorio que encierra la verdad apreciada, no obstante, este espacio no está totalmente aislado, se integra con las demás piezas logrando en algunos casos vasos comunicantes.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Por otro lado, otra figura de la intimidad es la carta. Ella funciona como vía de comunicación directa, en el cual se habla a un otro desde la profundidad de los sentimientos. La gran distancia física de los personajes proporciona la necesidad de enviarse cartas. En “El edificio de los chilenos” la carta era la única manera de comunicación con los padres, con ella era posible enterarse de lo que ocurría en Chile al tiempo de derrochar un afecto acumulado por el tiempo y la distancia<sup>29</sup>. Se da, además, un juego producido por el contexto de clandestinidad de los padres en el cual los nombres eran falseados para evitar cualquier peligro. Entonces, una participante del proyecto cuenta: “Nunca tuve mi nombre real, sino que siempre iba teniendo nombres políticos.” Es como si se hubieran recibido cartas ajenas, en las que los nombres no calzan.

Creo entonces que en los hijos, la revelación es darse cuenta de un abandono. Los padres ocultan secretos, los padres cargan con culpas más o menos difusas, toman decisiones y se equivocan. Su ejemplo si no se va lejos (el padre) queda como presencia antagónica a los deseos del hijo (la madre), o puede que ambos desaparezcan dejándolos al amparo de un proyecto partidista. Los hijos quedan un poco a la deriva conviviendo con formas familiares que no los representan del todo, siempre hay algo que falta o que sobra. Hay una ausencia que dejan los padres difícil de llenar y de precisar con palabras. “El guacho lleva una carga pesada. Tiene que vivir su vida y además hacer el trabajo de un par de pelotudos que lo echaron al mundo y después se hicieron los huevones” (Fernández, 145) En *Mapocho* existe una especie de inoperancia de los padres, a los ojos de los hijos, se los percibe como los que “hicieron mal su pega”. Se sienten “guachos”, como vagabundos que deambulan por una ciudad que no les pertenece. Luego de que el padre se va, su ausencia desconfigura el ambiente familiar, la casa ya no es la misma, siempre hay algo en falta: “Después que él se fue, dejó de ser el mismo sitio acogedor de antes. Una casa. ¿Desde cuándo que no se siente en una?” (Fernández, 146 - 147) Hay una sensación de abandono: “Estábamos un poco abandonados yo siento. Con todo el cariño que ellos me merecen, pero yo siento que estábamos todos un poco abandonados allá.” Dice la hermana social de Macarena en “El edificio de los chilenos”.

Estamos frente a una desidentificación con lo propio, una desadecuación entre el sujeto y su comunidad. “Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es –se ha dicho con frecuencia– nuestro primer universo” (Bachelard, 34) Esa sensación creo que queda patente en las imágenes de “la llegada” al país de origen y cuando se regresa a la casa. En esta llegada se nos muestra un mismo espacio pero en un tiempo distinto. Las mismas calles, los mismos paisajes, pero algo en el aire no permite identificarse con ello: “No volvía a ese país desde hacía ocho años, pero, cuando el avión cayó en el aeropuerto y nos escupió a todos fuera, tuve la impresión de que hacía más tiempo que no estaba por allí. (...) Vi jóvenes viejos, que vestían ropa nueva y vieja al mismo tiempo...” (Pron, 23 – 24). Y en *Mapocho*:

“Tendría que recorrerlo entero, desde la cordillera hacia abajo, para poder encontrar algo que la ubicara y la llevara a su barrio de infancia, y con todos los cambios que han hecho, con tanto aviso de neón, tanta vitrina de color maquillándolo todo, se hace muy difícil.” (Fernández, 20). La secuencia animada en *El edificio de los chilenos* donde se deposita al

niño desnudo en el edificio, el cual llega a un lugar que no conoce, sin herramientas, a empezar algo desde cero, llega “Como que no sabe”, según el hermano social de Macarena, autor de esas secuencias. O esa otra hija que habla sobre cómo le shockeó que de un día para otro la sacaran de su espacio para enfrentarse a un grupo gigante de niños “cuál de todos más loco” dice, cuando ella necesitaba su espacio, “necesitaba sus cuatro paredes”.

