



Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

Seminario de grado: Escrituras del fin del mundo: cuerpos y afectos en obras actuales del
Cono Sur (2000-2020)

**El silencio y la memoria:
La construcción de una historia familiar en la narrativa chilena
de Alejandra Costamagna y Romina Reyes**

Informe de seminario para optar al grado de Licenciada en Lingüística y Literatura
Hispánica con mención en Literatura

Estudiante
Dafne Anais Rogers Aravena

Profesora guía
Alejandra Bottinelli Wolleter

Diciembre, 2021

*Mi fragmento
Mi fragmento
Lo que me pertenece
Lo que me quitaron
Mi mudez se llama Chile.*

Roxana Miranda Rupailaf

Agradecimientos

A mi mamá, Jessica, por darme alas para volar, amor para sobrevivir el viaje y raíces para volver a su nido cada vez que lo necesito.

A mi hermano, Leandro, por su compañía y cariño incondicional.

A mi segunda mamá, Adela, por siempre sacarme una sonrisa.

A Anelore y Karen, mis chicas de Libra, por ser tan buenas amigas y estar siempre conmigo, pese a la distancia.

A Javiera, Josefa, Catalina y Javiera, por ser mi hogar en el gran Santiago, por su amor y paciencia infinita, sus risas eternas y su amistad incondicional.

A Denisse, Gabriela y, nuevamente, Josefa, por su inmenso apoyo y compañía en el Seminario.

A mis chiques de literatura y de filosofía, por siempre hacerme sentir querida y especial.

A mi profesora guía, Alejandra, por creer en esta tesis y en mi trabajo, siempre.

Infinitas gracias.

Índice

Introducción.....	5
Marco teórico.....	8
<i>En voz baja</i> . El silencio como obstáculo para la construcción de una <i>memoria familiar</i> y la identificación con el colectivo en el contexto dictatorial	18
<i>Ríos y provincias</i> . El silencio intergeneracional como productor de la transmisión trunca y la escucha pendiente de los personajes.....	39
Reflexiones finales: las familias quebradas de la dictadura	55
Bibliografía.....	61

Introducción

Durante los períodos de transición a la democracia, en distintas zonas de América Latina surgió un fenómeno literario que la crítica ha llamado la “literatura de los hijos”, en el cual se enmarcan historias cuyos narradores son hijos e hijas de padres y madres que vivieron la dictadura. Lorena Amaro, sobre este movimiento, señala que “es una literatura cargada de culpas: la dictadura fue tan larga que dio tiempo a que los niños crecieran y entendieran lo que estaba ocurriendo, pero no duró tanto como para que pudieran combatirla realmente”.¹ Estos niños y niñas protagonizan historias donde indagan en la vida de sus padres, reales o simbólicos, con diversos fines, como conocer su pasado para comprender su presente, o hallar respuestas sobre familiares desaparecidos. Las historias que buscan ser reconocidas se enmarcan tanto en una memoria familiar, personal e individual -el espacio privado de los hijos e hijas-; como en una memoria colectiva -el espacio público-, debido a que ocurren en dictaduras que dieron un giro político, económico y sociocultural a los diversos territorios. Sobre este tema destacan obras como *Hija del silencio* (Fingueret, 1999); *Formas de volver a casa* (Zambra, 2011); *Fuenzalida* (Fernández, 2012); *La resta* (Trabucco, 2014); entre otras.

Para efectos de esta investigación serán estudiadas dos novelas que están ambientadas en la dictadura chilena (1973-1990): la novela *En voz baja* (1996) de Alejandra Costamagna, y la novela *Ríos y provincias* (2019) de Romina Reyes. Las protagonistas y narradoras de estas novelas buscan en sus propias historias respuestas a qué ha ocurrido con sus familiares durante la dictadura, viéndose enfrentadas a la historia “oficial” que les han contado sus familias, así como también imposibilitadas de completar dichas historias debido a que el silencio de sus respectivos entornos -consecuencia de un silencio pactado a nivel social, el cual implicó no hablar de la dictadura mientras se estaba viviendo y durante algunos años posteriores- se posiciona como un obstáculo que oculta muchos elementos clave que ellas, como niñas, no deberían saber. Este ocultamiento de la información deviene en que la historia familiar es recibida y/o recordada por las protagonistas -Amanda, Javiera y Jacqueline- de manera fragmentada. Es decir, el silencio es empleado por los personajes adultos para ocultar información, y esto produce que las niñas tengan una noción fragmentada de la historia de

¹ Véase https://elpais.com/cultura/2015/06/09/babelia/1433843677_532023.html

sus familiares, y, por ende, de sus propias historias e identidades. Sin embargo, existe una persistencia por parte de las protagonistas a lo largo de la narración, por verse provistas de respuestas para completar estos fragmentos.

Es por esto que, como hipótesis de lectura, planteo que el silencio funciona como un elemento que dificulta la construcción de la memoria familiar y la identidad personal de las respectivas protagonistas, debido a que se emplea para mantener en secreto lo vivido por sus progenitores durante la dictadura chilena (1973-1990). La construcción de estas historias se hace a partir de intentar recordar, es decir, traer a la memoria, eventos del pasado que tengan relación con la imagen materna o paterna que ya no está -en el caso de *En voz baja*-; o las razones de los lazos incomunicados dentro de la familia -en el caso de *Ríos y provincias*-. Sin embargo, el ejercicio de traer a la memoria se ve coartado, debido a que los fragmentos desconocidos de la historia familiar se encuentran ocultos por el silencio.

Para resolver este problema de investigación, quiero analizar cómo afecta el silencio narrativo en la construcción de la identidad de las protagonistas de las respectivas obras - Amanda, Javiera y Jacqueline-, durante el proceso de búsqueda de respuestas sobre su historia y memoria familiar. Para ello me he propuesto también analizar cómo el silencio es empleado en la narración a partir del contexto dictatorial presente en la obra, y cómo este influye a nivel familiar y a nivel personal/identitario en las protagonistas. Esto último debe estudiarse de manera relacionada, debido a que las protagonistas al no sentirse parte de su historia familiar, se sienten desposeídas de una identidad, en función de dicha relación familiar. Es por ello que la búsqueda que inician para conocer sus historias familiares, es también en pos de forjar una identidad propia.

El corpus seleccionado para esta tesina corresponde a las novelas anteriormente mencionadas: *En voz baja* de la escritora chilena Alejandra Costamagna, publicada en el año 1996, y *Ríos y provincias* de la escritora chilena Romina Reyes, publicada en el año 2019. Pese a la distancia temporal existente entre ambas obras, estas tocan temáticas y motivos similares, como la memoria, el desconocimiento de las hijas de una parte de su historia familiar, el ocultamiento de información mediante el silencio y la búsqueda de pertenencia al grupo familiar, en pos de encontrar la identidad personal.

La obra de Alejandra Costamagna (1970) puede categorizarse principalmente como narrativa, o del género narrativo. La autora ha escrito novelas y cuentos, y *En voz baja* es la primera obra considerada dentro del corpus de la “literatura de los hijos”, debido a su temprana publicación. Por su parte Romina Reyes (1988) también ha dirigido su trabajo hacia el género narrativo, y se ha desempeñado como guionista. *Ríos y provincias* es su primera novela, y pese a la distancia temporal que esta posee con respecto al grupo de autores cuyas obras se enmarcan en la “literatura de los hijos” en Chile -como Nona Fernández, Alia Trabucco, Alejandro Zambra-, considero que su novela debut también puede categorizarse como narrativa de los hijos, ya que trata sobre la construcción y búsqueda de la memoria familiar por parte de sus protagonistas -Javiera y Jacqueline-.

Estas obras han sido escogidas por sobre otras, como *Mapocho* (2002), *Fuenzalida* (2012), ambas de Nona Fernández, o *La casa de los conejos* (2006) de Laura Alcoba, debido a que en el caso de *Mapocho* y de *La casa de los conejos*, existe un “sitio de memoria”, un lugar físico, territorial, el cual es fijo y es dónde la memoria se construye en la medida en que las respectivas narraciones avanzan. En el caso de *Fuenzalida*, el trabajo que realiza la protagonista de recordar a su padre es situado narrativamente varios años después de que él se fuera de la casa, a diferencia de las novelas a estudiar -de Costamagna y Reyes- dónde las preguntas se plantean en el momento presente en que los hechos ocurren. Además, el silencio es el principal motivo de la falta de respuestas a dichas preguntas, y al producirse en tiempo presente se vuelve un obstáculo para la construcción de la identidad de las protagonistas, y genera un ambiente de tensión en sus respectivos entornos.

Esta tensión es percibida por nosotros, los lectores, debido a que lo que Amanda -en el caso de *En voz baja*-, Javiera y Jacqueline -en el caso de *Ríos y provincias*- desconocen, se encuentra en la narración de manera implícita, por lo que se puede hacer una interpretación de por qué se les mantiene oculta esta información, así como también se puede analizar cómo afecta el silencio en sus búsquedas y a qué tipo de recursos acuden para intentar evadirlo.

Marco teórico

Para comenzar, quisiera referirme a la perspectiva crítica desde la cual han sido abordadas estas obras. Me fue posible encontrar dos textos sobre la novela *En voz baja* (1996) de Alejandra Costamagna. Uno de ellos es del escritor Bieke Willem, titulado “El lenguaje silencioso de Alejandra Costamagna: *En voz baja* y ‘Había una vez un pájaro’”, donde se realiza una revisión de la relación entre intimidad, silencio y subversión dentro de las obras de Costamagna, en la que destaca que la figura de Amanda (hija, protagonista y narradora), “es una figura doblemente silenciada, no solo por la sociedad patriarcal-dictatorial contra la cual escribieron sus antecesoras, sino también por la propia madre” (Willem, 2). Para Willem, el lenguaje silencioso de la madre es el obstáculo ante el cual Amanda se enfrenta para construir y comprender su propia historia familiar.

Además, para Willem *silencio y memoria* se relacionan en estas narrativas, debido a que los textos de los hijos dejan ver la imposibilidad de representar el pasado objetivamente, además, estos textos se caracterizan por “ausencias, silencios, e intersticios” (3) -que revisa José Santos, como veremos más adelante-, cuyo origen es la misma memoria a medio transmitir por la generación de sus padres. Considero este cruce entre silencio y memoria un elemento interesante de abordar para responder cómo les afecta a las protagonistas lo que no se dice o lo que se encuentra oculto por el silencio.

Otra autora que plantea un análisis importante sobre la obra de Costamagna es Jessenia Chamorro, en su texto “Re-memorar *En voz baja*: Reconstrucción de una memoria ficcional desde la post-dictadura”. Ella incorpora el concepto de “memoria ficcional”, el cual: “corresponde a la memoria cultural que queda en el texto literario, y que el lector debe reconstruir con el fin de extraer la imagen del mundo que aquella posee” (Chamorro, 64).

El alcance que realiza Chamorro sobre el lector, también lo hace Willem, debido a que los silencios que se presentan dentro del texto no ocultan del todo la información para quien lee las obras. Esto es interesante de destacar: hay una historia que se presenta incompleta para las protagonistas y para el lector, pero en niveles diferentes, debido a que el lector tiene acceso a esta memoria ficcional tanto mediante la lectura de la obra, como a través de la memoria histórica que conoce.

Con respecto a la crítica literaria sobre la novela *Ríos y provincias* de Romina Reyes, me fue posible encontrar sólo un texto, debido a que es una novela nueva y la crítica es escasa. El escrito corresponde a Patricia Espinosa, quien dirige su lectura de la novela desde la perspectiva feminista, afirmando que “la autora ha encontrado un momento particular para abordar a sus mujeres. Se trata de un orden al que podría denominarse preideológico. Me refiero con esto al momento previo de la toma de conciencia feminista” (Espinosa, *Crítica*, 1).

Desde mi punto de vista, la relación entre las mujeres de esta novela también se encuentra mediada por el silencio, Javiera interroga tímidamente a su madre Jacqueline sobre la juventud de ella y de su padre durante la dictadura chilena, sin recibir mayores respuestas. Sin embargo, el lector, retomando la discusión sobre la obra de Costamagna, encuentra el pasado de la madre, narrado por ella en cuatro capítulos. Me parece importante abordar esta obra no sólo desde la perspectiva de Javiera, sino que también desde la perspectiva de Jacqueline y lo vivido por ella en su juventud, debido a que ella también debe construir su propia historia familiar mientras vive la dictadura chilena, ejercicio similar al que hace Amanda en *En voz baja*.

A continuación, me referiré a la discusión teórica desde la cual pueden ser abordadas ambas obras. Me parece importante comenzar con el problema central de esta tesis: cómo afecta el silencio a las protagonistas de cada historia. *Silencio* es definido por la Real Academia de la Lengua Española como la “abstención de hablar”², en el período de la dictadura chilena esta abstención fue empleada por diversos grupos: autoridades, verdugos, perpetradores, víctimas y la sociedad misma.

Así lo presenta José Santos Herceg en su texto “Los silencios de la tortura en Chile”, donde sitúa el silencio como un elemento transversal a la tortura, y, por ende, a la dictadura misma. El autor plantea que existiría un grupo social que no vivió en carne propia los vejámenes de la dictadura, que guardó silencio por miedo y protección; mientras que otro grupo, el que vivió lo más crudo de la dictadura, guardó silencio por no tener las palabras para poder contar lo que vivió. A esto último se le llama indecibilidad.

² Véase <https://dle.rae.es/silencio>

Santos hace una revisión y categorización de cómo se emplea el silencio a partir del fenómeno social que fue la dictadura, por ende, esta categorización puede alinearse con las obras leídas, debido a que los adultos, dentro de las respectivas narraciones, pertenecen al grupo social que ha guardado silencio por temor o por protección.

Por otra parte, Daniela Goldfine en “La postmemoria del silencio”, analiza obras de la escritora argentina Manuela Fingueret (1945-2013) las cuales se enmarcan en la narrativa de los hijos. Goldfine utiliza el concepto de “transmisión truncada”, para explicar que:

[Hay una] enorme carga de silencio intergeneracional del que los protagonistas son a la misma vez conscientes y del que escapan con respeto. No se trata de una negación, por parte de las generaciones que pasaron por eventos traumáticos, de relatarlos, sino que es una lucidez por su parte el darse cuenta de la imposibilidad de comunicar este pasado y de transformarlo en una experiencia comprensible para sus descendientes. (95).

En la novela de Alejandra Costamagna y en la novela de Romina Reyes -en especial en esta última- no existe una transmisión directa de los hechos vividos por los padres, por lo que el silencio, el secreto, provoca la transmisión truncada que hace que las protagonistas indaguen por otros medios su historia familiar.

Por último, Sandra Navarrete en “Figuraciones del silencio en la narrativa de memoria: análisis desde el trauma”, caracteriza lo que ella ha denominado como “estética del trauma y del silencio”. Menciona que esta estética engloba narrativas desde la voz de los hijos, donde el silencio es la consecuencia fundamental del hecho traumático en el sobreviviente y en las relaciones que establezca posteriormente (21). Además, explica que el relato de los hijos supone una escucha pendiente, debido a que se encuentran a la espera de respuestas, y al mismo tiempo, esperan su espacio privado y público dentro de la memoria colectiva (22). Se pueden situar las obras a estudiar dentro de esta categoría, debido a que el silencio marca las relaciones interpersonales entre las protagonistas y sus familiares en la medida en que ellas buscan respuestas que les son negadas, produciéndose así la escucha pendiente que menciona Navarrete.

Puede decirse entonces, que el concepto de silencio engloba el concepto de transmisión truncada y escucha pendiente, los que, en consecuencia, se relacionan: mientras no exista una transmisión efectiva del trauma vivido, siempre habrá alguien queriendo

escuchar dicha historia. Además, incorporaré las definiciones y distinciones del uso del silencio que hace Rosa Mateu en su tesis doctoral titulada “El lugar del silencio en el proceso de la comunicación”, para así explicar desde qué lugar utilizan el silencio los personajes de ambas novelas.

Las obras por estudiar se enmarcan dentro de historias de memoria, donde las protagonistas indagan en el pasado de sus progenitores y en el propio para entender un presente común. Por ello es importante integrar el concepto de memoria en la investigación. Elizabeth Jelin en su libro *Los trabajos de la memoria*, plantea que la memoria es un mecanismo cultural que fortalece el sentido de pertenencia a grupos o comunidades oprimidas y silenciadas -especialmente-, permitiendo que el individuo construya una mayor confianza en sí mismo y en el grupo al que pertenece (Jelin, 10). Esto quiere decir que la memoria es un elemento dinámico, que va con cada uno de nosotros, con nuestra historia e identidad; pero que también se enmarca según un contexto y grupo social determinado, dándole sentido al individuo. Sin embargo, ¿qué ocurre cuando el individuo no encuentra una colectividad donde identificarse? Es el caso de la novela de Alejandra Costamagna, y del relato de la madre, Jacqueline, en la novela de Romina Reyes, debido a que ambas protagonistas están viviendo un presente dictatorial y represivo, donde no se muestra una consciencia colectiva en torno al golpe militar -más allá de quienes "militan"-, debido a que esta, históricamente, se desarrolla de manera posterior.

