



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y  
HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

**La crisis de la experiencia en la postdictadura: una lectura de  
*Camanchaca* de Diego Zúñiga y *Estrellas muertas* de Álvaro  
Bisama**

Informe final de seminario para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura  
Hispanica

Seminario de Grado “Escrituras del cuerpo y de los afectos”

ALICIA ANTONIA LÓPEZ LANDES

Profesora Guía: Alejandra Bottinelli W.

Santiago, Chile

2020

*A mis padres, por todo su esfuerzo y  
apoyo para hacer esto posible*

# Índice

Introducción.....	4
<b>Capítulo 1: Marco teórico</b>	
1. El Chile de la postdictadura.....	12
2. Fragmentariedad, cuerpo y sujeto	
2.1. Racionalidad totalizante y subjetividad genérica.....	16
2.2. Cuerpo y fragmentariedad.....	18
3. Walter Benjamin: experiencia, sentido y <i>shock</i>	
3.1. Experiencia y sentido.....	20
3.2. <i>Shock</i> y anestesia.....	27
4. Duelo y melancolía.....	29
5. Imagen y símbolo.....	31
<b>Capítulo 2: <i>Estrellas muertas</i> (2010)</b>	
1. Fragmentariedad, distanciamiento y memoria.....	34
2. Catástrofe y derrota: la pérdida de la experiencia.....	39
3. Shock y anestesia.....	45
4. Duelo y melancolía.....	49
<b>Capítulo 3: <i>Camanchaca</i> (2009)</b>	
1. Fragmentariedad, distanciamiento y memoria.....	55
2. Shock y anestesia.....	60
3. La pérdida de la experiencia.....	65
4. Duelo y melancolía.....	69
Conclusiones.....	72
Bibliografía.....	76

## Introducción

En *Estrellas muertas* (2010) de Álvaro Bisama y *Camanchaca* (2009) de Diego Zúñiga, los protagonistas se auto-enuncian a través de la fragmentariedad, recurriendo de manera constante a un pasado que todo lo impregna, que determina inevitablemente sus vidas pero que, sin embargo, es una sombra, un fantasma que asecha, una ausencia. Uno de los aspectos que más llaman mi atención de estas obras es cómo logran representar lo ausente, cómo la forma en que se narran los acontecimientos y se constituyen los personajes logra dibujar el contorno de un monstruo invisible e invisibilizado del cual no pueden escapar. No estamos ante la escritura del acontecimiento en sí, sino de lo que pasó después, lo que ocurrió como producto del acontecimiento. En el caso de *Estrellas muertas* este se muestra, valiéndose de un lenguaje fuertemente simbólico, de manera mucho más explícita que en *Camanchaca*, donde prima el silencio, lo ominoso, aquello que se esconde pero sigue estando ahí, luchando por hacerse presente. Este acontecimiento, el monstruo que asecha, el fantasma que estas novelas configuran queda en su ausencia sujeto a la interpretación, sin embargo, no podemos obviar el hecho de que en él la dictadura chilena se hace plenamente presente. Ambas son novelas que hablan desde el silencio, desde la imposibilidad de articular un relato continuo, son novelas que en ese silencio y en su fragmentariedad están diciendo lo que necesitan decir, están manifestando su propia incapacidad de hablar y también manifestándose indirectamente respecto a ella. Son novelas de la postdictadura no sólo por sus correspondientes años de publicación, sino porque representan al Chile postdictatorial, sumido en un silencio que, con el transcurso de los años, aprendió a hablar.

En la presente investigación me baso en la configuración narrativa de estas dos novelas para plantear que en ambas se constituyen sujetos que, marcados por la dictadura, han perdido, en términos de Walter Benjamin, la capacidad de transmitir la experiencia, lo que los ha llevado a constituirse como sujetos anestesiados y melancólicos. Considerando la anestesia como un bloqueo de los sentidos efectuado por parte del consciente con el propósito de evitar el *shock* y la melancolía como la incapacidad de sustituir el objeto perdido, abordaré ambos conceptos como síntomas que muestran distintos niveles de rechazo por parte de los sujetos a insertarse en el contexto de la llamada postdictadura, ya que la configuración narrativa de estas novelas emerge como una nueva forma de hablar en medio del silencio

imperante en este período, como un nuevo lenguaje que se resiste a continuar bajo este orden social, político y económico que no es más que una herencia directa del régimen dictatorial.

La primera novela que analizaré es *Estrellas muertas* (2010) del chileno Álvaro Bisama, escritor nacido en Villa Alemana, lugar que se encuentra en las cercanías de Valparaíso, dentro de la región con el mismo nombre, que es donde se ambienta esta novela. Como menciona Natalia Anabalón en *Escribir después del desastre: recuerdo y testimonio en Estrellas Muertas de Álvaro Bisama*, este autor ha incursionado en la crónica, la crítica literaria, el ensayo y la novela, entre otros (91). A la fecha ha publicado siete novelas, siendo *Estrellas muertas* la tercera. Esta novela marcó un cambio en la escritura del autor, que se tornó “mas estética y profunda, hablando desde la intimidad de los hechos” (Anabalón 92), y es que sus dos primeras novelas *Caja negra* (2006) y *Música marciana* (2008) lo insertaron, junto con autores como Jorge Baradit y Francisco Ortega, en lo que Patricio Jara denominó *Freak Power*, un grupo de escritores marcado por su cercanía a la ciencia ficción y, en el caso de Bisama, a lo punk y lo terrorífico. Según Anabalón, estos autores se han encargado en su obra de desplazar al lector desde lo familiar a lo *Unheimlich* o lo ominoso, haciendo, como lo hace Baradit, surgir el lado oculto de la historia (92), todo aquello que es capaz de descolocar, de romper la cubierta de lo normal, permitiendo ver lo familiar desde otro prisma.

No obstante, en *Estrellas muertas* Bisama toma un rumbo diferente y, si bien sigue habiendo resquicios de lo punk, en esta novela estamos ante un ejercicio de memoria que se lleva a cabo en medio del puerto de Valparaíso, donde Ella y Él, una pareja anónima, se reúnen en el café Hesperia a esperar la apertura de las oficinas donde tramitarán su divorcio. Contradictoriamente, la novela comienza con un final, con la vida de esta pareja llegando a su fin. En las cercanías, hay un incendio que inunda el puerto con cenizas, que inaugura la catástrofe y la ruina que prima a lo largo de toda la novela. Ambos hablan nimiedades, hasta que Ella ve en la portada del diario *La estrella de Valparaíso*, una foto de Javiera, una ex compañera de universidad, siendo detenida, como nos enteramos al final de la novela, por haber asesinado a su hija. Esta foto es aquello que impulsa el relato, que hace que podamos acceder a parte de la historia de ambos personajes. Como menciona Jessenia Chamorro, el recuerdo es aquello que va configurando su identidad, “ya que es por medio de la reconstrucción del pasado que ellos van hilando los trozos de su identidad, configurándose a

través de estos” (8). Estos recuerdos nos llevan a la década de los noventa, donde, en plena transición, Javiera es una militante de la Jota que, dentro de la universidad, sigue defendiendo los ideales de la resistencia a la dictadura, defendiendo una lucha que se ha hundido en el pasado, de la cual sólo quedan ruinas. Todo esto mientras su propia vida y su relación con otro compañero de universidad, el Donoso, se va sumergiendo paulatinamente en el caos. Ante esto, Ella es un testigo, es alguien que observa desde la distancia, que presencia cómo esta figura que es Javiera va cayendo en la ruina, cómo lo que ella simboliza se hunde en medio de un puerto que se cae a pedazos. Como menciona Chamorro, los recuerdos movilizan la acción inicial de los personajes, que se muestra estancada, los recuerdos son aquello que los van constituyendo. Esta rememoración, según la autora, tiene un efecto catártico en los personajes, ya que en ella reproducen y representan sus vidas, sin embargo, esta catarsis no significa redención, “ni mucho menos la resolución de un duelo, pues estos personajes deben seguir cargando con el peso de sus respectivas memorias” (9). Esto es significativo ya que, como ahondaré más adelante, estos recuerdos que Ella intenta hilar, que emergen de manera fragmentada, dan cuenta de la necesidad de elaborar un sentido continuo respecto a los acontecimientos, de configurar una historia totalizada e insertarse dentro de ella. Esta misma necesidad da cuenta de cómo ese sentido se ha perdido, les ha sido vetado a los protagonistas; considero que ese es el duelo que acarrean, el de la pérdida del sentido, de un relato histórico al que puedan pertenecer, duelo irresoluto que deviene en melancolía.

Ahora bien, pese a que esta novela se distancia de las primeras novelas del autor, sigue manteniendo una línea, como él mismo manifiesta: “yo creo que se parece a lo que he hecho antes, lo que pasa es que —en términos de estilo— elegí el camino contrario. Cambié lo saturado por lo precario, el gran cuadro por lo íntimo, la parodia por el drama, el merodeo pop por la política que es otra forma de merodeo pop” (s/p). Sin embargo, en esta reducción que realiza el autor siguen generándose imágenes potentes, en las cuales la precariedad termina hablando por sí sola, termina transmitiendo todo lo que los personajes son incapaces de decir. Como plantea Alejandra Bottinelli en su texto *Narrar (en) la “Post”*: *La escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra* (2016):

Hay en la escritura de Bisama una dramatización de la vida que no elude el modo de la tragedia y que recuerda a las formas de distanciamiento brechtiano, con historias que escarban, que refieren a un territorio que se escucha como nuestro ruido inconsciente, de

nuestras vidas negadas, que se ajusta más a los reversos que a las evidencias, a ese tiempo alojado en el cuarto de atrás pujando por manifestarse (15)

Considero que esta dramatización responde a una necesidad de representar lo que no se ve a simple vista, de romper las cubiertas de lo normal y, precisamente, ahondar en lo que está escondido debajo, lo ominoso. Así, las imágenes cargadas de simbolismo que se presentan en su obra permiten que lo cotidiano adquiriera una nueva connotación, que muestre su revés, su significado oculto. La foto del diario, por ejemplo, deja de ser sólo una imagen de una ex compañera de universidad y pasa a ser la puerta de acceso al pasado, pasa a ser lo que termina constituyendo la identidad de los protagonistas. La dramatización permite mostrar, o como dice Bottinelli, “otorgar un primer plano” (16), no sólo a lo que se esconde dentro de lo familiar y cotidiano, sino a lo que, en términos de Walter Benjamin, fue dejado fuera de la historia, en el espacio de los derrotados, aquellas voces “que no tuvieron futuro, voces vencidas, que no llegaron a manifestarse: estrellas muertas que ya no alumbraron más” (Bottinelli 16).

Chamorro destaca en su artículo el simbolismo de ciertos elementos dentro de la novela, como el propio título, dentro del cual las estrellas se instalan como guías, como algo a lo que los protagonistas aspiran a ser. En este caso, Javiera viene a ser esa estrella, no obstante, “las estrellas son luces que se originan en el pasado, no el presente, ya que el fulgor de las estrellas que nosotros vemos por la noche, son destellos de luz de estrellas que murieron hace miles de años” (3), esto implica que la grandeza de las estrellas se encuentra en el pasado, tal como lo indica el hecho de que estén muertas, como señala el título. Así, en tanto las estrellas están muertas, también lo están “los héroes, las utopías, y la vida de la década evocada alegóricamente en la novela” (3). Esto último resulta sumamente relevante, ya que, dentro de esta novela, a través de estos personajes anónimos, se está representando a parte de una generación, una generación que nació a finales de la dictadura, que vivió su juventud durante la transición, que contempló de lejos a figuras como Javiera, representantes de la resistencia, de una batalla que, al fin, pareció ganada con el fin de la dictadura. Sin embargo, es una generación que contempló cómo todo permaneció igual, cómo las promesas y anhelos no se cumplieron, tal como menciona Chamorro:

es por ello que en esta novela existe un fuerte choque entre los anhelos y la frustración de su no-cumplimiento, el cual tiene como efecto el temple anímico con el que sobreviven los personajes, el temple de toda la novela, la cual representa a personajes que viven en constante tensión con su medio, tanto en lo íntimo, en lo familiar, en lo político y universitario, pero sobre todo, en la época en que están viviendo, o más bien, sobreviviendo, una época en donde se representa el derrumbe de utopías e ideales, y con ello, el derrumbe del modo de vivir de parte de una generación (4).

Esta representación alegórica es lo que inserta a *Estrellas muertas* dentro de la llamada literatura de los hijos, que, según Cristian Montes, consiste en “una novela escrita por los hijos de quienes fueron víctimas directas de la dictadura, una narrativa donde se articulan de otra manera los temas de la memoria, el duelo y el trauma” (279). En este texto, titulado *Imaginarios apocalípticos e infancia en las novelas En voz baja de Alejandra Costamagna y La edad del perro de Leonardo Sanhueza* (2018), el autor se cuestiona por qué el imaginario de la dictadura persiste dentro de las novelas de las últimas dos décadas siendo que el retorno a la democracia ocurrió hace treinta años (veinte en el momento en que se publicaron las novelas a estudiar). La respuesta que plantea es que la persistencia de este imaginario tiene que ver con que la textualidad ha plasmado cómo esta generación de escritores “ha procesado la experiencia colectiva del duelo y los efectos del trauma generado por la debacle simbólica que generó el golpe militar y los años de represión en Chile” (280). Este proceso de duelo resulta constante y guarda íntima relación con la desesperanza y el sentimiento apocalíptico que estas obras transmiten, que deviene en una catástrofe que inunda el pasado, presente y futuro. El apocalipsis, sin embargo, no es uno que permite redención y el comienzo de algo nuevo, sino que en este caso representa un final que nunca llega realmente y que, según Montes, responde al miedo de que la experiencia traumática vuelva a repetirse (281). En *Estrellas muertas* este sentimiento apocalíptico y catastrófico se manifiesta plenamente, como ahondaré más adelante, pero considero que también tiene que ver con la imposibilidad de los hijos de insertarse dentro de ese gran relato que vivieron sus padres, situándose como espectadores de lo acontecido, sin poder ingresar al curso de sentido del que forman parte sus padres, quedando sumidos en el fragmento, elaborando, pedazo a pedazo, un lenguaje a través del cual enunciarse. Porque pese al miedo de que la historia se repita, pese a que no encuentran una continuidad a la que asirse, los hijos siguen enunciándose, escribiendo(se), como plantea Bottinelli:



Sin materiales firmes a qué asirse, levantando un lenguaje como se reconstruye un edificio bombardeado o como se pinta uno implosionado por su propia decadencia, nuestros escritores, estos escritores de la *Post* chilena hicieron del lenguaje una retaguardia —en palabra sartreana— que se opone a lo vencido, conviviente perturbadora de ese mutismo que era el sonido del día (13).

Así, los hijos, estos escritores de la post, narran desde la pérdida, tomando como punto de inicio las ruinas, los vestigios de un pasado que parece lejano, parece perdido, pero sigue plenamente presente y se manifiesta en los personajes de estas novelas, en cómo estos se construyen a través de su relato.

La segunda obra que analizaré es *Camanchaca*, la primera novela del chileno Diego Zúñiga (1987), que fue publicada originalmente en 2009 y luego reeditada en 2012. Su autor es oriundo de Iquique, pero en el año 2000 se trasladó a Santiago con su familia, lo que nuevamente guarda relación con los lugares en los que se ambienta esta novela, ya que en ella el protagonista se traslada, tanto físicamente como a través de la memoria, entre Santiago e Iquique, apareciendo también Tacna y Alto Hospicio, lugar en el cual, además, se ambienta su segunda novela, titulada *Racimo* (2013). *Camanchaca* es, por lo tanto, la novela debut de este autor, que tenía veintidós años a la fecha de su publicación, y con la cual, como plantea Daniel Rojas, “empieza a forjar una voz digna de atender” (s/p). Y es que considero que con ella se inserta dentro de un grupo de autores que, en palabras de Bottinelli:

ha conseguido no solo alargar los plazos de caducidad de nuestra literatura nacional, mil veces condenada a muerte (aunque mil más en la Post) sino ayudarnos, a otros congéneres de ese segmento etario mil veces también condenado, a andar un camino posible hacia aquel origen velado, oscuro y terrible, un camino que gracias a y por sus letras, hacemos hoy menos desamparados (10).

Al igual que *Estrellas muertas*, la novela de Zúñiga viene a representar alegóricamente una generación que, en este caso, vivió su adolescencia en el Chile de inicios del 2000. Esta época se representa a través de lo cotidiano, de la vida de un joven de clase media, con problemas de sobrepeso y una grave condición dental que lo lleva a viajar a Tacna con su padre para revisarse los dientes. En ese viaje empiezan a surgir los recuerdos que, al igual que en *Estrellas muertas*, comienzan a darle identidad al protagonista, nos acercan a su historia, a los problemas y secretos de su familia y, particularmente, a uno que lo azora todo el tiempo: la muerte de su tío a manos de su padre. Al igual que las demás, esta historia no

se presenta de manera totalizada, sólo nos enteramos de fragmentos que luego se desmienten, del hecho de que fue un accidente, de cómo este acontecimiento quebró a su familia.

Al igual que en *Estrellas muertas*, el protagonista no tiene nombre, lo cual es significativo, primero, porque su historia podría ser la de cualquiera y, segundo, porque su identidad se define a través de este relato familiar craquelado, junto con los detalles de la vida del 2000, como el consumismo y los crímenes irresueltos del pasado. Como plantea Daniel Rojas, esta novela no sólo puede leerse desde la perspectiva de un road story, en la cual se destaca el motivo del viaje, sino también desde una perspectiva “de corte político y sociológico que va más allá de lo enunciado superficialmente” (s/p), donde surge esta dimensión alegórica dentro de la cual “importa cómo estos hechos en su calidad de relatos mutables, escamoteados e intervenidos por nuevas maneras de hegemonía son captados y entendidos por las recientes generaciones que no participaron directamente de los trágicos eventos que se acarrean y mutan específicamente desde el 73 hasta nuestros días” (s/p). Como se manifiesta en la novela, la forma en que las nuevas generaciones llegan a conocer los hechos se encuentra mediada a conveniencia del entorno, de sus padres, por ejemplo, que se encargan de ocultar aquellas partes de la historia que les resultan incómodas o dolorosas, lo que constituye una forma de violencia que le impide al protagonista formar parte de esa experiencia, obligándolo a articularse desde lo particular, a partir de los resquicios de su propia memoria y los trozos de información que sus mayores le proporcionan.

Si bien en esta novela hay una diferencia generacional con *Estrellas muertas*, ya que esta última se sitúa temporalmente en los 90, en plena transición, sigue formando parte de las novelas de los hijos, sigue representando a quienes vivieron su infancia o juventud en la postdictadura. En este caso, la dictadura como acontecimiento de quiebre se sitúa más lejos, se desdibuja en medio del mundo construido por los padres, pero siguen expresándose los afectos vinculados a ella, sigue apareciendo aquella herida entre los fragmentos y las ruinas.

Como plantea María Angélica Franken, estos relatos “corresponden a fragmentos, pedazos, ideas-imágenes sociales y culturales mediadas del pasado que se expresan estéticamente en murmullos, ruidos, sueños y pesadillas, y que se articulan, con más o menos ilación y continuidad, en torno a los efectos de la culpa, la nostalgia y la incomodidad” (189). Son escrituras que le dan voz a los hijos, que les dan la posibilidad de transmitir su

experiencia, de recordar a través de estas figuras e imágenes difusas la manera personal en que vivieron la dictadura y/o sus efectos en el país. Franken descarta que en estas novelas aplique el concepto elaborado por Marianne Hirsch de postmemoria, que constituye una memoria “en segundo grado”, o “de menor valor que los padres” (189), sino que es en realidad una memoria diferente, “articulada desde la mirada del *hijo* y su necesidad actual de comunicar la experiencia, puesto que para éste la infancia y dictadura, sentida como afecto, no ha finalizado o no fue vivida de una manera deseada” (189). Coincido con esto, ya que creo que estas novelas responden a la necesidad de expresar esa experiencia, elaborando en este intento un lenguaje diferente y propio con tal de darle sentido a lo vivido. Además, Franken plantea que “los *hijos* sí son capaces de articular un relato que dote de sentido y significado una experiencia que se ha vivido en segundo lugar o vicariamente, pero es uno que se sabe, desde sus inicios, fracturado y mediado” (189), con esto coincido en gran parte, ya que, pese a que en estas novelas nos encontramos con lo que Benjamin llamaría un empobrecimiento de la experiencia, que se produce con la ruptura de los relatos y los saberes heredados y colectivos, en estas se logra elaborar y transmitir una experiencia a partir de un lenguaje diferente, un lenguaje que proviene directamente de este quiebre. No obstante, resulta interesante cuestionarse, en el caso de ambas novelas a estudiar, si esa experiencia termina efectivamente elaborando un sentido, ya que lo que creo ver en ellas son más bien intentos por llegar a hilar todo dentro de una gran historia, intentos por ingresar los fragmentos dentro de una totalidad y, eventualmente, alcanzar ese sentido. Percibo en ambas novelas una búsqueda que, como el apocalipsis, no llega a concretarse, pero que en el camino, en los esfuerzos por alcanzar la totalidad, termina manifestando una experiencia epocal que, puesta en conjunto con los demás autores de esta generación, se inserta dentro de la tarea de reconstrucción del sentido colectivo que se rompió con la dictadura.

## Capítulo 1: Marco teórico

### 1. El Chile de la postdictadura

Para ahondar en el contexto de la dictadura y la postdictadura, comparto plenamente la idea que propone Tomás Moulian respecto a que Chile sufrió un transformismo en el período de la llamada transición a la democracia, un transformismo que estuvo marcado por una serie de estrategias discursivas gracias a las cuales la dictadura logró seguir funcionando bajo el nombre de la democracia. En palabras del autor:

Considero al Chile Actual como una producción del Chile dictatorial, pero sin aceptar ni el determinismo ni la necesidad, la imagen simple de que una sociedad creada con los “materiales” del Chile Dictatorial no podía ser otra cosa que una fotografía de este, algunos años después (25).

