



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

*“Subjetividad e identidad: el fracaso de la construcción identitaria
en dos novelas y un documental de la llamada generación de los
hijos”*

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

Estudiante:

Carla Nicole Jara Pérez

Profesoras Guía:

Darcie Doll Castillo

Alejandra Bottinelli Wolleter

Santiago de Chile 2017

Dedicatoria

*“A quien dejó este mundo mientras
las líneas de esta tesis se escribían:
Ximena Hidalgo Jara, la Mena”*

Agradecimientos

Escribir esta tesis no resultó una tarea fácil, quienes me conocen saben que fue un proceso que careció muchas veces de motivación y ánimo. Sin embargo, hubo personas que desde su buena voluntad nunca dudaron en brindarme sus palabras de apoyo en cada momento que me veían decaer ante esta temida, pero satisfactoria misión. Me encuentro escribiendo las últimas líneas de un proceso que duró más de lo que tenía planeado pero que finalmente está terminando, por lo que veo estrictamente necesario agradecer a todos aquellos que ayudaron a que haya sido más llevadero y agradable.

En primer lugar, a todos los miembros de mi familia. A mi padre Mauricio y a mi madre María, por haberme apoyado siempre y por no mandarme a hacer cosas en la casa cuando me ponía a escribir (a veces sí). A mis hermanas Katherine y Karina, por soportar mi hipersensibilidad y por mandarme a trabajar cuando me veían distraída. Les agradezco por sus correcciones e incluso por cada vez que me molestaban.

A mis amigas de la universidad Tamara, Javiera, Rose y Marion, por haber vivido todo este proceso juntas, porque sabemos cómo nos costó, porque lloramos, nos reímos, y sobre todo nos apoyamos y nos dijimos lo seca que éramos cuando ninguna se la creía. También a Josefa, que a pesar de no continuar con nosotras diariamente siempre tuvo palabras de aliento para mí, hasta el último momento.

A mis amigos de infancia que siempre que me veían me preguntaban cómo me había ido, por cada recreo que me daban los fines de semana sentados en la calle dejando que las palabras fluyan y las horas pasen.

A mis amigas del colegio por confiar tanto en mí y en mis capacidades y hacerme sentir la más inteligente del mundo cuando menos me lo creía.

Finalmente, a mis profesoras guías Alejandra Botinelli y Darcie Doll, principalmente por su infinita comprensión, pero también por su orientación y disposición, a pesar de verse muchas veces ajustadas de tiempo.

Tabla de Contenidos

I. Introducción	5
1. Marco teórico y metodológico.....	8
1.1. Memoria	8
1.2. Familia	11
1.3. Giro subjetivo y legitimidad de la primera persona.....	12
II. Capítulo 1: <i>Cansado ya del Sol</i>	18
1. Memoria: “El almacén de desperdicios” La insistencia al olvido	19
2. Búsqueda identitaria: Un fracaso inminente	21
3. El tiempo alterado por el pasado: presente y futuro	27
III. Capítulo 2: <i>Los topos</i>	31
1. Memorar desde la subjetividad: crítica a los discursos oficiales	32
2. Temporalidad alterada: no hay futuro posible	35
3. El sujeto deconstruido	37
IV. Capítulo 3: <i>El edificio de los chilenos</i>	44
1. Una mirada subjetiva al pasado.....	46
2. El relato de un fracaso: la doble pertenencia.....	48
V. Conclusiones.	53
VI. Bibliografía.	56

Introducción

En los últimos quince años han aparecido en la esfera pública de Chile y Argentina una serie de escritores jóvenes, hijos de militantes políticos nacidos entre los años setenta y ochenta, con producciones literarias y cinematográficas orientadas a hacer memoria y a la indagación del pasado reciente. Las temáticas de las novelas coinciden en el sentido de que se pone como telón de fondo el período dictatorial del cual fueron testigos siendo solamente unos niños y también que trabajan la conflictiva con sus padres, quienes padecieron la dictadura siendo jóvenes y en muchos casos militantes.

El surgimiento de estas nuevas voces se desarrolla en un contexto bastante particular el cual algunos llaman como “transición” o período de postdictadura. Para efectos de esta tesis, me siento más a gusto con el término postdictadura, simplemente porque considero que el concepto “transición” implica un cambio de un estado a otro, del cual creo que aún no somos testigos.

El período de la postdictadura se desarrolló de manera similar en Chile y Argentina. Sin embargo, no hay que dejar de lado las diferencias que presentan ambos países, sobre todo en el ámbito de desarrollo cultural. Hay que considerar que la dictadura cívico-militar de Argentina duró mucho menos que la chilena y terminó casi siete años antes. A primera vista es posible darse cuenta que en Argentina el movimiento cultural inmediatamente terminada la dictadura, fue mucho más fuerte y politizado que en Chile. Raúl Alfonsín, el presidente radical que asumió el poder luego de terminada la dictadura argentina, creó un modelo cultural estatal de centro-izquierda que motivó el desarrollo de grandes producciones culturales, tanto en cine, teatro, artes plásticas, literatura, etc. Sin embargo, aún reinaba el silencio sobre el pasado reciente, este estallido artístico se centró más bien en la indagación del pasado de sucesos más lejanos, para así de alguna manera comprender el presente y el pasado dictatorial. Este momento cultural no tuvo grandes proyecciones, luego con la llegada de Carlos Menem a la presidencia y la consolidación del modelo neoliberal en casi todo latinoamérica, el arte también sufrió las consecuencias mercantiles y sociales que este tipo de sistema competitivo y centrado en el dinero conlleva.

Al contrario de lo que podría haberse pensado, en Chile luego de diecisiete años de censura por parte de los medios a la escena cultural, y con la emergencia de grandes grupos culturales subversivos como el grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) donde participaron intelectuales como Raúl Zurita y Diamela Eltit, una vez finalizada la dictadura de Pinochet se vivió un período de letargo y silencio en el ámbito cultural.

Tomás Moulian en su libro *Chile Actual: la anatomía de un mito* señala que “un elemento decisivo del Chile actual es la compulsión al olvido. El bloqueo de la memoria es una situación repetida en sociedades que vivieron experiencias límites” (31). Esto se aplica a ambos países: Chile y Argentina, donde una vez finalizada las dictaduras se niegan a hablar sobre lo ocurrido, pero esto no ocurre de manera tan voluntaria como podríamos pensar. Para Moulian se trata de una negación al pasado socialmente determinada que se vive de manera individual según sea el caso, es decir señala que el olvido se vive de distintas maneras, para algunos es “negación dolorosa” como un descanso a un largo período de tensión e incertidumbre, por lo cual buscan en el olvido un lugar seguro y estable, otros lo viven como remordimiento de una vida negada, que llega a ensuciar el sentido de la nueva vida, otros viven el olvido como una contradicción que impide la integración de pasado y presente, y finalmente, señala que el olvido es una estrategia de “razón de estado”, señala que “ese es el campo de los silencios planificados, pactados, ofrecidos como sacrificios para contener las supuestas iras del Patriarca” (32). Esta es la razón de todos los demás olvidos, motivado por el deseo de “blanquear” el país para crear una imagen de un Chile confiable y modelo de un nuevo sistema capitalista “neoliberalismo”. Para ello, señala Moulian es necesario limpiar la imagen de Pinochet y convertirlo en un “hombre providencial”.

Es en este contexto de olvido y silencio, en este contexto postdictatorial que se caracteriza por querer ocultar y olvidar el pasado reciente, es que surgen las escrituras de este grupo de jóvenes que vivieron en dictadura durante su infancia y que desean saber qué pasó. En este sentido trabajar el pasado dictatorial, trabajar con la memoria se convierte en un método de resistencia de estos jóvenes, que quieren pelear contra el control mental de los grupos de elite al querer controlar la memoria. Carolina Canave señala que la literatura postdictatorial trata de “producciones simbólicas que tematizan, de una manera crítica, los

acontecimientos sucedidos en nuestra historia reciente, claramente no de una manera que se agote y clausure en aquellos significados convenidos sino, por el contrario, como relectura y reapertura a un pasado que se nos presenta poblado por las sombras de la duda.” (18)

Esto supone el surgimiento de una nueva generación, con nuevas voces que dan cuenta de un cambio radical de perspectiva, quienes no tienen el temor de hablar sobre memoria, sino que la toman como un arma para luchar contra el olvido que nos quieren imponer. Sin embargo, no es cualquier memoria, motivados también por el contexto y las vivencias personales, la memoria toma matices mucho más subjetivos y la narración adquiere un camino donde se ficcionaliza la propia experiencia, dejando atrás aquellos relatos que surgieron, por ejemplo, en Argentina en el período de Alfonsín, donde ir al pasado significaba ir en búsqueda de relatos históricos objetivos. A esta nueva generación pertenecen escritores como Alejandro Zambra, Nona Fernández, Alejandra Costamagna, Diego Zúñiga entre otros en Chile y Patricio Pron, Felix Bruzzone, Laura Alcoba en Argentina; y directores como Macarena Aguiló en Chile y Albertina Carri en Argentina. Todos ellos y todas ellas, reflejan de manera paradigmática esta nueva forma de trabajar la memoria.

El hecho que la subjetividad sea el centro en las narraciones implica de una u otra manera que se manifiesten las diferencias generacionales entre quienes fueron jóvenes en los sesenta (los padres) y quienes están escribiendo (los hijos). En estas narraciones no veremos relatos revolucionarios cuyo objetivo sea condenar el terrorismo o enaltecer las figuras de los mártires, al contrario, veremos el cuestionamiento y la crítica a las figuras parentales al hacerlos vivir una infancia trastocada por la separación, el cambio de país en resumidas cuentas por el quiebre

Es por esto que a través del estudio de dos novelas *Cansado ya del sol* (2002) de Alejandra Costamagna y *Los topos* (2008) de Felix Bruzzone y un documental titulado *El edificio de los chilenos* (2010) de la directora chilena Macarena Aguiló, es que me propongo demostrar que la inclinación por trabajar la memoria desde la subjetividad que tienen los escritores y directores de la generación de *los hijos*, crea personajes sumamente fragmentados, incapaces de definirse a sí mismos y menos de vislumbrar futuros prometedores. Postulo y afirmo entonces que el interés por conocer la historia familiar

radica fundamentalmente en el interés por construirse a sí mismo, ideal que se ve inmerso en el fracaso provocado por la ausencia de una historia familiar consistente a causa del silencio y lo imposible que se torna reconstruir un pasado que está marcado por la extrema violencia y la muerte.