Es la presencia de una pura otredad, de un sujeto-hijo que no está calzando en su esquema comunitario. El universo que representa la casa, que debería pertenecerle, está en decadencia. Esta sensación de estar inmerso en una red intersubjetiva en donde todo a mí alrededor es otro con el que me diferencio e identifico, es la que ya llamamos *hipersubjetividad*, utilizando la noción de Cesar Moreno en “*Uno entre Otros*”. No obstante, la sensación postdictatorial tiene matices a lo que él describe en su ensayo. Porque en el fondo, él está pensando una sociedad que convive en una democracia: “Nuestra situación cultural propicia, así pues, que los individuos hayan de ejercitarse en la vivencia de sí mismos y de los Otros, y del uno-entre-Otros, por tanto, en el contexto de contingencia existencial y diversidad cultural (...) en que debe hilvanarse el hilo y tejerse el tejido democrático de convivencia.” (Moreno, 360) Entonces, el sujeto que él está pensando, sí, percibe esa otredad, pero porque sus condiciones políticas lo permiten. En la posdictadura, la cosa es diferente. El contexto lo acusa de ser él mismo otro (“Yo soy otro”, dirá Rimbaud), no puede identificarse con esa comunidad otra. Miremos lo que le sucede a Amanda después de enterarse de la muerte de su padre: “(...) bajar la escalera e ignorar a Lucas que ahora abrazará a mi hermana y a mi madre, los tres juntos como una sola figura (...)” (Costamagna, 67). La figura familiar ya no le concierne, esa familia que ve abrazándose, está constituida por miembros con los cuales ya no siente el apego afectivo (Amor. Sustancia elemental en la comunidad). Lucas es un traidor y su madre hace tiempo que dejó de ser confiable; esa ya no es su familia. Miremos también en *Mapocho*: “¿Qué hace allí? Su casa de infancia es larga y flaca como una culebra, pero no tiene espacio para ella. Quisiera estar en la playa, bañarse en el mar, sentir el agua fresca mojándole el cuerpo. ¿Cuánta distancia habrá entre Santiago y su playa? (...) ¿Qué mierda está haciendo en Santiago?” (Fernández, 181). Nada identifica al sujeto-hijo que ya descifró el quiebre. El espacio, sustrato de memoria colectiva, no es el mismo espacio. Su lugar ya no será el mismo de antes, los sujetos-hijos añorarán otros lados, o tendrán que construirse sus

propios lugares. El desgarramiento del tejido social que produjo la dictadura se condensa en estas formas del desacomodo, dentro del sujeto-hijo de la posdictadura, las cuales son parte integral de esa “Estructura de sentir” de la que hablamos con Williams.

### **3.3 Formas de estar/enfrentar en/el dislocamiento**

Hay una escena de *El Edificio de los chilenos* en donde de fondo se escucha la grabación de una asamblea en donde se hablaba sobre la organización revolucionaria, y encima de la grabación, se escucha la voz de una Macarena Aguiló muy niña, pidiéndole a su madre ir al baño. Ese solapamiento de voces que ocurren en un mismo espacio, como un collage, es la muestra de una diferencia, de una distancia, si se quiere. Por un lado, la madre, asistiendo a una asamblea revolucionaria, donde se discute la lucha armada que, de alguna manera, articulará el futuro de una nación. Y por otro, la hija, que atiende a otros problemas, otras añoranzas, diferentes inseguridades, dadas por su visión desde la infancia. Esto quiere decir que en esa escena hay dos maneras de *estar* en el espacio, el *estar de la madre* y el *estar de la hija*. Esto articula un problema, el problema de la vinculación entre estas dos *formas de estar* en un mismo espacio o en un mismo tiempo de estos dos sujetos parte de una misma comunidad. El Arte nos proporciona esta posibilidad de ver ambos espacios funcionando simultáneamente. Entonces la pregunta es ¿Qué relación hay entre estas dos generaciones? ¿Cuáles son sus vínculos y cuales sus distancias? Desde estas creaciones que estamos revisando, (creaciones que vienen desde los hijos) se nos presentan muchas perspectivas. En algunas la comunicación puede existir y el vínculo está más o menos trazado como un destino (Pron), en otras, la desidentificación es tal que la comunicación entre los hijos y los padres, está completamente rota (Había una vez un pájaro).