De esto, considero imprescindible la idea de que el Chile actual, que para Moulian es el de 1997 en el momento en que escribe, haya sido construido con los materiales de la dictadura. Para él, esta fue el medio a través del cual se logró imponer el neoliberalismo reinante hasta el día de hoy, fue realmente una “revolución capitalista” (30) que se legitimó a través de la idea de que era necesario intervenir en Chile tras el triunfo de la Unidad Popular: “El planteamiento del carácter necesario de la revolución o de la «refundación de Chile» debe considerarse como un recurso ideológico, de legitimación de los «costos humanos»” (32). La dictadura se consolidó bajo la premisa de ser necesaria “por el bien del país” y luego se perpetuó a través del terror, el cual justificó valiéndose del mismo argumento. Este fue también un recurso que facilitó el adoctrinamiento de los sujetos, que obligó a generaciones a vivir y educarse dentro del nuevo orden económico y social.

Una vez que los sujetos fueron introducidos en el nuevo modelo capitalista, según Moulian, el establecimiento de la democracia fue el punto culmine del proyecto, de esta revolución (o contra-revolución), la señal definitiva de su éxito (39). Para ello, fue necesario el blanqueo, es decir, “la compulsión al olvido”, “el bloqueo de la memoria” (37). Fue necesario crear la ilusión de que, con el propósito de avanzar hacia un lugar mejor, Chile debía reconciliarse y, por ende, olvidar el pasado. El olvido, según el autor, “genera la pérdida del discurso, la dificultad del habla” (37), lo que impide articular un relato colectivo,

particularizando las diferentes formas de narrar lo acontecido, de asignarle un nombre a lo vivido: “Se trata de una negación socialmente determinada, que da lugar a diferentes resonancias individuales, que son ecos de experiencias colectivas, pero significadas por psiquis particulares, colocadas en “posiciones” diversas y determinadas” (37). Esto es relevante para el análisis de las novelas de Bisama y Zúñiga, ya que considero que ambas son expresiones de este borramiento, formas de abordar una experiencia invisibilizada por el poder, por este proyecto a largo plazo que se impuso en el país.

Respecto a este tema, la crítica cultural Nelly Richard se cuestiona qué formas surgen de este blanqueamiento, de este olvido programado:

¿A través de qué rebuscados mecanismos, de qué secretas ranuras o de qué llamativos tropiezos se manifestarán las irrupciones de la memoria de un pasado frustrado cuyas amarguras y resentimientos van a seguir contraviniendo, subterráneamente, el ritmo expedito de este presente banalmente autocomplacido? (15).

Podemos decir que las novelas de la postdictadura son estos lugares en los que el pasado frustrado irrumpe, en que el silencio, naturalizado, comienza a hablar y a mostrar lo que se está ocultando. Lo que se considera como verdadero, lo familiar, por lo tanto, empieza a mostrar su revés, empieza a desnudarse y mostrar su lado siniestro. Es posible analizar esta figura desde el psicoanálisis con el concepto planteado por Sigmund Freud de lo ominoso o lo *unheimlich*, que, en palabras del psicoanalista, “es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (220). Lo *unheimlich* es aquello que está escondido tras lo familiar, lo conocido, y que genera espanto en su descubrimiento. Lo *unheimlich* va de la mano con la represión, con algo que se esconde, en muchos casos, en nuestro propio inconsciente, y que puede estar manifestándose sin que siquiera lo notemos. En la postdictadura lo *unheimlich* es el pasado que asecha, que grita en silencio y que se mueve por los rincones, esperando volver a emerger. Está en las muertes sobre las cuales se cimentó el Chile actual, en cómo estas fueron paulatinamente silenciadas y en cómo los gritos que hasta el día de hoy las reclaman fueron desplazados e invalidados por discursos homogenizadores que también perduran hasta la actualidad.

En *Crítica a la memoria*, Nelly Richard analiza la situación del país diez años después de Moulian y, sin embargo, la figura no es realmente diferente. En el 2010, año en que se

publica *Estrellas muertas* y en el que Richard publica su libro, la Concertación abandonó el gobierno traspasándolo a la derecha liderada por Sebastián Piñera (9). Un hecho particular que llama la atención de la autora es que ese año en que también fue el terremoto y tsunami del 27 de febrero los familiares de los detenidos desaparecidos no sólo tuvieron que ver al representante de la derecha celebrar su triunfo presidencial en el balcón “del mismo Palacio de la Moneda que fue bombardeado en 1973 por encargo de aquellas fuerzas políticas que urdieron al menos uno de los costados de su candidatura” (10), sino que tras el terremoto tuvieron que escuchar desde ese mismo balcón el discurso que proclamaba la búsqueda de los desaparecidos en el mar, resignificando el concepto de desaparecidos, insertándolo en el proyecto de reconstrucción del gobierno. En palabras de Richard:

La figura de los desaparecidos salió del campo de los derechos humanos tradicionalmente movilizadas por una sensibilidad de izquierda (que sabía de los cuerpos tirados al mar por operativos militares durante la dictadura) e ingresó subrepticamente al mundo de las catástrofes naturales, instrumentalizado por la derecha con el fin de legitimar su gobierno de “reconstrucción nacional” (10).

En esto queda plasmado cómo las bases del borramiento se encuentran en el uso del lenguaje, en los discursos que se difunden y que luego se reproducen y van implantándose como verdaderos dentro de la sociedad. La transición funcionó a través de los mismos mecanismos, difundiendo la idea de que la justicia se obtendría “en la medida de lo posible” (Richard 32), lo que, según la autora, buscaba que la ciudadanía se conformara, se apaciguara en la construcción de este nuevo Chile, en post del “bien común”. Los gritos por justicia se constituyeron como perjudiciales para este bien común, para el proyecto del Chile ideal. Los gritos pasaron a incomodar, a excluirse del ideal de país. Es por esto que en las obras a analizar los gritos son silenciosos, porque se articulan desde un espacio donde reina el silencio o donde sólo es aceptable una idea de memoria que apunte a la reconciliación y al consenso (Richard 19). Esto es importante ya que en la desesperación que transmiten, la cual, por ejemplo, resulta bastante tangible en *Camanchaca*, está expresa la incapacidad de adecuarse a las formas oficializadas de enfrentar el pasado. Mientras para el poder dominante el pasado debe abordarse desde el consenso, estas novelas muestran personajes inmovilizados y azorados por este, que deben revisitarlo y encontrar un sentido que no pueden hallar en el presente, principalmente porque la construcción de sentido que los discursos oficiales les ofrecen es incongruente con aquello que ellos mismos experimentaron, ante lo cual elaboran

nuevas formas de hablar, nuevas formas de transmitir esa experiencia silenciada por este orden autocomplaciente.

Como plantea Idelber Avelar en *Alegorías de la derrota*, la compulsión al olvido está dada también por el mercado global instalado por los regímenes militares latinoamericanos, “un mercado global en el que cada rincón de la vida social ha sido mercantilizado” (172). Según el autor, la mercantilización es incompatible con la memoria “porque la operación propia de toda nueva mercancía es reemplazar a la mercancía anterior, enviarla al basurero de la historia” (173). Esto guarda relación con la idea del progreso, que deja inscrito el pasado como algo superado dentro del relato totalizado de la historia, relato que, al oficializarse, además, pasa a ser inamovible. No obstante, esta lógica mercantil siempre termina dejando restos, lo desechado sigue quedando ahí, como la propia señal de su abandono: “Mientras que la política actualmente hegemónica en América Latina se esfuerza por «poner un punto final» a «la fijación en el pasado», la tradición de los que fueron derrotados para que el mercado de hoy pudiera instalarse no puede darse el lujo de vivir en el olvido” (174). Ante esto, la literatura postdictatorial recupera esos restos abandonados por este orden hegemónico, hace que el pasado irrumpa dentro del presente, recordándole “su condición de producto de una catástrofe anterior” (174), es decir, impidiendo que se pase por alto el hecho de que el presente se construyó en base a ese pasado que hoy se intenta olvidar. Considero que esto cobra relevancia dentro de las novelas a analizar ya que en *Camanchaca*, por ejemplo, se manifiesta este Chile mercantilizado, en el cual el consumo tiene una fuerte incidencia en cómo el protagonista se enfrenta al pasado. Para él el consumo viene a ser una forma de alcanzar cierta satisfacción ante la incomodidad constante que siente y la violencia que sufre ante el secretismo de su familia. También el pasado aparece como una ruina, como algo borrado que impide al protagonista insertarse de lleno en la normalidad que su familia aparenta. En *Estrellas muertas* la economía capitalista se evidencia más a través de detalles (como alusiones a la cultura pop), pero se destaca más esta imagen del pasado como una ruina, como algo que se construye pedazo a pedazo y que ha determinado inevitablemente al presente.

A la hora de iniciar el análisis de estas obras es necesario, por lo tanto, tener en consideración desde dónde emergen. Como ya he planteado, ambas pueden considerarse

como parte de la llamada literatura de los hijos, la cual emerge en medio de este Chile marcado por el borramiento y la mercantilización, dándole voz a ese pasado relegado al olvido y desplazado del orden hegemónico al considerarse como un residuo.

## 2. Fragmentariedad, cuerpo y sujeto

### 2.1 Racionalidad totalizante y subjetividad genérica

Una de las principales preguntas que me surgió en el momento en que leí estas novelas es ¿por qué los sujetos se enuncian de manera fragmentaria, distanciada y con constantes remisiones al pasado? Si bien esta pregunta puede contestarse rápidamente al insertar a las novelas en el grupo de escrituras de la postdictadura, que en muchos casos presentan estas mismas cualidades narrativas, me interesa ahondar en la filosofía subyacente a estas formas de representación, para lo cual me basaré en lo planteado por el filósofo alemán Walter Benjamin, quien se preguntó algo similar varios siglos atrás en relación a un acontecimiento diametralmente diferente pero que, sin embargo, podemos decir tuvo efectos similares a los de la dictadura en Chile. Este acontecimiento es la Primera Guerra Mundial y lo que se pregunta Benjamin es cómo esta afectó a la experiencia.

No obstante, antes de entrar en la respuesta que propone y su definición sobre la experiencia, es necesario aclarar que el símil que realizo entre la Primera Guerra Mundial y la dictadura en Chile tiene su punto de apoyo en el hecho de que ambos fueron acontecimientos que se impusieron bajo lo que Rodolfo Escalada denomina una “Racionalidad totalizante” (2), es decir, que impusieron una forma unificada de entender y ordenar la realidad. Como plantea el autor, lo totalizante es inherente a los “procesos de racionalización de la modernidad” (2), que vienen a ser “la burocracia, el derecho formal, todas las instituciones formalizadas de la economía moderna y de la sociedad moderna” (2). Estos son mecanismos instaurados para alcanzar el ideal de orden que la modernidad ha perseguido históricamente, el cual no es sólo objetivante, unificante, controlador y disciplinador, sino que, además, implica un rotundo rechazo a la diferencia (2). Por lo tanto, la búsqueda del progreso, de la idea de que las cosas pueden ser mejores, va de la mano con principios que ordenan e imponen los parámetros de lo mejor. En el caso de la Primera Guerra Mundial ese lugar mejor se alcanzaría una vez que se aniquilara a los enemigos que



significaban una amenaza para el orden hegemónico, el cual había establecido ideales nacionales que se encontraban en riesgo ante los órdenes extranjeros. En el caso de la dictadura ese lugar mejor fue exactamente el mismo, ya que en ella se estableció que había que aniquilar a los enemigos del orden que, no obstante, esta vez pertenecían al mismo país. Esto es lo que Escalada denomina como la “lógica de la supresión” (3), según la cual lo diferente, aquello que significa una amenaza para el orden, debe desaparecer, sin que “queden pruebas de que alguna vez existió” (3). En esto podemos decir que la Primera Guerra Mundial se separa de la dictadura, ya que en ella, como plantea el autor, se cometieron crímenes: “En el crimen siempre hay un resto, un cuerpo, la evidencia de que alguien existió” (3), los cuales estaban inscritos dentro del contexto de guerra. En la dictadura el propósito fue de manera mucho más explícita la supresión, la intención clara de desaparecer a esta amenaza, lo cual es propio de los regímenes fascistas que surgieron en la modernidad. Estos mostraron una extrema búsqueda por alcanzar los ideales de orden y de progreso construidos por ellos mismos, ideales totalizantes y homogenizadores, productores de lo que el autor denomina una “subjetividad genérica” (3), que se expresa en los sujetos que siguen o se ven obligados a seguir los parámetros impuestos por ese orden.

En la producción artística, es posible decir que el sujeto genérico es aquel que se manifiesta a través de las formas tradicionales de representación, aquel que se expresa a través del lenguaje que el orden imperante le ha impuesto. Para Escalada el sujeto se encuentra a sí mismo en su descentramiento, es decir, en el momento en que se distancia del orden que se le ha impuesto con el discurso del progreso. Esto debido a que bajo el alero del proyecto moderno la promesa del progreso no se alcanza realmente, este empieza a cojear y mostrar sus falencias, ya que en él sigue habiendo injusticia y precariedad: “En tanto el proyecto de la modernidad era una promesa de un futuro mejor, aunque el aquí y el ahora del siglo XIX haya sido estrictamente miserable, la subjetividad genérica daba cimientos a una expectativa de mejora, de una realidad libre de los males de la época. El sujeto posmoderno es el «testigo presente» del fracaso” (4). En este fracaso, el sujeto descentrado se escapa de la promesa y, de cierta forma, se refugia en sí mismo, logra encontrar formas de expresión propias que suelen marginarse por no pertenecer al lenguaje impuesto por el orden hegemónico.

En su texto *La novela de la dictadura en Chile* (2009), Mario Lillo pone esto en cuestión respecto a la producción literaria de la dictadura y postdictadura, ya que, según él, existen críticos que, hasta el momento en que él escribe, siguen esperando el gran relato “exhaustivo y/o convincente de los acontecimientos desarrollados a partir del golpe de Estado de 1973” (41), es decir, un gran relato unificado y totalizado respecto a lo que aconteció en este período histórico en Chile. Gran relato que, a su juicio, se vio articulado en realidad por múltiples relatos pequeños, fragmentados:

la narrativa de la década del 90 está, más bien, caracterizada por la fragmentación de la escritura, por la atomización de la historia como relato épico en *petites histories*; por la disgregación de temas, intereses, claves, lenguajes, modos narrativos; por un discurso literario sin pretensiones de aportar sistemáticamente -y desde su especificidad- a la construcción de una identidad nacional que, una vez más, hay que repensar y reformular (45)

Si bien él habla de la literatura de los noventa, considero que lo que plantea está plenamente vigente para las novelas a estudiar en este trabajo, ya que en ellas hay una fragmentación y diseminación que muestran la presencia del sujeto descentrado del que habla Escalada, el cual ha logrado romper con las formas de representación tradicionales, con la expectativa de ese gran relato homogéneo del cual la historia pueda apropiarse, insertándolo en una secuencialidad capaz de legitimar al mismo orden imperante.

## 2.2 Cuerpo y fragmentariedad

Cuando se plantea que la totalización moderna tiene efectos sobre el sujeto no podemos pasar por alto el hecho de que este es, antes que todo, un cuerpo. David Le Breton escribe sobre cómo el discurso médico logró posicionar al sujeto como una entidad separada de su cuerpo, ya que este último comenzó a tratarse meramente como un objeto de estudio. Para Le Breton “El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo” (13), esto quiere decir que el cuerpo surge en el momento en que comienza a hablarse de él, en que se ordena y se le atribuye una determinada función. Como objeto de estudio, la medicina atomizó el cuerpo, lo separó en partes, diferenció sus funciones y estableció relaciones entre cada una de ellas. Hasta el día de hoy, es un discurso ordenador, totalizador, que necesita categorizar para manejar lo desconocido y que, podemos decir, es constructor de una subjetividad genérica. Le Breton plantea que en el momento en que el cuerpo se separa del

sujeto en su objetivización, se genera una tendencia a la individualización y al surgimiento de un sujeto cada vez más autónomo, esto debido a que la atomización “acentúa aun más el distanciamiento respecto de los elementos culturales tradicionales, que caen en desuso o se convierten en indicaciones sin espesor” (15). Es decir, el sujeto se autonomiza porque las formas heredadas en que se entendía a sí mismo se ven reemplazadas por el discurso médico, que le presta una nueva forma de comprenderse, separándolo de aquellas forma creadas y transmitidas por la cultura, así “prolifera las soluciones personales con el objetivo de cubrir las carencias de lo simbólico tomando ideas de otras tramas culturales o por medio de la creación de nuevas referencias” (15). Ahora bien, ¿por qué si los discursos totalizadores favorecen el surgimiento de sujetos genéricos se genera de todas formas la fragmentación? Como ya dije, Escalada lo atribuye al hecho de que la modernidad no cumple con su promesa de progreso, lo que genera que el sujeto se vuelque sobre sí mismo, donde sólo encuentra una experiencia particular que es necesariamente fragmentada. En el caso de lo que plantea Le Breton, es posible plantear que, en su búsqueda por la totalidad del cuerpo, por hallar las profundidades de su funcionamiento y establecer a este sujeto genérico, la medicina no hace más que incrementar la fragmentariedad a través de la cual el sujeto puede entenderse, ya que la atomización viene a reemplazar cualquier otro discurso con el que este pueda articularse de manera unificada. Dicho de otro modo, en su intento por unificar el sentido del cuerpo, la medicina termina segmentándolo, al igual que lo hace el discurso moderno del progreso.

Si bien el discurso médico no se hace presente de manera explícita en las novelas a estudiar, este constituye una forma de orden que ha marcado profundamente la manera en que los sujetos en la actualidad se relacionan con su cuerpo y, por lo tanto, se entienden y expresan a sí mismos. La fragmentariedad predominante en estas obras las instala dentro de la posmodernidad, de ese momento en que el discurso moderno ha mostrado sus falencias y en que la medicina ha separado al sujeto de su cuerpo, de sí mismo. Así, los personajes se muestran diseminados, en primer lugar, por estar instalados en la época de predominancia de un discurso atomizante y autonomizante; y, en segundo lugar, porque la dictadura como un discurso totalizante de progreso mostró sus injusticias, su imposibilidad de ser realmente la forma de alcanzar algún lugar mejor. Es por esto que la postdictadura se ve impregnada de fracaso en estas novelas, porque la construcción ideológica que le da sentido, la de la

dictadura, no conlleva el progreso prometido, sino que por el contrario, lo expone como una ilusión inalcanzable.

Según lo planteado por Le Breton, resulta importante, además, cómo la fragmentariedad resultante de la atomización separa al sujeto de la colectividad y el entramado cultural que lo rodea, ya que esto se evidencia en las novelas del corpus a estudiar. En el caso de *Camanchaca*, por ejemplo, la carencia de un pilar cultural sobre el cual el protagonista pueda erigir su subjetividad se ve equiparada con su inserción en la cultura de masas, la cual se establece como un préstamo y, además, un sistema totalizante que, en consecuencia, incide en su descentramiento.

Ahora bien, la fragmentación puede verse en las formas en que el sujeto se representa a sí mismo y al mundo que lo rodea. Este deja de estar regido por el orden impuesto y sus formas tradicionales de representación, elaborando un lenguaje propio y elaborándose a sí mismo en este. Por lo tanto, el sentido, es decir, la manera en que el sujeto elabora y entiende el mundo, se ve también trastocado en su descentramiento. La Gran Guerra y la dictadura en Chile fueron acontecimientos que generaron un cambio contextual de tal magnitud que afectaron las formas en que los sujetos articulaban sentido, esto por su racionalidad totalizante, por su afán en imponer ciertas visiones de mundo que marcarían irreversiblemente a los sujetos y su forma de enunciarse.

### 3. Walter Benjamin: Experiencia, sentido y *shock*

#### 3.1 Experiencia y sentido

Con estos acontecimientos históricos y el descentramiento al que conducen, se ve alterada la forma en que los sujetos articulan sentido, en que se entienden a sí mismos. Esto es tangible en cómo se representan y se enuncian, en cómo transmiten la experiencia de la que son partes. Como ya mencioné, Benjamin se pregunta por la manera en que la Primera Guerra Mundial afectó a la experiencia, reconociendo la profundidad de los cambios que generó, como plantea en su texto de 1933 titulado *Experiencia y pobreza*:

Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado y en cuyo centro,

en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras, estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano (168).

En mi trabajo la pregunta sobre la experiencia se expresa como un cuestionamiento al tipo de experiencia que nos estarían transmitiendo estas novelas, en particular, a través de la manera en que los sujetos se enuncian. Benjamin diría que la experiencia que transmiten está empobrecida. Sin embargo, para dilucidar a qué se refiere con esto es necesario aclarar qué entiende él por experiencia.