Ante esto, el objetivo general de ésta tesis es demostrar cómo a través de la constante búsqueda del pasado se evidencia una búsqueda identitaria que termina en un rotundo fracaso, debido a la imposibilidad de reconstruir el pasado. Este fracaso se puede reflejar en la falta de proyección y la paralización del tiempo que tiene el mundo enunciado.

Como objetivos específicos me he propuesto demostrar cómo opera la memoria en las obras estudiadas; relacionar la llamada obsesión por la memoria con la búsqueda identitaria en la cual se encuentran los personajes principales de los relatos y finalmente, dar cuenta de cómo se manifiesta el estancamiento del tiempo y la ausencia del futuro en las obras analizadas.

Para comprobar el desarrollo de esta tesis y comprobar mi hipótesis es necesario hacerse las siguientes ¿Qué tipo de memoria opera en los textos y cómo lo hacen? ¿Qué consecuencias trae a los sujetos (personajes) está mirada obsesiva hacia el pasado? ¿Qué pasa con el futuro? y con el fin de responderlas y así otorgarle un sentido integral al texto, se me hace necesario presentar y delimitar ciertos conceptos que me ayudarán a guiar el estudio y unificar mi propuesta. Para comenzar me haré cargo del concepto de memoria, presentando las distintas formas de entenderla y las variadas maneras en que pueden operar en un texto, luego me referiré a la importancia que adquiere el concepto de familia. Luego me referiré la discusión surgida en torno al “giro subjetivo” y a la primera persona como fuente de verdad, tanto en el ámbito literario como documental al delimitar los conceptos de modalidad expositiva y performativa planteadas por Bill Nichols.

1. Marco teórico y metodológico

1.1 Memoria

En las últimas décadas, hemos sido testigos de la tendencia a representar de distintas maneras el pasado. Mucho se ha hablado sobre por qué ocurre esto. En nuestra

investigación, nos quedaremos con la respuesta de Andreas Huyssen, quien señala que la época contemporánea vive en una obsesión por la memoria. Este autor señala que la obsesión contemporánea de la memoria es “la contracara del pánico ancestral al olvido” (1). Este miedo al olvido es producido principalmente por el bombardeo de los medios masivos de comunicación y por la vertiginosa vida que llevamos. Otro motivo gatillante del miedo al olvido, es la aceleración cultural en la cual vivimos. Es decir, estamos siendo forzosamente empujados hacia el futuro, por lo que cada vez vamos achicando más el tiempo presente. Esto provoca un gran sentimiento de angustia en el sujeto, haciendo que se sienta desidentificado, llevándolo a buscar un lugar de refugio, el cual cree que solo puede encontrar en el pasado y su historia familiar, lo que traerá más de algún problema.

Para referirse a la memoria trabajada por los hijos de los militantes políticos de las dictaduras cívico-militares de Chile y Argentina, se ha acudido al concepto de posmemoria acuñado por Marianne Hirsch. Este concepto originalmente fue utilizado para dar cuenta de la problemática de la memoria de los hijos de los desaparecidos en el holocausto. Sin embargo, como dice Huyssen, el discurso del holocausto ha funcionado como un discurso global sobre memoria, funcionando como tropo universal del trauma histórico, por lo que el concepto de posmemoria, ha sido aplicado para la problemática de memoria de la segunda generación de las víctimas de la dictadura cívico-militar de los países latinoamericanos, esencialmente en Chile y Argentina.

Según la noción de Marianne Hirsch “posmemoria” se define en primer lugar para referirse a los recuerdos traumáticos que no se han vivido en primera persona, es decir que la persona que está recordando no ha vivido directamente el trauma. También es posible mencionar el carácter fragmentario que tiene este tipo de memoria, debido a que no es posible recordar todo y reconstruir el pasado de manera exacta, lo que vendría siendo una característica propia de recordar, pues como señala Beatriz Sarlo el recuerdo es “soberano e incontrolable” (10), esto se refiere a que puede llegar en cualquier momento, de manera fugaz o por largo rato, pues no es nuestra decisión cuando llega, “asalta incluso cuando no es convocado” (9).

El término de posmemoria ha sido duramente criticado. Una de las nociones que vale destacar es el de la crítica cultural argentina, Beatriz Sarlo, quien considera que el

sufijo “pos”, es completamente innecesario. Esto debido a que el significado del término posmemoria, estaría en el mismo campo semántico que recuerdo o memoria. Así lo señalan en el Diccionario de estudios culturales latinoamericanos (2009), editado por Mónica Szurmuk, Robert McKee Irwin y colaboradores: “Según Sarlo, la necesidad de crear un nuevo término no está justificado. ¿Cuál es la necesidad, se pregunta, de acuñar un término cuyo significado ocuparía el mismo espacio semántico que otros términos como recuerdo o memoria?” (227) Esto debido a que la supuesta diferenciación de posmemoria con memoria, es que la posmemoria la hacen quienes no vivieron el hecho directamente, implicando cierta ficción en su relato, pero según Beatriz Sarlo, el recuerdo y la memoria debido a su condición de “incontrolable”, también implican ficción y no verdad absoluta, sea quien sea que esté recordando.

A pesar de que el concepto de posmemoria funcione muy bien para tratar el problema sobre la distancia entre el recuerdo y lo que se recuerda, además de que nos sumamos a la postura de Sarlo sobre lo innecesario del concepto, a nuestro juicio no se hace cargo sobre la cuestión de la voz, es decir de la legitimidad que tienen los hijos de los militantes políticos de hablar sobre el trauma. Es por esto, que hemos decidido trabajar con el concepto de “memorias subterráneas”, propuesto por Michael Pollak, el cual creemos caracteriza mejor la idea de hacer memoria siendo hijos, incluyendo el problema de la distancia temporal y la cuestión de la legitimidad de la voz siendo un ser marginado.

Pollak propone la existencia de dos tipos de memorias, las “memorias oficiales” y las “memorias subterráneas”. El autor plantea esta tipología tomando y desmarcándose de la noción de Maurice Halbwachs sobre memoria colectiva. Halbwachs señala que la memoria colectiva es aquella que se articula con la “fuerza de los diferentes puntos de referencia que estructuran nuestra memoria” (Michael Pollak, 17), es decir, con los puntos en común de la suma de nuestras memorias individuales. A juicio de Pollak, esta noción es acertada en su composición. Sin embargo, considera que es muy sana aún, es decir, cree que Halbwachs tiene una perspectiva muy positiva sobre las memorias colectivas, ya que considera que refuerzan la cohesión social, mediante la afectividad del grupo y no la ve como una forma de dominación o violencia simbólica sobre los grupos minoritarios.

Pollak privilegia el análisis de las memorias de los excluidos, de los marginados y de los grupos minoritarios a las que llamará “memorias subterráneas”. Este tipo de memoria se oponen a la “memoria oficial”, a la que Pollak va a entender en el sentido de memoria colectiva de Halbwachs, y que considera una imposición o medio de dominación de los sujetos marginados. Este autor señala que, ante “el carácter destructor, uniformante y opresor de la memoria colectiva nacional (...) las memorias subterráneas prosiguen su trabajo de subversión, en silencio y de manera casi imperceptible afloran en momentos de crisis a través de sobresaltos bruscos y exacerbados”. (18)

Estas consideraciones de Michael Pollak, me parecen bastante atingentes a esta investigación, por lo que utilizaré el concepto de “memoria colectiva” o “memoria oficial” en aquellas producciones, donde se habla de los hijos de militantes políticos, no desde la voz de los propios hijos, sino desde la perspectiva de los discursos oficiales sobre memoria. Por otro lado, utilizaré el concepto de “memorias subterráneas” en aquellas producciones que han surgido en aproximadamente los últimos quince años, que fueron voces que estuvieron silenciadas por mucho tiempo, pero afloraron de manera “brusca y exacerbada” cuestionando y en contra de las memorias oficiales.

1.2 Familia

La familia ha sido considerada como la base de la sociedad. Kemy Oyarzún, habla de un “filiocentrismo” que se instauró en la modernidad donde todo ha de remitir a ella desde una constitución micro y macro política. La familia está cada vez más vinculada y manejada por el Estado ya que de alguna u otra manera refleja las relaciones jerárquicas y de poder de un estado-nación que se extrapolan a las relaciones familiares, donde el padre (en esta sociedad patriarcal) vendría siendo el poder mayor.

Cuando hablamos de familia pensamos en una institución social, pero lo que aflora intuitivamente, dejando de lado la función política y social que posee, son las relaciones de parentesco y afecto que se producen dentro de ella. En una familia destaca la unión de los integrantes y es lo que Ana Amado y Nora Domínguez llama “lazos de filiación”. A raíz de una cita de Clarice Lispector, las autoras señalan el interés por estudiar “los vínculos humanos donde la ligadura de los afectos se hace institución” (13) es decir, la familia. Al centrarse en la palabra “lazo” para describir la unión parental, las autoras están diciendo

que la familia al mismo que une, también controla: “Lo que une también separa. Así, otra de las acepciones de “lazo” señala que la ligadura es lo que impide a alguien hacer cierta cosa u obrar de cierta manera” (14).

En este sentido las uniones familiares, los lazos de parentesco, impiden a los personajes de estas novelas configurarse a sí mismos. La familia tradicionalmente se ve como una institución conservadora que “constituye un “deber ser” individual y social, una matriz no solo simbólica sino que profundamente ideológica” (Oyarzún, Kemy 287) y al estar desintegrada la enseñanza del “deber ser” para los hijos no existe.

Instituciones como HIJOS, ponen en evidencia “las huellas de la violencia y sus graves efectos en la trama de nombres e identidades que cimentan la certeza del origen, con diversas estrategias simbólicas” (Amado, Dominguez, 16) La estrategia utilizada por los escritores y directores con los que estoy trabajando es la de la subjetividad, a través de ella dan cuenta de cómo la desintegración de la familia, la desintegración de esos lazos que son la base de la sociedad les trajeron consecuencias irrevocables en su identidad. A través de la ficcionalización de su experiencia, exigen a los padres quienes narran el pasado con dificultad “algo más que medias palabras” (17)

1.3 Giro Subjetivo

El giro subjetivo consiste esencialmente en “el espacio otorgado a lo subjetivo y personal dentro la investigación académica, a través de la historia oral y el testimonio” (Szurmik, Mónica y Mckee Irwin, Robert 227). El giro se produce, principalmente, por el agobio del sujeto posmoderno, donde la vida acelerada con exceso de información ha producido que su identidad entre en crisis en todo ámbito, desde lo político social (con el fin de los metarrelatos, los sujetos no se identifican con ningún discurso o institución y solo se adaptan al contexto) a lo personal (son sujetos bastante fragmentarios y cambiantes, sin identidad fija). Lo que provocará que el único medio que el sujeto encuentra adecuado para unificar su identidad, sea la mirada subjetiva de su existencia.