Creo que en *El espíritu de mis padres...*, en *El edificio de los chilenos*, y en *Mapocho* vemos diferentes muestras de una posibilidad de vínculo, cuando en *Había una vez un pájaro* veo que no hay una posibilidad comunicación intergeneracional. En ese sentido pienso que este aspecto no es generalizable en relación a la generación entera, la elaboración del trauma es un proceso subjetivo en donde cada sujeto lo solucionará de manera diferente. Esto por diferentes factores relacionados con la manera en la que el proceso de cada hijo se llevó, y de sus concepciones referidas a los vínculos con su

comunidad. Pron, por ejemplo, tendrá insistentemente eso del destino que une al padre con el hijo en un solo hilo histórico “Mi padre había comenzado a buscar a su amiga perdida y yo, sin quererlo, había empezado también poco después a buscar a mi padre y ese era un destino argentino” (Pron 184). La búsqueda como motivo de encuentro identitario entre padre e hijo. No obstante, esto se problematiza con la foto que nos narra en donde sus miradas no se encuentran, como si estuvieran destinados a no entenderse: “Mi padre mira hacia el paisaje, yo lo miro a él y en mi mirada hay un ruego muy específico: que repare en mí. (...) mi padre no me mira (...) como si él y yo estuviéramos condenados a no entendernos.” (Pron 22 – 23) Esto último es así porque Pron, desde un principio tiene que descifrar a su padre. El padre es un personaje enigmático que cambia a lo largo de la novela. Tiene que hacer la investigación para llegar a conocer los caminos del padre, para comprender sus maneras y sus objetivos. El hijo tiene que saltar para alcanzar la mano del padre, para comprender: “La sensación de estar unidos en la derrota, padres e hijos.” (Pron, 39)

En *El edificio de los chilenos*, en el acto de hacer memoria y de cuestionar a los padres hay una muestra también de un entendimiento, de buscar las razones de su actuar para poder explicar el dolor e invitarse a superarlo, pedir perdón, decirse las cosas. Para Aguiló, pareciese ser que el perdón es posible, y que el dialogo también es posible, no está cerrada la posibilidad de entenderse. “El vacío es un camino que solo se llena al recorrerlo.” Dice Aguiló al final del documental. Esto nos habla de que para ella hay una posibilidad de reivindicar el pasado. El espacio vacío que queda en el hijo luego de que los padres tomaran sus decisiones, es posible sanarlo en tanto el camino se rehaga, no es que ese vacío quede para siempre. Hay que tener la voluntad de revivir el dolor, recorriendo el camino, conversando con los padres, para sanear las heridas, para llegar a la reconciliación.

En *Mapocho* vemos que la familia, como fragmentos perdidos, está dispersa por el espacio. Pareciese ser que la única manera que tienen de comunicarse es después de muertos. La muerte es la que congrega a la familia en un punto en común, en el cementerio y la memoria; solo después de muertos los congrega en torno al padre. Pero es que, desde la perspectiva del padre, a él lo persiguen sus hijos muertos, lo persiguen su memoria y sus imágenes. Sin embargo, las mentiras y silencios durante la etapa de la vida vuelven

imposible la reunión auténtica. La única comunicación viable que se narra es la fraterna. Son los hermanos los más capaces de comunicarse entre sí. Ellos, sobre todas las cosas, buscan la unión, incestuosa. La relación que tienen la Rucia y el Indio es la más profunda y significativa de toda la novela: “-Vente, Rucia –Dijiste decidido-. (...) Vente, Rucia, no tiene caso seguir separados. A la mierda con todo, te estoy esperando, tú sabes que no soy nada sin ti. Dijiste eso y yo agarre mis cosas y me vine a buscarte.” (Fernández, 16) Una llamada del Indio basta para sacar a la Rucia de su lugar y traerla a Santiago. Sabemos que todo el viaje, desde que está en Santiago hasta que se encuentran con el padre, lo hacen muertos. La experiencia de la muerte vuelve todo difuso, como cubierto por una bruma que los visibiliza, pero también los borra. Son los padres los que interfieren para que los dos no se encuentren. La madre al darse cuenta de la relación incestuosa que están teniendo lo echa de la casa. Y el padre: “Si no te digo donde se encuentra es por el bien de los dos. Es mejor que no preguntes.” (125). Desde esa ley de los padres, el Indio se vuelve centinela: “La intuición de una presencia. Un par de ojos posados desde algún sitio oculto sobre su cuerpo desnudo. (...) Identifico tu mirada detrás de los matorrales. (...) Estas ahí. Me observas.”