En el texto ya mencionado, Benjamin plantea que la experiencia es aquel conocimiento que se transmite de generación en generación, “que mana de boca a oído” (168), pero que va más allá de ser mero conocimiento, sino que presenta una trascendencia, es decir, no es literal. Así lo deja ver en la fábula con la que da inicio a este texto, sobre un anciano:

que en su lecho de muerte hace saber a sus hijos que en su viña hay un tesoro escondido. Sólo tienen que cavar. Cavaron, pero ni rastro del tesoro. Sin embargo, cuando llega el otoño la viña aporta como ninguna otra en toda la región. Entonces se dan cuenta de que el padre les legó una experiencia: la bendición no está en el oro, sino en la laboriosidad (167)

De esta fábula se desprende cómo para Benjamin la experiencia es un saber que va más allá del empirismo, un saber que se hereda y va determinando a las distintas generaciones. Para él la época en la que escribe se encontraba marcada por el empobrecimiento de la experiencia y uno de los principales motivos fue la Gran Guerra: “La cosa está clara: la cotización de la experiencia ha bajado y precisamente en una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal” (167-168). Este empobrecimiento consiste en que la experiencia dejó de transmitirse, el saber dejó de legarse a la siguiente generación, sumiendo a los sujetos en el silencio, pero no un silencio definido por la incapacidad de hablar, ya que tras la guerra se publicó una “avalancha de libros” (168) respecto al tema, sino un silencio que considero estuvo marcado por la imposibilidad de continuar hablando en el lenguaje colectivo heredado por los padres. Justamente para Benjamin el empobrecimiento de la experiencia no es un problema particular, sino uno que afecta a toda la humanidad, generando “una especie de nueva barbarie” (169) que afecta la transmisión del saber dentro de las colectividades.

En su texto *Pérdida de la experiencia y ruptura de la tradición*, Gabriel Amengual realiza un recorrido por el concepto de experiencia que Benjamin desarrolla en sus obras, estableciendo también una lectura respecto al mismo que considero bastante pertinente para efectos de mi trabajo. Dentro de esta lectura Amengual plantea que para Benjamin la experiencia es, en primer lugar, el conocimiento que se transmite de generación en generación a través de la oralidad, de relatos populares, proverbios, fábulas, etc. En segundo lugar, como se muestra en la fábula del anciano, es un conocimiento que se descubre gracias a la sugerencia de un tercero, no es, por lo tanto, algo que se encuentra al alcance de la mano, sino que consta de un proceso personal que forma parte de la vida de cada persona. Gracias a ese proceso de decodificación, la experiencia se constituye como tal y, al mismo tiempo, como una experiencia de vida, de carácter personal. En el momento en que esta se transmite, por lo tanto, se está transmitiendo también parte de esa vida, de lo que esa persona ha elaborado como experiencia. Finalmente, ese es el tercer rasgo que, leyendo a Benjamin, Amengual le atribuye a la experiencia: que se puede comunicar (42).

De esto considero necesario destacar la relación que establece entre experiencia y vida, ya que, como transmite Benjamin al mencionar la fábula del anciano, la experiencia debe decodificarse de manera particular, mas luego, al transmitirse nuevamente, pasa a formar parte de lo colectivo. Así, considero que la experiencia va capturando múltiples impresiones de la vida humana, va enriqueciéndose en su difusión. Como menciona el filósofo, la guerra fue un acontecimiento que interrumpió la transmisión de la experiencia y, como ya dije, no porque no se hablara de ella, sino porque, en primer lugar, esta generó un cambio contextual en el cual el conocimiento transmitido por los padres dejó de ser suficiente para explicar la vida y, en segundo lugar, y coincido con Amengual en esto, porque la guerra implicó vivencias inabarcables e intransmisibles para los sujetos, como dice el propio Benjamin: “Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable” (168).

En tanto la experiencia va de la mano con las impresiones de la vida, es decir, capturarlas, entenderlas y transmitir las, cuando se habla del empobrecimiento de la experiencia se está aludiendo entonces a la incapacidad de aprehender eso que se vive, precisamente por su inabarcabilidad. Como dice Amengual:

con la pérdida de la experiencia se pierde, no un elemento cognitivo cualquiera, sino la capacidad de percibir lo que se vive, la capacidad de integrarlo en la vida, de compartirlo con los demás y transmitirlo. La pérdida de la experiencia apunta, entonces, no tanto a nuevas formas de conocimiento y comunicación, sino más bien a la ruptura con la forma de vida y pensar practicadas a lo largo de los siglos, ruptura, por tanto, de una forma de vida histórica (57).

El hecho de que para Benjamin la experiencia se transmita de generación en generación implica, como plantea Amengual, una transmisión histórica que incide en la forma de pensar colectiva, siendo, al mismo tiempo, una expresión de esta. Considero que, en base a esto, el concepto de experiencia de Benjamin puede extrapolarse al de cosmovisión, es decir, a cómo los sujetos entienden el mundo, a cómo configuran la realidad. Esta cosmovisión es, por lo tanto, heredable, y va creciendo con cada generación, con cada particularidad que cada individuo pueda añadirle con el paso del tiempo. Benjamin se pregunta al abrir su texto: “¿Acaso dicen hoy los moribundos palabras perdurables que se transmiten como un anillo de generación en generación?” (167), con lo que señala la importancia de la edad en la experiencia, precisamente porque la experiencia tiene que ver con la vida, con cómo se van capturando las diferentes vivencias para luego ser legadas a los más jóvenes como un saber trascendente y, sobre todo, útil a la hora de enfrentar el mundo.

En el momento en que estas experiencias dejan de transmitirse ya no hay un aporte individual en la visión de mundo que se ha construido de manera colectiva, por lo que esa experiencia de los mayores se pierde, dejando de haber un conocimiento que cimente las bases de la cosmovisión colectiva, ya que, al ser algo heredable, la experiencia es también un elemento que cohesiona a la comunidad. Vinculándolo con lo planteado por Le Breton, se puede decir que la experiencia *es* el entramado cultural en el que los sujetos se mueven. En el momento en que no pueden transmitirla se alejan de este, individualizándose y descentrándose. Si bien esto no está explícito en el texto de Benjamin, es algo que puede interpretarse a partir de él. Por su parte, Amengual vincula la pérdida de la experiencia con la ruptura de la tradición, lo que lleva a un empobrecimiento de la realidad y el sujeto: “El sujeto no sólo ha perdido consejo, orientación en la vida, sino incluso capacidad de percepción, de comprensión, de apertura a nuevas experiencias” (57). Es posible decir, por lo tanto, que el conocimiento aportado por los individuos, que luego va configurando la experiencia colectiva, llega a calar fuertemente dentro de la cultura, estableciendo lo que es

verdadero, lo que formará parte de la realidad, configurando la base a partir de la cual se elaborará el sentido. Por lo tanto, experiencia y sentido son dos conceptos que van de la mano. Ambos, como ahondaré más adelante, tienen que ver con la posibilidad de articular una continuidad, de configurar una determinada realidad.

En el momento en que una experiencia se inscribe dentro de la colectividad, lo que a Benjamin le interesa son los reveses, todos esos lugares que quedan relegados en lo que, finalmente se considerará como verdad, como lo real. Para él estos lugares excluidos del sentido tradicional son importantes porque, como establece en *Sobre el concepto de historia*, la historia siempre se escribe del lado de los vencedores:

La naturaleza de esta tristeza se hace más nítida cuando se pregunta con quién empatiza el historiógrafo del historicismo. La respuesta reza, inevitablemente: con el vencedor. Pero los que dominan a la sazón son los herederos de todos los que han vencido. Por eso, la empatía con el vencedor favorece en cada caso al dominador del momento (52)

Esto implica que hay todo un espectro de conocimiento que se excluye del conocimiento oficial, lo que lleva al empobrecimiento de éste y, por ende, al de la experiencia. En este texto declara cómo el materialismo histórico debe ser capaz de tomar distancia y vislumbrar la historia en su totalidad, tomando también en cuenta el lado de quienes fueron derrotados. Considero que esto implica contemplar la experiencia colectiva que fue derrotada y desplazada y dar cuenta de cómo a lo largo de la historia los distintos saberes han sido reemplazadas por otros instaladas como dominantes. El hecho de que los sujetos queden sumidos en el silencio tiene que ver con esto, con que ya no son capaces hablar en el código social que sus padres les enseñaron, sino que deben aprender y someterse al nuevo código impuesto por quienes vencieron. En el caso de la guerra el saber de los padres dejó de servir porque se impuso un contexto moderno que, como dice Benjamin, estaba dominado por las máquinas, por saberes distintos, nuevos e inabarcables.

Es posible decir que en Chile ocurrió algo similar e incluso más drástico con la dictadura, ya que los sujetos vieron interrumpida su experiencia por el nuevo orden impuesto. El discurso legitimador de la dictadura llegó a interrumpir no sólo al de la Unidad Popular, sino también a un orden previo al neoliberalismo. Fue un cambio contextual drástico que influyó en todos los ámbitos, no sólo político, sino que también en lo social, económico y



cultural, y, en el momento en que se estableció la democracia, este cambio había calado de tal forma que no hubo forma de volver atrás. Los sujetos que se enuncian en la postdictadura muestran un intento por retomar la palabra, por articular un sentido perdido en la distancia, aniquilado. Lo que sostengo en este trabajo es que la dictadura generó en Chile lo que Benjamin denominaría un empobrecimiento de la experiencia, ya que desplazó una cosmovisión e impuso otra, hizo que ese conocimiento heredado de los padres dejara de ser válido, y lo mismo ocurrió con las formas de representación. Considero que estas novelas muestran cómo la nueva experiencia del Chile neoliberal no puede ser articulada de manera continua, principalmente porque en el momento en que este orden se instaló, comenzaron a salir por las grietas y rincones las voces de los derrotados, comenzaron a emerger los reveses, lo que hizo presente a este otro discurso que la dictadura tanto se había empeñado en acallar. Estas escrituras muestran el revés y es desde ese espacio que nos hablan, como menciona Bottinelli: “Por esos lugares de atrás, por esas esquinas y esas cornisas es por donde creo que ha andado la narrativa en la Post (dictadura) en Chile” (9). Esas cornisas son precisamente los espacios relegados, omitidos y silenciados, excluidos del orden y la realidad. En el Chile de la postdictadura el conocimiento o experiencia marginados nos están hablando, rompiendo las paredes y limitaciones, lo que, podemos decir, vuelve, con otras formas e instrumentos, a articular una experiencia.

Ya en *Experiencia y pobreza*, Benjamin destaca la potencialidad del empobrecimiento de la experiencia, del espacio de silencio que queda en el momento en que se impone un nuevo orden, denominándolo como una “especie de nueva barbarie” (169) en la cual existe la posibilidad de crear algo nuevo, de comenzar otra vez. Es posible plantear que las novelas a estudiar forman parte de ese comienzo, son la transmisión de una nueva experiencia. No son, sin embargo, las primeras, ya que las expresiones de resistencia a la dictadura comenzaron en el mismo momento que esta. No obstante, en pleno régimen democrático, ¿por qué surgen estas escrituras que expresan la falta de continuidad, que manifiestan una carencia e inconformidad si la dictadura ha acabado? Es por el hecho de que la experiencia de la dictadura continúa, la revolución capitalista triunfó y el orden de mundo que se impuso sigue vigente. Las formas pasadas de explicar el mundo fueron ya invalidadas, estas novelas las buscan y, en esa búsqueda, crean formas nuevas.

Tomando lo planteado anteriormente, y como ya adelanté, considero que la experiencia es la base a través de la cual se elabora el sentido, lo que implica que, en el momento en que esta se empobrece y no se puede transmitir, se pierde la posibilidad de articular sentido. Sergio Rojas denomina esta pérdida del sentido, evidente en la fragmentariedad a través de la cual narran las novelas de la postdictadura, como catastrófica, principalmente porque en ellas la historia deja de ser un relato continuo y causal a través del cual se puede explicar el presente en función del pasado. Los fragmentos del pasado, que se presentan inconexos entre sí, no pueden otorgarle sentido a este presente y mucho menos al futuro (235). Esto también coincide con la idea de Benjamin de que la historia es un relato incapaz de atrapar la experiencia en su plenitud, sino que, por el contrario, sólo atrapa fragmentos de esta: “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo «como verdaderamente ha sido». Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro” (51). El pasado, por lo tanto, es algo de lo que el discurso de la historia se apropia empatizando, como lo planteamos, con los vencedores. En estas novelas, específicamente en su fragmentariedad y sus constantes remisiones al pasado, se da cuenta de la incapacidad de recoger ese pasado, de aunarlos e insertarlos en el plano del sentido, según lo que propone Rojas. Esto sume a los sujetos en la derrota, que resulta palpable en estas obras y que, en palabras del autor:

consiste en que de pronto la biografía del individuo fue penetrada por la magnitud inédita e irrepresentable de acontecimientos con estatura histórica. Entonces ahora pareciera que la tarea que define al testigo -la de relatar la historia en su condición de ser “primera fuente”- subsume su existencia en el fracaso. Porque allí en donde debiese tener lugar la escena de lo grande, comparece apenas un puñado de recuerdos personales (252).

Así, el sujeto se ve incapacitado de producir un relato histórico principalmente por la inabarcabilidad de los acontecimientos y también por su propia condición de testigo, de alguien que estuvo ahí, que capturó una experiencia en ese momento, pero no logra transmitirla, al menos no en el lenguaje que le ofrece su entorno. Todo esto da cuenta de que no toda experiencia puede articularse en un relato continuo, del mismo modo en que tampoco pueden hacerlo las subjetividades que emergen a partir de esa experiencia.

La catástrofe para Rojas radica, por tanto, en la incapacidad de articular un sentido basado estrictamente en la continuidad. Desde esa perspectiva, sí podemos considerar que en

las obras que abordaremos se evidencia esta catástrofe, la cual además es tal sobre todo por la violencia de los hechos que la producen y cómo esta se representa en la escritura, sobre todo en *Estrellas muertas*.

En el caso de *Camanchaca* también se observa esta pérdida de la continuidad, sin embargo, ocurre porque el narrador en esta novela se sitúa como hijo de quienes tuvieron acceso al acontecimiento histórico en su totalidad. Según Rojas, a los hijos “el curso de sentido del que habría resultado el presente de su propia existencia les resulta ajeno, y en sus ejercicios de memoria difícilmente logran trascender la esfera de una brumosa e infinita cotidianeidad” (241). Así, la continuidad pasada capaz de explicar su presente le resulta ajena al protagonista de esta novela, lo que impide que logre insertarse en un curso de sentido. Para él, la memoria se encuentra inundada de vacíos y todo lo que logra rescatar son recuerdos particulares que no le permiten armar una historia completa y continua sobre sí mismo.

### 3.2 Shock y anestesia

Es posible decir que en estas novelas la pérdida de la experiencia y del sentido dan cuenta de lo que Benjamin denomina *shock*. En *Sobre el concepto de historia*, el filósofo plantea que el *shock* consiste específicamente en “ser asaltado por la alteridad radical como aquello que me ha determinado infaliblemente, sustrayéndose, sin embargo, al capital de mi saber presente” (18). Esto quiere decir que el *shock* se genera en el instante en que el sujeto toma consciencia de la otredad que, sin haberla considerado previamente, ha incidido en su constitución, en su forma de entender el mundo y de capturar la experiencia. Esto es similar a lo que plantea Freud respecto a lo ominoso, siendo el *shock* aquel momento en que se descubre lo que solía estar escondido dentro de lo familiar. En otras palabras, el *shock* está presente en aquel conocimiento reprimido que súbitamente se escapa de las barreras psíquicas y emerge como verdad.

En su texto *Estética y anestésica: una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte*, Susan Buck-Morss retoma el concepto de *shock* de Benjamin y lo vincula con la percepción, planteando que una manera de sobrellevar el *shock* es la anestesia, es decir, el bloqueo de parte del consciente de todo lo que se percibe con tal de que aquellos elementos capaces de generar traumas en los sujetos no lleguen a implantarse en la memoria. La autora

menciona cómo para Benjamin la experiencia moderna genera constantes *shocks* debido a que somete a los sujetos a flujos constantes de información e imágenes que sobreestiman la percepción, ante lo cual la anestesia es la única forma de evitar los efectos traumáticos inherentes al *shock*:

Benjamin confía aquí, como rara vez lo hace, en la intuición específica freudiana: la idea de que la conciencia es un escudo protector del organismo contra estímulos externos («energía excesiva») que, previniendo su retención, quedarían impresos en la memoria. Benjamin escribe: «la amenaza de estas energías consiste en *shocks*. Cuanto más fácilmente la conciencia registre estos *shocks*, menor será el efecto traumático que estos tengan». (69)

El *shock*, por lo tanto, tiene que ver netamente con algo que se percibe que necesita ser bloqueado por el consciente. Retomando el concepto de lo ominoso, es posible decir que todo eso que se esconde en lo familiar, todo lo que está detrás del mundo conocido se esconde precisamente por su capacidad de generar traumas a nivel psíquico, es una represión que le permite a los sujetos funcionar dentro de un determinado orden de mundo o, como diría Buck-Morss, sobrevivir en este: “El problema es que bajo condiciones de *shock* moderno - los *shocks* diarios de la vida moderna- la respuesta inconsciente al estímulo se ha convertido en imprescindible para la supervivencia” (70). Esto quiere decir que en la modernidad los sujetos necesitan de la anestesia, ya que esta funciona como un mecanismo de defensa que reprime, incitado por el contexto, la otredad, lo ominoso que pulsa por emerger y alterar el orden de mundo en que estos están insertos.

Aplicándolo a las novelas a estudiar, es posible plantear que la postdictadura se instala como un período de anestesia constante que les permite a los personajes sobrellevar el hecho de vivir en un orden político y social que se instaló a través de la violencia. El *shock* en estas obras se manifiesta en aquellos momentos en que se desarma el orden instituido, en que se rompe el silencio pactado para hablar de la dictadura, como ocurre en *Estrellas muertas*, o sobre aquello que está escondido, que pulsa por emerger, como ocurre en *Camanchaca*. La anestesia, por otro lado, está textualmente manifiesta en la objetividad con la que los personajes narran el presente de la postdictadura, en cómo se desvinculan y distancian afectivamente de él. Esta pasa a ser una forma de expresión que también señala el hecho de que hay elementos de *shock* traumáticos que el consciente, incitado por un contexto

represivo, está intentando ocultar sin conseguirlo. La anestesia es, por tanto, el lenguaje a través del cual se manifiesta de manera implícita el *shock*.

Ahora bien, como mostraré más adelante, en estas novelas los momentos en que los personajes se remiten al pasado son los que presentan mayor fragmentariedad, lo que muestra su incapacidad de articular un relato continuo y, por ende, un sentido. Considero que la fragmentariedad también da cuenta de los intentos por parte del consciente de bloquear la rememoración de un pasado que resulta traumático, pero este logra emerger de todas formas de manera entrecortada, buscando una continuidad que nunca llega.

#### 4. Duelo y melancolía

Los sujetos anestesiados manifiestan, por lo tanto, una pérdida del sentido. La misma objetividad con la que narran muestra un desapego con el mundo que los rodea, un desapego con la experiencia de la que forman parte. Considero que la objetividad, leída como el desapego respecto al mundo circundante, da cuenta del concepto elaborado por Freud de melancolía, que en su texto *Duelo y melancolía* aborda como una psicopatología, a diferencia del duelo, que para él es una condición normal. En general, ambas afecciones presentan los mismos síntomas solo que el duelo no presenta “la perturbación del sentimiento de sí” (1), mientras que la melancolía se destaca por eso. Tanto duelo como melancolía se originan en la pérdida. En el caso del duelo la pérdida es consciente, es decir, se conoce aquello que se ha perdido, ya sea una persona o un ideal, mientras que, por otro lado, la melancolía se origina en una pérdida sujeta al inconsciente, en la cual no se conoce exactamente qué es lo que se ha perdido. Para superar este sentimiento de pérdida, en el caso del duelo se debe desasir la libido del objeto perdido y, como menciona Freud, el *yo* recupera sus facultades cuando “cada uno de los recuerdos y cada una de las expectativas en que la libido se anudaba al objeto son clausurados, sobreinvertidos, y en ellos se consuma el desasimiento de la libido” (2). Sin embargo, en la melancolía la superación se complejiza ya que en ella existe una identificación entre el objeto perdido y el *yo*. Existe, además, una relación ambivalente con este objeto, ya que su pérdida puede originarse en un conflicto con él tras el cual el *yo* desplaza todos los sentimientos resultantes de ese conflicto hacia sí mismo. Así, tras una ruptura amorosa, por ejemplo, el *yo* puede desplazar todos los reproches que originalmente iban dirigidos hacia el objeto amado perdido hacia sí mismo, situándose incluso como el responsable de la pérdida.

Tanto duelo como melancolía generan un empobrecimiento del *yo*, pero el duelo acaba en el momento en que la libido se separa paulatinamente del objeto y este se sobreinvierte. La melancolía separa la libido del objeto y la sitúa sobre el *yo*, por lo que la sombra del objeto cae sobre este (4).

Es posible decir, por lo tanto, que la melancolía se produce en el momento en que el duelo no se ve completado, es decir, cuando, en el caso de estas obras, la pérdida del sentido no se puede superar. En ellas, el empobrecimiento del *yo* se muestra en la objetividad con la que los sujetos narran, con la represión que manifiestan de sus propias emociones.

Para Bernardo Rocco, el duelo en la literatura de la postdictadura en Chile se manifiesta a través de la encriptación, proceso “en el cual el objeto traumático permanece incubado dentro del *yo* como un cuerpo extraño, innombrable, excepto a través de sinónimos parciales” (135). Es decir, la encriptación se origina en un duelo irresoluto en el cual la pérdida se ha incorporado dentro del *yo*, manifestándose simbólicamente en la realidad de manera indirecta o ilusoria. No obstante, como planteé anteriormente, la constante búsqueda que articulan estos sujetos en la narración puede también considerarse como un nuevo sentido. Siguiendo a Rocco, en estas obras nos encontramos con sujetos que han traspasado la pérdida a sí mismos, manifestándola encriptadamente a través de diferentes recursos, como la objetividad, la fragmentariedad, las remisiones constantes al pasado o el simbolismo de las imágenes que se transmiten. El encriptamiento pasa a ser un nuevo lenguaje a través del cual los sujetos pueden manifestar la pérdida. No hablamos, sin embargo, de una pérdida aleatoria, sino de una determinada plenamente por la violencia del contexto. En un comienzo planteábamos que el orden socioeconómico impuesto en dictadura siguió vigente en democracia y tomando esto en cuenta es posible plantear que la violencia que implicó romper una experiencia e imponer otra en su lugar siguió vigente como una violencia silenciada, de baja intensidad, pero constante, gracias a la cual, como vemos en estas novelas, los sujetos no pueden manifestarse más que a través de formas alternativas.