En ambos casos existe lo que Nelly Richard, en *Crítica de la memoria*, define como giro testimonial y confesional, el cual es un fenómeno donde:

El surgimiento de diversas técnicas y formatos de escritura renueva las necesidades expresivas a través de las cuales una sociedad le comunica a sus contemporáneos los estados de ánimo, las determinaciones de conducta, las preferencias de gusto y estilo que mejor retratan sus universos de sentido, motivaciones de conciencia de sensibilidad. (Richard, 71)

Amanda, Jacqueline y Javiera, en ambas novelas, utilizan el testimonio para contar sus historias y transmitir sus vivencias, que si bien pueden estar mediadas por una historia o memoria colectiva, son personales.

Dentro de esta experiencia personal, Elizabeth Jelin identifica tres ejes en torno al debate que se forma para entender y cuestionar el testimonio. Primero, existe la imposibilidad

de narrar la vivencia debido a los elementos traumáticos que contiene, produciéndose un silencio deliberado. Segundo, dentro de la vivencia contada existen elementos que tienen y que no tienen sentido, tanto para quien lo cuenta, como para quienes escuchan, es decir, los testigos. Y tercero, están los efectos e impactos, que pueden ser positivos o negativos, del testimonio sobre la sociedad y el entorno en que se narra la vivencia. (80)

La calidad de testigo a la que alude Jelin, se da tanto en quien enuncia el testimonio en primera persona, como en quien escucha dicha historia. La autora afirma que “la necesidad de enunciar puede caer en el silencio, en la imposibilidad de hacerlo, por la inexistencia de oídos abiertos dispuestos a escuchar” (82). En las obras a estudiar, las protagonistas se encuentran en calidad de testigos, dispuestas a recibir respuestas a sus interrogantes hacia sus progenitores.

Por otro lado, Jelin plantea dos requisitos para que este intercambio de información, de vivencias, sea efectivo: “primero, que existan las bases para un proceso de identificación, para una ampliación intergeneracional del ‘nosotros’. El segundo, dejar abierta la posibilidad de quienes ‘reciben’ le den su propio sentido, reinterpreten, resignifiquen -y no que repitan o memoricen-” (126). Sin embargo, veremos en el análisis de las obras, que estos requisitos no se cumplen y, por ende, no hay una transmisión efectiva de la vivencia, de la historia personal y colectiva, ocurrida en un momento de catástrofe social.

Si el testimonio surge a partir de una experiencia personal, es posible considerarlo como un recurso autobiográfico y, en el caso de las novelas a estudiar, autoficcional. Ana María Amado, en su texto “Re-visiones del pasado y narrativas de otra generación”, plantea que tanto la identidad personal como la generacional dan pie a distintas intervenciones que una generación completa ha realizado apelando a la búsqueda de la memoria de un pasado histórico que no conocieron, pero que reconocen desde la relación filial (208). Esto reafirma la idea de Elizabeth Jelin con respecto a la búsqueda del sentido de pertenencia a un grupo social. En el caso de las obras a estudiar, el grupo al que las protagonistas buscan pertenecer es la familia misma, por lo que ellas moldean un relato autoficcional en busca de respuestas sobre el pasado familiar para identificarse con este.

Con respecto a la memoria colectiva -que está presente en *Ríos y provincias* desde la perspectiva de Javiera-, según Jelin, “lo colectivo de las memorias es el entretreído de

tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante, con alguna organización social (...) y con alguna estructura, dada por códigos culturales compartidos” (22). Podemos concluir entonces que esta colectividad es algo que se produce posterior a la crisis social vivida por un territorio o país. Puede que no se sepan uno a uno los testimonios de las víctimas, no obstante, existen suficientes pruebas (archivos, testimonios, listas, cartas, etc), como para reconocer el hecho. Si vemos en conjunto las obras *-En voz baja y Ríos y provincias-*, es interesante pensar en la memoria colectiva como algo que se encuentra mayoritariamente fuera de la obra, en el lector, quien dialoga con la narración a partir del reconocimiento de la dictadura chilena.

Además de revisar y utilizar los conceptos de memoria y memoria colectiva, se revisará el concepto de posmemoria. Laia Quílez Esteve, en su texto “Hacia una teoría de la posmemoria”, revisa la definición que Marianne Hirsch hace de este concepto. Para Hirsch la posmemoria: “characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood or recreated” (Hirsch cit en Quílez Esteve, 62). Por otro lado, revisa la definición que James Young hace del mismo concepto: “una memoria indirecta e hipermediada del pasado que, a diferencia del acto rememorativo común o literal (...), cuestiona el pasado” (63). La autora pone en diálogo las definiciones de Hirsch y Young con la crítica de Beatriz Sarlo al concepto.

Sarlo en su libro *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (2005), examina la idea sobre que la posmemoria es la memoria de los hijos sobre la memoria de los padres, afirmando que dichas historias son recursivas, es decir, son historias de historias recogidas en los medios o distribuidas por las instituciones, por ende, la mediación señalada por Hirsch y Young “no señalan un rasgo específico que muestre la necesidad de una noción como posmemoria, hasta ahora inexistente” (Sarlo, 127). A raíz de esto, Sarlo propone el término “memoria de segunda generación”, el cual es el “recuerdo público o familiar de hechos auspiciosos o trágicos” (128), argumentando que lo “post” sólo obedece a lo obvio: “lo que viene después de la memoria de quienes vivieron los hechos” (128), por lo que es innecesario.

Para esta investigación se considerarán la *posmemoria* y la *memoria de segunda generación* como sinónimos, debido a que las protagonistas de las obras, es decir, la segunda generación, vive parte de la historia familiar en el presente, por ende, ellas sí actúan como mediadoras (aludiendo a Hirsch y Young) en la construcción de la memoria. Retomando a Laia Quilez Esteve, ella al contraponer estas definiciones, concluye que utilizar la posmemoria como una categoría de análisis ayuda a entender, explorar y reflexionar, en un sentido amplio, cómo se reelaboran las narrativas sobre el pasado familiar y colectivo (Quílez Esteve, 73), idea con la que estoy de acuerdo para efectos de esta tesis.

Por ende, el concepto puede funcionar en diversos contextos donde existe una memoria traumática, en la cual se puede indagar y sacar a la luz nuevos testimonios y hechos, con el fin de cuestionar y problematizar el pasado. Este cuestionamiento del pasado es contrario a lo que ve Patricia Espinosa en su texto “Política de la posmemoria en la narrativa chilena”, donde afirma que: “en la posmemoria chilena, si bien se reconstruye el pasado de los protagonistas, no se advierte la necesidad de articular un colectivo, de compartir con otros/as, así cada acción se realiza en pos del sujeto mismo.” (Espinosa, *Política*, 70). Para Espinosa escribir desde la posmemoria, como lo han hecho diversos/as autores/as chilenos/as, no ha implicado un real cuestionamiento de la dictadura chilena (1973-1990), sino que ha supuesto una construcción de un mundo autobiográfico, que presenta una historia individual sin ser problematizada en su contexto y sin un deseo claro de reparación.

Aun así, la autora señala tres categorías de posmemoria en las cuáles pueden agruparse las diferentes novelas a partir de sus narrativas. En primer lugar, plantea la categoría de “posmemoria de la confrontación (...), cuya energía no está dirigida a la dictadura o al modelo económico-social heredado, sino que a la familia” (70). En segundo lugar, está la “posmemoria de la recomposición” donde “los hijos e hijas se muestran ansiosos por acceder a una verdad, ubicada en el pasado, que les permita estabilizar su identidad adulta” (72). Y, en tercer lugar, plantea la “posmemoria de la conformidad”, en la que “la infancia (...) es el lugar de represión y sometimiento para cada uno de estos narradores”, por lo que en la adultez “los hijos e hijas o cuestionan la indiferencia de sus padres (...) o manifiestan explícitamente el rechazo a su ideología” (73). Estudiaré la novela de Alejandra

Costamagna y la novela de Romina Reyes desde estas categorías, con el fin de identificar a cuál corresponde cada una.

Finalmente, es importante observar cómo el silencio afecta a las protagonistas de las obras en la búsqueda de su memoria familiar, para ello incorporaré a tres autoras del llamado *giro afectivo*: Sara Ahmed, Jordana Blejmar y Anne Marie Moulin. Utilizaré el estudio titulado *La política cultural de las emociones* (2004) de la primera autora para analizar el trasfondo de las emociones que provoca en las protagonistas el proceso de búsqueda antes mencionado, dado que, como plantea Ahmed “las emociones no están ni ‘en’ lo individual ni ‘en’ lo social, sino que producen las mismas superficies y límites que permiten que lo individual y lo social sean delineados como si fueran objetos” (34-5). Es decir, las emociones no están dentro de nosotros ni fuera de nosotros, sino que están *entre* nosotros, y para efectos de las obras, están entre las protagonistas, su entorno y su búsqueda de la verdad. Por otro lado, utilizaré el planteamiento que Blejmar hace sobre la afectividad en los objetos de memoria: ropa, fotos, cartas, aromas, etc; ya que las protagonistas poseen diversos artefactos que les permiten, en palabras de Blejmar, acercar el pasado y el presente. Y, finalmente, incorporaré las ideas que desarrolla Moulin sobre el cuerpo, más específicamente, sobre cuerpo solitario, para entender particularmente al personaje de Igor, padre de Javiera, en su relación con el medio en el que vive, o bien, intenta sobrevivir, a partir de lo que implica el trauma para el personaje.

Para efectos de esta investigación me apoyaré en dos textos para realizar el pertinente análisis literario. El primero de ellos es “Trabajo de la representación” de Stuart Hall, texto en el cual pone en diálogo diferentes teorías sobre la representación a través del lenguaje. Una de estas teorías es planteada por el filósofo y teórico literario Roland Barthes, quien postula dos procesos para efectuar una representación, donde el primero implica la unión del significante y del significado para formar un signo; mientras que, en el segundo, el signo formado es vinculado a una ideología. De este modo se produce, en palabras de Hall, un mensaje o sentido complejo y enmarcado ideológicamente (23). En el caso de las obras a estudiar, el silencio narrativo y la historia que busca ser contada se enmarca en la dictadura chilena, en la cual primó un discurso oficial que buscó ocultar las violaciones a los derechos humanos y los crímenes de lesa humanidad.

Otras de las teorías presentadas en el texto de Hall, corresponden al vínculo entre conocimiento, poder y verdad que plantea Foucault: “No hay relación de poder sin la correlativa constitución de un campo de conocimiento, y no hay conocimiento alguno que no presuponga y constituya al mismo tiempo relaciones de poder” (Foucault cit en Hall, 31). Este vínculo me es útil para poder explicar desde el análisis de las obras la relación entre el conocimiento de la historia familiar y el poder de las protagonistas de forjar su propia identidad, y si esto en efecto se cumple o no.

El último tema que utilizaré de este texto es la noción de sujeto. Según Hall: “La noción convencional piensa el ‘sujeto’ como un individuo que está completamente dotado de conciencia; una entidad autónoma y estable, el ‘núcleo’ del *self*, y la fuente independiente y auténtica de la acción y el sentido.” (37). Es relevante para esta investigación problematizar el hecho de que dentro de las obras existe un efecto dominó: la falta de conocimiento genera una falta de discurso³ -representación-, y esto genera la falta de identidad de las protagonistas.

El segundo de los conceptos en los que me apoyaré para realizar el análisis literario de las obras, es el de cronotopo literario propuesto por Bajtín, que corresponde a “una categoría conceptual y analítica que condensa una trama teórica en cuyo centro está el hombre histórico, su palabra y sus valores culturales, siempre cambiantes, siempre en conflicto, en tensa dialogía.” (Arán, 123)

En este caso, considero que el cronotopo dentro de las obras es la *memoria familiar*, la cual se encuentra en constante tensión debido al silencio narrativo empleado a lo largo de la trama de cada novela. Este silencio no permite a las protagonistas entender su historia familiar, quedándose sólo con fragmentos de esta, lo que tiene como consecuencia pensarse como sujetas poseedoras de una identidad fragmentada. En esta reflexión me acompaño de las proposiciones de Pampa Arán en su estudio de las cronotopías literarias en la narrativa argentina contemporánea.

Además, utilizaré los conceptos de *alegoría* -figura retórica mediante la cual un término (denotación) se refiere a un significado oculto y más profundo-, y *elipsis* -

³ “Conjunto de aserciones que permiten a un lenguaje hablar -un modo de representar el conocimiento sobre- un tópico particular en un momento histórico particular.” (Hall, 26-7)

movimiento narrativo gracias al cual, al «saltarse» el narrador algunas partes de la historia, el tiempo del relato se sincopa o es infinitamente inferior al de la historia-.

En voz baja. El silencio como obstáculo para la construcción de una memoria familiar y la identificación con el colectivo en el contexto dictatorial

La novela *En voz baja* (1996), escrita por la autora Alejandra Costamagna, cuenta la historia de Amanda, una niña que vive la dictadura chilena (1973-1990) en la ciudad de Santiago, donde su padre es arrestado y trasladado a la cárcel de San Miguel, para luego desaparecer. Amanda inicia una búsqueda de respuestas sobre las razones de la desaparición de su padre, sin embargo, no es una indagación exitosa, debido a que su entorno familiar guarda silencio ante todas sus preguntas. Costamagna inicia con esta novela lo que la crítica llamó la “literatura de los hijos”, debido a que le entrega una voz a Amanda, la hija, para dar a conocer qué ocurre en su vida en el momento en que desaparece su padre, relatando la indagación antes mencionada, y contrastándola con las acciones de su entorno familiar que le impiden comprender la ausencia de esta figura en el hogar.

La relación que se establece entre la narración de la protagonista sobre su propia historia y los métodos a partir de los cuales intenta conocer la historia de su padre, me permiten clasificar esta obra como un relato de posmemoria. El término posmemoria es definido por Marianne Hirsch como una categoría que “caracteriza la experiencia de aquellos que crecen dominados por narrativas que precedieron a su nacimiento, cuyas propias historias tardías son evacuadas por las historias de la generación anterior conformadas por eventos traumáticos que no pueden ser ni comprendidos ni recreados” (Hirsch cit en Quílez Esteve, 62)⁴. Asimismo, el término es definido por James Young como “una memoria indirecta e hipermediada del pasado que, a diferencia del acto rememorativo común o literal [...] cuestiona el pasado” (Young cit en Quílez Esteve, 63). Por consiguiente, la posmemoria es la memoria mediada de los hijos sobre la memoria de los padres, siendo estos últimos protagonistas de eventos sociales traumáticos, como lo es, para efectos de este análisis, la dictadura chilena. *En voz baja* puede categorizarse como un relato de posmemoria, debido a que Amanda rememora la época en que su padre ha desaparecido y se enfrenta a la versión

⁴ Traducción mía.

entregada por su madre, junto con el silencio de su entorno, en pos de construir su propia historia y memoria familiar.

Analizaré esta primera obra a partir de tres pilares fundamentales: la representación de la dictadura, el cronotopo de *memoria familiar* y la construcción de la identidad de Amanda en este contexto. Descifrar cómo son trabajados estos elementos en la narración me permitirá analizar cómo Amanda es afectada por su entorno, y por el silencio de este, en la búsqueda de explicaciones sobre dónde se encuentra su padre. Antes de comenzar, es importante identificar que Amanda cuenta su propia historia, en primera persona, pero, además, hay episodios que ocurren fuera del alcance de ella, por lo que existe un cambio de narrador y de focalización; este último es un narrador omnisciente, de focalización cero, que narra episodios en los que Amanda no se encuentra presente. Esto implica el hecho de que el lector conozca las acciones y afectos de la protagonista, pero también algunos elementos que ella desconoce.

El contexto dictatorial

Para comenzar, mencionaré brevemente con quiénes se relaciona la protagonista dentro del entorno en el que se producen los hechos. Amanda vive en una casa en la comuna de Santiago junto a su madre Cali, su padre Gustavo, su hermana mayor Virginia y su Nana Carmen. Los cinco conviven en dicha casa y tienen relación con la hermana de Cali, Berta, su esposo Ramón y su hija Camila. Y, además, está Lucas, compañero militante de Gustavo y Ramón, que posteriormente se vuelve pareja de Cali. A lo largo del análisis se caracterizará a algunos de estos personajes según como avanza la narración y la búsqueda de Amanda en la historia. El episodio previo a la desaparición de Gustavo es narrado por Amanda a modo de recuerdo:

Esa noche ocurrió algo extraño [...] Los días anteriores todos en la casa estaban nerviosos [...] Esa vez mis padres fumaban como si estuvieran compitiendo y tal vez no durmieron en toda la noche [...] La noche de los cigarrillos fue una de las últimas que mi padre pasó en la casa. No recuerdo bien qué desayunamos al otro día, pero antes de que las tazas estuvieran vacías me encontré sentada sola escuchando un sonido de balas que venía de la calle (Costamagna, 9-10).