(78) Hay un deseo erótico que los une incestuosamente. Pensar esta unión puede servir para pensar que la relación intergeneracional entre hijos y padres, es completamente defectuosa en relación con la intrageneracional. Parece que el vínculo más fecundo y puro es el que se establece entre dos hermanos que buscan lo mismo, es allí donde está la verdadera alianza. Sus esfuerzos se conjuntan para hacer frente al enigma de los padres.

Por último, en *Había una vez un pájaro*, para Amanda, no hay comunicación que valga. Todos los vínculos que antes la unían con su comunidad están rotos. Su padre está muerto, su madre miente, y su hermana se fundió con la nueva comunidad compuesta por la madre y el padre sustituto, en un abrazo de alianza, reconciliación y, si se quiere, *transición* a un orden nuevo. Amanda no quiere ser parte de esa nueva comunidad. No confía en ninguno de ellos. En Amanda vemos a la hija que perdió a toda su comunidad, a esa hija que siendo testigo del quiebre no quiere recomponer las raíces ni la reconciliación: “Pero yo ya no estoy con ella ni con mi hermana. (...) Aseguro el pestillo. Basta con rozar la lengua con el dedo índice para vomitar.” (Costamagna, 63) La sensación se vuelve patológica, se vuelca en un acto de arrojar su interior hacia afuera, lo que en su grado *summo* significa desaparecer, fundirse. Y lo hace a escondidas, en un encuentro furtivo que lo acerca a su

padre, que es aire, es éter, idea y memoria. Amanda vivirá de su recuerdo, de su memoria, los lazos con su comunidad, ya no valen; es la hija que empezará todo de nuevo.

Establecer los puentes entre los padres y los hijos supone pensar que los hijos y los padres hablen la misma lengua, que comprendan los códigos en los que se están refiriendo al mundo. Supone también una voluntad de comunicación. Supone la autenticidad del deseo de perdón. Esto para ambos lados. No puede existir comunicación si no existe la voluntad de comunicación.

# Conclusiones

Lo que tenemos, en definitiva, es el problema del sujeto en la comunidad; y más precisamente, de cómo está sintiendo su comunidad. Estamos en presencia de una literatura que condensó, en estos espacios reducidos, toda una manera de sentir. Y comprender las emociones volcadas en la literatura nos ayuda a comprender de manera más profunda, y más humana, las creaciones artísticas. Nos ayuda a pensarlas como productos de un cuerpo que siente la necesidad de crear algo independiente de él mismo; pero, como vimos, desde mi perspectiva la obra nunca será totalmente independiente ni de su contexto de producción, ni de una emocionalidad relacionada a ese contexto. Justamente lo que quise buscar son esas emociones que se filtran, incontenibles, entre los espacios más reducidos del Arte, dejándose ver, develándose si uno se pone a buscar más concienzudamente. Y pareciera ser que las emociones que encienden los problemas familiares son un tipo de experiencia fuerte y profunda, que es reiterativa como motivo literario. Algo pasa con la familia.

En nuestro caso, la familia puede estar actuando también como un tipo de cuerpo, en tanto “extensionalidad”, diría Jean-Luc Nancy<sup>30</sup>, o en cuanto “unidad autopoietica de tercer orden” diría Humberto Maturana. Pero ahora está siendo un cuerpo dislocado, hay un eje que se perdió. A la Rucia de *Mapocho* se le perdió el padre, a Macarena Aguiló, la familia, a Amanda se le perdió la madre, y Pron, quizás, se olvida un poco de su madre. Estamos en presencia de sujetos que crecen con relaciones humanas que están funcionando en base a la desconfianza, al ocultamiento, a la pérdida del respeto, o al sufrimiento por una ausencia elemental. No es descabellado proyectar esas emociones fuera de la familia, y conformar así, un tejido social (un cuerpo social) que puede estar enfermo. Se puede decir que vivimos, por los valores que nos ha instaurado la posdictadura (individualismo económico), en una sociedad decadente porque las relaciones sociales se han vuelto decadentes. El utilitarismo, el patriarcado, la dominación, la cosificación del otro, no están permitiendo desarrollar la comunidad desde un enfoque basada en la comprensión y la cohesión, sino que en la competencia y la fractura. Si las relaciones sociales más básicas, las relaciones

---

<sup>30</sup> Nancy, Jean-Luc: “Corpus”. Arena Libros. Madrid. 2003.

con la comunidad más elemental, estas son las relaciones familiares, se encuentran perturbadas y escindidas ¿Qué esperar? Si la familia se ha vuelto crítica, esa red de vínculos en la que se desarrollan nuestras primeras y basales habilidades sociales, ¿Qué esperar hacia arriba, en esa macro-esfera de lo social? Allí en esa calle, en esos paseos, en donde no nos miramos los rostros.