Esto se puede observar de manera paradigmática en el cine documental latinoamericano, donde, apropiándonos de la terminología sobre modos de representación de Bill Nichols, el giro subjetivo consiste en el paso de una modalidad expositiva hacia una modalidad performativa.

A grandes rasgos la modalidad expositiva según Bill Nichols, caracteriza a los documentales donde se presentan los hechos de un modo distanciado, dándole énfasis a la objetividad. En palabras de Bill Nichols:

“El texto expositivo se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico. (...) Ésta es la modalidad más cercana al ensayo o al informe expositivo clásico y ha seguido siendo el principal método para transmitir información y establecer una cuestión al menos desde la década de los veinte.” (68)

Por otro lado, la modalidad performativa, definida por Bill Nichols, es aquella que cuestiona la base del cine documental tradicional, cuestionando la objetividad, la presencia de narradores omniscientes, etc. Este tipo de documentales se caracteriza por funcionar a través de la mirada subjetiva del realizador, donde aparece como un personaje más del film.

Bajo esta terminología, es posible afirmar que el documental latinoamericano que surge en los años 90 aproximadamente, pertenece a la modalidad performativa de los documentales, ya que son considerados “producciones híbridas en las que el filme es un proceso y no un medio para entender el mundo” (Valenzuela, Valeria 4)

De esta manera, podemos observar cómo las producciones que se centran en la subjetividad, van adquiriendo un lugar privilegiado en el mundo intelectual. Se comienzan a masificar y a multiplicar narrativas que van en contra de los discursos hegemónicos sobre memoria, que se estaban dando desde los años 80. Disciplinas como la historia se comienzan a interesar por la historia oral, pues consideran que ésta permite llenar vacíos del pasado que estaban siendo imposible de llenar.

Frente a este escenario, reacciona la escritora, periodista y ensayista argentina Beatriz Sarlo, quien en su libro *Tiempo Pasado*, publicado en el año 2004, hace una revisión y una crítica al auge de la historia oral y el testimonio en el ámbito académico, es decir, plantea una crítica al llamado giro subjetivo.

Sarlo, llama giro subjetivo a la “tendencia académica y del mercado de bienes simbólicos, que se propone reconstruir la textura de la vida y la verdad, albergadas en la

rememoración de la experiencia, la revaloración de la primera persona como punto de vista, la reivindicación de una dimensión subjetiva, que hoy se expande sobre los estudios del pasado y los estudios culturales del presente” (21). La autora señala que “la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada” (22) y que las disciplinas las están usando como medio para saber la verdad sobre el pasado. Lo que la autora critica no es que la memoria sea usada como medio para saber la verdad, sino que sea usada como único medio para saber la verdad, provocando que la memoria se despolitice.

Beatriz Sarlo, reconoce el valor de la historia oral y el testimonio como instrumento jurídico, como modalidad de escritura y como fuente de la historia, de hecho, considera que en muchos casos resultan indispensables. Su crítica se basa en la desconfianza que le provoca los privilegios que se le asignan, al igualarlo con los discursos históricos academicistas, al considerarlo como única fuente válida.

A raíz de lo anterior, la autora hace una diferenciación entre la historia académica y la historia oral y el testimonio. Señala que el testimonio y la historia oral pertenecen a la historia de circulación masiva, y esta, “a diferencia de la buena historia académica, no ofrece un sistema de hipótesis, sino de certezas” (16). Considera que es un método que causa un gran impacto en el público, y que reconoce su legitimidad en el mercado. Su éxito en el mercado se debe a que, como ya mencionamos antes, es un método que ofrece certezas, ya que según Sarlo, “recurre a una misma fórmula explicativa, un principio teleológico que ofrece origen y causalidad, aplicable a todos los fragmentos del pasado, independiente de la pertinencia que demuestre para cada uno de los fragmentos en concreto” (15). Esta fórmula, produce una nitidez argumentativa y narrativa, que provoca que el interés del público se sostenga, a diferencia de lo que ocurre con la historia académica, que solo ofrece hipótesis y presupone una complejidad de entendimiento mayor.

Esta fórmula o principio organizador del cual habla Beatriz Sarlo, es el relato. Señala que la historia masiva no puede prescindir de él, ya que “impone unidad sobre las discontinuidades, ofreciendo una “línea de tiempo” consolidada en sus nudos y desenlaces” (15). Es por esto que la autora llama a la comunidad crítica a examinar el testimonio como

un discurso retórico, y no como una fuente de verdad absoluta, pues señala que el testimonio es una ficción, ya que la fuente de la historia oral y del testimonio es el recuerdo, y los recuerdos están mediados por la memoria y siempre la memoria va a recurrir a la ficción, pues nadie puede reconstruir de manera exacta, es un procedimiento imposible de realizar, ya que el recuerdo es incontrolable.

Por otro lado, a la autora le parece sospechoso que a este género se le considere verídico en un cien por ciento, y no se le hagan las mismas exigencias que se le hacen a la historia académica sobre la veracidad de la información. Es decir, se realiza una especie de pacto de confianza que consiste en que el receptor crea todo lo que diga el emisor.

Sarlo sustenta estas reflexiones en las ideas de Jacques Derrida y Giorgio Agamben sobre el testimonio. Pues Derrida, ya había demostrado su desconfianza ante el testimonio en términos de verdad, ya que desde la lectura de Sarlo, Derrida sostenía que la intención principal del testimonio es persuadir y no reconstruir fielmente el pasado. Y Agamben, por su lado, a propósito de los testimonios de los testigos del holocausto, cuestiona la veracidad de los testimonios, pues, señala que quien está hablando no es la víctima directa, ya que estos ya no pueden hablar.

Tras esta crítica al testimonio como fuente de verdad, expuesta por Beatriz Sarlo, al considerarlo como un fenómeno de circulación masiva que se caracteriza por ser poco crítico y apolítico, y al poner en tela de juicio el privilegio que en último tiempo se le ha otorgado a la primera persona y a la confianza que se le ha dado a la inmediatez de la voz y el cuerpo, es que la autora propone que la crítica de lo apolítico del uso de la primera persona se soluciona articulando el discurso desde lo creativo y ficcional y no desde lo testimonial. Es decir, “Sarlo propone la literatura o el arte experimental, por un lado, o el texto académico, por otro, como respuestas culturales adecuadas para el registro de la memoria reciente.” (Szurmik, Mónica y Mckee Irwin, Robert 227). De esta manera, vemos cómo las producciones surgidas en los últimos diez años, responden a la crítica de Sarlo, y articulan el uso la primera persona y el testimonio desde lo creativo y ficcional. Donde vemos que en la mayoría de ellas se ficcionaliza la propia experiencia y se juega con lo real y la ficción. Convirtiéndose en producciones sumamente políticas y contrahegemónicas.

Ana Amado también se refiere a la cuestión del testimonio. La autora señala que el testimonio “como género discursivo, da cuenta de un yo que desplaza su subjetividad al mundo” (El testimonio 512), aunque en ese sentido, comparte características con la biografía y la autobiografía, el testimonio se diferencia porque “borronea las marcas de las “vida íntima” y desliza el yo a la esfera pública” (El testimonio 513). Señala que los familiares de las víctimas de las dictaduras se valieron de diversos recursos expresivos para representar las figuraciones de la memoria, por lo que comenzaron a circular diversas poéticas testimoniales. Sin embargo, logran desmarcarse del lado melancólico de la pérdida de los seres queridos, y más bien se “integran a una estrategia, que pretenden colectiva, de relación del presente con el pasado traumático” (Lazos de familia 44)

Ana Amado precisa que desde los años sesenta en Latinoamérica los relatos testimoniales habían estado ingresando al mundo de las representaciones, con el objetivo de dar cuenta de la historia pública del despojo del continente. Es decir, tradicionalmente el testimonio venía siendo utilizado para reconstruir y reponer la historia, por lo que podríamos decir que el testimonio, según Ana Amado, está encargado de hacer una memoria objetiva, organizada y repertoriada de testimonios verificados. Desde ahí nace la necesidad y el desafío de poner en escena otro tipo de memoria, como señala Ana Amado en *El testimonio, voces íntimas de la memoria*, se trata de poner en escena una memoria de “una subjetividad que revela y anuda sus avatares biográficos con la historia, sin la intención de organizarla ni totalizarla, sino con los fragmentos de su propia experiencia existencial de la muerte, la memoria y el olvido” (514). Señala la autora, que este tipo de relatos de memoria se encuentran en una franja entre el testimonio y la ficción y que se resisten a las clasificaciones de género como a las lecturas que la buscan situar como un documento de verdad histórica.

Esto se manifiesta específicamente en los contrarrelatos que los familiares de las víctimas de las dictaduras militares de Latinoamérica, específicamente de Chile y Argentina, ponen a circular. Se trata de un trabajo memorialista donde se hace eje en la filiación y genealogía como claves para referir la carga traumática de la violencia del pasado. Al dar cuenta el crimen, desafían al testimonio “como instrumento de denuncia, de memoria o de herramienta jurídica, el discurso científico de las identificaciones la fuerza

simbólica e la representación estética, constituyen planos diferentes desde los que articulan sus estrategias de memoria y a la vez perfilan nuevos núcleos narrativos para los linajes de sangre cortados por la acción homicida del poder.” (Lazos de familia 47).

Con respecto a la voz narrativa, me enfocaré en estudiar la voz *de los hijos*, desde su condición de subalternos, considerando la particular manera que tienen de hacer memoria. La idea de que hablen *los hijos* ha sido objeto de estudio por algunos intelectuales. El hecho de hablar como hijo posiciona a los autores en una condición subalterna favorable al momento de representar la resistencia al discurso establecido, pero además da la legitimidad de criticar directamente a *los padres* desde los ámbitos más personales, como cuestionar que no hayan pasado tiempo juntos en la infancia, a cuestiones sociales como los discursos oficiales sobre memoria. Sin embargo, la voz que más ha llamado la atención desde la posición *hijo*, es la voz de la infancia. Como ya se mencionó, ser hijo te posiciona como subalterno al padre, pero ser infante te posiciona como subalterno a todo el mundo adulto, al cual según Andrea Jęftanovic se le ha prestado poca atención en relación a otras voces subalternas. La autora señala que “en la literatura las voces infantiles funcionan como cuestionadoras de los discursos tradicionales de control y autoridad ejercidos y materializados por la familia y los aparatos institucionales de la escuela y el estado” (29). Considero que al decidir posicionarse en la voz de la infancia se está optando por adoptar una voz crítica a todo lo que los rodea, debido a que el narrador niño o niña, siempre va a estar en una posición de vulnerabilidad que los autores aprovechan como una manera de establecer la resistencia a lo oficial, tal como señala Jęftanovic, “El narrador niño siempre va a ser una posibilidad de discurso alternativo, a partir de las convenciones que estipulan la parcialidad de su mirada, la incapacidad para explicar algunas cosas, su vulnerabilidad” (29).