Este es uno de los pocos episodios en los que Amanda narra en pasado, y, al ser el primero, da pie para que lo que se cuenta a continuación sea en presente, sin embargo, es un

recuerdo de sus vivencias en la época en la que desapareció su padre. Como puede verse en la cita, no existe mayor alusión a las razones de porqué en su casa los adultos estaban nerviosos, ni porqué se escuchan balas en la calle, es decir, no existe una alusión directa al contexto en el que Amanda vive estos hechos. Sin embargo, ella anuncia que es algo que en algún momento de su vida logra comprender: “[u]nos años más tarde supe por qué algunos partían al extranjero y a otros, como a mi mismo padre y a Ramón, no los volvíamos a ver más.” (9), pero tampoco le es mencionado abiertamente al lector.

El ejercicio que hace Amanda de recordar -es decir, de traer a la memoria- se produce principalmente a nivel personal, donde se sitúa su propia memoria y relato en recuerdos: “A mí ahora me da rabia, ahora que *recuerdo*⁵ me da rabia, pero entonces sólo sentía compasión por mi padre.” (Costamagna, 33). Amanda nos cuenta los hechos que ella vivió y la rabia que le produce recordarlo, según la misma cita, produciendo el ejercicio de *posmemoria* bajo la acepción de Young mencionada al comienzo del capítulo: ella recuerda su historia y la de su familia al mismo tiempo en que la cuestiona, dado que la decisión de su entorno es, principalmente, esconder lo que ocurrió con su padre. Ya he afirmado que esta obra puede pertenecer a relatos de posmemoria; sobre estos, la autora Patricia Espinosa indica que “si bien se reconstruye el pasado de los protagonistas, no se advierte la necesidad de articular un colectivo, de compartir con otros/as, así cada acción se realiza en pos del sujeto mismo.” (Espinosa, *Política*, 70). En este caso, el objetivo de Amanda es comprender lo que pasa dentro de su entorno, no lo que está fuera de él. El ejercicio de posmemoria de la protagonista ocurre a nivel familiar dentro de la historia, es decir, ella indaga en sus recuerdos y en su entorno para construir una memoria familiar. Pero, además, es importante señalar que este ejercicio también se produce a nivel metaliterario, debido a que existe una memoria ficcional -en palabras de la escritora Jessenia Chamorro- inscrita en la novela por Costamagna, que el mismo lector tiene la tarea de reconstruir para hacerse de la imagen que el texto posee sobre un momento determinado de la historia.

Dicho esto, continuaré caracterizando el contexto en el que transcurren los hechos, pero que no se nombra explícitamente, el cual es la dictadura militar de Pinochet, acontecida

⁵ Énfasis mío.

en Chile entre los años 1973 y 1990. Que la dictadura no sea nombrada, no significa que esta no pueda ser representada mediante algunas marcas textuales que ayudan al lector a situarse contextualmente en la historia. Una de estas es la alusión al toque de queda que hace Amanda al matar hormigas:

Yo estaba absorta en el camino de una hormiga hacia el pocillo con mermelada [...] Detuvo la carrera un minuto para rascarse una pata y aparecieron tres, cuatro, diez hormigas [...] todas iban firme, derecho hasta la cima del pocillo. Estaban por llegar, a una le faltaba menos de un centímetro y ¡toque de queda, toque de queda! Las fui aplastando una por una. (Costamagna, 34).

El día 11 de septiembre de 1973 fue decretado en todo el territorio nacional el toque de queda: “Por disposición de la Junta de Comandantes en Jefe, se establece Estado de Sitio para todo el Territorio Nacional y Toque de Queda a partir de las 15:00 y hasta las 08:00 horas. Esta disposición entra en vigencia desde hoy 11 de septiembre de 1973.”⁶ Esta medida se mantuvo hasta el 2 de enero de 1987, sólo teniendo modificaciones en el horario. Por lo que en la historia que se cuenta en *En voz baja*, sus personajes se vieron sometidos ante esta medida, de la cuál Amanda es consciente y así lo hace saber en la cita anteriormente mencionada.

Este ejemplo demuestra que la dictadura está siendo representada en la novela de manera sutil y esto no me parece una estrategia azarosa por parte de la autora. Según Roland Barthes, el signo lingüístico puede ser vinculado a una ideología a través del lenguaje para generar una representación. Esta teoría se relaciona con la representación de la dictadura en la obra debido a que, el significante es la dictadura, el significado es lo que la dictadura implica para la autora -desapariciones, atentados, secretos-; juntos componen un signo: la dictadura chilena. A mi parecer, este signo dentro de la narración se vincula al discurso hegemónico de la época, que buscaba ocultar las detenciones injustificadas, las violaciones a los derechos humanos y los crímenes de lesa humanidad, así como también se vincula al secretismo familiar, por lo que considero que esta forma de representar la dictadura en la obra es utilizada para espejear lo vivido por la población chilena en dichos años. Es

⁶ Véase <http://archivomuseodelamemoria.cl/index.php/80366:isad>

importante destacar que este, como otros relatos de filiación, “forman una nueva corriente híbrida de la literatura contemporánea, ubicándose en el límite borroso entre lo biográfico, lo autobiográfico y la ficción” (Roos, 336); es decir, la historia de Amanda representa una de las muchas biografías de quienes experimentaron la pérdida de un familiar en el contexto de la dictadura chilena. Volviendo a la materialidad de la novela, Amanda, luego del episodio de las balas al desayuno, nos cuenta: “[c]uando llegué, mi madre lloraba. Me abrazó fuerte y yo le pregunté qué ocurría, pero me dijo que no estaba en edad de entender, que un día me lo explicaría.” (Costamagna, 10). De este modo, en esta obra la dictadura es algo que no se nombra por miedo o incomprensión, pero que está presente en la narración mediante marcas sutiles como las vistas anteriormente.

En este contexto, en el hogar de Amanda ocurre un cambio radical: su padre deja de vivir en la casa. Gustavo cae preso luego de lo que se podría interpretar como una misión fallida de un grupo de opositores a la dictadura, en la cual en primera instancia él no quería participar: “[y]o no lo haría [...] Sólo digo que esta acción es un suicidio absurdo” (Costamagna. 18-9). Este hecho es el eje central de la narración, debido a que su desaparición genera que Amanda quiera buscarlo y saber de él, por lo que su historia, además de ser propia, gira en torno a un otro: su padre, siendo ella mediadora de la historia familiar que tiene en común con los demás personajes. La desaparición de Gustavo, además de provocar la búsqueda incansable de Amanda, genera otros cambios dentro de la casa.

Primero, las mujeres del hogar comienzan a visitarlo todos los martes en la cárcel de San Miguel: “[d]esde entonces y por un buen tiempo, cada martes a las once de la mañana cebamos mate con mi padre.” (11). En dichas ocasiones Amanda escuchaba a sus padres discutir y disculparse, bajar la voz y gritar, fumar y besarse. Adoptaron una nueva rutina que, luego, se resquebrajó cuando su madre decide que no volverán a San Miguel hasta que las cosas mejoren. Esto genera que Amanda poco a poco se aleje de la figura de su padre, debido a que ya no está en su casa, lo ve sólo una vez a la semana, y posteriormente deja de verlo y de saber de él por completo.

El segundo cambio es que Lucas comienza a vivir en casa de Amanda. En primera instancia lo hace para esconderse, pero luego se queda de manera definitiva tras comenzar una relación con Cali, la madre de Amanda. La llegada de Lucas a la casa altera los ánimos,

aún más cuando se formaliza su relación. Amanda nota que a la Nana no le agrada, Virginia y Camila también lo ignoran, y Amanda discute en más de una ocasión con su madre, una de estas es la siguiente: “Amanda no preguntes tonteras [...] ¿Y qué quieres que te pregunte, quién lo hace mejor? - La cachetada la siento caliente, pero la cara no me duele.” (42). Las sensaciones evocadas por la llegada de Lucas a la casa se deben a que los personajes lo perciben como un intruso, como un otro que desordena la dinámica familiar y que ayuda a perpetuar el silencio y los secretos a los que Amanda se ve enfrentada.

Otra alteración que vive esta familia es el autoexilio de Berta y Camila a México tras la desaparición de Ramón, esposo de Berta y camarada de Gustavo, que también es trasladado a la cárcel de San Miguel. Durante el tiempo que transcurre desde que Ramón es encarcelado hasta su desaparición, Berta comienza una relación secreta con Carlitos, uno de sus estudiantes, de la cual Ramón no puede enterarse. Posteriormente, al desaparecer Gustavo, desaparece también Ramón: “Camila me dijo que a su padre lo fusilaron” (43), por esta razón Berta decide salir del país junto a su hija y comenzar de cero. Estos cambios generan en Amanda una profunda confusión, debido a que no hay explicaciones concretas sobre porqué están ocurriendo estas situaciones, sintiéndose disgustada y apartada de su ambiente familiar, el cual se encuentra envuelto en el silencio.

La protagonista recuerda este ambiente de cambios, tenso y desconocido para ella y los demás personajes, para testimoniar sobre su deseo de conocer el paradero de su padre, por ende, considero que la memoria funciona como una herramienta para darle sentido a la búsqueda que inicia en dicho contexto, mientras que el testimonio permite al lector acercarse a la intención y los afectos de la narradora protagonista. Además, el deseo de buscar a su padre es una de las formas que toma el ejercicio de posmemoria, lo cual implica que la protagonista no sólo indague en sus recuerdos, sino que también indaga en la historia de su padre para la construcción de su propia memoria familiar, esto quiere decir que, dentro de la novela la memoria es el camino, pero también el fin, siendo un elemento que está en el individuo y en el colectivo al mismo tiempo, por lo que se relacionan entre sí.

Retomando a Patricia Espinosa, ella realiza una distinción entre tres tipos de novelas de posmemoria chilena: las novelas de posmemoria de la confrontación, donde los protagonistas se enfrentan a la familia en vez de a la dictadura; las novelas de posmemoria

de la recomposición donde los hijos e hijas quieren acceder a una verdad para estabilizar su identidad adulta; y novelas de posmemoria de la conformidad, en que los hijos e hijas cuestionan la indiferencia de sus padres ante el contexto vivido. A partir del ejercicio que realiza Amanda, considero que la novela de Costamagna puede categorizarse como una novela de posmemoria de la confrontación, ya que retrata la historia de una niña que confronta la versión de los hechos de su familia, en especial de su madre, en pos de descifrar por qué su padre ha sido trasladado a la cárcel de San Miguel y por qué ha desaparecido.

Las estrategias y los afectos de Amanda

Antes de revisar el silencio narrativo, es importante profundizar en la protagonista de esta historia: Amanda, en términos de su rol dentro de la historia y las estrategias que utiliza para evadir el silencio y conocer qué ha ocurrido con su padre. Es importante recordar que Amanda es sólo una niña y vive bajo el alero de su madre, su padre y su nana, junto a su hermana Virginia, que es un par de años mayor.

Debo además recordar, y hacer hincapié, en que Amanda no sólo es la protagonista, sino que también es la narradora en primera persona de los hechos que ocurren en su casa, y que Costamagna la ha hecho compartir esta narración con un narrador omnisciente, el cual es diferenciado visualmente por la autora a partir de una letra cursiva, y cuenta lo que ocurre fuera de la casa de Amanda, es decir, fuera de los espacios a los que ella tiene acceso, no sólo como personaje, sino también como narradora. Esto se debe a que Costamagna moldea el relato de Amanda en forma de *testimonio*, como mencionaba anteriormente, por ello el comienzo de esta historia es en pasado:

“Quise saber de mi padre después de que pasó lo de Lucas [...] Con la partida de mi padre hubo un cambio en la casa. No me refiero a la disposición de los muebles ni a la cantidad de adornos. Me refiero a que todos empezaron a estar un poco locos. Aunque suene cuerdo, creo que yo también estuve un poco loca.” (Costamagna, 9).

El testimonio es, en palabras de Nelly Richard, un fenómeno que renueva las necesidades expresivas, ya que retrata mejor los universos de sentido de quienes cuentan una experiencia personal. En la novela, Amanda nos cuenta su propia historia y la historia de su familia, y nos encamina como lectores en su misión de descifrar la verdad sobre el paradero de su padre. Considero que esta estrategia narrativa le da sentido a la categorización antes

mencionada -novela de posmemoria de la confrontación-, debido a que Costamagna le entrega a Amanda una voz propia, la cual le permite al lector conocer directamente el proceso de búsqueda de la protagonista. Ana María Amado plantea que, este proceso es incorporado en la obra por la autora, y por esta generación de escritores, apelando a la búsqueda de la memoria de un pasado histórico que no conocieron, pero que reconocen desde la relación filial.

Ahora bien, ¿cuáles son los recursos de Amanda para descifrar esta historia y construir su memoria familiar? Existe más de uno, por lo que serán explicados según el orden en que fueron presentados en la narración. El primero de ellos son las preguntas, las cuales tienen como objetivo entender la desaparición de Gustavo, estas son hechas por Amanda hacia los adultos, ya que son -a vista de ella y del lector- quienes manejan la información que está buscando. La primera persona a la que Amanda se acerca y tiene oportunidad de preguntar es a su propio padre en su primera visita a la cárcel: “me senté sobre la rodilla izquierda de mi padre con ganas de conversar. Le pregunté cuando volvía a casa, pero él sólo atinó a encender uno de los cigarrillos que le habíamos entrado en una bolsa de Unicoop y no me respondió.” (Costamagna, 11). Desde entonces, Amanda se limita a cebar mate en silencio y a escuchar las conversaciones de sus padres, las cuales tampoco implican mayores respuestas ni le brindan la información que cree necesitar.

La segunda persona a la que se dirige es a su nana Carmen, luego de la llegada de Lucas a la casa:

[S]abíamos que dormía con mi madre. Nos dimos cuenta la noche en que sentimos unos ruidos extraños en la pieza de al lado. Al principio no dijimos nada, pero cuando ya iba una semana de ruidos le contamos a la Nana [...] Cuando le explicamos que la escuchábamos quejarse se ruborizó [...] Virginia se mantuvo firme y preguntó si ella sabía algo. -¿Qué voy a saber?- dijo y se largó a llorar. (Costamagna, 14).

El llanto de Carmen despierta las sospechas en Amanda, ya que las tres sabían que había un nuevo hombre en la casa y que este se acostaba con su madre, sin embargo, la Nana no entrega respuestas ni información, volviéndose cómplice de los demás adultos y dejando de ser una figura de confianza para Amanda. Esto provoca que la protagonista quiera saber más de su padre y sea insistente con sus preguntas.

La tercera persona a la que Amanda interroga directa e incansablemente es a su madre, Cali, luego de que ella decidiera que las visitas a San Miguel se terminan para siempre:

Dijo que ya no íbamos más porque venían tiempos difíciles. Dijo también que nos hiciéramos la idea que mi padre estaba de viaje. No dijo que fuera cierto, sólo que nos hiciéramos la idea. [...] - Gustavo y Ramón salieron y están bien, pero nosotras no los vamos a ver en un buen tiempo, ¿está claro? - No, mamá, ¿cómo va a estar claro? ¿Dónde se va mi papá?, ¿por qué no se despide de nosotras? (Costamagna, 31-2).

Sin embargo, pese a las insistencias de Amanda, su madre no articula respuestas satisfactorias, sino que las evade y contesta generalidades. La falta de respuestas por parte de su entorno, y en especial por parte de su madre, tiene dos efectos en la protagonista: el primero, es que no existe una transmisión efectiva de la información por parte de los adultos hacia Amanda, esto es, en palabras de Daniela Goldfine, lo que se define como *transmisión truncada*, y se debe a la “imposibilidad de comunicar” el pasado o el hecho traumático (Goldfine, 95), el cual es, en este caso, la desaparición de Gustavo. Mientras que el segundo efecto es que la protagonista indague en otros medios además de las preguntas para conseguir información sobre el paradero de su padre. Ambos efectos están relacionados, dado que, si Amanda recibiera respuestas, no debería buscar otros medios para que sus preguntas sean respondidas.