Y es que el hijo que busca la verdad, el que busca la comprensión, es porque siente el silencio como un modo del decir y un modo de poder sobre ellos: “Los niños tienen miedo de la sombra y por eso juegan con ella. Los adultos hacen lo que pueden para lidiar con la sombra del miedo y, por consiguiente, también intentan jugar con ella.” (Didi-Huberman, 281) Tanto los hijos como los padres están jugando con la sombra de algo, y la sombra es lo que queda de un cuerpo, o su confirmación. La diferencia radicaría en que los padres hacen lo que pueden para relacionarse con esa sombra, para entenderla o erradicarla, *luchan* contra ella, sin embargo, la lucha siempre es penosa. En este sentido, el acto del hijo es un acto auténtico de juego, porque el niño no intenta ocultar su miedo, no es motivo de vergüenza. Los padres no pueden (no quieren) admitir su miedo, y el hecho de no admitir el miedo, produce los secretos, las distancias. De ahí lo que hablábamos sobre la manera de estar en los mismos espacios, a propósito de Macarena Aguiló y su madre, están los espacios de los padres y los espacios de los hijos, de allí la fractura. En estos escritores, este es un sentir de posdictadura, el desacomodo, el percibir las distancias, las diferencias, las diferentes maneras de manejar el miedo.

Por otro lado, el carácter suspendido del tiempo de posdictadura, el sentir de la *transición*, es el sentir de la suspensión del tiempo. En *El espíritu de mis padres...* cuando leemos la investigación del padre, todo ese tiempo de lectura, para el narrador, se encuentra suspendido. Pareciera ser que el tiempo suspendido es también el tiempo cuando recordamos, cuando hacemos memoria de los hechos ocurridos. El tiempo como que se detiene en el acto de recordar. La memoria tensionada con el olvido, ese exceso de memoria del que hablamos, es causante también del tiempo suspendido, porque involucra esa suspensión que supone estar entre el olvido y el recuerdo. También el ejercicio de comprensión que se hace en *El edificio de los chilenos* creo que es fundamental como respuesta para salir de esa suspensión más o menos anestesiada. Porque la comprensión te

permite mover el foco de aquí para allá, de lo mío a lo otro, de mi experiencia como hijo a la experiencia del padre, y establecer comunicación. Eso es lo que entendí como “hipersubjetividad”, esa compleja red de relaciones subjetivas que suceden en el núcleo de lo social, y que permiten reconocer la presencia de múltiples yo interactuando con múltiples otros.

Esta selección de obras en definitiva, nos mostró una “estructura de sentir” de una época, en donde las emociones que generaron la experiencia de la posdictadura, fueron en gran medida provocadas por el descentramiento de la familia, por ser testigos de ese quiebre. Tenemos el padre mitológico, ese que existe en las narraciones y los recuerdos un tanto deformados; y tenemos la madre que es la que emerge como la presencia material para disputar un centro. Con la ausencia del padre la familia se reconfigura, el hijo reacciona mitificándolo, y ese centro lo toma la madre, la cual se vuelve una figura problemática y llena de contradicciones. Lo que se nos habla aquí, es la crisis de una experiencia cotidiana de lo familiar. Las formas de vivir la familia, esto es también, las relaciones sociales, están cambiando, la generación de los hijos de la dictadura es la primera en percibirlo y por eso es tan problemático. Vimos en *Mapocho* y *El espíritu de mis padres...*, como el accidente familiar, es clave para entender el sentir de estas narrativas. Porque en el accidente son los cuerpos los que resultan atravesados, rasgados, mutilados, o sea, de-formados, el cuerpo familiar se de-forma.