Ya habiendo delimitado las principales conceptualizaciones que guiarán este estudio, es posible dar a conocer mi hipótesis de trabajo y los objetivos de este

II. Capítulo 1. *Cansado ya del sol*

En las últimas décadas hemos sido testigos de la tendencia de representar de distintos modos el pasado. La forma más canónica ha sido la de representar la memoria de un modo enaltecedor de las víctimas de genocidio en el contexto de las dictaduras cívico-militares en Latinoamérica. En estos discursos oficiales, lo relevante era que solo se consideraba como voz autorizada y legítima para hablar del pasado a los propios protagonistas de los hechos, sin considerar a las “otras víctimas”. Sin embargo, como ya he señalado anteriormente, me centraré en el estudio de quienes hacen memoria desde la otra vereda, quienes no fueron los protagonistas, pero vivieron las consecuencias de forma directa: “los hijos”. Es por esto que postulamos que la memoria que opera en estos discursos es la que Michael Pollak llama “memorias subterráneas”, que se caracteriza por ser subversiva y ser la memoria marginados.

Estas narraciones irrumpen en la escena con un modo de pensar la problemática de la memoria que la diferencia de otras ficciones del período, algunos incluso podrían creer que la forma de hacer memoria de estos autores es políticamente incorrecta debido a su forma poco tradicional. Pues si bien vemos que los protagonistas se interesan por el pasado y quieren ahondar en él y hacer memoria, lo hacen de manera bastante crítica a la institucionalidad (sobre todo en el caso de *Los topos*) y cuestionando constantemente el accionar de los padres, principalmente en *Cansado ya del sol* y *El edificio de los chilenos*.

Cansado ya del sol, es una novela publicada en el año 2003, por la escritora chilena Alejandra Costamagna. Esta novela aborda temáticas como la memoria, la identidad, el exilio y la orfandad. A través de la voz de una adolescente de aproximadamente veinte años llamada Mayra, se narran las peripecias que atraviesa con su padre quien desde que Mayra era una recién nacida, se fue exiliado de su país natal: Chile, arrancando de la culpa que le producía una traición que cometió, queriendo dejar todo atrás, y borrando toda tipo de huella pasada.

1. Memoria: “El almacén de desperdicios” la insistencia al olvido

El padre junto con su hija Mayra, viven en México una vida solitaria y sin ningún tipo de recuerdos. Sin embargo, como típica adolescente, la hija de Manuel necesita conocer y enfrentarse a su pasado. A pesar de la insistencia del padre en inculcarle que “la memoria es un almacén de desperdicios” Mayra decide comenzar su búsqueda y a indagar en lo que su padre ya no puede seguir ocultando, pues inevitablemente el pasado de una u otra manera termina por imponerse en el presente.

Mayra en el inicio de la narración, comienza a contarnos como fue el día que su padre abandona Chile, pero inmediatamente en el segundo capítulo hace un corte en el relato para contarnos que su padre ha muerto y que ella tiene que volver a México para enterrarlo. Narra el viaje, asiste al funeral y nuevamente nos habla para decirnos que es su turno de contar la verdad, esa verdad que su padre nunca fue capaz de ofrecerle y que ella tuvo que descubrir por sí misma. Es en ese momento que la narradora comienza a contarnos sobre su vida antes de que ella volviera a Chile, la infancia con su padre, los lugares donde vivió, sobre sus amigos, en realidad su único amigo Laino, etc.

1.1 Memoria y olvido: hija v/s padre

Me parece interesante el modo en el que se va desplegando la memoria dentro de la novela, ya que representa de manera paradigmática el conflicto entre memoria y olvido representado en la disputa entre el padre y la hija. Pareciera que lo que en estas novelas se busca, es desarticular el sistema, pero desde adentro, desde quien no representa supuestamente ningún peligro: una niña. Es posible observar en un comienzo a una niña que -convencida por el padre- cree y repite que la memoria es basura, que no sirve, por lo que voluntariamente comienza a olvidar: “Era una costumbre inculcada por Manuel. La memoria es un almacén de desperdicios, decía. Y de tanto escucharlo mi cabeza se vació y comenzó a borrar episodios” (22). El defecto físico de Mayra: su miopía, me parece fundamental para explicar el estado de ceguera en el cual se encuentra: “La vista ya comenzaba a fallarme y me costaba distinguir las cosas pequeñas en la distancia. Pocos meses atrás había descubierto que si estiraba el borde de mis ojos con los dedos hacia los lados, podría mejorar ligeramente el enfoque” (24). Es decir, ella posee una visión difusa de

la historia, sin embargo, si hace un esfuerzo es posible que logre saber “algunas” verdades, lo cual no significa que logre rearmar su historia, solo logra “mejorar” ligeramente el enfoque.

El olvido “voluntario” de Mayra, está condicionado por la crianza de su padre. Laino el amigo de la protagonista, siempre le reclama su falta de memoria: “No podía concebir [Laino] que mis oídos estuvieran clausurados, que yo sólo escuchara lo que no se archivaba, que estuviera adiestrada para olvidar, siempre olvidar” (77). Esta decisión de olvidar que tiene Manuel, tiene que ver con la necesidad de dejar atrás la culpa que le provoca la traición que cometió. La insistencia al olvido se manifiesta desde el inicio del relato, cuando Mayra comienza a contar la historia de cuando su padre deja el departamento en Chile. Es bastante interesante la reflexión que hace la narradora sobre el episodio, pues nos muestra a un hombre saliendo de su departamento, el cual de un minuto a otro se da cuenta que había olvidado la maleta, ahí es cuando la narradora nos dice: “los olvidos son así: se comienza a omitir lo que no se quiere recordar” (13). Sin embargo, por más que Manuel se esfuerce en olvidar los recuerdos siempre llegan al presente, “Del pasado no se prescinde por el ejercicio de la decisión” (9) dice Beatriz Sarlo, y esto lo entiende muy bien la narradora de la novela, pues señala que fue un “pensamiento inusual”, “un llamado de la memoria” lo que detuvo al hombre y lo hizo acordarse de que olvidaba la maleta

1.2 El pasado siempre se hace presente

El pasado siempre de algún modo se hace presente, por lo que es imposible prohibir los recuerdos a menos que, como señala Beatriz Sarlo, se eliminen a todos los sujetos que los portan. Es por esto, que a pesar de que Manuel se esfuerce en eliminar el pasado e inculcarle a Mayra que no sirve para nada, el mismo no lo abandona del todo, pues de todas maneras escribe sobre lo que le ocurrió, sobre su secreto, sobre su traición, pues no puede dejarlo atrás aunque se esfuerce por aparentar que sí. Se pueden omitir los recuerdos, se pueden ocultar, pero en cualquier momento pueden salir a la luz, ya que es imposible desprenderse de ellos. En la novela la memoria aparece guardada en cajones que en cualquier momento alguien puede descubrir: los escritos de Manuel, los periódicos, todo documento que remite al pasado los tiene guardados en un cajón: “Por esos días Manuel escribía frenéticamente cada noche [...], y luego guardaba lo escrito en un cajón con

candado. Yo lo espiaba. Aunque no lograba ver con detalle [...]. Cuando me atreví a preguntar qué guardaba ahí, me respondió que eran recuerdos y que los recuerdos no servían para nada” (77-8). Lo mismo hace Irene, la abuela materna de Mayra, quien tiene guardado en baúles todos los documentos de su hija, documentos a los cuales Mayra tendrá acceso cuando comience la búsqueda de su madre: “En una sola caja su vida y su muerte. En una caja de cartón, mi madre” (187).

Las implicancias que tiene el pasado sobre el presente se simbolizan de una muy buena manera con las cicatrices, en ellas se manifiesta como el pasado está y estará siempre marcando nuestra existencia. Mayra tiene una cicatriz en su pierna, la imagen que ella crea de su madre tiene una en la cara, lo interesante es que ella no logra recordar el motivo de la cicatriz, supone que fue por un descuido de Manuel, pero no recuerda nada de los hechos, lo evidente es que la cicatriz está y que jamás se borrará, a pesar de las insistencias del padre, el pasado -y la cicatriz- siempre se harán presente: “Manuel acarició esa noche mi rodilla y me dijo que la cicatriz un día desaparecería” (56). La cicatriz nunca desapareció y nunca supimos cómo apareció.

2. Búsqueda identitaria: Un fracaso inminente

El hecho que los autores de estas novelas se posicionen como “hijos”¹ (sean o no hijos de víctimas en la realidad), los ubica inmediatamente en una condición marginal ante los discursos oficiales. La selección de las características de los personajes es clave para comprender esto. Los protagonistas de estas novelas andan en una búsqueda identitaria reflejada y representada en la búsqueda del pasado. Sin embargo, esta misión no se les da nada fácil debido al contexto en que se desarrolla la historia, pues son todos hijos de militantes políticos quienes por años habían sido los autorizados para hablar sobre el pasado, teniendo los hijos que conformarse con lo que ellos querían decir, lo cual claramente no es suficiente para la construcción de la identidad.

A Mayra no le basta con el silencio, ella necesita saber más, y como personaje marginado al único recurso que le queda por recurrir es al espionaje. Tanto en esta novela como en la mayoría de las novelas de esta generación el único medio que tienen los

¹ Entiéndase como hijos de militantes políticos y víctima de terrorismo de estado de los años setenta.

protagonistas para enterarse de los hechos ocurridos, ante la insistencia de la generación anterior a olvidar, es el espionaje. Mayra, ante la porfía de su padre por guardar silencio, tendrá que escuchar conversaciones y hurgar los cajones cuando su padre no se encuentre, de otra manera no tiene como enterarse de nada: “[...] Yo en cambio vigilaba sus pasos. Ya no volvió a dejar el cajón abierto. Cada cierto rato me acercaba al mueble e intentaba abrirlo: siempre cerrada la porquería. Me cansé de probar y me concentré en observarlo a él” (113). Lo mismo ocurre en la primera novela de Alejandra Costamagna *En voz baja*, donde la protagonista se entera de lo que ocurre con su padre escuchando conversaciones a escondidas, o en *Los topos* de Felix Bruzzone, novela que analizaré más adelante, donde el protagonista se entera que sus padres fueron detenidos políticos y que además su madre tuvo un hijo en cautiverio a través de las conversaciones de sus abuelos que oía a escondidas en su infancia en un zapallar.