Por lo que el segundo de estos recursos es espiar en silencio conversaciones ajenas. Amanda espía a los diversos adultos de su hogar, comenzando con su madre y Lucas. La protagonista comparte pieza con su hermana y esta se ubica junto a la pieza de su madre, siendo separadas únicamente por una pared a través de la cual ellas pueden escucharla junto a su nuevo acompañante: “comenzábamos a hablar en voz baja para que mi madre no descubriera que estábamos despiertas y así la pudiéramos escuchar jadeando.” (15). Pero también espía a su madre cuando está sola: “[e]l muro estaba un poco frío y al otro lado las palabras de mi madre se confundían con un llanto.” (114). Así descubre facetas de su madre completamente desconocidas para ella: su faceta sexual y su faceta frágil, pero cuando es frágil de verdad, no cuando finge llorar ante sus hijas para evadir sus preguntas.

Otra adulta que Amanda espía es a la Nana en dos ocasiones diferentes. La primera de ellas es cuando Carmen habla con Berta en la cocina: “[a]currucada entre la puerta de la

cocina y la salamandra, me sorprendí al escuchar que no era la Nana la de los lamentos sino Berta. -No, Carmen, Ramón no puede saberlo -le decía Berta a la Nana.” (23). En esta escena las adultas no se percatan de que alguien las escucha, por ende, dan rienda suelta a la conversación, de este modo Amanda se entera -y le cuenta a Virginia- que su tía tiene por amante a un estudiante llamado Carlos, que quiere irse del país y llevarse a su prima Camila, pero lo más importante: confirman “que Lucas era el de los ruidos nocturnos” (27). Saber esto genera satisfacción en Amanda por haberse acercado a la verdad, y ahora tiene ganas de averiguar más sobre el amante de su tía, a quién acudiría más adelante, demostrando que la verdad es algo positivo para la protagonista.

La segunda ocasión en la que Amanda espía a la Nana es cuando la acompaña a Curicó a encontrarse con su amigo Tito, quién según lo que Amanda nota, conoce lo que pasa en su familia, ella nos relata: “No sé qué es lo que debía saber Tito, pero comprendí que estaba mucho más informado que yo de lo que ocurría en mi casa. [...] la Nana se dio cuenta de que yo miraba la escultura, pero escuchaba atenta al diálogo, y le hizo un gesto a Tito para que se callara” (83-4). En esta instancia, Amanda no se esconde para escuchar el diálogo entre Carmen y Tito, sin embargo, considero que les espía debido a que ella no es partícipe de la conversación, sino que solo se mantiene atenta a ella. Que alguien externo a su círculo familiar sepa más de los hechos que ella le produce enojo, y se enfrenta a su Nana y a Tito exigiendo la verdad, argumentando que hay cosas que ya sabe: “[s]igan hablando, yo lo sé todo” (84), como que Berta y Carlos se acuestan, que Lucas y su mamá se acuestan y que su padre no está de viaje de negocios. De este modo ella confiesa que posee una parte de la verdad, y manifiesta que espera que le entreguen la otra parte: “estoy harta de que todo el mundo sepa cosas y nadie se atreva a decirlas.” (84). El personaje pasa de una actitud silenciosa y atenta, a una confrontacional, y esto se debe a que entra en un estado de desesperación al darse cuenta de que hay muchas cosas que debería saber, pero que le continúan ocultando, por lo que la sensación de satisfacción antes mencionada se opaca, debido a que Amanda se encuentra lejos de conocer la verdad. Mediante las tácticas de espía de la protagonista, ella se apropia del silencio, utilizándolo como una herramienta para que no la descubran y así recopilar algo de información, sin embargo, pareciera no ser suficiente ya que su historia familiar continúa en piezas, dispersas entre los adultos que la rodean.

El tercer recurso que utiliza Amanda es buscar a Carlos, el estudiante que era amante de su tía Berta. La protagonista se dirige al colegio del joven en busca de respuestas: “¿Alguna vez hablaste con Berta de mi padre?” (70). Si bien Carlos da una negativa como respuesta, Amanda se da cuenta de que Berta sí le había hablado sobre Gustavo, pero la historia era algo diferente a la que Amanda conocía: “se me empezó a confundir todo porque comprendí que Berta sí le había hablado de mi familia, aunque disfrazadamente.” (73). La acción de Berta, a partir de mi interpretación, espeja lo que ocurre entre el discurso “oficial” de la dictadura y lo vivido por las víctimas, es decir, las víctimas y afectados en ocasiones hablan de los vejámenes de la dictadura -como desapariciones o muertes-, pero Berta disfraza lo que fuera *su historia* y la mezcla con la historia de su hermana, de este modo no confiesa que su esposo es un hombre fusilado por militares por ser un simpatizante de izquierda. Ya al final de la novela el lector se entera, a partir de lo contado por el narrador omnisciente, que Berta y Gustavo tuvieron una relación, pero lo que ella le contó a Carlos -que tenía dos hijas, que estaba embarazada- nunca se confirma. Finalmente, la visita que Amanda le hace a Carlos en su colegio sólo le ayuda a deducir que Berta estuvo con Gustavo en la cárcel antes de que desapareciera, pero no lo que ocurre después.

Considero que el hecho de que Amanda se acerque a terceras personas para descifrar la verdad tiene que ver con que ella se encuentra en la calidad de *testigo* que plantea Elizabeth Jelin, la cual implica que dentro de la obra existen múltiples testimonios -además del testimonio principal de la narradora protagonista-, de los que Amanda busca ser oyente para unir las piezas del gran rompecabezas que implica su historia familiar, y, en específico, la historia de su padre. Para Jelin, tanto quien tiene la capacidad de testimoniar, como quien tiene la capacidad de oír, son testigos del mismo relato. Sin embargo, estos testimonios pueden no ser comprendidos -como en el caso de la información cruzada que le entrega Carlos sobre su familia-, o bien pueden no producirse, es decir, caer en el silencio. Esto último es lo que ocurre en la mayoría de ellos, sobre todo cuando Amanda realiza preguntas directas, como mencioné anteriormente: los adultos se silencian y el relato no se concreta, por lo que la calidad de oyente de la protagonista se mantiene pendiente, en palabras de Sandra Navarrete.

El último recurso que quiero mencionar es una carta que Amanda encuentra en su casa, en cuya estampilla se leía “México Exporta”. Estaba escrita por su padre y dirigida a su madre: “decía que no iba a hacer ningún esfuerzo por comunicarse y que tomara la carta como despedida” (109). Este recurso es único y particular, ya que Amanda no esperaba “encontrarse” con él, y, además, le entrega lo que ella tanto buscó: el paradero de su padre, acompañado de una fotografía actual de él, la joven la guarda y decide romper la carta. Con respecto a la foto de su padre, esta genera impacto en Amanda, debido a que él se encuentra muy cambiado y es la primera vez que lo ve en dos años:

[S]u rostro parecía el de otra persona: un hombre estropeado, con ojeras más pronunciadas que antes y cabello y barba canosos. Mi padre no era así la última vez que lo vimos. En la foto de mi dormitorio parecía hablar con entusiasmo [...] y su expresión era la de un hombre alegre. En ésta, en cambio, la sonrisa le salía forzada y no parecía dirigir a nadie esa boca fruncida. (Costamagna, 110).

El hecho de que Amanda conserve esta fotografía, pese al deterioro de su padre, tiene que ver con una idea que plantea Jordana Blejmar, donde explica que la fotografía representa el:

“*dictum* barthesiano del ‘haber estado allí’ de la fotografía y también la metáfora de la fotografía como ‘cordón umbilical’ entre pasado y presente, ambos recordatorios de esa suerte de memoria táctil, además de visual, que sería la fotografía y que permitiría recuperar algo de materialidad perdida” (Blejmar, 278).

Es decir, la foto cumple la función de acercar a Amanda y a Gustavo tras dos años de ausencia, permitiéndole a la personaje recordarlo y contrastar la imagen de él previa al golpe y a su desaparición, con esta nueva figura residente en México. Esta función no la cumplen los demás recursos, no sólo porque no le entreguen toda la información que ha estado buscando, sino porque visualizar a su padre implica una experiencia afectiva mucho más profunda que sólo escuchar *sobre* él; debido a que ver el desgano y el cansancio en su rostro produce un impacto en la personaje dejándola sin palabras.

Una vez revisados estos recursos es importante entender que pese a la insistencia de Amanda en emplearlos de buena forma y en diversas ocasiones, estos parecieran no ser suficientes para ella -exceptuando la carta y la foto de su padre- debido a que los resultados

obtenidos tras su uso son sólo piezas sueltas de un enorme rompecabezas que se unen apenas con la carta que Amanda encuentra de Gustavo. Por ende, a continuación, revisaré cómo Amanda es afectada por la falta de la verdad que mantiene su historia y memoria familiar en piezas.

Para comenzar, quiero plantear la siguiente imagen: en la medida en que avanza la narración de *En voz baja*, Amanda está intentando cruzar un gran laberinto que esconde la verdad sobre el paradero de su padre, situación que se enmarca en la historia de su familia, dado que define un antes y un después para sus integrantes y, asimismo, se enmarca en su propia historia y en su identidad. Sin embargo, el laberinto se encuentra lleno de obstáculos: silencios, secretos, mentiras, los cuales la alejan de su objetivo, produciendo efectos negativos en ella, como lo son la frustración, el enojo y la confusión, pero también el inicio de un trastorno alimenticio.

En el caso de las emociones/afectos mencionados anteriormente, considero que tienen su origen en la “alteración del proceso de duelo” (Vandermoere, 20) de Amanda ante la pérdida de su padre. El duelo se altera en el momento en que le niegan una explicación sobre la desaparición de Gustavo y esto tiene dos consecuencias: la primera, es que la protagonista inicia la búsqueda ya mencionada en el análisis; y, la segunda, es que se desarrolla en ella una “intensa rabia y agresividad dirigida en contra de todo lo que aparezca como causal de la separación o impedimento del reencuentro con la persona perdida” (Brinkmann cit en Vandermoere, 20). Esto último, es lo que tensiona el ambiente familiar de la protagonista, debido a que provoca enfrentamientos y discusiones entre ella y los demás personajes, las cuales se incrementan en la medida en que Amanda se acerca a la verdad. Y justamente, estas emociones que la afectan tienen como consecuencia el cuerpo enfermo que comienza a habitar con el paso del tiempo, y que la consume de manera silenciosa, demostrando que el cuerpo no es ajeno a los afectos.

Con respecto a esta enfermedad, debo decir que es un trastorno alimenticio sobre el cual Amanda pareciera no ser consciente y que ocurre en una etapa importante de su desarrollo: de la niñez a la preadolescencia; etapa vital que es importante para la solidificación de la identidad personal, la autoestima y el sentido de pertenencia a un grupo social. Sobre su enfermedad se entregan pequeños indicios al lector. El primero lo entrega la

misma Amanda en un episodio al desayuno, cuando ya era oficial que Lucas viviría en la casa: “había que hacerse la idea de que la cabecera la ocuparía Lucas. La misma lógica de mi padre en [un] viaje de negocios. Por eso los desayunos comenzaron a asquearme y, en rigor, comenzó a asquearme la comida, la gente, la vida social. De pronto quería vomitarlo todo.” (56). El asco que siente Amanda no es sólo un pensamiento o una sensación, sino que se traduce en la acción de dejar de comer a partir de la pérdida del apetito. Esto claramente provoca que pierda peso y se nos señala en la narración mediante *alegorías* que aluden a su cuerpo cada vez más flaco: “Quería pensar en otras cosas *delgadas*⁷ como los dedos de mi madre acariciándome la espalda [...] Quería seguir pensando en cosas *flacas*⁸, como la gata que debajo de tanto pelo no era más que huesos” (93). De este modo, Amanda deja de comer, pero también comienza a vomitar: “[e]l sólo roce del dedo índice con el paladar me provocó la primera arcada y vomité lo más silenciosamente que pude” (127), adelgazando hasta enfermarse, demostrando no tener control sobre sí misma, ¿pero por qué?

Según Foucault, existe un vínculo entre conocimiento, poder y verdad: “[n]o hay relación de poder sin la correlativa constitución de un campo de conocimiento, y no hay conocimiento alguno que no presuponga y constituya al mismo tiempo relaciones de poder” (Foucault cit en Hall, 31). Entonces, para efectos de este estudio, es posible afirmar que existe una relación entre el conocimiento de la historia familiar de Amanda -que abarca desde el traslado de su padre a la cárcel de San Miguel, hasta su fallecimiento en México- y el poder que ella posee para forjar su propia identidad a partir de esta historia. Teniendo en consideración dicha relación conceptual, quiero volver al episodio en el que Amanda viaja junto a la Nana a Curicó. Como ya he mencionado, Amanda la confronta con parte de la verdad para recibir información, sin embargo, Carmen se niega a responder y discuten. Amanda narra que: “[e]sa mañana, cuando entré a la cocina, me sentí ajena en mi casa” (Costamagna, 89). Por ende, que Amanda no tenga conocimiento de su historia, implica que tampoco posee poder sobre su relación con su entorno, ni mucho menos poder sobre sí

⁷ Énfasis mío.

⁸ Ibidem.

misma, siendo reflejo de esto el trastorno alimenticio en el que cae durante una etapa de desarrollo vital para las personas.

Con respecto a la relación que Amanda posee con su entorno, me gustaría retomar a Elizabeth Jelin. Según la autora, la memoria es un mecanismo cultural que fortalece el sentido de pertenencia a grupos o comunidades oprimidas y silenciadas -especialmente-, permitiendo que el individuo construya una mayor confianza en sí mismo y en el grupo al que pertenece (Jelin, 10). Esto quiere decir que la memoria es un elemento dinámico, que va con cada uno de nosotros, con nuestra historia e identidad; pero que también se enmarca según un contexto y grupo social determinado, dándole sentido al individuo; por ende, como mencionaba anteriormente, la memoria implica el camino y el fin, situándose en esta novela como una herramienta para que Amanda pueda construir su identidad y se sienta “perteneciente” -en palabras de Jelin- a su entorno familiar. Esta idea se encuentra estrechamente relacionada con lo planteado por Foucault, ya que sin una memoria familiar Amanda carece de poder sobre sí misma y de sentido de pertenencia dentro de su entorno.

El silencio narrativo

A continuación, analizaré cómo se emplea el silencio en la novela, considerando que este es el obstáculo al que se enfrenta Amanda para descifrar su historia familiar y construir una memoria familiar. Como revisé en el apartado anterior, desde el traslado de Gustavo a la cárcel de San Miguel Amanda inicia una búsqueda incansable para lograr comprender los cambios que están ocurriendo en su hogar: la ausencia de su padre, la llegada de Lucas a su casa, la ida de Berta y Camila a México, entre otras.

La búsqueda de Amanda en pos de construir una memoria familiar que le entregue identidad y sentido a sí misma se muestra interrumpida por el silencio, por lo que ella se mantiene en un estado de *escucha pendiente*, en palabras de Navarrete, sin éxito de contar con la verdad. Para la escritora Claudia Martínez, el “intento de ir al rescate de la memoria familiar se puede concluir tempranamente el fracaso de la familia misma” (72), dado que la falta de comunicación y verdad existente en el entorno familiar de Amanda da cuenta de que los lazos familiares se encuentran quebrantados, y que ocultar información implica además ocultar, en palabras de Martínez, “una serie de graves carencias y problemas no resueltos” (72). Por lo que el silencio dentro de la obra se manifiesta como la “negación de

comunicación” (Mateu, 32) a la que Amanda se opone y tensiona con su búsqueda. Además, el silencio es utilizado de distintas formas, por ende, produce diversos efectos en los personajes.

Es importante comprender que durante la dictadura la sociedad guardó silencio por miedo ante la intimidación efectuada por las autoridades, y, como revisé en el primer apartado del capítulo, los hechos ocurridos durante la dictadura y los motivos de la implantación de esta eran temas de los que no se hablaba. Por ello, el silencio narrativo empleado en la obra se refleja en la acción de callar por parte de los personajes, dirigidos por Costamagna, mediante “códigos del silencio”, los cuales implican un “conjunto de signos que se introducen en un texto para expresar en forma indirecta un contenido que se silencia” (Bobes Naves cit en Mateu, 46). Es decir, la sutil representación de la dictadura, en concordancia con los secretos familiares insertos en el entorno de Amanda, buscan silenciar las razones de la desaparición de Gustavo, alejando a la protagonista de la memoria familiar que intenta construir.

Los adultos con los que Amanda convive pertenecen al grupo social que ha guardado silencio por temor (Santos, 125). El temor se traduce además en el deseo de protección de la familia, debido a que Gustavo se ve involucrado en un caso político⁹, por lo que él también debe guardar silencio y no responder las preguntas que le realizan sus hijas. Es importante destacar que la protección es proyectada hacia las niñas de la familia -Amanda, Virginia y Camila-, y que entre los y las adultos las cosas parecieran hablarse y saberse. Esta protección tiende a tener una mirada adultocentrista, y no considera los sentires de las niñas, en especial de Amanda, quien -como revisé anteriormente- se enferma, dado que el silencio, los secretos y las mentiras le generan frustración y enojo, y provocan además que ella esté en permanente conflicto y tensión con los adultos. A continuación, me centraré en las acciones de Carmen -la Nana-, y de Cali -la madre de Amanda- para revisar cómo producen el silencio que mantiene a Amanda en un estado de escucha pendiente.