Avelar aborda el tema del duelo precisamente porque las escrituras de la postdictadura lo manifiestan en su voluntad por recuperar el pasado arruinado:

El imperativo del duelo es el imperativo postdictatorial por excelencia. Nutriéndose de un recuerdo enlutado que intenta superar el trauma ocasionado por las dictaduras, la literatura postdictatorial lleva consigo las semillas de una energía mesiánica que, como el ángel benjaminiano de la historia, mira hacia el pasado, a la pila de escombros, ruinas y derrotas, en un esfuerzo por redimirlos, mientras es empujado hacia adelante por las fuerzas del “progreso” y la “modernización” (174).

No obstante, el duelo se adecúa a las políticas de la mercantilización, ya que busca reemplazar un objeto por otro, aunque lo que ocurre realmente es que el duelo se resiste constantemente, es parte de su naturaleza el que los sujetos se resistan a reemplazar a los objetos amados. En este sentido, el hecho de que el duelo se encripte y se incorpore es algo que no sólo dificulta su resolución, sino que se opone a la mercantilización y su voluntad de reemplazar el pasado por el presente.

## 5. Imagen y símbolo

Ahora bien, para poder ahondar en el tema de la fragmentariedad, que resulta clave en el abordaje de este trabajo, considero que en estas novelas esta se hace presente, en primer lugar, en la disposición física que separa a los distintos capítulos y, luego, en el hecho de que los acontecimientos relatados no muestran una temporalidad ordenada cronológicamente, como es el caso de *Camanchaca*, o que esté realmente definida, como en *Estrellas muertas*. Los hechos que se nos presentan son una selección sin un orden definido o al menos no un orden que como lectores podamos dilucidar, ya que está centrado en el *yo*, en su aprehensión de la experiencia y también su forma de transmitirla. Esta selección constituye lo que ya he denominado un discurrir de imágenes, las cuales se yuxtaponen para articular un sentido. En *Camanchaca* estas imágenes son mucho más segmentadas y aleatorias y su sentido se encuentra en el momento en que tenemos acceso a todas ellas, es un sentido general, ya que los fragmentos toman consistencia al estar junto a los demás. En *Estrellas muertas*, por otro lado, todas las imágenes tienen una fuerte carga simbólica, un desplazamiento que permite su interpretación de manera separada. Desarrollaré esto en cada capítulo y, en este ejercicio, me valdré de lo que plantea W.J.T Mitchell en *Teoría de la imagen*, específicamente lo que propone respecto a la écfrasis.

Para Mitchell, la écfrasis es “la representación verbal de una representación visual” (138). Existe en la écfrasis, por lo tanto, una doble mediación, ya que en ella se nos está

transmitiendo la representación de una representación. En *Estrellas muertas* la écfrasis se muestra en cómo el protagonista transmite aquello que ve en su entorno y también en lo que su interlocutora le relata. Si bien en este caso no todas las representaciones relatadas son visuales, como veremos, esta novela sí es altamente visual en sus descripciones. De todas formas, Mitchell plantea que la écfrasis pasó de ser, en la antigüedad, “una descripción retórica de una obra de arte” (139) como pinturas y esculturas a, en la actualidad, “cualquier «conjunto de descripciones que tenga el objetivo de situar una persona, un lugar o una imagen ante el ojo mental»” (139). Esto implica que la écfrasis está en general en las descripciones, que justamente predominan en las obras que estudiaré. Ahora bien, las imágenes que estas producen podemos decir que son ampliamente simbólicas a su manera. Paul Ricoeur aborda el concepto de símbolo y dice que existe una diferencia entre las “expresiones unívocas y las expresiones multívocas” (14), mientras las primeras implican una significación directa entre la palabra y el objeto que esta denota, las segundas admiten doble o múltiples sentidos. En base a esto, establece una diferencia entre signo y símbolo: mientras que los signos “*expresan* significaciones, y gracias a su significación *designan* alguna cosa” (15), los símbolos presuponen “signos que ya tienen un sentido primario, literal, manifiesto, y que, a través de este sentido, remiten a otro” (15). Es decir, los símbolos implican un desplazamiento de un signo a otro que está dado necesariamente por la interpretación o intención, no por una relación inmediata entre objeto y significado: “Hay símbolo cuando el lenguaje produce signos de grado compuesto donde el sentido, no conforme con designar una cosa, designa otro sentido que no podría alcanzarse sino en y a través de su enfoque o intención” (18). Esto implica que el símbolo depende de su interpretación para constituirse como tal.

Finalmente, recalco cómo en la representación se busca hacer presente lo ausente. El mismo hecho de que estas novelas sean tan visuales destaca cómo hay algo a lo que, como lectores, no tenemos acceso, que sólo puede emerger a través del lenguaje. En *Estrellas muertas* Ella le relata a Él una historia del pasado, la representa a través del lenguaje. Esto es justamente porque Él no conoce esta historia en su totalidad, porque no tuvo acceso a ella. En *Camanchaca* la ausencia es tal que ni siquiera el protagonista puede acceder a lo que se esconde y, por más que representa el pasado en su relato, no puede encontrar la verdad en él, sólo logra hacer presente los contornos de la ausencia que lo azora. Las imágenes que en estas novelas se configuran a través del lenguaje remarcan, entonces, ese silencio que oprime



a los sujetos y que invisibiliza la violencia ejercida sobre ellos, la cual, de todas formas, se expresa en la forma en que estos se enuncian. En su habla entrecortada, en sus intentos por representar lo ausente, está la imposibilidad de aceptar y resignarse ante la pérdida y el desplazamiento de su experiencia y, en esto, se está configurando una nueva experiencia, una entrecortada, fragmentada, pero que se resiste al olvido y al silencio.

## Capítulo 2: *Estrellas muertas* (2010)

### 1. Fragmentariedad, distanciamiento y memoria

He planteado anteriormente que la pregunta que impulsa este trabajo es ¿por qué los sujetos de estas novelas (se) narran de la forma en que lo hacen, es decir, a través de la fragmentariedad, el distanciamiento narrativo y las constantes remisiones al pasado? Antes de entrar en cualquier posible respuesta, es necesario esclarecer a qué me refiero con cada uno de esos elementos, para luego determinar dónde se encuentran en cada novela, cómo determinan a los sujetos y, finalmente, cómo me llevan a plantear que estas novelas muestran, en términos de Benjamin, una experiencia empobrecida.

Al adentrarnos en *Estrellas muertas*, la fragmentariedad emerge en una primera instancia a través de la disposición textual. No hay ningún capítulo en ella que abarque más de tres páginas, incluso la mayoría de los capítulos ocupa una y, en ocasiones, con una sola línea escrita. El capítulo veintinueve, por ejemplo, ocupa sólo dos líneas que dicen: “El pasado siempre es un papel de diario que queda en el suelo, dijo” (69). Luego, hay un salto de página, el revés de la hoja está en blanco y, tras esta interrupción netamente visual, comienza el capítulo treinta, el cual, si bien ocupa dos páginas, también presenta al final un espacio en blanco que da paso, en la página siguiente, al capítulo treinta y uno. Y así cada capítulo presenta espacios en blanco que terminan separado lo que en su mayoría son recuerdos. Esto puede asociarse con las zonas de olvido propias del acto de recordar, espacios que interrumpen el relato, que interrumpen la memoria, entrecortando el acceso al pasado. Cada capítulo es, además, un gran fragmento, una gran pared de texto en la cual las frases, en su mayoría breves, se encuentran hiladas por puntos seguidos hasta el final, hasta llegar al espacio en blanco que luego da origen al siguiente capítulo. Por lo tanto, la fragmentariedad en esta novela es eminentemente visual, se manifiesta en cómo la continuidad de la escritura se quiebra de manera constante en cada capítulo y cada frase.

Considero que cada uno de estos fragmentos logra articular una imagen general que, a su vez, se compone de imágenes más pequeñas, de retazos expresos en estas frases aisladas. Los trozos, al mismo tiempo, son expresiones del *yo* que narra, son los asideros a partir de los cuales, como lectores, podemos acceder a su subjetividad, o al menos a pedazos de ella.

Los fragmentos en muchos casos apuntan brevemente a trozos específicos de memoria, a escenarios o impresiones, siendo interrumpidas por los puntos que dan paso al siguiente, como ocurre en el capítulo cinco, donde comienza el recuerdo del pasado: “Parte así: con una imagen. Ellos sentándose juntos. En primera fila. Al azar. Yo quedé atrás. Era el primer día de clases. No hablé con nadie. Ellos hablaron entre ellos. Quizá eso definió todo” (19). Si bien este uso reiterado de puntos puede considerarse como un tema de estilo, también genera un quiebre en la continuidad que termina inmovilizando, casi cinematográficamente, la escena descrita. Estas frases fragmentadas configuran imágenes más pequeñas que finalmente son detalles dentro de una imagen general y, si bien la novela no está escrita en su totalidad de esta manera, si es un recurso del que el autor se vale constantemente, donde, además, se está haciendo uso de la écfrasis. Otro ejemplo es el capítulo cincuenta y seis en el cual también se hace presente esta fragmentación, pero en este caso en lugar de inmovilizar las imágenes, lo que genera es que éstas fluyan con mayor rapidez, que el paso del tiempo se acelere: “Yo congelé la universidad. Perdí el semestre. Me accidenté. Dejé el jarabe. Me caí a una piscina vacía en una fiesta” (128). Considero que este efecto de aceleración temporal se logra porque cada enunciado tiene un verbo, lo que hace que, en lugar de construir una imagen general, se habla de una secuencialidad temporal, un devenir de acciones. En la primera cita, por el contrario, existe un mayor detalle gracias a las descripciones y un deíctico que resulta clave: “Era el primer día de clases” (19). Este, si bien es inespecífico, orienta el sentido de los fragmentos a su alrededor, los lleva hacia este contexto. En el caso del inicio del capítulo cincuenta y seis sólo hay acciones, un discurrir que nuevamente resulta cinematográfico.

Por lo tanto, al hablar de fragmentariedad en esta novela es importante tomar en cuenta cómo la disposición textual logra ampliar el sentido de los propios enunciados. Por ejemplo, nuevamente en el capítulo cincuenta y seis, la protagonista le describe a su interlocutor cómo al caer en la piscina se rompió una pierna, por lo que debieron operarla. En su reposo debió enfrentar los síntomas de la abstinencia al jarabe para la tos, al cual era adicta. En este relato sobre cómo sobrellevó la recuperación se hace presente nuevamente la fragmentariedad a través de trozos breves de información, los cuales logran transmitir su propia confusión respecto a este período de su vida, del cual declara que prefiere no acordarse:

Sentí la abstinencia y me la comí en silencio. Los detalles son desagradables y prefiero no acordarme de ellos. Dolores. Sudor frío. Vómitos. Insectos abriéndose camino entre la piel y los músculos. Voces venidas de otro planeta que quizás estaba dentro de mi cabeza. El estómago se me redujo y la piel se me quebró. No me depilé en un buen tiempo. Me dejé dreadlocks en el pelo. A nadie pareció importarle. Comencé un diario pero sólo anotaba números y musarañas (128).

Todos estos acontecimientos yuxtapuestos muestran el fluir de recuerdos particulares, de fragmentos de su memoria en los cuales, como ella menciona, los detalles se omiten, lo que quiere decir que hay espacios a los cuales no tenemos acceso como lectores. En este caso la fragmentariedad logra intensificar la representación de la abstinencia como una experiencia discontinua, que está de por sí llena de espacios en blanco.

Ante esto, considero que los puntos seguidos reiterados no son solamente una cosa de estilo y los saltos al final de cada capítulo no buscan solamente generar un orden dentro de la novela, sino que ambos son elementos visuales que inciden en lo representado. La fragmentación es por lo tanto una forma de representación y, en este caso, considero que tiene su origen en las remisiones al pasado, en el acto de recordar que se inicia en el momento en que Ella ve la foto de Javiera en el periódico. La fragmentación es el lenguaje del que se vale para transmitir estas imágenes que va rescatando del pasado, imágenes difusas que intenta ordenar y que amenazan constantemente con esfumarse, con ingresar a ese lado de lo oculto, lo silenciado. Ella misma menciona cómo los recuerdos peligran con perderse en un relato general que termina omitiendo las experiencias particulares:

Mi propio recuerdo se desvanece, mi memoria se convierte en algo que funciona sólo de oídas, que funciona como un relato contado por otros, por una voz que no es la mía. ¿No te ha pasado eso nunca?, dijo ella. ¿No te ha pasado nunca que estás demasiado ido como para notar que todo lo que te rodea ha cambiado?, dijo ella. ¿No te ha pasado, como me pasó a mí, que pierdes la memoria y cuando abres los ojos y la recuperas hay una mujer golpeada, un bebé muerto y una cantidad de mugre de todo tipo alrededor? (95).

En esto destaca una apropiación de la memoria por parte de otros, por una voz ajena que le impide recordar por sí misma. Se puede considerar que hay una alusión a la historia como ese discurso de la continuidad y el orden, la historia como un relato totalizante, escrito, por supuesto, por los vencedores, y que pasa por alto a los sujetos individuales y lo que estos tengan para decir al respecto. En este fragmento la historia es esa voz ajena que cuenta el

relato por ella. En esta cita, además, se ve cómo este discurso normaliza los acontecimientos, sirve como una explicación al presente que evita hacerse más preguntas, que termina sumiendo a los sujetos en la anestesia, en el bloqueo del mundo circundante, permitiéndoles vivir en una normalidad superficial. La imagen del periódico es lo que rompe esta cubierta, lo que hace emerger lo ominoso, aquello que siempre estuvo ahí sin ser tomado en cuenta, escondido tras esta tapadera discursiva. En este caso lo ominoso emerge en los recuerdos, que se vuelven incontenibles en el momento en que ella ve la foto: “Dijo: Todo aparece junto, todo aparece de repente. La foto abre la puerta. Mi memoria es la habitación. Ellos se pasean ahora ahí. Ellos, la Javiera y el Donoso, son una multitud y yo apenas puedo contenerlos” (23). Ante esto, es posible decir que lo ominoso surge a través del fragmento principalmente porque se debe luchar para romper esta cubierta, se debe luchar con este relato histórico ya instaurado por una fuerza hegemónica ordenadora y totalizante. Quien busque hablar de manera particular debe desasirse de lo unificador, debe alejarse de este discurso que también ha incidido en su constitución como sujeto, lo que necesariamente implica un quiebre. En tanto el discurso dominante es lo que mantiene al sujeto centrado, como plantea Escalada, permitiéndole tener una narrativa sobre sí mismo al alcance de la mano, en el momento en que lo abandona, en que se enuncia fuera de ese discurso, deja de estar presente ese pilar unificador; se encuentra a sí mismo en un mundo con múltiples experiencias, con una serie inacabable de historias y también se encuentra sí mismo con sus recuerdos, diseminados, repentinos e inexplicables. En esta novela la fragmentariedad es el *fluir* de todo lo que por mucho tiempo estuvo oculto bajo la cáscara de un país que prefirió olvidar escudándose en que era necesario en post del progreso, como producto de la mercantilización. Ante esto, el acto de recordar es también una forma de ruptura, de huir de un discurso dominante centrado en el futuro y buscar en el pasado todo aquello que fue excluido y que, por ende, sólo emerge de manera fragmentada.

Por lo tanto, las remisiones al pasado en esta novela son inseparables de la fragmentariedad, ya que esta es la forma que toman los recuerdos en el momento en que un sujeto particular, un *yo*, intenta transmitir su propia experiencia, alejándose de la unificación de un discurso elaborado por terceros. Es necesario considerar que el fragmento no sólo es la forma a través de la cual se visibilizan porciones del pasado, sino también, y de manera implícita, todo lo que no puede transmitirse sobre él. En el fragmento claramente no hay una

totalidad, hay cosas que faltan, a las que no tenemos acceso. Es posible plantear que dentro de los silencios que emergen en la fragmentariedad está la imposibilidad de transmitir una experiencia, de articularla de manera continua, sin embargo, resulta interesante discutir si esto es realmente así, ya que la presencia del fragmento indica la necesidad de encontrar nuevas formas de enunciación, formas que podemos llamar alternativas. Estas terminan hablando no sólo en lo que dicen, sino también en lo que no dicen y, sobre todo, cómo lo hacen, lo que puede ser una experiencia de por sí, una nueva dada por estas otras formas de enunciación.

Si seguimos ahondando en la configuración narrativa de la novela surge lo que he venido llamando distanciamiento narrativo, que no es más que el uso del estilo directo libre en la narración, dentro del cual es Él quien en realidad narra lo que Ella le cuenta sobre Javiera. Mientras Ella fue testigo de parte de la vida de su compañera de universidad, una observadora distante, Él es testigo de lo que ella le relata, transmitiéndolo en el relato al que finalmente accedemos. Este es otro elemento que contribuye en la fragmentariedad dentro de la novela, ya que, en ocasiones, en medio del relato de Ella la voz de Él irrumpe, como se observa a continuación: “Porque no puedo ver nada de eso, dijo ella. El pasado es un lugar donde no llega la luz, dijo. No sé si se miraron, si reconocieron la probabilidad de algún lazo, dijo” (19). Esto coarta la continuidad del relato de Ella, recordándonos que en realidad es Él quien en todo momento está reproduciendo lo narrado. Así, como lectores no tenemos un acceso directo a los acontecimientos, sino que solo a mediaciones, a relatos producidos por testigos y, como Ella menciona, la condición de testigo sólo permite hablar de manera fragmentada, sin alcanzar a conformar realmente un testimonio que pueda dar cuenta de la experiencia en su totalidad:

Dijo: Alguna vez escuché a una mujer belga en una conferencia hablar de eso: De qué es lo que significaba ser testigo. ¿Sabes qué dijo? Dijo que era imposible escribir cualquier clase de testimonio, porque la idea misma es superflua y falsa; porque lo que recordamos de nuestro pasado, de la vida de los otros, son apenas fragmentos machacados, momentos sueltos que intentamos unir y pegar para que reemplacen a la experiencia, para que sean la experiencia, dijo ella. (60)

Esto implica que la condición de testigo va de la mano con una distancia irresoluble entre lo vivido y lo que se puede recuperar y articular como relato, que en realidad son fragmentos que emergen “pedacito por pedacito, vidrio quebrado por vidrio quebrado” (99).

Por lo tanto, el distanciamiento narrativo, esta condición testimonial, es otro elemento propio de la narración que contribuye en la fragmentariedad dentro de la novela, sobre todo porque en este caso existe una doble mediación narrativa, lo que implica que hay muchos elementos que se pierden en comparación a lo que, por ejemplo, transmitiría un narrador omnisciente, ya que, mientras que este tiene absoluto conocimiento de los acontecimientos y la subjetividad de los personajes, en este caso estamos ante escrituras de y desde dos sujetos que desconocen la totalidad de los acontecimientos, orientándolos según su propia subjetividad, según cómo se relacionaron con ellos.

Así es posible decir que la fragmentariedad, el distanciamiento narrativo y las constantes remisiones al pasado son estrategias narrativas capaces de hablar por sí solas. En general, tanto el distanciamiento como el ejercicio de la memoria contribuyen a la fragmentariedad, la que se muestra, en primer lugar, en la disposición textual de la novela y, en segundo, en la forma en que los sujetos narran y se narran a sí mismos.

## 2. Catástrofe y derrota: la pérdida de la experiencia

Ya he adelantado cómo la fragmentariedad es una forma de enunciación que se escapa de los discursos totalizantes, ya que estos requieren de continuidad y secuencialidad. Ante esto, es posible decir que cuando los sujetos se ven obligados a narrar(se) de manera fragmentada es porque no encuentran en estos discursos el sentido para explicar tanto su contexto como a sí mismos. En este caso, ese contexto corresponde dentro de la novela al del Chile postdictatorial, que se caracteriza de manera imprecisa en el momento en que aparece la foto de Javiera, primero en la voz de él: “un pasado que yo casi no conocía, porque estaba enterrado en algún lugar de un puerto donde el cielo aún no se volvía negro ni se respiraba un aire de cenizas, una década y media atrás” (15). Luego, en la voz de ella: “Recuerdo que yo había leído ese verano, en una playa cerca de Quintero, una novela de Agatha Christie. También que fue el año después de que el presidente que sonreía como idiota terminó llorando en televisión” (19-20). Ambas descripciones pueden relacionarse con lo que plantea

Sergio Rojas respecto a que los sujetos de las novelas de la postdictadura se remiten al pasado para articular un relato respecto a su propia época, pero en el momento en que emprenden esta tarea sólo tienen acceso a una serie de recuerdos personales que no les permiten abarcar los acontecimientos (252), lo que los sume en el fracaso, elemento que resulta palpable en esta novela. Siguiendo lo que plantea el autor, el fracaso no sólo tiene que ver con la imposibilidad de armar este gran relato, sino también con que se pierde el sentido al intentarlo, ya que en ningún momento se alcanza, es decir, no se logra articular una continuidad.