2.1 La búsqueda del origen para forjar identidad

La adolescencia es uno de los momentos más importantes en términos de construcción identitaria, por lo que saber de nuestro pasado, nuestros padres, abuelos, etc, es fundamental para construirnos a nosotros mismos. Es por esto que Mayra, luego de que cumple los quince años comienza a hacer preguntas sobre su madre. Hecho que, por su puesto a Manuel, símbolo del olvido, le irrita. Tan solo la posibilidad de que su hija traiga al presente lo que a él tanto trabajo le ha costado olvidar, le causa un humor intolerable, que rápidamente es captado por Mayra, causándole aún más curiosidad por saber la verdad. El momento clave el cual la misma narradora reconoce como decisivo para que ella comience a interesarse por conocer lo que Manuel oculta, es cuando su padre despide a Ester, una mujer que les ayudaba con los quehaceres de las cabañas, porque la sorprendió hurgueteando en los cajones donde guardaba todo lo que el escribía. Mayra escuchó a escondidas la conversación que Manuel tuvo con Ester, y desde ese momento decidió que ella tenía que saber las mismas cosas que sabe su padre: “En ese momento me propongo que yo también sabré las cosas que él ya sabe. Y empiezo cuidadosamente a revolver cajones, a registrar posibles escondites, a espiar” (80).

2.2 El fracaso de la construcción identitaria

Si reconstruir el pasado es tan difícil, y desde la posición de la niña se tiene muchas dificultades, entonces ¿Por qué la insistencia en volver al pasado?, ¿por qué no mirar al futuro y olvidarse?

Vivimos en un mundo donde el pasado se ha vuelto centro del interés, las motivaciones de esta obsesión ya las hemos señalado anteriormente a raíz de los planteamientos de Hyussen, quien señala una serie de motivos políticos, sociales y culturales para explicar esta cuestión. Pero, además, tiene que ver con la aceleración en la que estamos inmersos, todo queda obsoleto al instante y estamos siendo empujados de manera vertiginosa hacia el futuro, esto provoca una gran angustia en el sujeto reflejada primordialmente en el miedo al olvidar, por lo que el único refugio que encuentra para sobrellevar esto es la memoria familiar, recordar quienes son nuestros padres y así tener claros quienes somos nosotros mismos. Es por esto que la formación identitaria se relaciona fuertemente con el pasado, pues lo primordial es saber nuestro origen. Sin embargo, el refugio en estas narrativas no es encontrado, nunca se logra llegar al conocimiento absoluto, siempre hay barreras, siempre hay gente que calla, es imposible reconstruir el pasado. Entonces, de lo que se trata es de reconstruir y rescatar una memoria que está muy lejos de otorgar identidad, sino más bien atenta contra las posibilidades de formación de ésta

2.3 Mayra, la niña incompleta y fragmentada

El absoluto fracaso de la consolidación de la identidad de Mayra no nos resulta novedoso, pues a medida que la novela avanzaba, era más fácil darnos cuenta como la niña no lograba encajar en ningún lugar ni con ninguna cosa, cada vez era más incompleta, más fragmentada y menos definida.

Hay un aspecto que me parece fundamental nombrar para demostrar que Mayra nunca estuvo clara con quien era, y es que en muy pocas ocasiones llama a su padre como tal “padre”, sino que lo hace por su primer nombre “Manuel”, demostrando con esto que ella nunca se logra identificar como hija. Es una relación bastante confusa, pues en diversas ocasiones se manifiesta una suerte de relación de pareja entre el padre y la hija, como que ella fuera la mamá, incluso se insinúan escenas eróticas entre ambos, el rol como hija nunca

está cien por ciento definido. Laino, el amigo de Mayra es quien mejor capta esta extraña situación: “Tú no solo lo quieres [dice Laino], tú estás enamorada de él” Cada vez que Laino hacía este tipo de comentarios (pues no era la primera vez que lo hacía), Mayra se enfurecía mucho con él, la situación, aunque aparentemente no es extraña para ella, le molesta que alguien se lo diga. Sin embargo, una vez cuando andaba de paseo con su padre, ante una discusión con el guía del Centro de la Tortuga ella le señala al joven que Manuel no es su padre, sino que es su novio.

Mayra no tiene bien definido su rol como hija de Manuel, pero tampoco lo tiene con ningún parentesco, ni con nadie, no logra definir las relaciones, pues ella pensaba que nunca lograría tener una relación firme con nadie “Nuestra vida era lo suficientemente fugaz como para adornarla con nuevas relaciones efímeras” (76) Tampoco su rol de nieta, todo lo que le decían sobre quién era, para ella estaba impuesto: “Para mi Irene no era mi abuela y tampoco creo que ella me viera como su nieta. Alguien nos imponía un parentesco y nosotras, vejas del carril, nos rendíamos sin alarma” (171). Mayra se ve a sí misma como su madre, pues como dijimos ocupa el lugar de esposa – compañera con Manuel y no precisamente como hija; la imagen mental que crea de Julieta (su madre) es muy parecida físicamente a ella misma, el elemento clave es la cicatriz. Además, cuando la abuela le decía hija, ella inmediatamente pesaba que Irene la confundía con Julieta “No sé si me llamó así por casualidad o fue el primer intento de confundirme con Julieta” (174), yo le doy el beneficio de la duda a Irene, quizás solo le decía hija porque es la forma común en que las abuelas (chilenas) nombran a sus nietas.

La fragmentación del personaje se concreta aún un poco más cuando Mayra se entera que el verdadero nombre de su padre no es Manuel, el hombre con quien había vivido toda su vida, a quien había nombrado siempre de la misma manera en realidad no se llamaba así, sino Clemente. Esto cobra aún más importancia considerando que, como ya dije, ella lo nombraba por su primer nombre y no como padre, por lo que la identificación con él se hacía precisamente desde el nombre “Tengo la cabeza sucia” dice Mayra, la tiene sucia con verdades, pues se acaba de enterar que su padre no es quien ella creía, se acaba de enterar que Manuel es en realidad Clemente, que escribió un libro contando su historia, que

traicionó a un hombre por cobarde, que su madre no la quiso ya que era el símbolo de la traición “Acaso yo era el engendro de una traición” (147) etc.

La identidad de Mayra nunca estuvo firme, debido a las incógnitas, a la falta de historia familiar, a su soledad, por lo que la creación de su alter ego no nos extraña, “La dolorosa”, así le puso Laino. Aparecía cada vez que ella se ponía de mal humor, cuando intentaba recordar a su madre, “cuando tenía la vista velada” (58) dice Mayra. La dolorosa aparece cada vez que Mayra no tiene respuestas para explicar sobre su origen: “La Dolorosa te está secando por dentro” (87) le dice Laino, y ella no quería dejarla de lado, pues dice: ¿Y cómo iba a dejar yo a mi Dolorosa, si es lo único firme que tenía? Lo demás era un padre hermético y una foto imaginaria golpeándome majaderamente la cabeza. (87-8). Lo único estable dentro de la vida de Mayra es su alter ego, el resto es volátil, el resto no existe, está muerto y es precisamente porque no hay respuestas. Pareciera que Laino es el único personaje que podría ser estable, pues es quien la intenta definir, le dice y le presenta a su Dolorosa, también es quien le advierte sobre el pasado turbio de su padre, es quien finalmente la libera de su padre. Sin embargo, ante el futuro apocalíptico, ante la muerte no se puede hacer nada.

En la protagonista ni siquiera hay estabilidad en su forma física, sabemos que es delgada y que posee miopía, pero de repente nos hace pensar que en realidad no tiene miopía y que es solo una metáfora, que solo lo usa como recurso para justificar su ceguera frente a la vida. Además, en algunas ocasiones nos dice que es güerita², en realidad los otros le llaman así, en algunos momentos ella lo acepta y en otros los niega “Yo no soy güerita ni él es mi padre ni me interesa ver su video, señor” (68) En esta cita, Mayra niega todo lo que supuestamente es y veos su identidad completamente desarticulada, pues niega al padre como tal y nuevamente se ve como su pareja, pues tras la discusión con el guardia dice: “yo lancé una carcajada y le tomé la otra mano. Y así, como un par de novios malcriados, nos alejamos del guardia y nos instalamos frente a la vitrina de las tortugas con deformación genética” (68)

² Güera/ Güerita se les dice a las personas con el cabello de tonalidades rubios en la cultura mexicana

Mayra se identifica intensamente a lo largo de todo el libro con los reptiles, comienza dice a distanciarse de los hombres corrientes, se identificaba a sí misma como un reptil “oculto, hermético y de sangre fría” (59) ¿Eso era en realidad ella? ¿Oculta y hermética?, eso no es más bien lo que su padre le había enseñado que debía a ser. Mayra es un sujeto que aún no se descubre, incapaz de definirse y se decía así misma, reptil, motivada principalmente por su miopía: “Comprobé con alivio que aún era miope igual que un reptil” (65), luego más específicamente comienza la identificación con las tortugas: “Qué me importaba saber que [...] aguantaban una hora sin respirar, que morían por depredación, que la carne era muy fina, que los huevos eran sabrosos, que las madres abandonaban sus huevos, que siempre regresaban al lugar donde nacieron” (67). Aquí la narradora nos da ciertas luces sobre lo que pasa más adelante, puesto que aún Mayra no sabe los motivos por los que su madre no está viva, no sabe que no la quiso tener, y que su padre la rescató, no sabe que ella va a volver a Chile, a su lugar de origen, al igual que lo hacen las tortugas. Sin embargo, sabe que en algo se parece a este animal, se siente atraída por el “Me atraía el desamparo de eso animales” (64) el cual se caracteriza además de lo mencionado por caminar lento, a que no avance, al igual que el presente de la protagonista.