Sobre Carmen, puedo decir que es una trabajadora doméstica de mediana edad que trabaja puertas adentro con la familia de Amanda. Las interacciones que realiza dentro de la

⁹ Una misión de resistencia izquierdista de la que no se habla en detalle de cómo fue efectuada.

novela voy a clasificarlas como relevantes, dado que la postura que ella adopta es de decir la verdad, no sólo a Amanda y Virginia, sino también que los adultos hablen con la verdad entre ellos, sin embargo, con el tiempo se convierte en cómplice, tanto porque se mantiene callada, como porque observa callar a otros. Entregaré un ejemplo de cada caso a continuación.

El primer caso se desarrolla cuando la madre de Amanda informa que Lucas se quedará a vivir en la casa, la Nana se lo cuestiona “¿Así que ahora somos una nueva familia? [...] ¿O sea que para usted don Gustavo es un fantasma?” (34-5), esta situación descoloca a Amanda, dado que la Nana le había negado información anteriormente, es decir, había guardado silencio. Sin embargo, Carmen revela sus intenciones al finalizar la discusión, Amanda nos cuenta: “se limitó a decir casi en un murmullo que algún día tendríamos que saber todo, pero que ella no iba a ser quien nos dijera” (35). De este modo, Carmen, indirectamente, delega la tarea de contarle todo a las niñas a su madre Cali. Sin embargo, al ser poseedora de una verdad y, aun así, silenciarse, también es responsable de la transmisión truncada en la que se ve envuelta Amanda, la cual produce en el personaje una escucha pendiente, dado que la protagonista se dirige a Carmen en varias ocasiones con tal de conseguir la verdad y ella se la niega. El segundo caso ocurre entre la Nana y Berta, esta última pasa por la misma situación que su hermana: su esposo Ramón ha sido detenido en la cárcel de San Miguel, dejándola sola a ella y a su hija Camila. Esto produce que Berta busque compañía en otro hombre, siendo infiel a Ramón con Carlos, uno de sus estudiantes. Ante esta situación Carmen sugiere que Berta diga la verdad, sin embargo, ella se niega: “No, Carmen, Ramón no puede saberlo” (Costamagna, 23).

En ambos casos, Carmen es partidaria de hablar, sin embargo, puedo observar que se encuentra envuelta en una relación jerarquizada entre su patrona, la hermana de su patrona y ella misma, por lo que el silencio es una orden que debe acatar. Además, que estas interacciones resulten relevantes y no decisivas para la narración se debe a que en la "literatura de los hijos" la carga de silencio intergeneracional circula entre padres e hijos exclusivamente, por lo que Costamagna no le entrega la tarea al personaje de la Nana de contar la verdad, sino que se lo traspassa a la madre y al padre de Amanda; a la primera a través de una confesión y al segundo en la carta que Amanda encuentra y lee. El sentido que esto tiene para mí es que, el traspasso de la memoria -y la construcción de esta- debe hacerse

en el círculo familiar dentro de la relación filial, debido a que esta se ve problematizada en la obra a partir del silencio generacional que existe en Chile entre las generaciones adultas que vivieron la dictadura y sus hijos que llegaron al período de transición siendo niños o adolescentes. Son ellos quienes construyen y le dan sentido a su memoria familiar, en pos de pertenecer a sus propios círculos; rol que en la novela es desempeñado por Amanda, pero que no se resuelve debido al silencio de su entorno. De este modo, “callar” es una acción que no se da solo cuando no se habla, sino que también cuando no hay intención o hay imposibilidad de decir.

Ya que mencioné las interacciones de Carmen, me permito continuar revisando la figura de Cali, la madre de Amanda. Este es el personaje más reactivo a la verdad y que más silencio guarda desde un comienzo, cuando le niega explicaciones a Amanda sobre los balazos de la calle, hasta el final de la historia en que les confiesa a sus hijas dónde está Gustavo. Cali es una madre de familia cuyo esposo está encarcelado en San Miguel, en este contexto accede a esconder a Lucas, el compañero de su marido, en su casa por su seguridad y, posteriormente, comienzan una relación, quedándose Lucas a vivir en su casa definitivamente. A continuación, revisaré algunos momentos claves en que se vislumbra el comportamiento de esta madre.

El primer momento importante es cuando decide que no volverán a ir a San Miguel a ver a Gustavo, Amanda nos cuenta: “[d]ijo que ya no íbamos más porque venían tiempos difíciles. Dijo también que nos hiciéramos la idea que mi padre estaba de viaje. No dijo que fuera cierto, sólo que nos hiciéramos la idea.” (31). Amanda y Virginia le preguntan los motivos, pero ella se niega a dar explicaciones y a seguir con el tema, dado que “es hora de olvidar los fantasmas” (34). Según un aporte de Lucas en la historia, ir a la cárcel a visitar a Gustavo se ha tornado una situación compleja, que afecta el ánimo de Cali durante el resto del día: “Cali, no te puedes poner así cada vez que vas para allá” (30). En esta situación el silencio de la madre puede interpretarse como un profundo sentido de culpa y frustración dado que, en el contexto dictatorial que busca infundir miedo en la población, se sugería que las detenciones de estas personas han de ser por una razón (Barros, 95), es decir, los detenidos políticos no eran realmente inocentes, pese a ser en su mayoría inculpados por diferencias ideológicas y no por crímenes.

Un segundo momento ocurre en el ingreso oficial de Lucas a la casa. En esta ocasión Cali les cuenta que ella y Lucas han decidido vivir juntos, dando como única razón que se quieren mucho. Pero este tema se retoma en el viaje a la Horcón, donde hablan del encuentro entre Gustavo y Lucas en la cárcel, Amanda expresa: “Yo sé que con Lucas tienen que haber hablado de cosas tremendas, pero mi madre dice ahora que no lo sabe y a mí me da la impresión de que algo nos oculta.” (40). Ante los ojos de Amanda, Cali cuenta las historias de manera incompleta al mismo tiempo en que se rehúsa a responder preguntas. Aquí el silencio toma otra forma y es que existe la imposibilidad por parte de Cali de encontrar las palabras para transmitir una experiencia traumática: el encarcelamiento y posterior exilio de su marido; es decir, el silencio resguarda lo indecible y doloroso de los hechos vividos por Cali y Gustavo, truncando la transmisión de la verdad. Por ende, según Mateu, “el hecho de callar sería producto de una voluntad, de la imposibilidad de decir” (95); es decir, detrás del silencio de los personajes de *En voz baja* existe una intencionalidad, que puede ser la protección familiar, desde el punto de vista de Lucas; el acatar órdenes, por parte de Carmen; y el dolor que conlleva la experiencia traumática, en el caso de Cali. Dichas manifestaciones del silencio pueden ser justificadas para los personajes; sin embargo, lo problemático se produce en el recibimiento del silencio por parte de Amanda, quien, desde mi punto de vista, sospecha de la intencionalidad de los adultos de quedarse callados, pero al no haber una explicación directa hacia ella, la protagonista nunca logrará ver el silencio de su entorno como algo válido.

Para continuar, quiero revisar un tercer momento que se dilata hacia el final de la historia: Amanda lee la carta que su padre le envía a su madre desde México, se lo cuenta a Virginia, y juntas le proponen a Cali viajar a la playa. En el auto Amanda expresa: “lo que en verdad me preocupaba era el silencio que traíamos en el auto. Y no por el silencio mismo, sino por lo que podía ocurrir si alguien lo rompía.” (Costamagna, 117). En este episodio, por primera vez Amanda considera que es peligroso romper el silencio, es decir, es peligroso hablar -o dejar de callar- mientras que, por primera vez, Cali es quien lo interrumpe, o sea, es quien habla. Esto implica, a mi juicio, que el silencio no es un elemento estático, sino que circula y se moldea según cómo los personajes lo perciban, o bien, necesiten utilizarlo, ya que mientras los adultos lo utilizan para ocultar información intencionalmente, Amanda lo utiliza para espiar y recabar información, por lo que -en su caso- se complementa con la

memoria como una herramienta para descifrar su historia familiar y construir su memoria familiar.

Retomando el episodio del párrafo anterior, pese a que pareciera que los roles se han invertido, Cali mantiene la misma actitud de los ejemplos anteriores: “-Gustavo no sabía lo que pasaba en este país. Desde adentro las cosas se veían muy distintas. -¿A qué ‘cosas’ te refieres? -pregunté. Estábamos estancadas en el diálogo y nadie permitía que la conversación avanzara.” (120). Aquí Cali deja entrever que era un riesgo comunicarse con Gustavo, reapareciendo la connotación del uso del silencio como protección, pero aun cuando sus hijas ya conocen información clave sobre su padre, nuevamente evade sus preguntas, haciéndome volver a lo indecible y doloroso de la experiencia vivida por el trauma que conlleva perder a un ser querido, aun cuando este se encuentra vivo.

Considero que Cali es una figura silenciada por la dictadura a partir del miedo que las autoridades y el contexto infundieron en la población, y, en consecuencia, ella transmite dicho silencio a sus hijas. Pero, además, ella también utiliza el silencio como una estrategia para evadir la realidad y el dolor e intentar comenzar de cero tras la desaparición de Gustavo, por lo que esta estrategia modificaría su propia memoria familiar, impidiendo que sus hijas forjen la suya. Por ende, el silencio evasivo de Cali se convierte en un obstáculo para la constitución de la memoria familiar que Amanda debería tener sobre la familia que eran antes de que su padre dejase de estar en la casa.

Además del uso del silencio en la narración a partir de las acciones de los personajes, existe un uso constante de *elipsis* narrativas repartidas por la autora a lo largo de la obra, las cuales acortan el tiempo del relato, ocultando parte de la historia al lector. Un ejemplo de esto es la razón por la que Gustavo está en la cárcel: el narrador omnisciente relata un recuerdo que Gustavo tiene de la misión que llevarán a cabo los militantes para asesinar a un tal Ramiro, es importante mencionar que Gustavo no está de acuerdo con esta acción y no llega a la hora acordada al lugar, así que la operación falla, por ende, Gustavo no está en la cárcel por esta razón, sin embargo, no se menciona cómo termina en San Miguel: “No sospechaba que muchas de las calles que pisaría desde entonces serían hediondas. En realidad, no sospechaba que serían calles las que pisaría” (Costamagna, 21).

Tomando lo expuesto hasta aquí, es importante destacar que Amanda es una figura "doblemente silenciada" (Willem, 2), ya que se enfrenta al silencio transmitido por las autoridades de la dictadura, utilizado para instaurar un "discurso oficial", y a su vez, se enfrenta al silencio de su madre, ya que le niega la verdad sobre el paradero de Gustavo, quién no estaba de viaje de negocios ni mucho menos muerto, sino que se había exiliado a México. La literatura de los hijos problematiza estas ausencias, silencios, e intersticios que inundan la narración, no sólo porque quienes callan buscan cuidarse a sí mismos, sino que también porque hay una negación de la violencia a nivel social, debido a que existió durante la dictadura un discurso hegemónico cuyo objetivo fue ocultar la verdad. De este modo el entorno de Amanda calla ante su necesidad de saber qué ha ocurrido con su padre y las cosas que esto ha conllevado, como la desaparición de su tío Ramón, la presencia de Lucas en su casa o la mudanza de su tía y de su prima a México. Esto decanta en que el silencio obstaculiza el intercambio de información, imposibilitando que la protagonista se identifique con su familia -es decir, el colectivo, el "nosotros"- e impidiendo que ella pueda otorgarle un sentido propio a su historia familiar.

Ríos y provincias. El silencio intergeneracional como productor de la transmisión truncada y la escucha pendiente de los personajes

La novela *Ríos y provincias* (2019) de la escritora Romina Reyes, cuenta dos historias, la de Javiera y la de su madre Jacqueline, ambas en etapas similares de sus vidas: la juventud. Sin embargo, esta juventud es vivenciada por las personajes en contextos muy diferentes. Jacqueline la vive durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) en Santiago y en Concepción, mientras que Javiera la experimenta ya entrados varios años de la transición, en Santiago. Además, se cuenta brevemente una parte de la historia de su padre Igor durante los años de la dictadura, los cuáles dejan secuelas psicológicas en él. Estas acciones se dividen en diez capítulos: cinco son narrados por Javiera a modo de testimonio, mientras que cuatro están enfocados en su madre Jacqueline, y uno en su padre Igor, estos cinco capítulos los cuenta un narrador omnisciente. Javiera desconoce qué cosas vivieron sus padres durante la dictadura, mientras que Jacqueline e Igor desconocen por qué se han producido ciertos hechos fortuitos en su entorno, como desapariciones y “suicidios”. A raíz de esto, nacen diversas dudas en la narradora protagonista, de modo que ella busca conocer la historia de sus padres mediante diversas preguntas, sin embargo, se produce una dinámica de silencio a partir de la falta de respuestas que recibe por parte de ellos. Este silencio, al igual que en la novela *En voz baja* revisada en el capítulo anterior, tensiona la relación entre padres e hija y también dentro del matrimonio, debido a que el conocimiento de la historia familiar se encuentra fragmentado e incompleto, generando incertidumbre en Javiera.

Considero que *Ríos y provincias* puede categorizarse como una novela de posmemoria, a partir de la definición de Marianne Hirsch sobre este, el cual: “caracteriza la experiencia de aquellos que crecen dominados por narrativas que precedieron a su nacimiento, cuyas propias historias tardías son evacuadas por las historias de la generación anterior conformadas por eventos traumáticos que no pueden ser ni comprendidos ni recreados” (Hirsch cit en Quílez Esteve, 62)¹⁰. Es decir, Javiera crece escuchando una historia “oficial” sobre su familia, en la cual se omiten las experiencias traumáticas vivenciadas por

¹⁰ Traducción mía.

sus padres, y es a partir de dicha omisión que surgen en ella dudas sobre la historia que le es transmitida.

A raíz de esto, me interesa analizar qué cosas produce el silencio dentro de esta familia, tanto a nivel colectivo como a nivel personal del personaje de Javiera, principalmente en términos de su identidad y el reconocimiento con respecto a su entorno familiar. Para ello aplicaré dos de los tres criterios de análisis del capítulo anterior: la representación de la dictadura y el cronotopo de *memoria familiar*, además de la construcción de la identidad de Javiera en un entorno familiar fracturado y disfuncional.

Los padres de Javiera

Para comenzar, en este apartado revisaré cómo se presentan en la narración Jacqueline e Igor, los padres de Javiera, dado que ellos experimentaron la dictadura en su juventud de diferentes maneras, y estas vivencias les afectan años después cuando se encuentran viviendo en familia. Es relevante destacar que el silencio al que Javiera se ve enfrentada y que es efectuado por sus padres no comienza con ellos, sino que comienza en la juventud de ambos, con sus familias.

Comenzaré con la madre de Javiera. La juventud de Jacqueline transcurre en dictadura, como ya he mencionado, en Santiago y en Concepción. En el segundo capítulo de esta novela se le muestra al lector a la joven Jacqueline, este se titula “1973” (Reyes, 44-59) y su historia comienza el 10 de septiembre de ese año. Al igual que en la novela de Costamagna, en la narración no se menciona explícitamente la dictadura, sino que se muestran narrativamente pequeñas, pero significativas, alusiones al comienzo de este oscuro período.

La primera alusión se hace el día 11 de septiembre; el narrador omnisciente nos cuenta que ella y su familia “[t]oman desayuno en la cocina. En la radio hay bandas militares” (Reyes, 49). La segunda alusión ocurre cuando Jacqueline se encamina al colegio como si fuese un día normal: “la liebre pasa a la hora acostumbrada. Avanza con normalidad hasta la Alameda y ahí se detiene. Ve desde la ventana un grupo de cascos apuntando sus armas hacia la micro. Los hacen bajar a todos [...] Jacqueline camina con un grupo de gente de regreso a su casa” (50). La tercera alusión se produce cuando llega a su casa: “En la puerta encuentra

a su papá [...] -Entra - le dice. Cierra la puerta y las cortinas. Le cuesta entender que tiene miedo, porque en su cabeza esa alternativa no está disponible para él [...] Su papá va directo a su pieza, levanta el colchón y saca una pistola que envuelve en género” (50). Estas tres alusiones indican el primer acercamiento al contexto en el que se desarrolla la historia de esta joven. Este contexto se inscribe dentro de una “memoria ficcional”, en palabras de Chamorro, dado que hay una memoria cultural inscrita en este texto literario, la cual el lector tiene el deber de reconstruir para extraer la imagen del mundo que este posee. De este modo, el lector agrupa las bandas militares de la radio, los cascos con armas y el miedo de un sector de la población para interiorizarse del contexto que busca ser plasmado en la obra por la autora.