Todo esto porque afuera se peleaba una guerra y la guerra nos lleva al límite de lo reprimido. Las atrocidades producen el temor que lo bárbaro vuelva surgir, piensa Didi-Huberman en “El gesto fantasma” reflexionando sobre Freud, y en este caso lo bárbaro está referido a lo a-social, a la desintegración de todo lo social. Creo entonces que lo que ha hecho el sistema implantado en dictadura y productivizado en sus más últimas consecuencias en la postdictadura, es despojar al sujeto de la dependencia de su comunidad, fracturar esos lazos. La dependencia ya no está en la comunidad, está en un sistema económico que determina nuestra estabilidad emocional, y con ello las relaciones con los otros. La familia, para los discursos dominantes es algo que se puede intervenir, se la norma, se la rompe, se la tortura como un cuerpo. A la Rucía le entran los milicos a la casa para llevarse a su padre. Y sabemos que pasó, y que pasó mucho en la realidad chilena y

argentina. Y no solo los discursos de la derecha, recordemos que en el documental de Aguiló, es el MIR el que busca reorganizar las relaciones familiares biológicas para dar paso a una pequeña sociedad socialistas. Pareciera ser que la familia es como ese hijo que las instituciones se disputan de maneras solapadas. Y comprender esta literatura, es comprender como se relaciona el sujeto con su comunidad. Yo lo pienso desde la emocionalidad del Arte, emocionalidad entendida como una disposición corporal que permite aprehender al, y reaccionar en el mundo. Indagar en las estructuras de sentir, en el sentido de Williams, es comprender que las sociedades se mueven también desde la emoción, que hay un momento en donde los espacios se vuelven ásperos y promueven en los sujetos un sentimiento intenso de duda, de necesidad de reformular un espacio propio. Y ese espacio propio se construye desde el individuo, pero a partir de un sentimiento colectivo. Aguiló lo hace desde el entendimiento; la Rucia lo busca desde la fraternidad del hermano; en Pron encontramos que él lo quiere intentar de nuevo, hay un perdón al padre y un perdonarse a sí mismo; y Amanda aquí es el caso más incierto, porque ella se autoexilió de su comunidad familiar, decidió fraccionarse en individualidad como respuesta patética a la dislocación de su familia. Y es que, finalmente, las sombras de la familia, los pecados de los padres, acosan a los hijos, los vuelven responsables aun antes de su nacimiento.

# Bibliografía

## Textos literarios:

- Costamagna, Alejandra: “Había una vez un pájaro”. Ed. Cuneta. Santiago, Chile. (2013)
- Fernández, Nona: “Mapocho”. Ed. Uqbar. Santiago, Chile. (2002)
- Patricio Pron. El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia. Barcelona: Mondadori, (2011).

## Documental:

- Macarena Aguiló, Susana Foxley (Directoras). “El edificio de los chilenos”. Chile. Aplaplac, Les Films d'Ici, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC) (Co-producción) (2010).

## Teóricos

- Amado, Ana y Domínguez, Nora (comp.): “Lazos de Familia: herencias, cuerpos y ficciones” Ed. Paidós. Argentina. (2004)
- Amaro, Lorena: Reseña a “Mis documentos de Alejandro Zambra”. Letras. 2015. <http://letras.s5.com/lama211015.html>
- Arfuch, Leonor: “*Cronotopías de la intimidad*”: en “Pensar este tiempo: Espacios, afectos, pertenencias”. Pp. 237-290. Ed. Paidós. México. 2005
- Badagnani, Adriana: "La voz de los hijos en la literatura argentina reciente: Laura Alcoba, Ernesto Semán y Patricio Pron". Blog de Patricio Pron. 27 de octubre de 2012. <http://patriciopron.blogspot.cl/2012/10/la-voz-de-los-hijos-en-la-literatura.html>
- Bestard, Juan: “Lo dado y lo construido en las relaciones de parentesco.” P. 28 – 39. En “La familia en la historia” Ed. Universidad de Salamanca. 2008.
- Beverly, John “La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa” Ed. Latinoamericana. Guatemala. (1992).