La visita al Centro Nacional de la tortuga, y más bien la incorporación del elemento “tortuga” me parece clave para entender los puntos centrales de toda la novela, pues en un comienzo es Laino quien le advierte a Mayra que su padre tiene un pasado turbio. Se refiere a que Manuel se dedicaba a hacer contrabando de tortugas, más adelante Laino le vuelve a sugerir que su padre tiene un pasado turbio, pero esta vez no se refiere a la historia de las tortugas, sino a su propia historia, pues el adolescente tenía información del pasado de Manuel, pues una noche de borrachera el padre le contó algunas cosas a los padres de Laino. Luego, las tortugas siguen sirviendo para la comparación con la historia de Mayra, pues la característica de que la madre abandona sus huevos es claramente la madre de la niña dejándola por creer que es fruto de la traición, luego que siempre vuelven a su lugar de origen, es Mayra de vuelta en Chile, dadas las circunstancias casuales (si se quiere) ella vuelve al lugar donde nació, es Mayra queriendo saber de su pasado, es el pasado imponiéndose en el presente. Luego, viene el estancamiento, Mayra dice “Qué aburrida sus vidas, pensé. De qué le servía vivir treinta, cuarenta, ochenta años si estaban forzadas a ser

exhibidas a los monótonos visitantes” (66). La siguiente cita, me parece que refleja de manera bastante clara a lo que me refiero:

“Recuerdo que en esa vitrina había una tortuga que parecía lagarto [a mi parecer la identifica con Manuel] Tenía uñas y cola muy largas, estaba cubierta por un caparazón deforme y su cara era como de halcón. Un pequeño monstruo. Había otra que permanecía muy quieta y con los ojos cerrados sobre una piedra [la identifica con la madre muerta] Y justo al lado de ellas nadaba un pez con el cuerpo medio destrozado [se identifica a sí misma]” (68)

Esto me parece demasiado decidor, pues luego la niña le pregunta al padre sobre qué le pasó al pez son cola, y el padre responde con un tono de risa “Seguro que se la comió la tortuga lagarto” (68), luego le pregunta si es posible vivir sin cola y el padre responde que por qué no podría hacerlo, demostrando claramente la posición del padre al decir que es completamente vivir sin la historia que él le niega (la cola que él le cortó).

Mayra se reconoce como “la hija de puta”, es la única forma que tiene de definirse ante el fracaso que implicó su búsqueda, su vuelta a Chile, sus averiguaciones, dice que todo es culpa de sus padres, pues ellos la destrozaron, la liquidaron en el acto en que la concibieron, mientras lo hacían estaban muertos, por tanto ella nació muerta, dice:

“Soy la hija de puta. Ellos me mataron. Me fulminaron mis padres. Así lo hicieron: emblandecieron mi corazón, cegaron mi vista y se enjuagaron las manos. Soy la hija del reptil. Los reptiles nos recogemos en el silencio helado de la tierra. No veo. Alguien clausuró mis ojos con parches curitas. Ni me acuerdo quién. Ahora tengo dos huecos” (211)

Finalmente, se reconoce como quebrada, desestructurada: “Basta que me toquen para saber que estoy rota” (212) y la culpa de eso la tienen los padres, la tiene el pasado “A mí ya me cansaba ese sol que aún no conocía” (212).

3. El tiempo trastocado por el pasado: presente y futuro

3.1 La imposibilidad del pasado afecta el presente

Como dije anteriormente, el proyecto de formación identitaria se ve inmiscuido en el total fracaso fundamentalmente porque es imposible reconstruir el pasado, y el intento por lograrlo afecta directamente el presente del sujeto (en este caso de Mayra, pero más adelante veremos cómo lo mismo ocurrirá con el protagonista de *Los topos*, o con los miembros de *El edificio de los chilenos*) provocando un estancamiento manifestado en la atmosfera de la novela donde se siente el no avance, y se evidencia una falta de proyección de los personajes.

Cuando Mayra, ante el engaño de su padre se vuelve a Chile a vivir con su abuela materna- de quien nunca había escuchado nada-, ésta se queda en silencio por mucho tiempo ante la pregunta de Mayra sobre de qué murió su mamá, la abuela no habla de nada con Mayra más que cosas específicas, como el saludo, pero nunca más tienen una conversación. Esto provoca que Mayra comience a desesperarse, pues sus preguntas no tienen respuestas, es por esto que el presente deja de tener sentido y comienza la mecanización y estancamiento de éste, por ejemplo, comienza a ir al colegio, pero no se relaciona con nadie: “reclamaban por mi cabeza ausente” (179) se presentaba de manera muy puntual, cumplía, pero era como que no estuviera, hasta que decide no ir más, comenzando una rutina que no avanzaba en nada “dejaba que las horas de acumularan en mi piel” (179) El tiempo está completamente estancado, no hay avances, no hay respuestas, no hay futuro.

Este tiempo estancado, esta falta de presente, no solo se representa en Mayra, pues todo el mundo está detenido. La abuela -Irene- se sienta todas las tardes en su silla mecedora, con la vista en algún punto de la calle y las manos cruzadas debajo sus pechos: “solo estaba ahí para soportar las horas”. La posición física de la abuela es bastante interesante para representar este letargo, la mecedora con un movimiento de vaivén pero que no avanza, los brazos cruzados debajo del pecho, una posición de conformidad de no hay nada más que hacer, la mirada en un punto de la calle, que puede ser cualquiera, no hay proyección, no hay ganas de avanzar.

Otro elemento que manifiesta el tiempo detenido es el conteo de perros. En un comienzo Mayra cuenta perros para liberarse del insomnio, una forma de reemplazar el “contar ovejas”. Símbolo de paralización, querer que el tiempo pase, pero no avanza no

logra conciliar el sueño, luego decide contar perros reales. Esta costumbre no la deja más. Sin embargo, la cuenta la perdió, solo estaba la acción de contar y decir cualquier número. Como ya dije Mayra comenzó a contar perros para dormirse, pero luego lo hace para todo lo contrario, para despertarse: “Yo contaba perros para despertarme, para matar el tedio de cada día” (58) El contar perros paso a ser otro elemento del estancamiento diario, donde da lo mismo cuanto se avance, el número pierde importancia, da lo mismo si hay más o menos perros, el asunto es hacer pasar las horas, superar el tedio.

3.2 El futuro es la muerte.

Todo lo que implica presente comienza a mostrarse como monótono, mecánico y pareciera que solo cobrara importancia si a través de este se pudieran resolver incógnitas del pasado, todo el mundo desplegado está en un completo letargo, provocando que no se visualicen proyecciones de nadie, el futuro solo podría existir si se da con las respuestas sobre el pasado que busca, y como sabemos que esto es imposible, la única proyección posible que se visualiza es la muerte, la cual se manifiesta constantemente en los viajes que hace Mayra, donde todos los pasajeros siempre van tristes y desolados, todo viaje y avance implica la muerte: “Toda la gente iba cubierta por un desgano. Por un momento imaginé que ellos eran vacas viejas conducidas al matadero y yo un ternero de carne fresca. Nos matarán a todos, divagué” (23-4).

La muerte aparece siempre que se habla de futuro en la novela, esto se debe a la falta de proyecciones provocado por el fracaso de la construcción identitaria ante la negación del pasado, pero también hay que considerar el contexto. Estamos hablando de un contexto dictatorial en donde el padre se fue exiliado por traicionar a un amigo -Ramón Domínguez- a quien azotaron y torturaron frente a los ojos de Manuel, lo exterminaron, es decir el imaginario de la niña en torno al futuro no puede ser otro más que la muerte:

“Sé que luego, en diez o veinte o treinta años más (la vida corre muy rápido) me verán tan encorvada, miope y marchita como las ven a todas. Estaré entonces un segundo más lejos de la vida, con el cuerpo listo para el reposo y la cabeza serena, quizás narcotizada por los recuerdos. Hay un instante en que todo se empareja, como si el apremio de la muerte pudiera uniformarnos” (17)

En esta cita se demuestra claramente como el avance del tiempo no implica otra cosa que el deterioramiento y no de manera paulatina, sino que este llega de un momento a otro, lo que sigue del presente inmediatamente es la muerte, no logra ver un futuro prometedor.

En conclusión, de lo que trata la novela es de reconstruir y rescatar una memoria que, debido a su imposibilidad de ser recuperada, está muy lejos de otorgar identidad. Al contrario, sino más bien atenta contra todas las posibilidades de lograr que esta se consolide afectando no solamente la identidad de Mayra, sino a todo el mundo enunciado.

III. Capítulo 2. *Los topos*

Los topos es una novela publicada en el año 2008 por el escritor argentino Felix Bruzzone quien es hijo de desaparecidos políticos y muy reconocido dentro del campo literario argentino, se le cataloga como parte de lo que algunos llaman “hijos mutantes” (aquellos que asumen su origen, pero no quedan presos de él). Esta novela está narrada en primera persona por un hombre adulto-joven a quien nunca le conocemos el nombre. Es una novela que pone su enfoque en el pasado, pero está proyectada en el presente y es en este tiempo en el cual transcurre. Cuenta la situación de constante búsqueda en la cual se encuentra el protagonista, quien desde que sus padres desaparecieron vive con sus abuelos maternos. Su abuela insiste en que su hija -la madre del protagonista- tuvo un hijo mientras se encontraba detenida en el centro clandestino de detención y tortura ESMA, por lo cual el protagonista, luego de la muerte de su abuela, decide encaminarse en la búsqueda del hermano perdido. Sin embargo, esta búsqueda se irá desdibujando con la búsqueda de Maira (una travesti de quien se enamora), también con la búsqueda de su padre y de su supuesto hijo (quien se supone fue abortado por Romina -ex novia del protagonista-, hecho que nunca se confirma). Por momentos nos da la impresión de que el personaje principal tiene poco contacto con la realidad, ya que su mundo son puras suposiciones, imaginaciones y sueños extraños, el mismo reconoce en algún momento que los únicos vínculos que tiene con la realidad, son el embarazo de Romina, Maira y Lela. Sin embargo, Lela muere casi al inicio de la novela, Romina decide abortar (supuestamente) y Maira desaparece.

Al igual como lo hice con *Cansado ya del sol*, me propongo en primer lugar demostrar cómo opera la memoria dentro de la novela, para luego dar cuenta de cómo la obsesión por esta va causando consecuencias en la temporalidad del sujeto y en su concepción de mundo, provocando finalmente consecuencias en la identidad del protagonista.

1. Memorar desde la subjetividad: crítica a los discursos oficiales

1.1 Mirada al pasado desde la inferioridad

Uno de los aspectos que me interesa destacar del tratamiento y de cómo opera la memoria en esta novela es el de la legitimidad de la voz. Al ser el autor hijo de desaparecidos, y al poseer el protagonista de la novela la misma condición, su posición ante los discursos oficiales sobre memoria es de inferioridad. He mencionado esto antes a propósito de *Cansado ya del sol*, donde la subalternidad de la protagonista se representaba principalmente a través de la voz infantil, en *Los topos* el narrador no habla desde la niñez como lo hace la narradora de la novela de Costamagna, pero de igual manera menciona la condición de vulnerabilidad que tuvo en la infancia al negársele la verdad, pues nos cuenta las maneras que tenía para burlar las estrategias que tenían sus abuelos para hablar a escondidas sobre sus padres, y así no provocarle traumas:

“Varias veces la oí discutir del tema con mi abuelo. Ellos se iban al fondo, al zapallar, y hablaban de todo lo que yo no tenía que saber. Pero a veces me escondía entre las hojas de los zapallos, que para mí eran un lugar de juego (...). Hasta que un día me descubrieron (...). Desde esa vez, aunque sabía lo que tenía que saber, se cuidaron de volver a hablar entre los zapallos” (Felix Bruzzone, 12-3).