Dicho esto, no debo olvidar mencionar que, al igual que en la novela *En voz baja*, la representación de la dictadura chilena no sólo implica un significante -la dictadura- y un significado -lo que la dictadura implica para la autora-, sino que además esta representación está dotada de una ideología, por lo que la dictadura en este texto se representa como un período de la historia chilena que fue oscuro, violento e intimidante, y que dejó secuelas en quienes lo vivieron, como veremos más adelante.

Retomando la narración, en este capítulo ya es posible vislumbrar el comportamiento silencioso de la familia de Jacqueline, en especial de su madre y su padre, en tres episodios específicos. El primero de ellos es cuando Jacqueline llega a su casa y su madre pregunta:

-¿Qué pasó?- Jacqueline explica lo sucedido, pero entiende que la pregunta no es para ella. Su papá va directo a su pieza, levanta el colchón y saca una pistola que envuelve en género. Le ordena a Nelson que traiga la pala y lo acompañe al patio. Jacqueline lo sigue. -¡Entren! - les grita. A ella, a su mamá y a su hermana. Pasan todo el día encerradas (50).

En esta ocasión el padre de Jacqueline es el personaje que calla: no responde la pregunta de su esposa y no da explicaciones de sus actos, sin embargo, como ya ha sido mencionado, Jacqueline percibe en él el *miedo*, por lo que el silencio en esta situación proviene de ese sentir. Según Ahmed, “el miedo funciona constituyendo a los otros como temibles en tanto *amenazan con absorber al yo*” (Ahmed, 107). Esto quiere decir que, lo que está produciendo miedo en el personaje no importa si es un cuerpo, un objeto, o incluso una energía, lo importante es que dicha materia está amenazando la integridad del padre de Jacqueline y, además, amenazando a su familia. En este caso en particular, la materia que

amenaza a los personajes es la dictadura misma y ante esta amenaza el padre de Jacqueline se mantiene en silencio. Este “guardar silencio” (Mateu, 109) se manifiesta en el momento en que el padre ignora la pregunta de la madre, no comunicando intencionadamente una respuesta, o sea que no es la madre la persona silenciada por un tercero, sino que es el padre silenciado por sí mismo y no entregando una explicación.

El segundo episodio ocurre el 11 de septiembre en la noche cuando llega un amigo y colega obrero de su padre a la casa. En esta ocasión el padre envía a Jacqueline y a sus hermanos a acostarse, sin embargo, ella desobedece e intenta espiar la conversación que están teniendo los adultos en el comedor para tratar de comprender qué está ocurriendo. Esta actitud es comparable al ejercicio que realiza Amanda en *En voz baja* cuando espía conversaciones en silencio, de este modo el silencio también se vuelve una herramienta para la protagonista en su estrategia de recabar información sobre lo que está pasando. Pero Jacqueline sólo “[o]ye frases que recoge como fragmentos. *Algunos se quedaron esperando...*” (51), por lo que no consigue una razón concreta del miedo que todos poseen: “-Estoy asustado- dice-. Te lo pido, Jaime, déjame quedarme [...] En el silencio Jacqueline ve a su padre negándose con un gesto de las manos y con la cabeza” (51). Nuevamente el silencio nace del miedo, de la experiencia indecible: algo ocurrió ese 11 de septiembre, pero el hombre en su casa no logra articular una narración completa de los hechos, le gana el miedo y se quedan en silencio.

El tercer y último episodio del que hablaré ocurre fuera de su hogar. El primo de Jacqueline, Osvaldo, es supuestamente golpeado por un caballo: “-¿Un caballo?- repite Jacqueline. Suelta la mochila junto a sus pies. Mira a su prima que parece una figura rota. Pero no hay más información, y ella no tiene derecho a reclamar nada” (55). En esta ocasión su madre y su prima se mantienen en silencio, sin darle información ni explicaciones, como si se tratase de un secreto. Ambas personajes podrían haber formulado una narración de lo ocurrido con Osvaldo, pero nuevamente el silencio se presenta como una intención de no comunicar dicha información. Según Navarrete, el silencio es la consecuencia directa de que ocurrió un hecho traumático (Navarrete, 21), en este caso su primo fue golpeado por un caballo y está en el hospital, al ser una situación compleja y delicada de comunicar, no le entregan suficientes explicaciones. Sin embargo, conforme avanza el relato la dinámica

familiar en torno a Osvaldo cambia. Sobre él se dice lo siguiente: “Osvaldito eventualmente se recupera. Unos meses después casi lo atropellan. Vuelve a estar mal. El tío Osvaldo lo encarga con unos vecinos. Dejan de verlo. Y luego solo desaparece. Ni siquiera tiene claro cuándo ocurre. Dejan de nombrarlo en las conversaciones” (59). Es importante destacar que nuevamente no hay explicaciones de ninguno de los hechos mencionados, y Jacqueline debe conformarse con saber que él ya no es parte del círculo familiar. Es interesante observar que el silencio no sólo es recibido por el personaje, sino que también es recibido por el lector, dado a que no hay marcas textuales que expliquen la desaparición de Osvaldo, es decir, se produce una elipsis narrativa donde la autora omite dicha información. Considero que esta estrategia narrativa empleada por la autora posiciona al silencio en una doble dimensión: la textual y la metatextual, ya que, en el primer caso, los personajes mediante sus acciones guardan silencio interrumpiendo la comunicación entre ellos; y, en el segundo caso, el texto le guarda silencio al lector mediante la narración.

Las tres alusiones a la dictadura y los tres episodios mencionados anteriormente muestran el comportamiento silencioso de la narración y de los personajes de la novela, hasta el momento vistos en el entorno de Jacqueline, pero que no son los únicos, dado que Reyes distribuye algunos paratextos, como epígrafes y titulares, en algunos capítulos, a modo de encaminar la lectura y referir a la dictadura. Estos serán mencionados a continuación.

Conforme avanza la narración, el narrador se mueve temporal y espacialmente una vez que Jacqueline termina el colegio, ya que en el año 1977 ella se traslada a Concepción para ir a la universidad, allí vive en un hogar universitario con jóvenes de otras carreras y se hace dos amigas: Isabel y Helen, con las que comparte en dicha ciudad. En este largo capítulo titulado “Concepción 77” (Reyes, 143-171), se introduce cada escena con distintos paratextos, los cuales corresponden a titulares y epígrafes de diarios de la zona. Algunos ejemplos de estos son: “[o]brero se suicida ahorcándose con una soga de cáñamo [...] Dos personas se quitaron la vida en las últimas horas. Se ignoran los motivos [...] Tres personas se ahorcaron usando cordeles que ataron a árboles o vigas” (143-158). De esta forma la autora inserta el contexto sociopolítico en la vida universitaria de Jacqueline, exponiendo la ambigüedad con la que se comunican estos sucesos en los medios y, específicamente, en el

diario; donde la prensa no indaga más allá de los hechos comprobables a simple vista, los cuales son en su mayoría personas muertas por supuesto suicidio.

El silencio social es adoptado por la protagonista y su entorno universitario, donde no se comentan los titulares de los diarios. Aun así, la única vez en que Jacqueline conversa con alguien sobre la dictadura es en este capítulo, con su amiga Helen. Ella le pregunta por Osvaldito, debido a que Jacqueline lo menciona en sueños, la joven le responde que es su primo, que no sabe dónde está ya que se perdió. A Helen le impacta que su amiga también conozca a alguien *perdido*¹¹, y le cuenta: “Tengo un hermano Jacqueline... se fue... yo estaba en el colegio. Le dije a mi mamá *me paso a la clandestinidad. No van a saber más de mí hasta terminar con la dictadura.*” (161). En esta escena puedo ver que conocer a alguien que ha desaparecido no es una situación que se comente cotidianamente, y que Helen decide confesarlo a su amiga debido a que ella se encuentra en la misma situación. Sin embargo, no se sabe realmente si están en la misma situación, dado que las razones de la desaparición del hermano de Helen son explícitas: se “pasa” a la clandestinidad por la dictadura; en cambio, las razones de la desaparición de Osvaldo son desconocidas. Aun así, ambas dejaron de ver a un ser querido repentinamente, por lo que se conectan en su dolor.

El hecho de empatizar con el dolor de la otra vuelve a Jacqueline y a Helen muy cercanas, sin embargo, esta última no tiene una larga vida, o eso se da a entender en la novela. La última vez que Helen es nombrada, es el día en que Jacqueline recibe un paquete de parte de su madre con regalos, en su interior viene además un diario de Santiago:

Jacqueline suelta la carta y agarra el diario. Lo mira. En la portada la foto de unos jóvenes acribillados en un fuego cruzado. -Mira- dice a Isabel-, que tremendo. Deja el diario sobre la mesita de noche [...] Helen se acerca a ellas. Se sienta y agarra el diario sobre el velador [...] su mirada queda atrapada en la foto. -¿Qué es esto, de cuándo es? Entonces se lleva la mano a la boca. Se pone roja y no puede respirar (Reyes, 170).

Esta elipsis narrativa produce que el lector no sepa por qué Helen reacciona de dicha manera, ni cómo la ayudan sus amigas a sobrellevar la situación. Sin embargo, es posible interpretar que una de las personas acribilladas es su hermano, debido a que ya se conoce un

¹¹ Énfasis mío.

elemento importante de su vida: se pasa a la clandestinidad con deseos de acabar con la dictadura. Además, que estas personas hayan sido acribilladas en un fuego cruzado significa que hubo un enfrentamiento de las dos partes, por lo que podría haber sido en una operación frentista u opositora. Finalmente, esta interpretación se confirma en la escena final de este capítulo, la cual es posterior a la lectura del diario. En esta escena el paratexto indica lo siguiente: “*Joven estudiante de 22 años cuelga del baño del hogar universitario. Se presume que estaba relacionada con extremistas de acuerdo a nota explicativa encontrada entre sus cosas*” (171). La elipsis narrativa se prolonga hasta este momento, omitiendo una serie de hechos y razones que llevaron al suicidio de una joven, que no se nombra que sea Helen, pero que por la interpretación hecha anteriormente, sabemos que se trata de ella. Esta escena presenta una cruda realidad de la dictadura, de personas desaparecidas, asesinadas y de suicidios reales y montados, escondidos estos últimos bajo un pacto de silencio de las autoridades y la prensa, que tilda de “extremistas” a personas como Helen y su familia.

Este hecho supone un dolor para Jacqueline, por lo que vuelve a Santiago y termina sus estudios en dicha ciudad. Las vivencias de Jacqueline expuestas en este apartado son desconocidas para su hija Javiera y su esposo Igor, dado que el silencio es la consecuencia fundamental del hecho traumático en el sobreviviente y en las relaciones que establece posteriormente (Navarrete, 21). Es decir, el silencio que se produce en el entorno de Jacqueline dada la falta de explicaciones por parte de su familia, y las propias experiencias dolorosas que ella vive en su juventud, implican que ella también guarde silencio en su relación con Igor y Javiera.

Ya que analicé la figura de la madre de Javiera, es importante hablar sobre su padre. Igor en su juventud fue un nómada, desde muy pequeño estuvo acostumbrado a seguir a su papá de ciudad en ciudad, hasta que se asienta en Antofagasta para comenzar a estudiar. El día del golpe militar, Igor no fue a la universidad, se quedó en la pensión donde vive, y su tía va a buscarlo para que vaya a ver a su padre: “divisó la puerta de la casa de su papá y sintió miedo. Tantas veces le había escuchado decir que era comunista, que Igor comenzó a creer que, de todas sus mentiras, esa podía ser verdad” (132). Esta cita da a entender que la relación entre él y su padre era complicada, sobre todo con su madre ausente en sus vidas, pero pese

a ello pareciera también que Igor era sumiso ante su padre, y así lo indica la narración más adelante:

[S]e había acostumbrado a obedecerle sin esperar nada. Aceptó vivir en una pensión, aceptó que se lo llevara a una casa con su segunda mujer, aceptó que se fuera de esa casa y lo dejara solo con un nuevo inquilino. Volvió a la pensión cuando se lo indicaron, le hizo un lugar en la cama cuando se lo pidieron, y al final siempre se quedaba solo (132).

La soledad de Igor se prolonga desde este período en su juventud hasta su adultez, en la que evade la realidad quedándose sólo, pese a vivir con Jacqueline y Javiera. Pero de esto hablaré más adelante. Volviendo a la juventud de Igor, esta fue vivenciada por él durante la dictadura, pero, a diferencia de Jacqueline, él ya se encontraba en la universidad. Sin embargo, sus estudios en Antofagasta se interrumpen, dado que el día en que Igor va a ver a su padre este le dice que se va de viaje: “tengo que irme; voy a Talca a ver a tu tío [...] Sabía que no era una orden ni una invitación. Sabía también que si no lo seguía se quedaría solo” (133), por ende, decide irse con él. Nuevamente aparece el tema de la soledad en el personaje, la cual es una sensación que busca evitar, pese a siempre terminar solo. La *soledad*, según Pablo Sánchez, “en sí misma no es un afecto, [sino que] es un vínculo” (5); a partir de esta precisión, considero que la soledad es la manera que tiene Igor de vincularse con el medio, dado que su entorno lo ha condicionado para ser un cuerpo solitario, y esto puede interpretarse a partir de la relación que posee con su padre y la ausencia de su madre -descritas en la narración y vistas anteriormente-. En el texto *Historia del cuerpo* vol. III, edición de Jean-Jacques Courtine, Anne Marie Moulin piensa el *cuerpo solitario* a partir del tratamiento del dolor en la medicina, o sea, a partir de los cuerpos enfermos cuyas dolencias sean físicas; sin embargo, yo observo que la soledad que Igor porta en su cuerpo proviene de una dolencia psicológica, cuyas causas son haber estado solo durante su juventud y haber vivido la dictadura en dicha etapa.

Retomando la obra, una vez que Igor y su padre emprenden el viaje a Talca, las alusiones al golpe militar comienzan a aparecer. La primera de ellas se da cuando llegan a Santiago -a donde pasan para ver a la abuela-, allí ven “[l]os muros carbonizados de La Moneda” (134-5), en esta imagen la violencia se materializa en las paredes de La Moneda, el palacio de gobierno de Chile, las cuales fueron brutalmente destruidas por los bombardeos

del 11 de septiembre de 1973. La segunda alusión al golpe ocurre durante el viaje a Talca que emprenden al día siguiente. En este episodio se menciona el toque de queda y el control policial: “desde la ventana Igor vio la metralleta [...] Había toque de queda y los buses armaban una fila para acomodarse en el terminal [...] Había carabineros caminando entre las filas de gente que esperaban junto a sus maletas” (138). Estas dos alusiones mencionadas, exponen de manera clara el contexto en el que se encuentra Igor, a diferencia de las alusiones presentadas cuando la narración se encuentra enfocada en Jacqueline, las cuales considero mayoritariamente ambiguas.

Es interesante que se presenten diferencias en ambos personajes, ya que estas demuestran que el silencio es producto de diversos factores: en el caso de Jacqueline, el silencio de su entorno es una intención, es la decisión de callar, que ella también toma una vez siendo adulta dentro de su relación con Javiera; mientras que, en el caso de Igor, él adopta el silencio en su soledad, y ambos elementos -silencio y soledad- se complementan y prolongan en su vida hasta su adultez, etapa en la que calla por la incapacidad de hablar. La intención y la incapacidad, en este caso, son dos causas del mismo fenómeno: el silencio, y se diferencian en que la primera es una voluntad y la segunda es la falta de ésta; o sea que, por un lado, la intención de callar por parte del entorno de Jacqueline es premeditada y tiene un objetivo: ocultar información, y por el otro, la incapacidad de hablar de Igor no es una decisión, sino que es producto de un trauma.