Ahora bien, Rojas plantea que la pérdida de sentido, la pérdida de la continuidad, da origen a la catástrofe, que se genera cuando “el régimen de acontecimientos no admite ser interpretado de acuerdo al principio de la sucesión histórica (como el paso de un momento a otro en un curso de sentido)” (235). Este concepto es fundamental en el análisis de esta obra, ya que la catástrofe está presente, en primer lugar, en la fragmentariedad, que la origina a nivel textual y, luego, en la propia constitución de los sujetos, que si bien se construyen a sí mismos en la textualidad, por lo que su constitución subjetiva vendría a ser catastrófica de por sí, considero que su accionar y sus reflexiones también dan cuenta de una pérdida del sentido con la cual deben vivir, sobre todo Ella. En la siguiente cita se puede observar cómo compara su propia biografía con la de Javiera y cómo considera que su vida pierde peso (y sentido) en contraste con la de su compañera, ya que los acontecimientos que menciona no alcanzan para articular un relato continuo, son sólo detalles de una cotidianeidad como cualquier otra:

La Javiera nos contó a mí y al Donoso, que también había ido a la reunión, la otra mitad de su vida en un bar que quedaba a una cuadra del campus. Nos dijo que tenía un hijo en Ñuñoa y que la había torturado la CNI. Eso nos dijo: Me tomaron presa dos días después de que me expulsaran de la universidad. Nos describió los días que pasó en el calabozo, nos dijo que la violaron, que le aplicaron electricidad en la vagina y los pechos, que la tuvieron por horas en la parrilla, que le pegaron los piojos y las ladillas, que uno de sus torturadores se obsesionó con ella, que fue un compañero quien la delató, que ese compañero estaba muerto ahora (...) Contó todo eso como un cuento moral. La vida de la Javiera era una especie de fábula, la vida de una santa, de una guerrera, de una heroína (29-31).

Todos éramos pendejos en ese momento. Ninguna de nuestras biografías competía con la suya. ¿Qué podía contar yo? Mi historia era la de todos. Que había estudiado en un liceo subvencionado, que tenía un pololo al que quería, que escuchaba Iron Maiden en secreto,



que leía novelas de misterio o veía tele hasta quedarme dormida. Eso no más: una serie de cosas que no se conectaban unas con otras, carente de cualquier relato (25).

En esto la figura de Javiera se instala como representante de la dictadura chilena; a través de ella esta emerge como un gran relato cargado de sentido histórico. Su propia biografía puede ordenarse en función de lo que vivió en la dictadura, está llena de referentes que permiten articular una continuidad. Ella, por el contrario, no vivió ese período, por lo que no posee referentes que le permitan narrarse a sí misma de manera continua, lo que la sume en la enunciación fragmentada. Su vida y su experiencia terminan careciendo de sentido porque son hechos aislados que no tienen un peso histórico, son expresiones de lo cotidiano, de una vida ordinaria.

Siguiendo a Rojas, el hecho de que Ella no pueda insertar su propia biografía en una continuidad también sume su propia existencia en el fracaso, lo que es importante porque toda la novela está fuertemente marcada por un sentimiento de derrota que tiene que ver directamente con la pérdida del sentido. Ni Ella ni Él pueden insertarse a sí mismos en una continuidad, por lo que sus vidas quedan atascadas en lo cotidiano, en detalles que no logran abarcar la totalidad de la época en que vivieron:

¿Y tú?, dijo ella. ¿Qué hiciste ese verano?, me dijo. Nada. O todo. Bebí cognac Tres Palos mezclado con Free Cola, dije. Tomé un jean viejo y lo corté y me hice unas bermudas. Leí a González Vera, un señor que hablaba de un pueblo vacío llamado Alhué (...) Jugué flippers. Vi películas de terror. No esperaba nada porque yo mismo no era nada, dije (83).

No hay, por lo tanto, un relato que logre totalizar a los sujetos, sólo hay fragmentos, detalles que para ellos no tienen peso al compararse con biografías como la de Javiera, que se encuentran cargadas de sentido. Ambos consideran que sus vidas no tienen importancia, que están llenas de nimiedades, alejadas de esa Historia que Javiera representa.

Así, a través de la presencia de Javiera se genera un contraste que vacía de sentido las vidas de Él y Ella, no tanto por su historia en específico, sino porque abre las puertas a la época de la dictadura, con la cual ambos personajes no tuvieron un contacto directo. Incluso, Ella manifiesta una presión por formar parte de esa historia, por incorporarla como parte de su propia biografía, pese a que no lo consigue:

Cuando tenía dieciocho y estaba en primer año de universidad sentía que el mundo me quedaba grande, y minas como la Javiera me hacían sentir pendeja, me hacían sentir una mierda, como si no estuviera a la altura de algo que nunca supe qué diablos era, dijo ella (52).

Esta presión es la de integrarse a una continuidad, lo que le resulta imposible porque Ella nunca llegó a formar parte de esa experiencia realmente. Se puede, por lo tanto, hablar de una subjetividad catastrófica, incapaz de integrarse en la Historia, no por una falta de voluntad, sino porque el pasado y el presente son incoherentes entre sí.

Considero que este contraste que impide articular un sentido continuo se plasma también en el entorno en que Ella se desenvuelve, específicamente en la universidad. En el momento en que Ella ingresa a este espacio lo describe como un mausoleo en que quedaron plasmados los vestigios de la resistencia: “La universidad era el verdadero museo de una revolución que nunca había llegado, de una resistencia que había sido masacrada en las trincheras” (47); “como si la estructura completa del lugar estuviera empecinada en convertirse en un parque temático” (48). La universidad es un espacio que hace resurgir esta batalla del pasado, que tiene la derrota inscrita en sus paredes, es el lugar por donde deambulan los fantasmas. En este lugar Ella no tiene otra opción que verse enfrentada a esta época que no vivió pero que lo inunda todo de manera inevitable:

como si a pesar de llegar tarde a la fiesta y privados del vértigo estuviéramos obligados a rendirle tributo al fuego, a escuchar las historias de guerra de los otros porque eso sería lo único que tendríamos y nos dejarían conservar: las historias de las batallas ajenas, dijo ella (48).

Por lo tanto, en el momento en que entra a la universidad el asumir esta realidad a la que nunca se había acercado pasa a ser algo inevitable, en lo que se ve inmiscuida sin siquiera pensarlo. Ella pasa a ser parte de esta batalla en ruinas en el momento en que comienza a ir con Javiera a las reuniones del partido, sobre las cuales dice: “me quedaba callada atendiendo las palabras de los otros, las consignas de los otros, las vidas de los otros, dijo ella” (49). Su ingreso a la universidad implica una transformación identitaria, implica asumir como propia esta realidad distante y silenciada. Este espacio tiene las cicatrices marcadas, haciendo imposible pasarlas por alto, son la señal ineludible del pasado y la resistencia. No obstante, siguen siendo ruinas, vestigios, la señal de un pasado que fue dejado atrás, la señal de una derrota que todo lo impregna. En el momento en que Ella pasa a formar parte de este entorno,

no sólo se convierte en testigo de esa derrota, sino que también participa en los intentos por revivir una lucha que se encuentra fuera de época, en un contexto en el que ya no tiene sentido.

Esto resulta importante porque la pérdida del sentido hace que se configuren estos sujetos catastróficos, que se ven obligados a vivir en un entorno vaciado, un entorno que, como Ella dice, se esmera en ser un parque temático. Esta figura es particularmente llamativa porque un parque temático necesita del fingimiento para funcionar, siendo además un espacio artificial y controlado, que considero representa al Chile de la postdictadura. En este caso lo que se finge es que la cotidianeidad es suficiente para articular un sentido o una continuidad, generando una normalidad artificial que se rompe en los momentos en que emerge la dictadura. El hecho de que la universidad sea un espacio donde la derrota es tan notoria hace que la normalidad ya no pueda seguir a flote, lo mismo ocurre con la presencia de Javiera, que con la historia de su vida hace que la superficialidad y simpleza de la vida de Ella sea más notoria. En este sentido, como ya he mencionado anteriormente, lo que aparece con Javiera en la universidad es la otredad, el revés de la vida que Ella llevaba, que se encontraba sumido en el silencio, o en este espacio en ruinas carente de sentido.

La catástrofe, por lo tanto, funciona dentro de la novela como una señal de que hay algo escondido, de que hubo una batalla, de la existencia de lo Otro. Además, se instala implícitamente dentro del relato como algo que marca el fin drástico de una época, dejando a los sujetos sumidos en la imposibilidad de explicar lo acontecido, de articularlo de manera continua. Esto debido a que el pasado no se ha ido en realidad, siguen quedando huellas de él, pasado que en este caso contrasta drásticamente con el presente, lo que genera un quiebre en ambas temporalidades; el pasado ya no tiene sentido o continuidad con el presente y viceversa, lo que lleva no sólo a la derrota, sino también a la pérdida de la experiencia.

Como mencioné anteriormente, la pérdida de la experiencia se genera en el momento en que los saberes que permiten elaborar un sentido colectivo dejan de transmitirse, llevando a que las impresiones particulares que los sujetos puedan aportar a este saber se pierdan. Esto ocurre debido a que el contexto en que ellos se encuentran ha cambiado drásticamente, por lo que ese saber heredado deja de servirles, y también porque los nuevos acontecimientos a los que los sujetos se ven enfrentados son de gran magnitud, por lo que los relatos orales o

las fábulas son insuficientes para transmitir sus vivencias, lo que implica que se deben buscar nuevas formas para transmitir las.

Considero que dentro de la novela la dictadura viene a ser el acontecimiento que rompe la capacidad de los sujetos de transmitir la experiencia del pasado y de todo lo que ocurrió tras ella, llegando a la postdictadura. El hecho de que aparezca a través de la ruina, da cuenta de cómo se perdió parte de lo que significó como experiencia dejando de ser posible transmitirla en su totalidad. Si bien Javiera manifiesta los vestigios de una continuidad, ya que puede hablar del sentido de la dictadura y la resistencia, sus intentos por transmitir esa experiencia son nulos porque el nuevo contexto ya no le da cabida a ese relato. Pese a que intenta revivir la lucha dentro de la universidad, haciendo participar a Ella y al Donoso en las reuniones del partido, no hay un intercambio real de esa experiencia y por mucho que intenta armarla en un relato, sus compañeros no pueden recibirla con el mismo sentido, no pueden acceder a lo que significó. El Donoso y Ella son víctimas de la discontinuidad que instaló la dictadura muchos años antes y, aunque Ella intenta participar junto con Javiera, finalmente no sabe qué hacer con esa experiencia, dónde insertarla, lo que hace que, finalmente, no tenga sentido o, como diría Benjamin, se empobrezca.

El contraste que se genera entre la vida de Ella y Javiera impide que ambas logren integrar un saber colectivo, ya que ambas forman parte de realidades diferentes, de experiencias diferentes que deben coexistir, vaciándose de sentido mutuamente. Porque no sólo la experiencia de Javiera no tiene sentido en el presente, sino que la experiencia de Ella no tiene sentido al encontrarse de frente con los vestigios de la dictadura en la universidad. Es posible decir que ambas son formas diferentes de haberse relacionado con el mundo, lo cual es sumamente significativo, ya que hablamos del mismo país, la misma ciudad y la misma universidad, sólo que con unos años de diferencia, años que, por supuesto, corresponden al proceso de blanqueamiento de la postdictadura, al borramiento que se efectuó con tal de continuar como país; así, mientras en la dictadura hablamos de torturas y violaciones de los derechos humanos, pasado el tiempo hablamos de lo cotidiano, de una vida llena de nimiedades considerada como normal. En este sentido, tanto Javiera como Ella son víctimas de los esfuerzos por instalar una realidad “normal” que supuestamente permitiera el progreso.

### 3. Shock y Anestesia

Tomando en cuenta el contraste que se genera entre la vida de Ella y la de Javiera, considero interesante cómo el haberla conocido significa para Ella una especie de despertar gracias al cual comienza a ver su vida hasta ese momento como un engaño, o como he planteado, una cubierta: “Quizá se trataba de llevar una doble vida. Hacer como todos harían en algún momento. Yo nunca aprendí a hacerlo (...) Nunca aprendí a multiplicarme en mil máscaras y llevar una doble o triple vida en ese puerto que se caía a pedazos, dijo ella” (53). En esto, manifestando la incapacidad de continuar ocultando lo que la vida de Javiera representa, que no es sólo la dictadura y la resistencia, sino el hecho de que todo eso se ha dejado atrás.

Tanto en el presente del Hesperia como en el pasado que relata, la presencia de Javiera es aquello que da cuenta de cómo se ha vivido en el engaño de una vida simple, una vida normal. En el momento en que Ella conoce a Javiera comienza a ser consciente de esta cubierta, de lo que se esconde debajo de ella. Su vida pierde su sentido original, pasando a ser banal y artificial, lo que la lleva a evadirse, a escapar de esa pérdida del sentido, como describe a continuación:

A mitad de los noventa en Chile no había futuro alguno, a comienzos de la era de Frei júnior, con Pinochet vivo, todo era marasmo, el aburrimiento de días iguales a otros y lo único que nos quedaba, que me quedaba, dijo ella, era anestesiarme, doparme con música tocada por sujetos que estaban tan trizados que sólo podían representarse en el ruido, que eran sólo gritos, que estaban hechos de terror, dijo ella. Eso me pasé haciendo ese verano, escuchando punk y vagando por una ciudad repleta de extranjeros (82).

En esto se observa cómo la cotidianeidad se torna repetitiva, abrumadora, como un juego que deja de ser entretenido después de tanto jugarlo, un engaño que se mantiene pese a haber sido descubierto. El hecho de que Pinochet siga vivo con Frei como presidente deja en evidencia los intentos por pretender una normalidad imposible con la figura del dictador aún presente. Nelly Richard y Tomás Moulian analizan esto en referencia al momento en que Pinochet fue detenido en Londres y cómo esto significó que la cubierta que se instaló junto con la democracia se resquebrajara y que nuevamente surgieran a nivel país los gritos por justicia. En el caso de *Estrellas muertas* es la presencia de Javiera lo que hace que la vida de Ella comience a resquebrajarse, tomando tintes siniestros, propios del surgimiento de lo

ominoso. Esto debido a que la cubierta de una cotidianeidad normal se torna superficial, no alcanza para silenciar lo que Javiera representa. Ella es lo que abre las grietas a través de las cuales emerge este pasado cruel y doloroso.

Al ver la derrota de cerca la vida que llevaba deja de tener sentido porque el entrar a la universidad y conocer a Javiera significa abrir los ojos para Ella. A partir de esto logra ver que esos veranos que pasaba leyendo novelas de misterio formaban parte de una realidad sumida en la comodidad del silencio, en la comodidad de un país que optó por el progreso. Considero que la necesidad de anesthesiarse que plantea tiene que ver directamente con el *shock* que significa darse cuenta de la realidad que Javiera representa y ver cómo su vida, por el otro lado, era una especie de engaño. Según Benjamin el *shock* es precisamente el surgimiento repentino de la alteridad, de eso otro que no formaba parte de manera consciente de la experiencia presente. Considero que el concepto de *shock* puede relacionarse con lo ominoso, ya que ambos aluden a elementos escondidos dentro de lo que suele considerarse familiar que emergen repentinamente, causando espanto o *shock*. Según Susan Buck-Morss el *shock* induce la anestesia, ya que la experiencia capaz de originarlo es sobreestimulante para el aparato sensitivo, lo que obliga al consciente a bloquearla a nivel sensorial con tal de no afectar psíquicamente al sujeto. Esto quiere decir que el surgimiento de la alteridad, de lo ominoso, es capaz de perturbar a los sujetos, obligándolos a anesthesiarse. Considero que esto se hace presente dentro de la obra en el momento en que Ella toma consciencia respecto al pasado y comienza a evadir el presente, no sólo al escuchar música punk y desear de cierta forma la destrucción de todo el mundo, sino también al hacerse adicta al jarabe para la tos. Su necesidad de anesthesiarse tiene que ver con la incapacidad de aceptar el sinsentido que genera la coexistencia de estas dos realidades tan diferentes y esa normalidad artificial que busca silenciar su contraste. Como Ella misma manifiesta en la cita anterior, es incapaz de vivir una doble vida y negar la existencia de la experiencia que Javiera representa. Sin embargo, al no poder fingir, al no poder cubrir la verdad con una máscara, necesita de la anestesia.

Además, la anestesia no es sólo una forma de evadir el *shock* que ocasiona el surgimiento de la alteridad, sino que también es aquello que, a nivel físico, logra dar cuenta de la incapacidad de tolerar ese contexto y la pérdida del sentido. De cierta forma, la anestesia

dentro de la novela es la forma de somatizar el sinsentido, de manifestarlo corporalmente. Esto puede verse, por ejemplo, en el hecho de que Ella se refiere a sí misma como una enferma luego de haberse caído en la piscina y haber dejado el jarabe para la tos: “Nunca me recuperaré del todo. Ahora que lo pienso, desde ahí, siempre he seguido enferma, dijo ella. Nunca me he levantado del fondo de esa piscina vacía, con el brazo destrozado y con el sabor del jarabe en mi boca, yéndome a negro para evitar el dolor” (131). Como plantea Le Breton, el cuerpo es una construcción simbólica que durante la posmodernidad se ha insertado dentro de diferentes categorías. En este caso Ella hace uso de una de esas categorías, vinculada también con el discurso médico, que es la de la enfermedad. Si hoy en día consideramos que existe a nivel discursivo la dicotomía salud/enfermedad, que se asemeja a normalidad y anormalidad, entonces Ella habla de sí misma, de su cuerpo como un cuerpo anormal, un cuerpo incapaz de encajar en lo que el mundo considera normal. Al tratarse de enferma se está alejando a sí misma de esos cuerpos funcionales dentro de la sociedad, incluso se está alejando a sí misma de su cuerpo, situándolo como un objeto roto, que nunca tuvo la capacidad de sanar. Ante esto, la anestesia viene a ser la forma de sobrellevar ese dolor que la determina como sujeto, que se establece como una marca de la que no puede escapar.

Ahora bien, es posible decir que la normalidad impuesta, que Nelly Richard llama autocomplaciente, es también una forma de anestesia, una forma de evadir el pasado. Esto se muestra al comienzo de la obra cuando Ella y Él esperan la apertura de las oficinas donde tramitarán su divorcio y Ella le cuenta una película que había visto, ante lo cual Él dice:

Podíamos estar así por horas: hablando de los meandros de una canción que se resistía al olvido, de estrellas fluorescentes titilando en el cielo de un cartón piedra, de gente cubierta con sangre falsa, de amantes que se vuelven cucarachas. Funcionaba, nos olvidábamos de nosotros mismos. Funcionaba, nos perdíamos en el infierno de los detalles para evitar caminar por el desierto de lo real (13).

Por lo tanto, el hablar nimiedades es una forma de evadir esa realidad, que en este caso no es sólo el pasado, sino que el mismo hecho de que ambos están ahí para divorciarse. Es por esto que considero que en *Estrellas muertas* se representa una cubierta, porque hay cosas que no se aluden de manera directa pero que de todas formas aparecen. Es por eso también que al comienzo planteé que esta novela logra dibujar el contorno de un fantasma, porque en general no se alude de manera directa a las experiencias traumáticas o de *shock*,

pero estas emergen de todas formas en las imágenes que se construyen y en cómo los personajes enfrentan los acontecimientos.

Ahora bien, considero que hay una clara violencia en este silencio, pese a que tampoco es una violencia explícita, está patente en la represión que los sujetos manifiestan, en cómo desean huir de ese puerto en ruinas, de esa realidad desgarradora, pero no pueden hacerlo porque esa realidad es su propia cotidianeidad. En el capítulo cincuenta y seis nuevamente ella alude a una película sobre una mujer “que llamaba a una línea de ayuda para suicidas y se enamoraba del tipo que atendía (...) Cuando ella llamaba por teléfono, decía: Me voy a matar. Quiero morirme y luego se ponía a contarle al tipo lo que le había pasado en el día. Todo lo horroroso se volvía cotidiano. Todo lo cotidiano, horroroso” (128). Creo que esta película que le cuenta a Él manifiesta muy bien la atmósfera en la que se desenvuelve su vida en esa época, ya que se encuentra atrapada en esta cotidianeidad que en el transcurso del relato se va tornando cada vez más siniestra como producto de esta violencia sostenida, violencia que no se ve a simple vista, sino que parece ejercida por una figura distante e invisible.

También hay un momento en que Él le relata la historia de una niña de su pueblo que había decidido irse a caminar a los cerros, sin comida y sin ropa para soportar las bajas temperaturas, hasta que un día encontraron su cuerpo en medio de los cerros. Ante este relato desgarrador, Ella responde: “Yo deseaba haberme borrado así, pero no lo hice. Nunca tuve el valor, dijo ella. Cuando pude hacerlo ya era tarde. Me quedé acá, atrapada entre el puerto y Viña, dijo” (117). Hay, por lo tanto, una necesidad de desaparecer, de huir de esa violencia, sin embargo, no puede hacerlo y se queda atrapada en ella, en medio de las ruinas y el silencio, con el jarabe para la tos y la música punk como única forma de continuar.

Considero que esta violencia que somete a los personajes los va sumiendo a ellos también en la ruina, como si este entorno decadente y vacío que los rodea comenzara a invadir paulatinamente sus vidas. Así, mientras Ella cae en la adicción al jarabe, Javiera y el Donoso terminan en una relación cada vez más violenta, hasta que ella llega a matar a su hija y termina siendo detenida, como aparece en el periódico. Creo que la ruina que comienza a apoderarse de sus vidas puede relacionarse con el concepto de melancolía que trabaja Freud, como desarrollaré a continuación.