El evidente esfuerzo que debía hacer, y continúa haciendo a lo largo de toda la novela el protagonista para saber la verdad sobre su pasado, da cuenta de la carencia de derecho que posee el protagonista (desde la mirada hegemónica) para hablar sobre lo que no sabe (o no puede saber), por lo que considero que la falta de nombre se vuelve un elemento para entender la posición en la que se encuentra. La ausencia de un nombre propio, además de representarnos la identidad trunca y fallida del protagonista (de lo cual hablaré más adelante) nos hace visualizar que el sujeto está hablando desde una posición anónima y marginal, sin tener siquiera derecho a un nombre y poder validar su discurso.

1.2 La reconstrucción fallida del pasado

El tratamiento del pasado es bastante particular, pues la acción de recordar no implica una rememoración y reconstrucción del pasado, aunque inicialmente pueda

pensarse que ese es el objetivo. La acción de recordar implica más bien la frustración por no poder armar un relato sobre el pasado que sea coherente, ya que la memoria está cubierta por una capa borrosa que hace imposible restituirla de manera completa, motivado por diversos factores: la ausencia, la subjetividad, la mezcla de recuerdos, las invenciones, etc. Es decir, dentro de la novela se plantea la imposibilidad reconstruir la memoria y la complejidad de armar un relato de la ausencia con relatos objetivos, pues todo pasa por una subjetividad. Por ejemplo, la insistencia de la abuela por querer encontrar al supuesto nieto perdido, del cual no se sabe si realmente nació. Sin embargo, la mujer quizás como consuelo ante la desaparición de su hija, quisiera que fuera cierto y ocupa todos los días de su vida para crear “imaginar” un relato lo suficientemente coherente en el cual la existencia de este hijo nacido en cautiverio sea completamente posible. En un viaje a Rio de Janeiro, en Copacabana, la abuela afirma haberse cruzado con alguien muy parecido a la imagen que se había creado del nieto desaparecido, es decir, su fantasía es tal que le da corporalidad al nieto, haciendo que su imaginación pueda parecer real.

1.3 Crítica a la institucionalidad.

El narrador de *Los topos* se manifiesta y posiciona en contra de la institucionalidad oficial sobre cómo hablar del pasado. Esto se entiende a raíz de lo que explicaba anteriormente: el autor de la novela es de la generación de hijos que, si bien no niegan su origen, deciden no quedarse atados a él, por lo que comienzan a crear obras donde se desligan de la oficialidad, centrándose mucho más en su subjetividad, adoptando una posición crítica que queda de manifiesto impecablemente. Quien puede considerarse pionera en esta forma de memoriar es Albertina Carri, quien en su documental *Los Rubios* (2003) rompe con todos los discursos oficiales y crea incluso una nueva forma de documentar, que consiste principalmente en hacerlo desde la propia subjetividad. Bruzzone en su novela trabaja la misma idea, la cual se demuestra y muy explícitamente en la resistencia que tiene el personaje principal en participar de la organización HIJOS³, a pesar de que su novia -Romina- le insista en que lo haga:

³ Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio

“Yo, la verdad nunca me había asomado a HIJOS, y la insistencia de Romina no llegaba a convencerme. Si me atraían algunas cosas. Eso de los escraches, por ejemplo, que para mí eran una forma de revancha o de justicia por mano propia, algo muy de mi interés pero que por cobardía, o idiotez, o inteligencia, nunca concretaba” (Felix Bruzzone, 17).

Sin embargo, no solo se da la libertad de declararse públicamente en contra de esta institución, hecho de gran relevancia considerando que HIJOS era una de las instituciones más respetadas entre personas de izquierda de la época, sino que también se toma el atrevimiento ironizar con la institución: “Igual todos me caían bien, o más o menos bien, y la que mejor me caía era Ludo, una chica que también militaba en HIJOS – su tía había desaparecido en Córdoba: hubiera sido bueno que se juntara con Romina y fundaran SOBRINOS, NUERAS, no sé” (18). Beatriz Sarlo ya lo decía en su artículo sobre el libro titulado *Los Topos: Una condición de búsqueda*, la novela afirma el derecho de hablar de cualquier modo sobre la ausencia. La crítica a la institucionalidad, o a los discursos oficiales sobre memoria, está presente en la mayoría de las novelas publicadas por autores de esta generación. Sin embargo, considero que Felix Bruzzone en *Los Topos* va más allá de la crítica, ya que comienza a desarticular todo el sistema, utilizando incluso recursos como la burla para referirse a los discursos oficiales. Uno de los episodios más graciosos -a gusto personal- y me tomo la libertad de incorporarlo, es cuando el protagonista va con Romina a ver una banda tributo a Bob Marley. En esta escena el autor se vale de la ironía para criticar HIJOS, pues nombra a la banda tributo como “Hijos de Bob”. Es decir, compara la “fascinación” que tienen los fanáticos de Bob Marley con la que eventualmente sienten los miembros de HIJOS con los padres víctima. Culmina la anécdota ya de manera muy subversiva al llamarlos lisa y llanamente “bobos”:

“[...] mi ex vecino se había vuelto un rastafari que iba y venía con su guitarra llena de fotos de Bob Marley, tocaba en una banda – Hijos de Bob – y a pesar de mi aversión por el reggae fuimos a verla varias veces. Una de las últimas [...] se me escapó decir que la banda bien podría empezar a llamarse «Hijos bobos de Bob» o «Bobos Bob», no me acuerdo, pero se ve que mi broma no le gustó a nadie o no la entendieron” (Felix Bruzzone, 29).

De esta manera, pudimos darnos cuenta que el objetivo de retornar al pasado en la novela no es para seguir fieles a los discursos instaurados, sino para lo contrario, traicionarlos y criticarlos y desde una perspectiva más radical deconstruirlos. La acción de volver al pasado, implica consecuencias en el sujeto, sobre todo en su construcción identitaria, cuando la búsqueda comienza a desviarse y a adentrarse a lugares que no se tenían pensados, la identidad del protagonista se desvía junto con la búsqueda. Para ir explicando esto de mejor manera y luego ir desplegando la fragmentariedad del sujeto, procederé a dar cuenta de cómo el pasado logra trastocar el presente y condicionar el futuro dentro del mundo enunciado.

2. Temporalidad alterada

2.1 Coexistencia del pasado, presente y futuro

La novela plantea que el pasado ya no puede ser recuperado. Lo pretérito no se muestra como el precedente del tiempo presente, sino que ambos coexisten. El pasado se impone en el presente provocando que el único sentido de vivir se limite a indagar en él, lo que provoca inevitablemente que el futuro se vea afectado. El acto de recordar implica mezclar todos los tiempos: pasado, presente y futuro, lo que termina por trastocarlos a todos, llegando incluso a la eliminación de uno de ellos:

“A veces, ya en casa, me preguntaba si seguir a Maira no era una forma de evitar las averiguaciones sobre mi hermano. ¿Qué era primero, salvar el amor o el pasado? El amor era el futuro. El presente y el futuro. ¿Y el pasado? También, presente y futuro; pero la intensidad del pasado en el presente -y ni hablar en el futuro – era pequeña en comparación a la intensidad del amor. Ese era mi orden, entonces: primero amor. Y en todo caso: porqué no pensar solo en dos términos, pasado y futuro, y olvidarse del presente, que casi siempre era malo. En ese caso, no había dudas: futuro, Maira, amor infinito, libertad, sociedad nueva, nuevo mundo” (48)

2.2 Ausencia de futuro

Como pudimos ver en la cita del apartado anterior, para el protagonista Maira representaba el futuro y el amor y manifiesta su deseo de luchar por él. Sin embargo, la

travesti desaparece lo que provoca que todo plan futuro se vea inevitablemente destruido. Si es que es posible vislumbrar el futuro dentro de la novela, solo tendrá características pesimistas, pues sin Maira todo tipo de proyección tiene asegurado el fracaso. Romina cuando era novia del protagonista, insistía constantemente en que participara en HIJOS, pues estaba convencida de que la institución lo salvaría del futuro apocalíptico, otorgándole paz y un futuro mejor. La insistencia de la joven les trae una serie de discusiones rutinarias, las cuales en cierto minuto dejan de tener sentido. El protagonista dice “si no nos ponemos de acuerdo, alguien tiene que morir” (22). Lo que intento decir es que la vinculación constante con el pasado que hay en esta novela, el cuál además es imposible reconstruir, provoca que el presente pierda sentido y se paralice, lo que a su vez produce que no se vea más futuro que la muerte. Es lo mismo que planteaba a propósito de *Cansado ya del sol*, en el fondo lo que está tratando de decir el protagonista en la cita anterior es que si siguen discutiendo por cosas “sin sentido”, no superaran el estancamiento en el cual se encuentran, y la única opción viable será la muerte, y como ya sabemos que en este mundo no se puede salir del estancamiento, ya que no hay salida con respecto al pasado, entonces simplemente no se observa futuro alguno. Lo único que podría haber liberado al protagonista del destino que tiene como *hijo*, hubiese sido su propio hijo, o hija. Sin embargo, este hijo no llega, pues supuestamente Romina lo abortó, y el protagonista jamás logra comprobar si esto ocurrió o no realmente.