Ante esto, quiero mencionar una última alusión que se hace en este capítulo sobre Igor, y es sobre los furgones militares: “[l]a luz de un furgón militar les pega en la cara. Su padre gira, pero Igor no puede ver su rostro a contraluz” (140). Esta escena es bastante ambigua debido a que no se sabe qué ocurre con su padre, ni qué hacen las personas que están dentro del furgón con ambos personajes, produciéndose nuevamente una elipsis narrativa, dejando a la imaginación e interpretación del lector lo ocurrido a Igor y a su padre en esta situación. Esta y las alusiones mencionadas anteriormente, además de la situación afectiva en la que se encuentra Igor con su padre, produce en él un trauma que evade mediante el alcohol: “[t]ú papá siempre se ha gastado la plata que le llega en tomar” (185), fue la explicación que recibió Javiera en una ocasión conversando con su madre. El alcohol lleva a Igor a alucinar y a pensar en la muerte, y así nos cuenta Javiera: “hablaba de los muertos. Su

papá que murió solo, su mamá que murió joven. El amigo que se suicidó. Los compañeros de colegio que se murieron, que ya empezaban a morir. El tío que murió de cáncer, el otro tío que murió de Alzheimer. Y él mismo, que nunca moría” (184). Retomando a Anne Marie Moulin, quisiera plantear que el alcohol para el cuerpo solitario de Igor funciona como los medicamentos para los cuerpos enfermos: “[g]racias a un cóctel de sustancias cuidadosamente dosificadas, se hacen posibles todos los estados intermedios entre el sueño y la vigilia, prelujiendo la idea de anestesia sin anestésicos, es decir, de mantenimiento de la conciencia dissociada del dolor” (Moulin, 54); de este modo, el personaje se encierra en su soledad y anestesia su trauma utilizando el alcohol como vía de escape.

El trauma supone un silencio dado por la *indecibilidad* de los hechos que vive Igor, mencionada anteriormente, los cuales no son conocidos ni por Javiera ni por el lector, porque la narración sobre la vida de Igor está fragmentada por elipsis narrativas. Sin embargo, pareciera que, en el relato y a partir de la misma elipsis, existen acontecimientos que Jacqueline si conoce, por ende, entiende a Igor y no lo juzga por sus acciones. Asimismo, Jacqueline intenta demostrarle a Javiera que hay cosas que ella no sabe, por lo que no debería juzgar a su padre: “[t]ú no lo sabes todo” (185). De este modo, existen hechos y vivencias que Jacqueline e Igor no pueden transmitirle a Javiera, debido a que hay elementos que Jacqueline desconoce por el silencio que guarda su entorno, y elementos que Igor no es capaz de decir debido al trauma que supusieron para él.

El silencio de estos personajes produce una carga de silencio intergeneracional que se traduce en una *transmisión truncada*, en palabras de Goldfine, de las experiencias vividas por Jacqueline e Igor en su juventud, hacia Javiera. Esto quiere decir que la información sobre sus vidas no es traspasada a su propia hija, por lo que ella es incapaz de comprender sus comportamientos presentes. Dicha situación deriva de un problema de comunicación dentro de este núcleo familiar, el cual se encuentra mediado principalmente por el silencio de ambos personajes adultos, provocando una serie de dudas en Javiera, que la hacen acercarse a ellos con preguntas, manteniéndose atenta a recibir respuestas que, como veremos más adelante, nunca recibe, provocando en ella lo que Sandra Navarrete definió como *escucha pendiente*, lo cual significa que Javiera se mantiene a la espera de respuestas dentro de su espacio privado y familiar, las cuales se sitúan en la memoria personal de cada uno de

sus padres, y, asimismo, en la memoria colectiva que comparten dado el contexto en el que vivieron su juventud.

Javiera, su identidad y sentido de pertenencia

Ya que he hablado sobre la vida y juventud de los padres de Javiera durante la dictadura, comenzaré a analizar la figura de este personaje, quién es, qué relación tiene con sus padres y cómo afecta en ella el silencio y la falta de información sobre su historia familiar para la construcción de su memoria familiar. Asimismo, analizaré el sentido de pertenencia e identificación con este mismo entorno.

Para comenzar, es importante delimitar quién es Javiera. La protagonista de esta historia es una joven santiaguina que comienza a enfrentarse a la adultez. Vive en Recoleta junto a sus padres -Jacqueline e Igor-, y se encuentra recuperándose de una ruptura amorosa. En este contexto, recorre Santiago y Valdivia con su amigo Diego, su amigo Juan Pablo, y su nueva amiga Susana, con quien establece algo más que una amistad. Javiera deambula entre la pena amorosa, la cesantía, los trabajos esporádicos, sus amigos y su familia con la sensación de que su casa era “la casa de la que no me iría [...] Odié [...] Pensé: esto es el amor” (Reyes, 17), pensando este espacio como un lugar de amor y odio.

Dentro de este hogar la relación con sus padres es complicada, con su madre tiene poca comunicación: “-¿Qué pasa?- me preguntó [...] era inmadura e incapaz de decir ‘mamá, me siento mal, me rompieron el corazón’. Todo su cuerpo era mi superficie y empecé a llorar. Me preguntó qué me pasaba y cobardemente dije que no sabía” (18). Mientras que con su padre no tiene comunicación efectiva:

La puerta de mi papá se abrió y junto con él salieron las voces de la tele encendida. -Buenos días- dijo, con la voz muy grave, concentrado en modular. ‘Buenos días’, respondimos. Me pasé la mano por la cara para recoger mis lágrimas y le dije a mi mamá ‘¿no te carga?’. Ella suspiró. Su pecho se desinfló bajo mi mejilla” (18).

Por lo que puedo observar, desde el comienzo de la novela la relación entre Javiera y sus padres se desenvuelve en un ambiente incomunicado, donde ella no habla de sus sentimientos, pero, además, sus padres no le hablan de ciertos temas, como las amistades de su madre en la universidad, la relación de su padre con su abuelo, en qué estado está la

relación que ellos como pareja poseen, entre otros. Por ende, es importante identificar qué percepción tiene Javiera de sus padres y en base a eso qué cosas le interesa saber sobre ellos, es decir, hacia dónde enfoca sus dudas y la búsqueda de su memoria familiar. Con respecto al primer punto mencionado en este párrafo, la protagonista nos presenta lo que percibe de la historia de sus padres de la siguiente manera:

Al mismo tiempo revisaba otro archivo [en el computador] que tenía por título un montón de equis. Un álbum de recortes. Un collage de historias que había escuchado desde que era niña y que seguían llenas de vacíos: dos personas se conocían en Concepción, se encontraban años después en Santiago y avanzaban hasta el futuro (Reyes, 69).

A partir de la definición de posmemoria de Marianne Hirsch, lo mencionado por Javiera corresponde a la historia que le precede, es decir, a la versión “oficial” de los hechos que han decidido contar sus padres. Sin embargo, a partir de la misma cita, se ve que la personaje es consciente de que la historia que conoce de su familia se encuentra incompleta, despertando su interés por conocer los fragmentos que no le han sido contados, formulando diversas preguntas que dirige principalmente a su madre.

Ahora bien, debo analizar cómo son dirigidas dichas preguntas y por qué no reciben una respuesta. Pero, primero debo destacar que, con relación a su padre, Javiera no le hace preguntas, ya que ella es consciente de su condición solitaria e inestable: “en los días buenos comía manzanas, se acostaba temprano, se dormía viendo *late shows*. Pero era un día malo, lo seguían otros días malos. Esos días en que se dejaba atrapar por el pasado” (70), por lo que sólo se dedica a escuchar una y otra vez una historia que ya conoce: el viaje a Talca. Pero además de evitar hacerle preguntas, Javiera en ciertas ocasiones busca maneras de hacerlo callar, ya que las cosas que habla son consideradas como incoherencias por la personaje: “- Yo hablo con él, con todos. Me vienen a ver- dijo mi papá, y aunque fuera incoherente estaba tan acostumbrada que le entendía todo [...] -Te creo- le dije” (184). Interpreto que Javiera no evita hacer preguntas porque sienta empatía por su papá; sino que las evita por ella misma y por intentar no involucrarse con él, debido a que lo considera un estorbo: “Ahora lo pienso así, era como el hongo que aparecía en la fruta o en la verdura. Lo único que necesitaba era una tabla y un cuchillo” (184). Esta actitud que adopta la personaje frente a su padre viene desde el cuestionamiento a sus prácticas presentes, dado que lo ve en un estado deplorable,

borracho, maloliente y enfermo, sin ser un aporte para su madre y su casa. Este cuestionamiento mantiene a Javiera incomunicada con Igor, sin embargo, ella no sabe que su estado se debe a un trauma por los hechos vividos por él en su juventud, que fueron mencionados en el apartado anterior.

Dicho esto, pasaré a revisar la relación entre Javiera y Jacqueline. Como mencioné anteriormente, la joven y su madre mantienen comunicación, pero es bastante escasa: ninguna se abre con la otra. Pese a esto, intentan llevarse bien y acompañarse dentro de sus posibilidades en el ambiente en que viven, por lo que Javiera sale con ella a casa de su abuela, o bien, comen juntas e intentan conversar. Dentro de su casa Javiera se comporta irónica con ella sin darse cuenta: “-¿Cómo está [el abuelo]? [...] -Yo creo que está más animado. -¿Cómo va a estar más animado, si ni habla? [...] De pronto me sentí mal. Mi ironía parecía una aguja pequeña y oxidada” (84). Mientras que fuera de su casa, Javiera demuestra ser consciente de que las cosas entre sus padres no están bien, como si pensara las cosas con la cabeza fría y en perspectiva: “mi mamá llora todos los días y mi papá la trata pésimo” (115). Esta dualidad se debe a que la relación que ellas mantienen ha sido moldeada por la autora de tal modo que se encuentran en el “momento previo a la toma de conciencia feminista” (Espinosa, *Crítica*, 1), es decir, están comenzando a comprender que pueden establecer una red sorora entre ellas, entendiendo sus vivencias y sus afectos tanto por ser mujeres, como por ser madre e hija.

Sin embargo, al encontrarse en un “momento previo” al forjamiento de dicha red, aún la relación se encuentra mediada por el silencio, ya que Javiera hace preguntas y Jacqueline no las contesta. Me detendré a revisar el que para mí es el episodio donde mejor se refleja esto:

Nos quedamos solas, y en esos momentos la angustia de mi mamá era algo que se podía sentir por dentro. Sus ojos rosados, al igual que sus mejillas. Me levanté y fui a buscar papel al baño. Estaba ya tan acostumbrada a consolarla, pero me daba rabia sentir cómo mi vida se contaminaba por esa historia. Entonces quise saber, le dije que no entendía. No me refería a la historia que ya podía recitar de memoria: que se habían conocido en la universidad y se habían reencontrado años después. Parecía tan romántico, pero en el fondo era solo perverso (Reyes, 184).

Citado este episodio, en primer lugar, es importante mencionar que Javiera expresa que la historia que no conoce la contamina, le genera rechazo, dado que observa en su presente una familia fragmentada de la cual no se siente realmente parte. Esta falta de pertenencia está dada por la falta de una memoria familiar completa, ya que la memoria es un mecanismo cultural que fortalece el sentido de pertenencia a un grupo social (Jelin, 10), y sin este mecanismo no se produce todo lo demás. Por lo tanto, sin el manejo completo de su historia y, por ende, de su memoria familiar, Javiera no se siente parte de su núcleo y por eso lo evade constantemente, ya sea saliendo de la casa: “por un momento pensé que [Diego] me iba a abandonar. Entonces me tocaría volver al encierro” (Reyes, 15); o encerrándose en su pieza: “‘Hola’, dije, y avancé hasta el baño antes de que me respondieran. Me lavé la cara y salí con un rollo de papel higiénico. Mi mamá golpeó la puerta de mi pieza” (17), tratando de mantenerse al margen de dicho hogar.

En segundo lugar, podemos ver la decisión de Javiera de dejar de mantenerse al margen y atreverse a preguntar mediante un “quise saber”, sin embargo, mediante el avance de la narración vemos que Javiera mantiene su intención, pero no logra su cometido, ya que no recibe información por parte de su madre: “-Yo quiero saber si tu sabías que él era así o se puso así. [...] - ¿Qué quieres saber? Yo siempre trato de que él esté bien, que esté feliz. - ¿Y qué? No funciona [...] -Tú no lo sabes todo- me dijo, secándose la cara. - ¿Qué más hay que saber? Mi mamá me retiró la taza y se levantó” (185). El silencio de Jacqueline es la consecuencia de los hechos traumáticos experimentados -tanto por ella como por Igor-, y, por ende, media las relaciones que establece posteriormente, en este caso, con su hija. Además, el silencio se traduce en la falta de explicaciones que Javiera está pidiendo, lo cual supone una escucha pendiente para la personaje, es decir, se produce en la hija un estado permanente de atención ante su intento de comprender la relación que tienen sus padres, pero que finalmente no es efectivo debido a que Javiera no recibe respuestas a sus preguntas.

Esta situación, además de provocar la escucha pendiente del personaje, produce que no haya una transmisión efectiva de las vivencias ocurridas durante la dictadura, dado que no hay un testimonio por parte de Jacqueline hacia Javiera. Problematizando el testimonio como herramienta, Elizabeth Jelin plantea que este debe cumplir dos requisitos: primero, que

existan las bases para un proceso de identificación y conformación de un *nosotros*¹² -la familia de Javiera-; y segundo, Jacqueline al contar su historia debe dejar abierta la posibilidad de que Javiera la pueda resignificar (Jelin, 126). Sin embargo, como ya he revisado, Jacqueline no está dispuesta a contar dicha historia, por lo que los requisitos para que el testimonio se produzca no se cumplen, y esto genera un efecto en cadena: al no existir un testimonio no hay una resignificación de la historia familiar y, por ende, no hay una identificación por parte de Javiera con dicha familia.

La falta de identificación de Javiera con su entorno familiar es la consecuencia principal que trae consigo el silencio de sus padres. El problema que significa no-identificarse con dicho entorno produce que la joven tampoco reconozca su propia identidad. Tal y como revisé en el capítulo anterior, existe una relación entre conocimiento, poder y verdad, ya que según Foucault: “[n]o hay relación de poder sin la correlativa constitución de un campo de conocimiento, y no hay conocimiento alguno que no presuponga y constituya al mismo tiempo relaciones de poder” (Foucault cit en Hall, 31). Es decir, en esta novela existe una relación entre el conocimiento de la historia familiar de Javiera, la cual la constituyen las vivencias de sus padres cuando eran jóvenes y la relación que tienen en el presente; y el poder que ella posee para forjar su propia identidad a partir de esta historia. Sin embargo, Javiera al no tener conocimiento de la historia de sus padres, no tiene las herramientas para forjar su identidad. Dicho esto, quiero acercarme al final de la novela: el abuelo de Javiera fallece, ella asiste al funeral y al cementerio llegan sus amigos que mencioné anteriormente -Diego, Juan Pablo y Susana-, a quienes les cuenta lo siguiente:

Quisiera hablar de mi abuelo: siempre me regaló plata y nunca me dejó decirle abuelito. Y tenía otra mujer que ahora debe estar sola. Quisiera hablar de mi madre, decir que fue valiente. Quisiera hablar de mi papá: decir que siempre quiso ser marino. Tenía planes para subirse a un barco antes del golpe. Y quisiera ante todo hablar de mi abuela. Me doy cuenta de que no he dicho nada sobre ella. Nació en el campo y llegó a Santiago siendo niña. Conoció a mi abuelo en su calle, y se enamoró. Toda su vida fue amor y trabajo. (Reyes, 248).

Pareciera que Javiera reconoce a sus familiares y reconoce las cosas que ella misma ha visto y vivenciado, además de las que han decidido contarle. Sin embargo, sin una

¹² Énfasis mío.

memoria familiar completa y acabada, la personaje no puede forjar una identidad sólida e individual, ni puede sostener lazos colectivos firmes con su entorno familiar. De este modo Javiera al cierre de la obra se auto reconoce como un *yo fragmentado*¹³: “Mi madre me sostuvo [...] Me quebré y dejé de ser yo. Fui un puñado de trozos intentando ser persona” (249), en lo personal, interpreto los “trozos” como pequeñas piezas de la vida de Javiera, estas son su familia, sus amigos, sus amores y sus afectos, las cuales se relacionan, pero no se encuentran ligadas entre sí ya que Javiera las mantiene en mundos aparte, tanto por la incomunicación que tiene con sus padres, como por la falta de identidad que esta provoca.

Por ello, considero que *Ríos y provincias*, a partir de la clasificación que realiza la autora Patricia Espinosa¹⁴, puedo decir que *Ríos y provincias* es una novela de “posmemoria de la recomposición, [donde] los hijos e hijas se muestran ansiosos por acceder a una verdad, ubicada en el pasado, que les permita estabilizar su identidad adulta” (Espinosa, *Política*, 72), dado que Javiera se reconoce a sí misma como un yo fragmentado, que, al no poseer conocimiento de su historia familiar, no posee poder sobre su identidad. De este modo, *Ríos y provincias* relata la historia de una joven que se ve enfrentada al silencio de sus padres, debido a que estos vivieron experiencias traumáticas durante la dictadura, las cuales les impiden comunicarse con ella positivamente. Esto genera que ella no se sienta identificada con dicho entorno, pese a reconocerlo como *suyo*.

¹³ Énfasis mío.