#### 4. Duelo y melancolía

Como ya dije, la ruina en la que van sumiéndose los personajes es producto de esta violencia que intenta silenciar el pasado e instaurar la normalidad. Retomando lo planteado por Escalada, es propio del discurso de la racionalidad totalizante el buscar imponer un orden unificador en post del progreso. En este caso, la violencia que se ejerce sobre los sujetos viene justamente de ahí, de los intentos por imponer una normalidad con tal de avanzar como país, dejando atrás los hechos de la dictadura. En el momento en que Ella estaba empezando a consumir jarabe relata: “Esa primavera la policía se llevó detenidos a unos tipos del MIR que yo conocía. No eran amigos, pero los había visto en algunas fiestas. Nosotros sabíamos que estaban en algo pero no sabíamos en qué. A esas alturas de la década, ya todo estaba acabado, todos estaban vencidos” (119). Esto trae nuevamente a colación la derrota, la pérdida de esa lucha del pasado y los últimos intentos por borrar a la resistencia. Ante esto dice: “Mi papá me preguntó si los conocía. Dije que no. Dije que estudiaban en otra sede. Luego me metí al baño y me tomé un jarabe al seco. La dosis. Sentí pánico. Pensé que la ciudad entera estaba a punto de desarmarse, de convertirse en un montón de icebergs flotando en un mar helado” (120). En esto se muestran los resultados de esa violencia que en este caso proviene de manera mucho más explícita de agentes del Estado, de la búsqueda sistemática de borrar el pasado, generar un blanqueamiento que no sólo es violento por la represión que significa, sino porque tiene repercusiones incluso en quienes, como Ella, no vivieron esa época. Resulta significativo el hecho de que es una violencia que se transmite, una violencia que, como la experiencia, pasa de generación en generación. Al mismo tiempo, la figura del iceberg de la que hace mención cobra relevancia porque, como analiza Tomás Moulian, el iceberg fue el símbolo del país en la Exposición Universal de Sevilla en 1992 y, según el autor no pudo haber sido mejor escogido precisamente porque muestra ese blanqueamiento, la perfección de un país que eligió el progreso, eligió el orden, sin importar lo que quedara sumergido bajo el mar (92).

Por lo tanto, no sólo hay *shock* en el descubrimiento de lo ominoso, sino también en los intentos por ocultarlo. En la cita anterior se observa cómo Ella no sólo no puede tolerar el hecho de que ese pasado salga nuevamente a flote, sino de que lo haga con tal

de ser acallado. Creo que en la medida en que este pasado es borrado surge la derrota y, por lo tanto, la pérdida del sentido. Esta pérdida es lo que genera la melancolía que considero que determina a los sujetos, la cual, según Freud, se ocasiona precisamente ante el sentimiento inconsciente de pérdida de un objeto amado que puede ser, por ejemplo, una persona o un ideal (2). A diferencia del sujeto en duelo, el sujeto melancólico no sabe qué es lo que ha perdido o no es consciente de ello, por lo que llegar a superar esa pérdida, a situar la libido en otro objeto, requiere de un proceso más complejo. Además, Freud plantea que el melancólico manifiesta “una extraordinaria rebaja en su sentimiento *yoico*, un enorme empobrecimiento del yo” (2), así, mientras en el duelo “el mundo se ha hecho pobre y vacío; en la melancolía eso le ocurre al yo mismo” (2). Tomando esto en cuenta, considero que dentro de la novela la melancolía está patente en esa necesidad de autodestrucción que, por supuesto, tiene que ver con la violencia que sufren los sujetos. La necesidad de salir de ese puerto que se cae a pedazos y, al no lograrlo, de hundirse con él, es lo que da cuenta de la incapacidad de superar la pérdida y volver a situar la libido en un objeto diferente.

Ahora bien, Freud trabaja la melancolía como una patología, por lo que la inserta dentro de la categorización normal/anormal, la cual establece un estándar de cuerpo funcional que está articulado por los discursos hegemónicos modernos, los cuales apuntan al progreso, a la idea de generar un orden homogenizador con tal de llegar a un estado mejor de cosas. Considero que, si bien las características que plantea Freud respecto a la melancolía son bastante útiles para definir esta condición, en este caso resulta imposible pasar por alto el hecho de que estamos ante sujetos que sufren una violencia constante, por lo que su melancolía tiene una causa explícita: el propio orden homogenizador y, en términos de Avelar, mercantil, que se impuso con la dictadura y postdictadura, este orden que, como he venido diciendo, buscó siempre imponer una cierta normalidad basada en el progreso y el borramiento del pasado. Elijo llamar a estos sujetos melancólicos porque cumplen con las características que señala Freud, sin embargo, en este caso la pérdida tiene un agente directo, que es el propio Estado, el propio orden que se impuso durante ese período. Esto implica que la pérdida es la del pasado, la continuidad y, por último, el sentido y, llevándolo a la cuestión afectiva, es la pérdida de una lucha, el origen de la derrota.

No obstante, los personajes de la novela son víctimas que no manifiestan consciencia respecto a todo lo que han perdido, sólo manifiestan los síntomas de esa pérdida. Esto tiene que ver con lo que plantea Bernardo Rocco respecto al encriptamiento, que se genera cuando el sujeto pasa a identificarse con lo que ha perdido, haciéndolo parte de sí, incorporándolo y manifestándolo sólo a través de símbolos o señales. En este caso, las señales vienen a ser la necesidad de acabar con todo, de huir de ese lugar, incluso creo que el hecho de que la vida de Javiera caiga paulatinamente en la catástrofe es una señal de cómo los sujetos no logran superar no sólo el dolor del pasado dictatorial, sino de que su violencia siga vigente. Y cuando hablo de superar me refiero a concretar el proceso de duelo ante aquello que han perdido. Rocco plantea que el encriptamiento perpetúa el duelo y Freud habla de que en el momento en que el sujeto pasa a identificarse con el objeto perdido el proceso de duelo se complejiza. En este caso Ella se siente identificada con ese dolor del pasado y creo que es por eso que al ver la foto de Javiera emergen súbitamente todos estos recuerdos cargados de dolor, porque estos, finalmente, forman parte de su identidad, ese dolor la constituye a Ella como sujeto y cuando emerge lo hace como si fuera un dolor presente. Incluso, es en el tiempo presente dentro del relato que Javiera asesina a su hija, lo que manifiesta también su incapacidad de continuar viviendo una vida centrada y normal. Así, si bien no se muestran explícitamente los detalles de la vida en la postdictadura, sí se muestra cómo esta vida está cargada de un dolor de muchos años, que perdura hasta el presente.

Una imagen que resulta interesante de analizar es la que se presenta al inicio de la obra, donde se reúne esta pareja a finalizar su relación en este café del puerto mientras, debido a un incendio en las cercanías, caen cenizas del cielo, lo que le recuerda a Él la imagen de un campo de concentración: “Con ese cielo oscuro sobre el puerto, yo no dejaba de pensar en que esas cenizas que flotaban en el aire podían ser parecidas a las de los hornos de un campo de concentración, a la borra de piel humana que deja una bomba atómica” (11). Esto es profundamente simbólico ya que es una imagen apocalíptica que, en la mención del campo de concentración, se desplaza hacia el genocidio, hacia la muerte y la destrucción masiva. Es una imagen inicial que creo que marca el espíritu de la novela en su totalidad y que representa el encriptamiento que plantea Rocco, gracias al cual esta pasa a ser un artefacto (146) que, en su totalidad, logra manifestar el espíritu del Chile

postdictatorial. Esto lo logra a través de las imágenes fragmentadas, de los diferentes símbolos que se presentan, detalles que, tal como las cenizas que caen sobre el puerto, pasan a ser una forma de manifestar la imposibilidad de vivir en este contexto sin volver al dolor, al trauma del pasado. Por lo tanto, el encriptamiento no está sólo en la representación de los sujetos, sino también en la representación de todo el entorno a su alrededor, lo que logra que los personajes y los espacios en que se desenvuelven se compenetren al elaborar la imagen de la violencia que se transmite dentro de *Estrellas muertas*.

Esto se manifiesta plenamente en unos de los momentos de mayor clímax dentro de la novela, que ocurre cuando Ella va a visitar a Javiera al hotel donde estaba viviendo con el Donoso luego de haber sido expulsados de la pensión donde vivían por pelear constantemente: “Ese año se volvieron locos. Los echaron de la pensión a los seis meses. Por escándalo. O estaban tirando o estaban lanzándose los platos. O la Javiera lloraba sin parar durante horas. O el Donoso lloraba y se golpeaba la cabeza contra la pared. La gente escuchaba ese sonido: el del Donoso pegándose en la cabeza con el muro para evitar tocarla” (123). Creo que la tormentosa relación de ambos obedece, en primer lugar, a un esquema de violencia patriarcal que se reitera sobre Javiera, ya que ella pasó de ser violada y torturada en dictadura a sufrir violencia física por parte del Donoso, quien en un momento la golpea hasta hacerla abortar. Esto muestra cómo no hay una transformación real para Javiera entre la dictadura y la postdictadura, ya que ella sigue sufriendo esta violencia explícita, a diferencia de la que Ella sufre. Esta relación, además, muestra la incapacidad de encontrar consuelo luego de lo vivido, de tener una cierta normalidad, sino que, por el contrario, incrementa la derrota y el caos del presente.

Luego de que ambos son expulsados de la pensión y todos los demás lugares en los que intentan vivir, Javiera se embaraza y llegan a vivir a un hotel que Ella describe como “un refugio de desesperados, el último lugar posible antes de desaparecer completamente” (141). Este hotel es la materialización del caos y la degradación, es el lugar donde van a desaparecer las víctimas de la violencia, donde son segregados por no poder formar parte del orden a su alrededor: “No era un hotel de artistas o una pensión de universitarios. Ahí vivía gente que aspiraba pegamento, lanzas que querían borrarse una

noche, jubilados que hablaban solos en la plaza. Todo esto me lo dijo ese amigo arquitecto, que tuvo que inspeccionar todo el lugar, anotar todo. No era un hotel, era una estación terminal, me dijo él” (144). Retomando a Benjamin, este lugar condensa a los derrotados, a los excluidos del orden impuesto, ahí se esconden los reverses de esta sociedad, lo ominoso, que se esconde y nadie nota, pero sigue estando ahí, en los rincones y las cornisas.

Después de visitarlos en el hotel, Ella no vuelve a ver a Javiera y al Donoso, sólo recibe trozos de información de ellos de parte de otras personas. Luego de titularse y de conocerlo a Él deja de importarle ese mundo, lo deja atrás: “Y yo escuchaba esas noticias aunque ese mundo ya no me importara, dijo ella” (158). Una vez que sale de la universidad Ella sigue adelante con su vida, deja atrás esa experiencia, relegada en el espacio de lo oculto. Lo último que llega a saber es que el Donoso y Javiera habían tenido a su hija, pasado el tiempo terminaron y él se la llevó al norte, “Después el siglo terminó. No se acabó el mundo. Nada explotó. Me olvidé de golpe de casi toda la década pasada. Estabas tú. Estaba esto, me dijo ella. Luego eso también se rompió pero ya estábamos acostumbrados a los golpes, ya estábamos dañados, envejecidos” (163). En esto se menciona el olvido, la imposición casi automática de la idea del progreso, de seguir adelante, todo en medio de un caos que resulta constante pero que nunca llega a destruirlo todo realmente, por lo que, finalmente, se vuelve parte de la cotidianidad.

Todas estas imágenes catastróficas manifiestan el duelo irresoluto respecto al pasado. El olvido viene a ser una forma de sobrellevarlo, mas no de superarlo, ya que el dolor tiene la posibilidad de surgir fácilmente de ese lugar donde yace dentro de los sujetos. En la medida en que la pérdida pasa a formar parte del *yo*, no les queda a los sujetos más que vivir con ella, ya sea una vida ocultándola o, por el otro lado, sufriendo directamente sus consecuencias. Ambas opciones surgen de la violencia, de la cual, aparentemente, no se puede huir en realidad.

Al mismo tiempo, considero que el duelo constante en el que se muestran los personajes coincide, según lo que plantea Avelar, con su imposibilidad de insertarse en el régimen mercantil del presente, que busca reemplazar el pasado, situándolo como una ruina que, dentro de esta obra, los protagonistas se esmeran en rescatar, negando su paso

al olvido, al lado de los derrotados. Si bien esto pasa a ser un intento porque esa experiencia no se pierda, esta se termina difuminando de todas formas, porque el rescatarla termina siendo una lucha dentro de un contexto que la ha instalado como una ruina.

### Capítulo 3: *Camanchaca* (2009)

#### 1. Fragmentariedad, distanciamiento y memoria

Al igual que con *Estrellas muertas*, *Camanchaca* presenta una disposición textual fragmentada. Sin numeración, cada capítulo no ocupa más de una plana. En las páginas pares el relato del protagonista se centra en la relación que mantiene con su madre y en las impares con su padre. En general, el relato con su padre se sitúa en el presente, en el viaje que realiza con él a Tacna para revisarse los dientes; mientras que los acontecimientos que vive con su madre se narran en pasado. Ambos relatos, sin embargo, son constantemente atravesados por recuerdos del pasado, por la memoria, ya sea de él mismo o de su familia. Estos recuerdos no están directamente conectados entre sí, sólo nos permiten acceder a partes de lo ocurrido, a ciertos detalles sobre su familia. Hay, además, una vaga secuencialidad en ellos, en la cual no hay detalles temporales, sobre todo cuando el pasado lejano emerge y sobre todo cuando este pasado es referente a la historia familiar:

Me acuerdo de mi prima gritando, ustedes gritando y mis abuelos ausentes. Nunca supe por qué no aparecieron (...) Después subió mi prima y me preguntó si era verdad lo que habías dicho. Si era verdad que me iba a ir de la casa. Supongo que lo desmentí. O quizá seguí llorando. Ahí la imagen se vuelve difusa. No sé que viene después (42).

En esto se destaca cómo el pasado surge a retazos, los cuales se difuminan y generan vacíos. En el caso de esta novela los vacíos son significativos y no hay una intención por parte de los padres, quienes conocen la historia en su totalidad, de aclarar lo sucedido, lo que implica que como lectores nunca lleguemos a saber ciertas cosas, como, por ejemplo, qué ocurrió realmente con el tío Neno. Incluso cuando se relata su historia, luego es desmentida, y parece ser que cada vez el protagonista tiene acceso a una versión distinta: “Y me contó la historia. Con detalles. Con silencios. Días después no volveríamos a hablar más de mi tío Neno. Días después habría otra historia que nadie iba a querer contar” (22). Tal como ocurre con *Estrellas muertas*, en este caso la memoria contribuye en la fragmentación del relato, sin embargo, no es porque existan imágenes aisladas del pasado, sino porque los hechos se mantienen constantemente ocultos, por lo que todo se llena de vacíos, de espacios en blanco a los que no tenemos acceso. Esto nuevamente trae a colación el concepto de lo ominoso, aquello que se esconde dentro de lo familiar. En este caso es de manera mucho más literal ya

que los secretos forman parte de este núcleo que, como se evidencia en la obra, resulta sumamente significativo en la construcción identitaria del protagonista.

El hecho de que la historia de su familia se encuentre tan desdibujada hace que él no sepa articular una continuidad respecto a sí mismo. Esto se evidencia en que está constantemente preguntando por esta historia, intentando obtener esta información, mas no llega a conseguirla en su totalidad:

Entro a la casa. Mi tata está leyendo una revista. Me siento frente a él y me pide que le cuente cómo lo he pasado en Iquique. Yo le respondo que todo está bien y luego le pregunto si es verdad que mi papá mató al tío Neno.

Mi tata me mira y dice que deje de hablar estupideces, que yo soy un pájaro, que no entiendo nada, que todavía debo madurar. Al día siguiente decide no hablarme (106).

El silencio, por lo tanto, no sólo fragmenta los acontecimientos, sino que también la continuidad del protagonista, ya que en medio de los misterios y los secretos toda la información se desordena y su relato personal pasa a estar lleno de espacios en blanco, ante lo cual lo cotidiano es lo único que el protagonista posee para llenar esos vacíos.

Como plantea Sergio Rojas, el hecho de que los hijos no tengan acceso a la continuidad de acontecimientos que establecieron su presente provoca que no puedan insertarse dentro de una continuidad, por lo que sus recuerdos personales y cotidianos son todo lo que aparece en el momento en que se remiten al pasado. Para el autor, en lo cotidiano se encuentra encriptado el gran relato al que los hijos no tienen acceso, “como si el cuerpo de lo cotidiano estuviese constituido por las esquirlas de un gran estallido” (241), siendo aquello que esconde lo ocurrido y, al mismo tiempo, aquello que muestra que hay algo escondiéndose. Esto se evidencia, por ejemplo, en la siguiente cita, en la cual el protagonista le relata a su madre lo que recuerda del día en que ella y su papá se separaron:

Tenía una imagen: jugábamos con mi prima a la escondida. Estábamos en la casa de mi abuelo. Yo contaba, ella se escondía. Salí de la casa para ver dónde podía estar. La vi tras unos arbustos. Corrí a la casa. Entré rápido y, sin mirar, cerré la puerta. Ella había puesto los dedos en el borde. Se puso a gritar. Legaron mi papá y mi mamá. Creo que uno de los dos intentó pegarme. Luego vinieron gritos. Nunca más vi a mi prima. Luego nos fuimos con mi mamá de esa casa (40).



En esto se puede ver cómo todo lo que el protagonista recuerda es una situación cotidiana bajo la cual, sin embargo, se esconden los problemas entre sus padres. Como lectores no podemos saber cuáles eran esos problemas, se insinúa que quizá había violencia física, mas no se relata cual fue el detonante de la separación. La manera en el que el protagonista lo representa logra transmitir su propia confusión al respecto, ya que sólo hay una seguidilla de hechos y, luego, está su partida definitiva de esa casa. No hay, sin embargo, una alusión directa a su propia confusión, sino que esta está encriptada dentro de lo cotidiano, dentro de lo que él puede recordar.

En esta cita, además, no sólo se puede observar lo cotidiano como algo que se apodera de los recuerdos del pasado, sino que también es notable cómo el protagonista narra en todo momento de manera objetiva. Esto ocurre tanto en sus recuerdos del pasado, como en el resto de la novela, y considero que es un recurso de representación que muestra sus intentos de insertarse dentro de un relato continuo, de poder articular un sentido tanto para su presente como su pasado, mas no lo consigue porque no tiene real acceso a lo ocurrido.

Considero que es la objetividad lo que conduce al distanciamiento narrativo dentro de *Camanchaca*. Mientras que en *Estrellas muertas* este distanciamiento tenía que ver, literalmente, con una distancia entre los hechos y el narrador, en este caso el distanciamiento tiene que ver con la imposibilidad por parte del protagonista de manifestar sus emociones respecto a lo que le ocurre, con la represión que ejerce de su propia dimensión afectiva. Este narrador tiene una clara incidencia sobre lo narrado, ya que genera el efecto de que no existe una real vinculación entre él y los hechos, todo a su alrededor ocurre como si a él no le importara, como se evidencia en el momento en que va a averiguar sobre el paradero de su prima a los departamentos donde vivían cuando niños y unos jóvenes lo golpean y le roban su billetera, ante lo cual su reacción es la siguiente:

Paso al baño y me pongo frente al espejo. Abro la boca. Reviso mis dientes. Los veo más amarillos que de costumbre. Vuelvo a tocarlos, a ver si alguno se soltó. Nada, están firmes. Me mojo la cara y me levanto la polera. Me duele mucho la costilla izquierda. Mojo una toalla y me la paso por ahí. Luego salgo del baño y le doy las gracias a los chicos. Camino cojeando desde el Morro hasta la residencial de mi tata: los pungas me robaron la billetera (77).

En esto lo más cercano a algún sentimiento es el dolor, y lo expresa como algo meramente físico. El resto son sólo acciones que se desarrollan automáticamente y este es precisamente el comportamiento generalizado del protagonista durante toda la novela: el automatismo, que creo que se debe a que se le está vedada la verdad respecto a los acontecimientos; no conoce lo que ocurrió, y en tanto eso le impide insertarse dentro de una continuidad y llegar a explicar su presente, no puede vincularse con aquello que le ocurre. Para él todo es un discurrir de eventos en medio del cual él solamente intenta conocer la verdad, como manifiesta a través las preguntas que realiza sobre su tío Neno y la historia familiar.

Así, el distanciamiento dentro de esta obra tiene que ver con un alejamiento respecto a los acontecimientos, pero en este caso no porque exista una mediación narrativa, como ocurre en *Estrellas muertas*, sino porque estos se encuentran ocultos y difuminados por el silencio de su familia. También se puede hablar de la existencia de una cubierta que esconde la verdad alrededor del protagonista, de la construcción por parte de su entorno de una realidad fingida en la cual no hay espacio para hablar sobre las emociones. En este sentido, la objetividad viene a ser aquello que, a nivel textual, muestra cómo hay cosas que se esconden y reprimen constantemente.

Al mismo tiempo, el distanciamiento narrativo contribuye en la fragmentariedad dentro del relato, ya que hace que sólo accedamos a porciones del protagonista. En tanto no conocemos qué es lo que piensa o siente, su subjetividad se construye en las acciones, omitiendo su interioridad. No estamos, por lo tanto, ante un sujeto totalizado, en términos de Escalada, sino más bien ante uno que se articula de manera descentrada, en base a ciertos recuerdos llenos de vacíos y acciones automáticas. En este sentido, lo único certero para el protagonista son sus acciones, mas estas no alcanzan para llenar los vacíos que lo rodean a él y a su familia, al igual que tampoco alcanzan sus recuerdos del pasado y los que sus padres le heredan.