- Botinelli, Alejandra: “Narrar (en) la “post””: La escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra” en: Revista chilena de literatura. Abril 2016. N° 92, 7-31.
- Butler, Judith: “El grito de Antígona” Ed. El roure. Barcelona. (2001)
- Canave, Carolina: “Mapocho de Nona Fernández y En voz baja de Alejandra Costamagna: Espacio público y espacio privado, escenarios para representación del pasado nacional”. Tesis para optar al grado de Magister en Literatura. Universidad de Chile. 2014.
- Cánovas, Rodrigo: “Novela chilena, nuevas generaciones: El abordaje de los huérfanos”. Ed. Universidad católica de Chile. Santiago, Chile. 1997.
- Cuadros, Ricardo: “Contra el método generacional”. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-9859.html> .  
Accedido en 11/12/2016.
- De Querol, Ricardo: “Los niños de la represión chilena llenan los silencios” *El País*. 13 de Julio del 2015.  
[http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/09/babelia/1433843677\\_532023.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/09/babelia/1433843677_532023.html)
- Didi-Huberman, Georges: “El gesto fantasma”. Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo, N° 4, 2008. págs. 280-291
- Fages, Jean-Baptiste: “Para comprender a Lacan.” Ed. Amorrortu. Buenos Aires. 1973.
- Fernández, Nona: “Vengo de una generación media huacha”. Entrevista por Pedro Pablo Guerrero en Revista de Libros de El Mercurio. Domingo 12 de agosto de 2012. Obtenido de: <http://letras.s5.com/nfe151012.html>
- Halbwachs, Maurice “*Fragmentos de la memoria colectiva*”. Selección y traducción: Miguel Ángel Aguilar D. Revista de Cultura Psicológica. UNAM. (1991).
- Jeftanovic, Andrea: “Hablan los hijos: Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea.” Ed. Cuarto Propio. Santiago, Chile. (2011)
- Jelin, Elizabeth “Los trabajos de la memoria”. Ed. S.XXI. España. (2001).

\_\_\_\_\_ “La familia en la Argentina: modernidad, crisis económica y acción política” en Valdés, Ximena y Valdés, Teresa (ed.): “Familia y vida privada: ¿transformaciones, tensiones, resistencias o nuevos sentidos?” CEDEM. (2005) pp. 41-76

-Laia Quílez Esteve: “Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional.” *Historiografías*, 8 (Julio-Diciembre, 2014): pp.57-75.

-Levi-Strauss, Claude: “Las estructuras sociales del parentesco.” Ed. Paidós. España. 1991.

-Lipovetsky, Giles “La era del vacío”. Anagrama. España. (1983)

- Maturana, Humberto: “Emociones y lenguaje en educación y política” CED. Santiago, Chile. 1990.

-Montecino, Sonia: “Madres y huachos: alegorías del mestizaje chileno”. Ed. Cuarto propio. Providencia, Santiago. 1993.

-Moreno, César: “Uno entre otros: hipersubjetividad y superconductividad en la era del vacío (reflexiones sobre el individualismo contemporáneo)” *Diálogo filosófico*, N° 27, págs. 353-374 (1993)

-Moulian, Tomás: “Chile actual: anatomía de un mito”. LOM Ediciones. Santiago de Chile, (2002).

-Oyarzun, Kemy: “Ideologema de la familia: género, vida privada, y trabajo en Chile, 2000-2003.” En Valdés, Ximena y Valdés, Teresa (ed.): “Familia y vida privada: ¿transformaciones, tensiones, resistencias o nuevos sentidos?” CEDEM. (2005) pp. 277 - 310

-Ricoeur, Paul: “Texto, testimonio y narración”. Ed. Andrés Bello. Santiago, (1983).

\_\_\_\_\_ : “La memoria, la historia, el olvido”. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, Argentina. (2000)

-Roudinesco, Élisabeth: “La familia en desorden”. Fondo de cultura económica. Buenos Aires, Argentina. (2003)

- Salazar, Gabriel: "Historia contemporánea de Chile". LOM ediciones. Santiago, Chile. V.5. (2002)
- Sarlo, Beatriz: "Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión." Ed. Siglo XXI. Argentina. (2005).
- Strejilevich, Nora. "Literatura de la post-dictadura: el lugar del testimonio" Primer Congreso Internacional de Literatura. Buenos Aires 2006 09/10/11 de octubre. En: <http://www.norastrejilevich.com/images/CongresoLiteratura.pdf>
- Urzúa, Karla: "Literatura post dictadura: una mirada hacia un pasado común: Dictaduras latinoamericanas que se hicieron sentir en las letras.. "D.P.H.. 2005. CoreDEM. 20 de Octubre de 2016 <http://base.d-p-h.info/es/fiches/dph/fiche-dph-6664.html>.
- Valdés, Ximena y Valdés, Teresa (ed.): "Familia y vida privada: ¿transformaciones, tensiones, resistencias o nuevos sentidos?" CEDEM. (2005)
- Williams, Raymond: "Marxismo y literatura". Ed. Península. Barcelona. (2000)