¹⁴ La autora realiza una distinción entre tres tipos de novelas de posmemoria chilena: las novelas de posmemoria de la confrontación, donde los protagonistas se enfrentan a la familia en vez de a la dictadura; las novelas de posmemoria de la recomposición donde los hijos e hijas quieren acceder a una verdad para estabilizar su identidad adulta; y novelas de posmemoria de la conformidad, en que los hijos e hijas cuestionan la indiferencia de sus padres ante el contexto vivido.

Reflexiones finales: las familias quebradas de la dictadura

Según lo expuesto hasta aquí, he podido observar cómo las novelas *En voz baja* y *Ríos y provincias* problematizan el legado dictatorial al interior de dos ejemplos de familias chilenas, cuyas dinámicas han sido estudiadas a partir, tanto de la Teoría de la Representación de Stuart Hall, para explicar la representación de la dictadura, como de la noción de cronotopo literario, postulado por Mijail Bajtín, para formular el concepto de *memoria familiar* como el cronotopo que cruza ambas novelas. Este estudio de análisis se inscribe en la hipótesis de lectura en la que afirmo que el silencio, al interior de estos entornos familiares, se comporta como un elemento que dificulta la construcción de la historia familiar y la identidad personal de las respectivas protagonistas, debido a que se emplea para mantener en secreto lo vivido por sus progenitores durante la dictadura chilena.

Esto último genera que las novelas sean abordadas desde la “literatura de los hijos” como relatos de posmemoria, ya que las hijas -Amanda y Javiera, pero también Jacqueline en su tiempo- actúan como mediadoras de la memoria de sus progenitores para así buscar respuestas sobre las experiencias vividas por ellos en dictadura. Ante la imposibilidad de transmitir dichas experiencias y guardar silencio, el ejercicio de posmemoria realizado por cada protagonista se categoriza de dos maneras diferentes: a partir del análisis realizado por Patricia Espinosa, *En voz baja* pertenecería a un relato de posmemoria de la confrontación, donde Amanda, la niña, confronta a su familia, en especial a los adultos, en pos de descifrar por qué su padre desapareció; además, pone a disposición de sí misma diversos recursos para entender los hechos vividos por su familia, pero no los hechos que se viven a nivel social. Mientras que, *Ríos y provincias*, sería considerada una “novela de posmemoria de la recomposición”, en la que Javiera, la hija, se muestra ansiosa por acceder a la verdad pasada de sus padres, ya que le permitirá estabilizar su identidad adulta, etapa en la que se reconoce a sí misma como un *yo fragmentado* que, al no poseer conocimiento de su historia familiar, no posee poder sobre su identidad.

Es importante recordar que las respuestas e información que Amanda y Javiera buscan tiene lugar en la dictadura chilena. En *En voz baja*, Amanda indaga las razones de la desaparición de su padre, confrontando el silencio de los adultos de su casa, mientras intenta adaptarse a los bruscos cambios que ha implicado la salida de su padre del hogar, como la

llegada de Lucas, la ida de su prima a México, o que su mamá quiera pasar rápidamente la página. En dicho contexto, Amanda no quiere aceptar la versión que le entregan para explicarle que su papá no volverá a la casa: “[d]ijo también que nos hiciéramos la idea que mi padre estaba de viaje. No dijo que fuera cierto, sólo que nos hiciéramos la idea.” (Costamagna, 31), por lo que insiste en preguntar, espía y acude a terceras personas para conseguir la verdad.

En *Ríos y provincias*, Javiera hace preguntas sobre la juventud de sus padres para entender si su padre, Igor, “era así o se puso así” (Reyes, 185), debido a que él es alcohólico, no trata bien a su madre, habla constantemente sobre la muerte y Javiera ha comenzado a verlo como un estorbo. Sin embargo, la juventud por la que Javiera tanto pregunta fue vivenciada por su mamá y su papá en dictadura, y hablar de aquello supone una experiencia dolorosa para ambos dada las cosas que experimentaron, como el suicidio de Helen, la amiga de Jacqueline; o el constante amedrentamiento en las calles por parte de militares, que observó Igor.

Esta búsqueda incansable de respuestas tiene un desenlace distinto en cada obra. En *En voz baja*, Amanda descubre que su padre está en México, exiliado, ya que lee una carta que él le envía a su madre; a los pocos días su familia se entera que ha muerto, y la causa es aparentemente un suicidio. Pese a que Amanda “resuelve” de algún modo dónde está su padre, no tiene contacto con él antes de su muerte, y esto implica que en cierta parte su búsqueda fue en vano. Por su parte, en *Ríos y provincias*, al final de la narración existe una real toma de conciencia por parte de Javiera sobre el desconocimiento de su historia familiar que la mantiene en un estado de fragmentación. Pese a ser una toma de conciencia tardía, ella intenta indagar y preguntar sobre las vivencias de sus padres en dictadura, pero no recibe respuesta. Por ende, no existe una resolución ni un descubrimiento de la verdad sobre sus padres. Esto implica, en simples palabras, que lo que buscan las protagonistas de cada obra no se resuelve.

Previo a la causa de la irresolución de los conflictos, quiero señalar a qué se vieron enfrentadas Amanda y Javiera durante el proceso de búsqueda que iniciaron. En ambas obras se presenta un problema de identidad en las protagonistas, el cual puede explicarse desde la relación que existe entre conocimiento y poder, que plantea Foucault, según el autor: “No

hay relación de poder sin la correlativa constitución de un campo de conocimiento, y no hay conocimiento alguno que no presuponga y constituya al mismo tiempo relaciones de poder” (Foucault cit en Hall, 31). Esta relación representa un papel importante en ambas obras, debido a que, sin el conocimiento de sus historias familiares, tanto Amanda como Javiera se ven desposeídas de poder en distintos ámbitos de sus vidas. El principal es, a mi juicio, el ámbito familiar, puesto que es el espacio en tensión a lo largo de las obras, del cual ambas protagonistas se sienten ajenas al no conocer las historias que las anteceden, y así lo expresa Amanda: “[e]sa mañana, cuando entré a la cocina, me sentí ajena en mi casa” (Costamagna, 89); y Javiera: “[p]ensé en esa casa: la casa de la que no me iría [...] Odié” (Reyes, 17). Asimismo, el ámbito personal es de suma relevancia; en el caso de *En voz baja*, Amanda, al desconocer y no poseer el panorama completo de su historia familiar, no posee poder sobre su memoria e identidad, es decir, no sabe quién es ella misma dentro de su entorno, y esto la lleva a perder el control sobre sí, padeciendo un trastorno alimenticio. Por otro lado, en *Ríos y provincias*, la rabia que siente Javiera hacia su padre produce que la joven quiera estar siempre fuera de casa, buscando amigas y amores que la guíen a escapar de la rutina y a alejarse de un entorno del cual no se siente parte. La falta de un sentido de pertenencia a sus familias deviene en que, tanto Amanda como Javiera, se conviertan en personajes tensionadores de un ambiente que ya se encuentra en tensión: los espacios comunes que comparten con los demás personajes, provocando discusiones y enfrentamientos, mientras intentan descifrar la verdad tras sus historias familiares y así construir una memoria familiar.

Considero que el deseo de construir esta memoria familiar nace de la necesidad, inherente a todos los seres humanos, de sentirse parte de un colectivo, debido a que somos seres sociales, capaces de distinguir y escoger masas de personas con quienes nos identificamos y relacionamos activamente para vivir. Son las conocidas “redes de apoyo”, que nos influyen y ayudan a moldearnos como seres íntegros, y la primera red con la que tenemos contacto es la familia. Esto, se condice además con que Elizabeth Jelin plantea que la memoria es un mecanismo cultural que fortalece el sentido de pertenencia a grupos o comunidades oprimidas y silenciadas -especialmente-, permitiendo que el individuo construya una mayor confianza en sí mismo y en el grupo al que pertenece (Jelin, 10). He podido observar que en el caso de las protagonistas de las obras estudiadas, la familia no se muestra como una red de apoyo positiva o activa para ellas, debido a que los adultos, en

especial las madres, callan ante las preguntas que realizan Amanda y Javiera, provocando un efecto dominó: las protagonistas indagan en sus historias familiares para comprender el pasado, los adultos se mantienen silentes frente a esta búsqueda, al haber silencio no se transmite la verdad, al no transmitirse la verdad las protagonistas se sienten ajenas a sus entornos familiares y finalmente, no se construye una memoria familiar, íntegra, sanadora y colectiva, en ninguna de las obras.

El silencio es el principal detonador de la irresolución en ambas novelas, y este se comporta de manera diferente dependiendo de cada caso, volviéndose un elemento dinámico y cambiante. En la obra de Costamagna, el silencio es empleado por los adultos para ocultar información, se utiliza de manera premeditada cada vez que Amanda hace preguntas o exige la verdad, y tiene su origen en el miedo social hacia las autoridades de la dictadura, considerando que el padre de Amanda es un preso político, y como familia deben mantenerse al margen y así poder protegerse de posibles represalias. Por su parte, Amanda, movilizada por el amor hacia su padre, y, asimismo, por el enojo que le produce la “alteración del proceso de duelo” (Vandermoere, 20), también se apropia del silencio, utilizándolo como una herramienta al momento de espiar a sus familiares para conseguir respuestas sobre la anhelada verdad sobre su padre. En el caso de la obra de Reyes, el silencio de los padres de Javiera tiene su origen en el trauma que supuso experimentar la dictadura. Aquí se presenta la indecibilidad como una respuesta involuntaria ante hechos que traen consecuencias psicológicas en los personajes: el alcoholismo de Igor y el silencio sumiso de Jacqueline; consecuencias de un trauma que les impide transmitir sus historias a Javiera. De este modo, Javiera se adapta a esta falta de comunicación, tratando de ignorar a su padre, sin embargo, redirige su enojo a su madre, discutiendo con ella constantemente, y, además, réplica la falta de comunicación en su vida diaria, con sus amigos y amigas: “[d]iscutí con ella- le confesé- pero no quiero hablar de eso” (186).

Así, callar puede convertirse en una acción voluntaria, como involuntaria; ser premeditada o ejecutada inconscientemente; implica esconder cosas, pero también es una herramienta para descifrar información. Por lo que el silencio sí es un obstáculo para que Amanda y Javiera construyan su memoria familiar, pero también es un elemento del cual ellas han podido apropiarse a lo largo de las obras para conseguir información y para ocultar

sus propias preocupaciones y carencias. Sobre estas, debo decir que, en el caso de Amanda, existe un cuestionamiento constante sobre su sexualidad y por qué no se siente atraída a los chicos, los besos y el sexo como lo hacen otras personas -como su prima o su madre-, y estos pensamientos no son comentados con nadie, sino que son parte de sus reflexiones personales e internas. Y, en el caso de Javiera, ella batalla con su corazón roto tras haber terminado una relación importante, de la cual intenta hablar poco o nada con sus amigos: “[p]ensé que no te importaba- dijo [Diego, su amigo]” (16), y mucho menos con sus padres, llevando en silencio su amarga pena. Dicho esto, es importante mencionar que la enfermedad de Amanda y el aislamiento de Javiera no son realmente percibidos por sus entornos, y esto puede que se deba a la falta de atención que prestaron sus madres hacia ellas; pero yo quiero destacar que se debe en gran medida a que ellas también se auto silenciaron frente a las consecuencias que tuvo no conocer su historia familiar. El foco de las protagonistas estuvo en la búsqueda de la verdad, de la historia, y lo que para ellas significaba esta historia, pero no pusieron el foco en cómo sus cuerpos se estaban comportando y de notarlo, prefirieron callar.

Es muy ejemplificadora esta situación, debido a que, como dice un refrán conocido: *el cuerpo grita lo que la mente calla*, y de esto pueden desprenderse dos cosas sumamente importantes: la primera, es que la falta de comunicación y la elección de callar tienen repercusiones en el cuerpo, y la segunda, es que esto se debe a que el cuerpo no es ajeno a los afectos, no son cosas que puedan separarse. Por ende, las emociones que se presentan, como el enojo, la desesperación, la tristeza; la frustración de no conocer la verdad, tanto en Amanda como en Javiera, y que ellas no son capaces de comunicarse con los otros, tienen consecuencias físicas: Amanda enferma y Javiera se aísla, todo dentro del espacio familiar, que como dije anteriormente, no supone una red de apoyo activa para los personajes.

De este modo, tanto Costamagna como Reyes, nos presentan casos de familias quebradas por la dictadura, donde no sólo los adultos se ven afectados por el trauma que conlleva experimentar la violencia, sino que las consecuencias alcanzan a las generaciones siguientes también, tal y como pasa con Amanda y Javiera, quienes se sienten enojadas, engañadas y aisladas en sus propios hogares, tensando el ambiente a partir de interrogantes incómodas para sus pares, desafiando el silencio y tomándolo al mismo tiempo como una herramienta para ocultar sus propios conflictos. Todo esto previo a la toma de conciencia

grupales a la que se refiere Drucaroff, la cual implica que la segunda generación de posdictadura “han logrado juntarse y están adquiriendo una conciencia generacional que empiezan a reivindicar con orgullo” (158). Esta toma de conciencia no la vemos en las narraciones como tales, por parte de los personajes, sin embargo, se encuentra fuera del texto, en el ejercicio de escritura de las autoras. Esto se debe a que la literatura de los hijos tiene una carga autoficcional, donde los hijos de la dictadura formulan estas historias, que pueden ser propias o de alguien más, con las cuales una parte del colectivo nacional logra identificarse.

Por ende, estas historias no sólo se leen, sino que fueron vividas por parte de la población y tocan la fibra de un país que no ha recibido la debida reparación, donde existen discursos negacionistas de la dictadura, que no reconocen la violencia ni las violaciones a los derechos humanos y que ocultan la verdad tras un silencio pactado, cómplice y descarado, transformando la dictadura en un tema del cual, hasta el día de hoy, no todos se atreven a hablar.

Bibliografía

Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Trad. Cecilia Olivares Mansuy. México: Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Autónoma de México, 2015. pp 77-103.

Amado, Ana María. “Re-visiones del pasado y narrativas de otra generación”. *Tramas*, 25 (2006): 203-220.

Arán, Pampa. “Las cronotopías literarias en la concepción bajtiana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea”. *Tópicos del seminario*, 21 (2009): 119-141.

Blejmar, Jordana. “Una colección afectiva de la ausencia” en *Pretérito imperfecto: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Eds: Cecilia Macón y Mariela Solana. Buenos Aires: Título editorial, 2015.

Chamorro, Jessenia. “Re-memorar *En voz baja*: Reconstrucción de una memoria ficcional desde la post-dictadura”. *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 73 (2016): 60-78

Costamagna, Alejandra. *En voz baja*. Santiago: LOM ediciones, 1996.

Drucaroff, Elsa. *Prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.

Espinosa, Patricia. “Política de la posmemoria en la narrativa chilena”. *Pléyade*, 24 (2019): 65-82.

Espinosa, Patricia. “Crítica literaria. Ríos y provincias”. *Letras Mysite*. 2020. <http://letras.mysite.com/pep190820.html>

Goldfine, Daniela. “La postmemoria del silencio: Transmisión truncada y elipsis tangible en la obra de Manuela Fingueret y Sergio Chejfec”. *E.I.A.L*, 26-1 (2015): 91-110.

Hall, Stuart. “El trabajo de la representación” en *Representación: Representación Cultural y Prácticas Significantes*. Trad. Elías Sevilla Casas. Londres: Sage Publications, 1997.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España ediciones, 2002.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, 2013.

Martínez, Claudia. “La memoria silenciada. La historia familiar en los relatos de tres escritoras chilenas: Costamagna, Maturana y Fernández”. *Taller de letras*, 37 (2005): 67-76.

Mateu, Rosa. “El lugar del silencio en el proceso de la comunicación”. Tesis doctoral, Universitat de Lleida, 2001.

Moulin, Anne Marie. "El cuerpo frente a la medicina.". Ed. Jean-Jacques Courtine. *Historia del Cuerpo III*. Madrid: Taurus, 2006. 29-79.

Navarrete, Sandra. “Figuraciones del silencio en la narrativa de memoria: análisis desde el trauma”. *Revista Aisthesis*, 64 (2018): 11-23.

Quílez Esteve, Laia. “Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional”. *Historiografías*, 7 (2014): 57-75.

Reyes, Romina. *Ríos y provincias*. Santiago: Montacerdos ediciones, 2019.

Richard, Nelly. *Crítica de la memoria*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.

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

Santos Herceg, José. “Los silencios de la tortura en Chile”. *Revista de Ciencia Política*, 40-1. (2020): 115-136.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

Willem, Bieke. “El lenguaje silencioso de Alejandra Costamagna: En voz baja y ‘Había una vez un pájaro’”. *Letras Mysite*. 2017. <http://letras.mysite.com/acos270217.html>