En este sentido, considero que el título *Camanchaca* describe muy bien la atmósfera que prima en esta novela, ya que la camanchaca es una densa niebla que se da en el norte de Chile y todo en esta obra parece estar inundado por ella. Todo aparece y se difumina, especialmente los recuerdos, que no sólo se esconden, sino que se confunden y se

transforman. La memoria es el principal elemento que lo fragmenta todo, en primer lugar, porque descentra la identidad del personaje, porque la llena de vacíos y, en segundo, porque implica un quiebre temporal en la narración. Si bien se puede distinguir el presente del pasado, no existe dentro de la obra una temporalidad específica, sólo retazos del pasado, de la infancia lejana. Por lo tanto, la memoria es frágil y se desmorona, rompiendo la totalidad. La objetividad es una forma de narrar en medio del quiebre, de lo que se esconde tras la niebla. Considero que es una reacción ante el descentramiento, una forma de articular un sentido.

Como plantea Sergio Rojas, en cuanto se pierde el sentido por no poder articular una continuidad, se genera la catástrofe. En este caso esta no aparece a través de imágenes explícitas como lo hace en *Estrellas muertas*, sin embargo si se manifiesta en la derrota que empapa las páginas de *Camanchaca*. Considero que esta se muestra en cómo el protagonista se reprime constantemente, eligiendo el silencio y conformándose con la cotidianidad que lo rodea como algo de lo que no puede huir, lo que, por ejemplo, queda plasmado en el momento en que recuerda una fiesta en su colegio la noche antes de irse a Santiago, en la cual la niña que le gustaba fue con otro chico:

Llegué al colegio y me puse a bailar con mis compañeras. Aunque en realidad yo era el que sobraba. Todas tenían pareja y yo me cruzaba y sonreía. Movía mi cuerpo. Transpiraba. Y apareció ella, de la mano con un tipo mayor que nosotros. Bailaron toda la noche. Ella le dio un beso. (...) Mis compañeros empezaron a irse. Ella se fue con el tipo. Al día siguiente yo tomaría el avión y me iría para siempre a Santiago. Pero algo pasó ese día. Fue una imagen que se repitió por años. Yo bailando, sin pareja, entremedio del grupo. O haciendo que conversaba por teléfono mientras ella no dejaba de bailar (99).

Este fragmento muestra al protagonista como alguien que sobra. Él baila de todas formas, intenta pertenecer, finge que no está solo cuando en realidad lo está y el sabe que lo está. El hecho de que esta imagen se repita en su vida marca cómo no se siente perteneciente a algo, lo muestra a la deriva, siempre solo, sin poder formar parte de la colectividad. Sin embargo, él no manifiesta esto de manera explícita, sino a través de imágenes como la anterior, de recuerdos en los que reprime su sentir. Ante esto, considero, que la búsqueda constante por saber de la historia de su familia puede leerse como un intento por pertenecer a un relato que le permita formar parte de lo colectivo y así lograr explicarse a sí mismo, insertarse en una continuidad y en un curso de sentido. Por otro lado, la fragmentariedad, el

distanciamiento y la memoria vienen a ser formas de representación logran transmitir lo que el protagonista omite, logran hablar por él y transmitirlo como un sujeto descentrado, errante, que ha perdido el sentido e intenta articularlo, encontrándose con los detalles de una vida cotidiana y ordinaria, detalles que lo oprimen, que no alcanzan para llenar los silencios.

## 2. *Shock* y anestesia

En esta novela es posible decir que el *shock* aparece a través del surgimiento de la alteridad, de aquello que estaba escondido. Sin embargo, como ya planteé, en este caso esa alteridad aparece a medias, difuminada en medio de la niebla, sin detalles, llena de vacíos, mas no deja de ser suficiente para llegar a desestabilizar la normalidad que se intenta imponer alrededor del protagonista. Como ya he planteado con anterioridad, el surgimiento de la alteridad, de lo ominoso, es capaz de generar *shock* a nivel psíquico, por lo que la anestesia, la represión de los elementos capaces de generar *shock*, viene a ser una forma de esquivar el trauma, de insertarse en la normalidad pasando por alto su lado más siniestro.

Al mismo tiempo, la anestesia es la somatización del *shock*, es aquello que indica a nivel corporal, en la represión de los sentidos, que existe una situación que afecta la psiquis del sujeto. En este caso se manifiesta, en primer lugar, en la evasión que el protagonista realiza de su entorno, como se ve a continuación: “Y después él pone su mano derecha en mi muslo y me dice que debería bajar un poco de peso, que si no bajo de peso me puede pasar algo. Y yo muevo mi cabeza y me pongo el audífono” (19). En este caso esa evasión tiene que ver con dejar de escuchar este comentario que ejerce presión sobre su cuerpo, que lo violenta y, nuevamente, lo excluye, situándolo como un cuerpo que no está bien. El no escuchar es la forma de escapar de los efectos que esa violencia tiene sobre él. Dentro de esta evasión están también sus deseos de desaparecer: “Miro por la ventana derecha. Un hombre caminando en el desierto. Lo alcanzo a ver por unos segundos, antes de que lo dejemos atrás y él se vaya perdiendo entre los cerros. Lo veo y me imagino siendo él, recorriendo el desierto, perdiéndome. Como un empampado. Me gusta esa palabra. Empampado” (21). El hecho de que se identifique con este hombre caminando en medio del desierto expresa su voluntad de alejarse de todo, alejarse del orden que lo rodea, de su propio contexto que, en este caso, es el del viaje en el auto con su padre. Y también de huir de esta violencia de baja intensidad de la que es víctima constantemente, que se refleja en cómo se siente

constantemente excluído, incapaz de pertenecer a la colectividad. Ambas son imágenes que considero dan cuenta de su necesidad de salir de ese entorno y, al no poder hacerlo, evadirlo y alienarse de él.

En segundo lugar, considero que la anestesia está presente en la objetividad con la que el protagonista narra los acontecimientos. Esta viene a ser una forma de enunciación que da cuenta de la necesidad de transmitir un relato y, al mismo tiempo, de la imposibilidad de hacerlo de manera totalizada, ya que, por un lado, la objetividad omite las impresiones particulares del sujeto y, por otro, el relato que se intenta transmitir, el de él y su familia, está atravesado por el silencio, por lo que la objetividad es la única forma que el protagonista encuentra para representar su experiencia. Y no sorprende que la narración objetiva sea su forma de enunciación, ya que, ante este contexto represivo, el automatismo presente en la objetividad viene a ser una forma de no referirse al trauma, de evitar que este emerja y traiga a colación la experiencia de *shock* que lo rodea. Esto se puede ejemplificar en el momento en que recuerda cómo su madre abusó sexualmente de él: “Fue un roce. Luego un movimiento y más roce. Me tomó la mano y la condujo entre sus muslos gordos, blandos. No podía doblar los dedos. No me dejes de hacer cariño, me dijo mientras yo comenzaba a sentir la humedad, los dedos levemente pegajosos. Comenzó a mecerse y yo seguía sin poder doblar los dedos” (68). Esta escena es explícitamente violenta, en ella la represión que sufre es palpable en la objetividad con la que narra, ya que da cuenta de su imposibilidad de actuar y de huir de esa situación. Considero, además, que la objetividad es la única manera en que puede hablar de esa experiencia sin evocar el trauma, el daño psíquico que le causa, por lo que es también una forma de anestesia.

Al considerar que la anestesia está presente en la narración objetiva, entonces, la anestesia es constante, ya que el narrador es objetivo en todo momento. Esto quiere decir que las situaciones potencialmente traumáticas o de *shock* también están presentes en todo momento, situaciones que son violentas para el protagonista y que lo obligan a reprimirse, a sumirse a él mismo en el silencio. Dentro de estas situaciones, distingo dos tipos: aquellas de índole familiar y aquellas que tienen que ver con su cuerpo.

Las situaciones violentas de índole familiar tienen que ver principalmente con los silencios que inundan su historia, con cómo al protagonista se le niega la posibilidad de

acceder al pasado. Un ejemplo de esto es que no sabe el paradero de su prima, la hija del tío Neno, y aunque intenta averiguarlo nadie le responde: “¿Has sabido algo de mi prima? Mi abuelo no contestará nada, mi abuelo no contesta nada. Solo dice: no sé, y agarra su maletín, se levanta y se aleja del escritorio en dirección a su pieza. Buenas noches, dice y desaparece tras una puerta” (45). En este caso, el no saber la historia de su familia con precisión es aquello que lo obliga a reprimirse y perpetuar el silencio. Él debe fingir que esa historia no es necesaria, debe asumirla como incompleta mientras, por otro lado, busca saber la verdad. Así, la violencia está en el hecho de que deba guardar silencio, de que no pueda comunicarse efectivamente con su familia. Este problema de comunicación es sumamente contradictorio, ya que él es estudiante de periodismo, le interesa hacer preguntas, como hace con su madre, a quien entrevista antes de dormir. Por lo que el que tenga que guardar silencio dentro de su entorno familiar pasa a llevar su interés por que las cosas puedan hablarse. Esto se ejemplifica también cuando viaja con su padre a Buenos Aires: “Por un momento pensé que debía preguntarle por mi tío Neno. Durante todos los días que estuvimos en Buenos Aires me rondó la idea, pero nunca pudimos estar solos. Yo quería eso: que una tarde saliéramos y conversáramos. Se lo insinué, pero él no dijo nada. Simplemente se hizo el desentendido” (92). En esta cita manifiesta su necesidad de comunicarse con su padre, mas no lo consigue ya que este rehúye hablar con él de temas realmente serios, sólo le habla de música y de lo mucho que debería estar orgulloso de él: “En un momento hubo mucha turbulencia. Imaginé que el avión se caía. Mi papá despertó y puso su mano sobre mi cabeza. Me pegó un par de palmazos mientras se reía. Estái orgulloso de tu padre, ¿cierto?, me preguntó” (98). Esta imagen es significativa porque el protagonista siente temor por la turbulencia y su padre no manifiesta real interés en él, sólo le preocupa su relación a nivel superficial.

Considero que esta superficialidad que existe tanto en la relación con su padre como con su abuelo es un mecanismo para ocultar aquellos temas que, finalmente, resultan traumáticos para la familia. Todo lo que el protagonista llega a saber es que su padre mató a su hermano, su tío Neno y es precisamente este tema el que evitan con mayo vehemencia. En este sentido, es posible decir que la familia del protagonista también se encuentra en un estado de anestesiamiento con tal de rehuir esta experiencia traumática y de *shock*. Así, el silencio es algo que se transmite y, pese a que el pasado retorna constantemente, el no hablar de él es algo que se hereda. Incluso, el silencio no es solamente respecto al pasado lejano y

la historia del tío Neno, sino que también respecto al abuso que su madre comete, que azora al protagonista constantemente, sin que él pueda encontrar la forma de hablar de ello: “También pensé en contarle lo que había pasado con mi mamá. No sé por qué, pero me dio la impresión de que él me escucharía” (94). En esto se refiere a contarle a su papá, sin embargo, no consigue hacerlo. En el viaje a Tacna se siente presionado todo el tiempo por una lista de compras que le dio su mamá para que él le pidiera a su papá, pero tampoco logra pedírsela y de hecho la lista pasa a ser una de las cosas que incrementa su desesperación: “El conduce y me va nombrando los barrios de Tacna. Quiero hablarle de la lista. Quiero preguntarle por mi tío Neno. Quiero contarle lo que pasó con mi mamá. Ahora me habla de los autos, me dice que los peruanos no saben comprar vehículos, que no tienen clase” (118). En esto es posible decir que la subjetividad del protagonista se manifiesta, ya que expresa qué es lo que quiere decir, no obstante, esa subjetividad no logra transmitirse, no hay en su entorno una real preocupación por lo que siente, sino que se aparenta una normalidad superficial que está llena de represiones, de cosas que no pueden salir a la luz. Es por esto que considero que el protagonista está sometido a un entorno violento, porque su subjetividad es pasada por alto, sus deseos y emociones no tienen cabida dentro de la normalidad que su familia aparenta, normalidad que también está dada por la necesidad de evitar y reprimir las experiencias traumáticas.

Las segundas situaciones violentas que distingo son aquellas relacionadas con su cuerpo. Ya adelanté con anterioridad cómo se le hace sentir constantemente al protagonista como un cuerpo que no se adecúa a ciertos estándares, un cuerpo que debe cambiar. En general, esto tiene que ver con su sobrepeso, con los comentarios que emite su familia respecto a que debería adelgazar, como le dice su abuelo:

Por eso estás tan gordo, me dice, porque no haces actividad física. Mira la hora que es y recién te despiertas. Estaba leyendo, le digo y lanza una carcajada. Deberías ir a trotar a la playa, caminar, si no, te vas a morir. Jehová no quiere hombres como tú, dice él, quiere hombres activos, que cuiden su cuerpo, su alma, que sepan apreciar la vida. Hombres buenos, dice él y yo me quedo callado. Por mi cabeza no dejan de pasar las palabras con cuales podría contestarle. Son muchas, se molestan, no logran ordenarse. Voy a almorzar donde mi papá, le digo y vuelvo a subir a mi pieza (97).

En esto está claro como su cuerpo es objeto de rechazo, sin que el protagonista pueda comunicar su sentir al respecto, mas siempre está siendo instigado a bajar de peso, a dejar de

comer. Considero que el comer es para él una forma de anestesia, de escaparse del entorno que lo rodea, y así lo manifiesta cuando llega a casa de su abuelo luego de ser golpeado por los chicos de su ex condominio: “Yo asiento con la cabeza y me preparo un pan. Pienso que si como podría mejorarme” (79). A través de la comida él llega a sentirse mejor, a huir del dolor, de la incomodidad que siente todo el tiempo. Incluso, al día siguiente de ser abusado por su madre relata cómo se fue a comer a locales de comida rápida con los cheques restaurant que la universidad le daba para que comiera: “Pedí un sándwich de pollo crispy con palta, unos nuggets, papas fritas, empanadas de queso y una bebida grande. Corté cuatro cheques restaurant y se los pasé a la cajera (...) Comí rápido, como si alguien me estuviera apurando” (74). Así, la comida parece ser una salida para él, una forma de anestesia que le permite evadir el trauma, que le permite continuar adelante. No obstante, él siente una presión constante por parte de su entorno, la cual no sólo proviene por parte de su familia, sino de todos lados: “Llegó más gente y me empezaron a mirar. Me levanté y salí del restaurant” (74). Considero que lo que planteaba en la fiesta de su colegio, esa imagen de estar bailando solo en medio de la multitud representa muy bien cómo se siente como un cuerpo que no pertenece, un cuerpo que, pese a formar parte de una colectividad, no es realmente integrado en ella al ser constantemente violentado, ya sea por la represión que se le impone o por el rechazo a su cuerpo.

Otro aspecto que considero interesante de analizar es el hecho de que presente una enfermedad en los dientes. Esta ejerce una violencia indirecta sobre él ya que le genera el miedo constante de perder sus dientes. Es, además, un miedo heredado, ya que su madre padece la misma enfermedad y perdió gran parte de su dentadura. Esta enfermedad es otro elemento que lo presiona, lo atemoriza, y queda demostrado cuando los chicos de su ex condominio lo golpean y lo primero que hace es revisar sus dientes. Resulta interesante que un personaje que utiliza la comida como una forma de sobrellevar sus problemas tenga la amenaza constante de perder sus dientes, de no poder comer, de que la comida como el único placer mundano que puede encontrar a su alrededor le sepa a sangre, como le ocurre cuando, ya en Tacna, su padre lo invita a comer:

Entonces me invita a comer al Pollo Pechugón. Le recuerdo que la dentista dijo que no podía comer nada sólido. No importa, dice, ahí vemos que hacemos (...) Mi papá pide pollo con papas fritas. Yo pido un jugo. Lo miro comer. Me pregunta si me ha gustado Tacna.



Respondo que sí, aunque no estoy muy seguro. Sigue comiendo. Me ofrece papas fritas. Las acepto. Saco algunas. Debo agarrarlas y metérmelas casi completamente a la boca. Morder con las muelas que están más atrás. Las papas saben a sangre. A sangre y a la masa de los dientes. Mi papá come pollo con papas fritas sin problemas. Me pregunta si está rico. Yo lo miro y le digo que sí, que está muy rico (116).

En esta cita nuevamente se observa cómo debe reprimir su sentir, cómo no es capaz de transmitir su experiencia a los demás. Considero que esta represión habla de un sometimiento al orden que lo rodea, orden que de por sí es represivo, que no le da la oportunidad de expresarse. Su enfermedad en los dientes puede leerse como la somatización de esta incapacidad de comunicarse, como la manifestación física de la incomodidad constante que siente, que creo está plasmada en la imagen de tragar papas fritas con sangre. Así, si bien su enfermedad no es una situación violenta que posea una agentividad específica, si incrementa la presión que el protagonista siente, la incomodidad, sobre todo porque tampoco puede comunicar su sentir, ya que la cubierta de normalidad impuesta por su entorno es más grande.

Es posible decir que todas estas situaciones que resultan violentas, que oprimen al sujeto, son experiencias de *shock*, que llevan al protagonista a anestesiarse, en ocasiones porque él mismo lo prefiere así, y en otras porque en su entorno prima una cotidianeidad superficial, donde lo que pueda llegar a sentir es derechamente pasado por alto. En ambos casos la única forma que el protagonista encuentra para autoenunciarse es la objetividad, que es de por sí una forma anestesiada, en la cual su subjetividad no logra manifestarse plenamente.

### 3. La pérdida de la experiencia

Como ya he planteado con anterioridad, la anestesia va de la mano con el empobrecimiento de la experiencia, ya que consiste en el bloqueo del *shock*, lo que ocasiona que no haya un relato totalizado, sino trozos de una experiencia interrumpida, bloqueada en gran parte. Sin embargo, hay otro elemento que considero importante a la hora de analizar esta obra que incide, por un lado, en la experiencia que se transmite, y por el otro, en cómo el protagonista se inserta en un entramado cultural colectivo, en un relato, como diría Benjamin, transmitido de generación en generación. Este elemento es el modelo capitalista

que se manifiesta en *Camanchaca* a través de ciertos detalles, los cuales creo que contribuyen en el sentir del protagonista a lo largo de la novela.

El primer elemento que da cuenta de cómo él y su familia están insertos en este modelo económico es cuando, luego de ser abusado por su madre, relata cómo se fue a comer comida rápida en los locales que hasta el día de hoy se han establecido en Chile: “Seguí caminando, ahora por paseo Estado: un nuevo McDonald’s, un Kentucky Fried Chicken, un Telepizza, un Burger King. Llegué hasta la Alameda, me di media vuelta y finalmente entré al Kentucky” (72). En esto se evidencia como estas calles que, podría decirse, son emblemáticas del centro de Santiago, están inundadas de estos locales que vienen a representar la economía transnacional, que ya forman parte de la cultura de la postdictadura. Esto implica que la experiencia de la que él forma parte está atravesada por esta cultura que, como plantea Idelber Avelar, requiere de una renovación constante de las mercancías, por lo que no hay espacio para el pasado en ella (173). El hecho de que el protagonista esté inserto en la cultura capitalista hace que inevitablemente se desvincule de la experiencia transmitida por sus antepasados, que esta quede sepultada como algo lejano, que ya no tiene valor. Como planteo en mi lectura de *Le Breton*, en tanto el sujeto se separa del entramado cultural heredado y recoge otro discurso como base para entenderse a sí mismo, que en el caso del autor es el de la medicina, tiende a descentrarse. En este caso, el discurso del capitalismo viene a ser un elemento constitutivo en la identidad del protagonista, un discurso no heredado que lo lleva a ese descentramiento.

Otro elemento a través del cual puede verse en funcionamiento el capitalismo y la pérdida del entramado cultural heredado es en que el abuelo haya convertido su casa en una residencial, la que no sólo alberga extranjeros y gente ajena a la familia, sino que también es un lugar que él desconoce, en el cual también es un extraño: “Ahora ya no es una casa. Ahora es una residencial, con muchas piezas que desconozco (...) Ya no existe living, ni cocina, ni nada. Solo hay habitaciones. Muchas habitaciones a ambos lados del pasillo. Las puertas están cerradas. Tienen distintos números. No sé cuál abrir” (39). Mientras que la casa de los abuelos tiende a ser un lugar impregnado de recuerdos familiares, en este caso es un lugar renovado con fines comerciales, donde la historia familiar, como un relato colectivo, es cosa del pasado, es algo que sólo puede volver a emerger a partir de fragmentos: “Voy a la pieza

matrimonial. Todavía está el cuadro con la imagen de mi abuela” (33). Así, sólo quedan las ruinas del pasado, vestigios que aluden a él. Es un lugar que ha perdido su sentido primigenio, que muestra materialmente cómo el pasado se ha perdido, en este caso, en post del sustento económico, de esta casa como un bien productor de capital. Ante esto, la experiencia que esa casa representaba también se pierde, deja de ser algo capaz de cohesionar a este grupo familiar.

Un tercer elemento a considerar es cómo el comprar cosas es algo que inquieta al protagonista constantemente. Por ejemplo, en su viaje a Buenos Aires con su papá este le promete comprarle unos libros, ante lo cual el protagonista busca de manera desesperada libros para comprar. Finalmente, aquellos que elige pasan a segundo plano, porque es la desesperación por comprar aquello que se lleva el protagonismo en esta escena:

Ellos paseaban y yo me metía a las librerías y los perdía de vista. Empezó a anochecer y los negocios a cerrar. Y una última librería al final de Florida, él dentro de un mall y yo encontrando tres novelas que quería, que no estaban en la lista, pero que quería. Y luego buscándolo y diciéndole que tenemos que correr, que la librería cerrará en cinco minutos. Los dos corriendo y el vendedor que me dio los libros y mi papá que pagó y me preguntó si estaba contento ahora, y yo nada, yo miraba las novelas y pensaba en que debíamos regresar (35).

En esta cita se evidencia cómo el comprar ejerce también una presión sobre él, sin embargo, es algo que no lleva a satisfacerlo, no logra, como dice su padre, hacerlo feliz. La compra de libros en esta escena es una acción vacía, que encubre la real preocupación del protagonista, que es el fin del viaje.

Lo mismo ocurre en el momento en que viajan a Tacna y su mamá le da una lista de cosas para que su papá le comprara y, en medio del viaje, el protagonista no puede evitar pensar en la lista, en que debe pedirle las cosas a su papá, en que no sabe como pedirselas. Nuevamente, la lista aparece de manera reiterada en su relato, como algo que ejerce presión sobre él, como un requisito que no puede no cumplir. No creo que el protagonista manifieste una obsesión por comprar estos objetos, sino más bien que es algo que se le impone desde afuera: él debe comprar porque es algo que se le exige. En esta lista, las cosas que debe comprar tampoco son realmente importantes, no se mencionan todos los elementos que hay

en ella, sólo sabemos que debe pedir las, que no logra encontrar ninguna que lo satisfaga, pero aún así las compra.

Considero que esto es sumamente simbólico, porque finalmente la presión por consumir es algo que no logra cumplir lo que el protagonista quiere realmente, que es saber la verdad sobre su familia, que es contarle a su papá sobre el abuso de su mamá. El hecho de que tenga que comprar esas cosas pasa a ser algo secundario que desvía la atención de lo que él quiere en realidad, algo cotidiano que termina escondiendo sus problemas reales, que termina silenciando su subjetividad.

En este sentido, la presencia del consumo como un guiño al sistema neoliberal es algo que, en primer lugar, incrementa la presión que se ejerce sobre el protagonista, que nuevamente lo fuerza a guardar silencio, a sumergirse en lo cotidiano, en la normalidad. En segundo lugar, es algo que lo separa de la experiencia como un relato colectivo y heredado, que lo autonomiza. Esto debido a que el capitalismo viene a ser un discurso totalizante, en el cual el sujeto se entiende a sí mismo a partir del consumo, a partir del cual se elabora el sentido, y como planteé anteriormente, los discursos totalizantes tienden a descentrar a los sujetos, a sumirlos en la fragmentariedad, porque al ver que la promesa del progreso no se cumple, o que el sentido está realmente vaciado, buscan múltiples elementos a partir de los cuales constituirse. En el caso del protagonista estos elementos son, por un lado, la cultura del consumo, y por el otro, el pasado de su familia que emerge por fragmentos, lo que implica que hay una pugna entre el presente, que apunta al olvido, y el pasado, que él se esmera en rescatar.

Como ya he planteado con anterioridad, la fragmentariedad y la anestesia son elementos que contribuyen en el empobrecimiento de la experiencia, ya que hacen que los relatos heredados se discontinúen. En el caso de esta novela, el contexto cultural y económico en el que el protagonista se encuentra inserto también genera esta discontinuidad, hace que su identidad no tenga un lugar claro de donde asirse, ya que en medio de la normalidad que se intenta imponer, marcada por el consumo, emergen sus propios recuerdos del pasado, emerge su necesidad de saber la verdad, de insertarse en este relato heredado, este saber transmitido de generación en generación, mas no lo consigue, lo que de cierta forma explica su incapacidad de comunicarse. Como el código de la historia familiar se le

está vedado, sólo le queda fingir normalidad, asirse a la experiencia de la postdictadura, reprimiéndose a sí mismo.

#### 4. Duelo y melancolía

Considero que en *Camanchaca* nuevamente se puede hablar del protagonista como un sujeto melancólico cuya condición se genera a partir de la pérdida de la capacidad de insertarse dentro de un relato continuo, de articular un sentido totalizado respecto a sí mismo. Esta pérdida surge debido a que no puede acceder a la verdad respecto a la muerte de su tío Neno y, en general, a que su propia narrativa y sus recuerdos están atravesados por vacíos constantes. Como plantea Freud, la melancolía se produce ante la identificación por parte del sujeto con el objeto perdido y la incapacidad de volver a situar la libido asociada con ese objeto en otro. En este caso, es posible decir que el protagonista se identifica con esta pérdida porque es algo que lo determina como sujeto, que le impide seguir adelante y conformarse con el olvido, o las verdades incompletas. Para él siempre está presente la necesidad de saber la verdad y, por ende, de armar un relato continuo sobre sí mismo. Ahora bien, Bernardo Rocco plantea que el encriptamiento del duelo se produce en el momento en que, a partir de la identificación con el objeto perdido, el sujeto procede a incorporarlo y encerrarlo dentro de sí, siendo capaz de referirse a este sólo a través de imágenes o símbolos, es decir, de manera indirecta, encriptada. En el caso de esta obra considero que el encriptamiento está presente en cómo se configura subjetivamente el protagonista, ya que constantemente hay cosas que no puede manifestar. No puede hablar de su incomodidad, de su dolor, su enojo; está confinado a hablar en este lenguaje impuesto por sus padres, el lenguaje de la normalidad. Creo que la única forma que él encuentra para poder autoenunciarse es a partir del silencio, del no decir. En tanto se identifica con la pérdida del sentido y la ha incubado dentro de sí, la fragmentariedad y el descentramiento vienen a ser su única forma de expresión, de llegar a recuperar ese sentido perdido. Esto, sin embargo, resulta contradictorio, ya que, en la medida en que el sentido perdido se encuentra encriptado en su interior, no puede volver a alcanzarse, ya que ha pasado a ser un objeto extraño y desconocido, que no puede manifestarse de manera clara. Por lo tanto, el encriptamiento dificulta aún más la superación del duelo, hace que lo que se ha perdido no pueda salir a la luz nuevamente, que se asuma irremediamente como algo que nunca volverá.

Considero que la creciente desesperación del protagonista a lo largo de la novela tiene que ver con esa pérdida irremediable que no puede tolerar. Él necesita que le den la posibilidad de comunicarse, de enunciarse a sí mismo, de insertarse dentro de una historia y un relato. El hecho de que haya tantos vacíos dentro de lo que él recuerda y lo que su familia le deja saber hace que también hayan vacíos en él como sujeto. Creo que la forma que él adopta para poder hablar sobre sí mismo, a través de los resquicios de su memoria, de la fragmentariedad y la objetividad, es la forma a través de la cual emerge el duelo encriptado, es aquello que señala de manera indirecta que ha habido una pérdida. Sin embargo, considero que una de las escenas que logra expresar el encriptamiento a cabalidad es la última, en la cual va viajando con su padre por el desierto y, repentinamente, comienza a ver cuerpos arrojados en el camino:

Durante el resto del viaje casi no volvemos a hablar. Es tarde. Cruzamos el desierto entre sombras y neblina. Me acerco a la ventana. Veo mi reflejo. Veo a mi papá. Intento observar las estrellas, pero no se ve nada. Es la camanchaca, dice mi papá. Yo lo observo de reojo. Él conduce a ciento cincuenta kilómetros por hora. Cierro los ojos. Y los veo en la carretera, ahí, tendidos en la carretera. Los cuerpos. Niños y viejos. En la mitad de la carretera. Los veo en la mitad del desierto, y mi papá los esquiva, acelera y los esquiva (120).

En estos cuerpos arrojados en medio de la carretera surge de manera indirecta la imagen de su tío Neno. Su muerte es, por lo tanto, algo que lo persigue, que emerge en medio de la camanchaca, en medio del silencio. Lo que esta muerte significa para el protagonista, es decir, la pérdida del sentido y la incapacidad de hablar, viene a ser algo que emerge de manera encriptada, que se expresa implícitamente en esta escena. Estos cuerpos, sin embargo, son muchos y no tienen nombre, se encuentran allí, aleatoriamente arrojados en medio del camino. Su padre los esquiva, como si no estuvieran ahí. Creo que esta escena puede leerse haciendo una relación entre esos cuerpos y aquellos que fueron desaparecidos en dictadura, cuerpos arrojados en medio del desierto de los cuales no se supo su paradero. Creo que el protagonista representa a la generación de los hijos que, horrorizados, observan este pasado dictatorial mientras que los padres, al volante, intentan que ese pasado quede atrás, que sus hijos se inserten en la búsqueda del progreso, para el cual es necesario también el olvido. En general, toda la obra trabaja el silencio como algo impuesto por los padres, quienes accedieron a la totalidad de los hechos, mientras que, por otro lado, se ve cómo afecta este silencio a los hijos, cómo deben completarse a sí mismos sin saber toda la verdad y cómo

deben soportar lo violento que es el olvido para su propia historia. Ahora bien, es necesario considerar que el silencio de los padres surge de la necesidad de evitar su propio trauma, de reprimir su propio dolor, viene a ser su forma de evitar que este se herede a los hijos, lo cual, finalmente, resulta imposible, ya que las sombras del pasado siguen apareciendo, lo ominoso sigue pulsando por emerger.

Así, la melancolía no tiene tanto que ver con algo que se ha perdido, sino con algo a lo que nunca el protagonista ha tenido acceso, con que la verdad se le está vedada. Pese a esto, debe encontrar la forma de autoenunciarse, de hablar dentro de un espacio inundado por el silencio. El encriptamiento es la forma en que lo consigue, viene a ser la asimilación e internalización de la imposibilidad de hablar de manera continua, de la imposibilidad de llegar a llenar esos vacíos. Se puede hablar, también, de una generación en la cual esta carencia de sentido ha pasado a formar parte de su identidad. Considero que en *Camanchaca* se representa cómo los hijos enfrentan un mundo postdictatorial en el cual las heridas siguen abiertas, donde estas se esconden con tal de evitar el dolor que evocan.

## Conclusiones

Tomando en cuenta el análisis respecto a *Estrellas muertas*, considero que los sujetos se enuncian a través de la fragmentariedad, el distanciamiento narrativo y las remisiones al pasado debido a la violencia epocal de la que son víctimas. Esta violencia tiene que ver con la presión que ejerce sobre ellos la noción de progreso que se impuso con la dictadura y se perpetuó en la postdictadura, la cual necesita articular un relato continuo en el cual el pasado quede justamente en el pasado como algo ya superado. En este caso los personajes muestran la contradicción que significa para ellos el tener que continuar sus vidas con normalidad cuando las heridas de la dictadura siguen abiertas, haciéndose presentes a través de distintas figuras, algunas más explícitas, como Javiera, y otras menos, como el puerto en decadencia.

Ante esto, la anestesia viene a ser la forma de tolerar esta contradicción y de que el tiempo pase para que el dolor del pasado quede, al menos, un poco más lejos. La anestesia es, además, una respuesta al *shock* que conlleva vivir una vida doble en la cual, por un lado, se intenta construir una cubierta bajo la cual el pasado quede enterrado y, por el otro, este sigue escapándose entre las grietas y los rincones. La experiencia de la postdictadura dentro de la que se desenvuelven los personajes es, por lo tanto, una experiencia de *shock*, que aparece a través de la anestesia como un síntoma, como la manifestación corporal de que este entorno no puede ser tolerado por Ella, de que debe ser bloqueado por el consciente con tal de evitar traumas a nivel psíquico, lo que la lleva a consumir jarabe, a querer la aniquilación del mundo y a querer huir de ese lugar.

En tanto la anestesia bloquea la alteridad capaz de generar *shock*, la experiencia se empobrece, ya que no se captura en su totalidad, por lo que se fragmenta. Esta fragmentación tiene que ver con la pérdida del sentido y la catástrofe, como plantea Rojas, ya que deja de existir una continuidad. Ahora bien, el empobrecimiento de la experiencia, según Benjamin, ocurre en el momento en que se pierde esta continuidad, en que el sentido deja de transmitirse entre las distintas generaciones. En este caso, la pérdida de la continuidad está patente en la fragmentariedad con la que se presentan los acontecimientos y en el hecho de que los personajes parecen reaccionar automáticamente dentro de su entorno, por lo que no hay una explicación explícita para su accionar. Todo lo que ocurre está rodeado de un sinsentido, de



la necesidad de caer en el caos. Esto lleva a que la experiencia se pierda, ya que el pasado se presenta como una entidad lejana y acabada y el presente como un discurrir temporal en la cual los acontecimientos se desdibujan. No hay saber heredado, ni la transmisión de una cosmovisión, sólo hay caos, sólo está la amenaza constante de un fin que nunca llega.

Ahora bien, para Benjamin el empobrecimiento de la experiencia lleva a la barbarie, la cual posibilita el surgimiento de nuevas formas de experiencia. Considero que eso es lo que ocurre en la novela, ya que a través de la pérdida de la continuidad se rompen las formas tradicionales de transmitir la experiencia, mas se crean formas nuevas. En este caso la encriptación corresponde a una forma de articular un lenguaje para una experiencia que no puede transmitirse, como es el trauma ocasionado por la pérdida. En otras palabras, la melancolía que inunda todo en esta obra y que se manifiesta a través de señales, de lo no dicho, es una forma de transmitir cierta experiencia, en este caso, la experiencia del quiebre, del *shock*, de lo traumático. Es una forma de representar la violencia constante que se instaló tras la dictadura en Chile, de hablar sobre ella y, a trozos, poder transmitirla.

En el caso de *Camanchaca*, el distanciamiento narrativo, la fragmentariedad y la memoria son formas de representación que permiten transmitir todo lo que no se relata de manera explícita, que logran darle forma a los silencios que priman dentro de esta novela, permitiendo que estos hablen por sí solos. Mientras que el distanciamiento narrativo, por ejemplo, muestra cómo el protagonista se ve incapacitado de comunicar su subjetividad dentro de su entorno, la fragmentariedad da cuenta de su imposibilidad de insertarse dentro de un curso de sentido, el cual intenta alcanzar constantemente a través del ejercicio de la memoria. En general, todo esto es producto de que no puede acceder a la totalidad de los hechos, no puede llegar a saber qué pasó realmente con su tío Neno o con su prima y, cada vez que intenta averiguarlo, las distintas historias se tergiversan o, por el contrario, recibe silencio como respuesta. Esto genera una presión sobre él, la presión de saber la verdad, pese a que no la transmite de manera explícita dentro de su relato, sino que esta se desprende precisamente de la forma en que narra, del que no pueda transmitir su propia subjetividad o comunicarse con su entorno, o del hecho de que rebusque constantemente en sus recuerdos con tal de hallar la verdad.

Esta presión a la que me refiero no surge solamente de su imposibilidad de acceder a la verdad e insertarse, en términos de Rojas, dentro de un curso de sentido, sino también del hecho de que se encuentra en un entorno que promueve el olvido, que lo incita a dejar atrás el pasado. Este entorno está inundado por el neoliberalismo, por el consumo como una prioridad en desmedro del propio sentir del protagonista. Esto se presenta, por ejemplo, en el hecho de que los padres del protagonista se preocupan más de comprarle cosas que de comunicarse con él. El consumo en esta novela, tanto de comida como de bienes materiales, es algo que ayuda a construir una cubierta tras la cual se esconden los verdaderos problemas, el sentir del protagonista, el abuso de su madre, la muerte de su tío. Como plantea Avelar, este es un contexto que promueve el olvido en la renovación constante de las mercancías. No obstante, hay un contraste entre una realidad que intenta ser silenciada y una que aparenta normalidad. Creo que esta normalidad superficial también se manifiesta en la narración objetiva, ya que esta muestra un desinterés y un automatismo en el protagonista que, finalmente, esconden el hecho de que necesita comunicarse con su entorno, necesita saber la verdad. Ahora bien, en este sentido el consumo viene a ser algo que contribuye en el silencio, y es este silencio aquello que oprime constantemente al protagonista, impidiéndole manifestarse afectivamente.

Considero también que aquello que se intenta esconder dentro de la historia familiar son experiencias de *shock*, experiencias traumáticas para la familia que el consciente reprime con tal de evitar el daño psíquico, es decir, experiencias que sólo se pueden sobrellevar a través de la anestesia, la cual también se evidencia en la narración objetiva y en el hecho de que el protagonista manifiesta su necesidad de escapar o alienarse de su entorno. La anestesia, a su vez, es aquello que nos lleva al empobrecimiento de la experiencia, ya que la represión de ciertos acontecimientos hace que no se articule un relato continuo y totalizado que luego pueda transmitirse entre las distintas generaciones, logrando cohesionar a la colectividad. En este caso el silencio, incitado por la familia y el contexto social y económico, llena el relato del protagonista de espacios en blanco, de fragmentos de información que no le permiten insertarse dentro del saber de su familia, de ese saber transmitido de generación en generación que, finalmente, es la experiencia. El protagonista, por el contrario, se construye a sí mismo en la búsqueda de esa experiencia, se constituye como sujeto en medio de los vacíos. En la medida en que recibe un relato entrecortado de parte de sus padres, también articula su

subjetividad de manera entrecortada. Esto puede vincularse con lo que plantea Benjamin respecto a la barbarie, ya que para él la esta genera la posibilidad de construir nuevas formas de transmitir la experiencia. Considero que, al igual que en *Estrellas muertas*, eso es precisamente lo que ocurre con esta novela, ya que la forma en que el protagonista se enuncia constituye una nueva forma de transmitir la experiencia dentro de un contexto en el que esta, entendida como el conocimiento transmitido de generación en generación, se encuentra en crisis. Así, en esta novela no sólo se elabora una nueva forma de transmitirla, sino que también se renueva lo que se considera como experiencia, esta deja de ser algo que trasciende las generaciones, pasando a ser algo que se elabora de manera individual, a través del fragmento, a partir de retazos del pasado. Creo que esto es algo determinado por el contexto de la postdictadura, en el cual las heridas del pasado se encuentran encriptadas dentro de los sujetos, tanto de quienes las recibieron de manera directa, como los padres del protagonista, como de quienes las heredaron de sus padres. Si bien estas heridas no se mencionan explícitamente, siguen presentes en todos los vacíos y silencios, siguen estando cada vez que se omiten y se reprimen, cada vez que no se habla de ellas. Así, se sigue transmitiendo una experiencia, pero una en la cual este silencio que se hereda es capaz de hablar por sí solo. Esta, por lo tanto, no está en esta novela en lo que se dice, sino que más bien en lo que no se dice. Está en aquello que se excluyó de la historia oficial, en lo que se ocultó con el pretexto del progreso, en lo que se reprimió con tal de evitar el trauma. Del empobrecimiento del concepto tradicional de experiencia, por lo tanto, surgen nuevas formas de enunciación que permiten que aquellos elementos olvidados por la historia persistan dentro de los relatos, así como persisten dentro de los sujetos.

## Bibliografía

- Amengual, Gabriel, Mateu Cabot; Juan Luis Vermal. *Ruptura De La Tradición: Estudios Sobre Walter Benjamín Y Martin Heidegger*. Madrid: Trotta, 2008.
- Anabalon, Natalia. “Escribir después del desastre: recuerdo y testimonio en *Estrellas Muertas* de Álvaro Bisama”. *Catedral Tomada* (2016): 90-103.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS, 2000.
- Bisama, Álvaro. *Estrellas muertas*. Santiago: Alfaguara, 2018.
- \_\_\_\_\_. “Nueva novela de Álvaro Bisama retrata el derrumbe emocional y político de los ‘90’”. Rojas, Alberto. 30 ago.2010. Emol.
- Benjamin, Walter. “Experiencia y pobreza”. *Discursos interrumpidos I*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- \_\_\_\_\_. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Pablo Oyarzún trad. e intr. Santiago: ARCIS – LOM, 2002.
- Bottinelli, Alejandra. “Narrar (en) la “post”: La escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra”. *Revista Chilena de Literatura*. Nº 92 (2016): 7-31.
- Buck-Morss, Susan. “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona, 2005. 55-98.
- Chamorro, Jessenia. “Estrellas Muertas (2010) o la pérdida de los referentes utópicos en los años noventa. En torno a la novela del escritor chileno Álvaro Bisama”. *Crítica* (2014): 1-12.
- Escalada, Rodolfo. “Subjetividad Genérica y Descentramiento del Sujeto”. *Repensando el sujeto descentrado*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 1999.

- Franken, María Angélica. “Memorias e imaginarios de formación de los *hijos* en la narrativa chilena reciente”. *Revista chilena de literatura* (2017): 187-208.
- Freud, Sigmund. “Duelo y melancolía”. *Obras completas*. Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.
- \_\_\_\_\_. “Lo ominoso”. *Obras completas*. Tomo XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva visión: 2002.
- Lillo, Mario. “La novela de la dictadura en Chile”. *ALPHA* (2009): 41-54.
- Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.
- Montes, Cristian. “Imaginarios apocalípticos e infancia en las novelas *En voz baja* de Alejandra Costamagna y *La edad del perro* de Leonardo Sanhueza”. *Alpha* (2016): 279-289.
- Moulian, Tomás. *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago: LOM, 2017.
- Richard, Nelly. *Crítica de la memoria*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2010.
- Ricoeur, Paúl. “Del lenguaje del símbolo y de la interpretación”. *Freud: Una interpretación de la cultura*. México D.F: Siglo XXI, 1990.
- Rocco, Bernardo. “La encriptación del duelo en *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra, *Fuenzalida* de Nona Fernández y *La edad del perro* de Leonardo Sanhueza”. *Atenea* (2019): 133-150.
- Rojas, Daniel. “Camanchaca de Diego Zúñiga: Testimonio y (re)construcción de la memoria como alegorías del violento decurso de la historia chilena”. *La Calle Passy 061*. 15-3-2010. Web. 20 dic. 2019. < <http://www.lacallepassy061.cl/2010/03/camanchaca-de-diego-zuniga-por-daniel.html>>

Rojas, Sergio. "Profunda superficie: Memoria de lo cotidiano en la literatura chilena".  
*Revista chilena de literatura* (2015): 231-256.

Zúñiga, Diego. *Camanchaca*. Santiago: Penguin Random House, 2015.