El futuro apocalíptico que se despliega en estas obras es bastante evidente incluso para los personajes, ellos saben que su destino no es otro que la destrucción. Sin embargo, insisten en seguir inmersos en su rutina y las circunstancias hacen que no puedan salir de ahí. Cuando el protagonista de *Los topos* está viviendo en Bariloche junto con el Alemán, en un momento queda solo en casa y descubre unas fotos de travestis muertos y torturados que el hombre tenía “escondidas”, el sabe que eso es lo que sucederá si siguen juntos, y que de una u otra manera el Alemán las puso ahí para que las encuentre. Sin embargo, decide dejar pasar la situación, sabiendo que ese puede ser su destino y continúa a su lado, pues se refugiaba en las palabras de Amalia que le decía que el/ella era distinta y que iba a durar con el Alemán: “ya estaba otra vez en la cabaña pensando seriamente en mi futuro. ¿Qué era “durar” ?, ¿cuánto era para el Alemán “mucho tiempo”? (172) A pesar de esas dudas no hace nada para salir de ahí. También se refugiaba en la absurda idea de encontrar a Maira y

formar familia, de encontrar respuestas y armar una “vida normal”. Insiste en este futuro, incluso junto al Alemán de quien sospecha que puede ser su padre: “Me hubiese gustado salir para verlos, hablar con ellos sobre Maira, quizá sabían algo más, quizá Maira vivía y el Alemán podía traerla y hacer todos una nueva familia en el bosque” (166). Como bien sabemos (incluso el protagonista, aunque no lo asuma), estas son falsas esperanzas, pues claramente ese futuro que se imagina junto a esos dos personajes es imposible, ya que mantuvo relaciones “amorosas” y sexuales con ambos, luego se entera que podrían ser familia (Maira su hermano y el Alemán su padre), lo cual inmediatamente hace imposible formar vínculos sanos entre estos personajes:

“Salí otra vez, ahora la reconciliación con Maira iba a ser definitiva: juntos averiguaríamos todo y viajaríamos hasta esa casa en el sur. Si éramos hermanos nos arrepentiríamos de lo que habíamos hecho y seríamos inseparables. Con el tiempo cada uno podría tener su casa junto al lago o podríamos compartir un mismo hogar para siempre, siempre juntos y siempre pidiendo perdón por nuestro amor equivocado” (72).

Entonces, volver atrás significa la esperanza del futuro, la cual está claramente truncada, el protagonista dice: "Volver allá significaba la recuperación de muchas cosas, algo fundamental para seguir avanzando. Un paso hacia atrás que permitiría dar muchos hacia adelante. En fin, mi lado de la autopista fluía, iba rápido, el otro estaba atascado" (39). No tardó nada en pasar al lado de la autopista atascado, pues aquí está hablando de las ganas que tiene de reconstruir la casa en la que vivió su infancia en Moreno, comienza con los trabajos, todo parece ir bien. Sin embargo, los dueños de la casa eran dos ancianos que murieron en el extranjero sin dejar ningún heredero, los trabajadores que estaban reconstruyendo la casa se enteraron de esto y se la tomaron dejando a nuestro protagonista en la calle. Junto con este fracaso comienza toda la deconstrucción identitaria del protagonista.

3. El sujeto deconstruido

La obsesión por reconstruir y buscar en el pasado y los problemas que esto conlleva, comienza a traer consecuencias en la identidad del protagonista. Esto se maneja como una

degradación paulatina, teniendo el punto de origen en la expropiación de la casa de infancia, pues junto con la casa le roban todos sus recuerdos de niñez, lo único que le quedaba sólido. Inmediatamente después que queda sin casa le roban el auto con todos sus documentos, es en este momento en que el protagonista queda definitivamente sin nombre, pues no tiene un documento que le avale su identidad.

3.1 La calidad de “doble agente”

Más allá de estas pérdidas materiales que por supuesto influyen en la desconstrucción identitaria que va sufriendo el personaje, es muy destacable que el protagonista no tenga ningún rol fijo, pues no es nunca cien por ciento algo. No es hijo, no es nieto, no es novio, no es padre, no es hermano, no es hombre, no es mujer, en un momento dice: “Yo era el hermano mayor y el padre, yo era mi propio padre y, a la vez, el Alemán era como un padre” (155). Todos los sujetos que se presentan en la vida del personaje poseen esta doble condición (o triple), nunca son una cosa en su relación con el protagonista, siempre está presente la cuestión del “doble agente”, que inicia con el padre biológico quien traicionó a sus amigos de militancia e incluso a su esposa (la madre del protagonista), la condición de “topo” marca para siempre al protagonista. Es por esto que a lo largo de toda la novela sospecha de todo el mundo, todos son posibles traidores, por ejemplo, en un principio sospechaba que Maira era parte de un complot internacional para matar homosexuales: “La persecución duró bastante. Maira entró a un supermercado y salió sin comprar nada. Podía ser una espía o algo así, una agente ¿Quién la mandaba? Imaginé un complot internacional para acabar con la homosexualidad en el mundo” (45)

Si bien Maira no era parte de ese complot homofóbico, efectivamente era un doble agente, pues el personaje se dedicaba a matar policías torturadores. Lo que hacía era hacerse pasar por informante de la policía para estar en contacto con ellos y matarlos. El protagonista adoptará el mismo “modus operandi” para vengar a Maira, y de una u otra manera a todas las travestis maltratadas por el Alemán, pues se comienza a vestir de travesti para acercarse al hombre y desde allí ganar su confianza y matarlo. Sin embargo, el plan resulta un poco distinto ante la debilidad identitaria del protagonista. Esto lo trataré más adelante.

3.2 El travestismo: símbolo de la doble imagen

El travestismo trabajado en la novela, el cual se representa principalmente en la imagen de Maira es bastante interesante, pues representa la idea de “doble agente” desde diversas dimensiones:

“Y cuando uno que se ve que estudiaba psicología o alguna ciencia paramental – o las dos cosas- empezó a hablar de cómo el travestismo representaba en Maira las dos mitades de la mellicidad quebrada -usó esa palabra: “mellicidad” -, lo lleno y lo vacío, lo cóncavo y lo convexo, el yin y el yan, el pasado y el futuro rotos y a la vez aunados en un presente enfermo, dije: bueno yo me voy, y salí lo más rápido que pude” (63)

El travestismo en la novela representa las dos personas que se pueden ser y lo más importante es que representa la verdad, o por lo menos lo más cercano a ella: “Más cuando ella, con su travestismo que no era sólo una reunión macho-hembra —ni siquiera varón-mujer—, sino una especie de mapa galáctico, algo que había que saber ver, pero que a todas luces estaba ahí, me dijo que en realidad mi búsqueda era una búsqueda del padre” (128) Pues los travestis son los que logran ver desde dos perspectivas, desde la mirada masculina y la mirada femenina, logra acercarse a su verdadera búsqueda. En la cita anterior, no está hablando de Maira, sino de Mica, una travesti que lo ayudó a convertirse en una, pero más importante, lo ayudó a definir su búsqueda, a darse cuenta que debe buscar a su hijo y que debe vengar a Maira, a través de los consejos de Mica, el protagonista se acerca al Alemán, quien finalmente representará una especie de padre.

3.3 Búsquedas cruzadas.

Maira representa el amor fraternal y el amor sexual. Comienza a confundirse con el hermano nacido en cautiverio y ambas búsquedas comienzan a convertirse en la misma: “Mientras buscaba a Maira, además, empecé a sentir la necesidad de confirmar u olvidar para siempre la versión de Lela sobre mi supuesto hermano nacido en cautiverio, como si las dos búsquedas tuvieran algo en común, como si fueran parte de una misma cosa o como si fueran, en realidad, lo mismo (41). Desde ese momento la percepción del protagonista

hacia Maira comienza a cambiar, pero nunca se va el deseo amoroso y sexual que siente por ella. Sin embargo, la idea de que es su hermano/hermana queda instaurada hasta el final, desde que descubre que ella anda buscando a su hermano y que nació estando su madre presa. Es ahí cuando la propia identidad/imagen del protagonista comienza a confundirse con la de Maira, empiezan vislumbrarse los parecidos físicos e incluso se llegan a mezclar como si fuesen ambos una persona, como si en el travestismo de Maira por un lado se represente a ella misma y por otro estuviese el protagonista: “[...] me dediqué a observar a Robín. Se parecía al verdadero, sin duda, pero también había algo diferente. No tardé en descubrirlo: en los ojos, en los pómulos y en la forma chata del mentón, eran evidentes los rasgos de Maira. O no, más que a Maira, Robín se parecía a mí. Recordé la figura del muchacho brasileño que dibujaba Lela.” (67) Aquí vemos en una sola imagen: “Robín” a tres personas: Maira, el hermano, y el protagonista, los tres como lo mismo, los tres como hijos de Batman: “papá era Batman y Maira y yo éramos Robin. Un Batman y dos Robin” (69) Al final todos son uno y como ya dije, ninguno con un rol definido. Nunca sabemos si Maira era realmente su hermano perdido, la confusión nunca termina y se mantiene hasta el final de la novela. Maira siempre seguirá siendo la amante, el hermano y quizás el mismo protagonista al mismo tiempo. No solo el mismo se confunde, sino también todos los que conocen a ambos manifiestan el parecido, incluso aún más cuando el personaje principal es operado:

“¿Te miraste en el espejo?, estás igualita, Me levanto, voy a baño. El Alemán me acompaña y mientras caminamos me acaricia los hombros. ¿ves?, igualita. Por un momento pienso que la que está ahí no soy yo, que es Maira; y hasta tengo ganas de dar vuelta el espejo y ver si ella está ahí atrás, quizá es una sorpresa del Alemán. Pero o, él me adivina el pensamiento y dice: dale, mirá atrás, sin miedo.” (188)

Todas las respuestas se han perdido en la neblina que posee la memoria, por lo tanto buscar se ha convertido en una constante inevitable y necesaria para el personaje, la condición de búsqueda es tan fuerte que incluso es heredable: “Yo tampoco conocí a mis padres. A mamá en cierta forma sí, pero a papá nada. Y ahora – como había dicho Mica- estaba buscándolo, así que mi hijo, si existía, algún día me buscaría” (131). Buscar al padre era a la vez buscar a al hijo y a al hermano. Lograr encontrar al padre significaría encontrar

un rumbo, pero lo más cercano que encuentra a esto es al Alemán, quien posiblemente sea su padre. Sin embargo, todo es a base de suposiciones las cuales nunca terminan por concretarse, al igual que todo lo que cree encontrar: “El Alemán podía ser el padre de Maira, mi padre, el torturado, el entregador, el torturador, el boxeador, golpeador de travestis – ese era su deporte, el boxeo” (174), pues al igual que todos los personajes, el Alemán adopta múltiples funciones. Sin embargo, el protagonista sigue manteniendo relaciones sexuales con él, sigue sintiendo “enamoramamiento”. Luego su relación comienza a gustarle tanto, que empieza a barajar la idea de formar familia junto a él, pero nuevamente luce como su padre: “Ella era mamá y el Alemán era papá. Ese era el pensamiento guía de cuando sentía miedo: “Alemán papá” (182). Nunca logra definir si quiere a Maira como pareja o como hermano, si quiere al Alemán con padre o como amante.

3.4 El problema de construirse sin referentes

Construirse a sí mismo sin aquella figura que dio comienzo a la propia existencia, y sin poder lograr armar un relato coherente sobre ellos, parece ser el problema principal de los protagonistas de estas novelas, por lo que *Los Topos* no es la excepción. Toda esta confusión (el parecido con Maira y el chico de Brasil), asumida por el mismo protagonista, radica principalmente en la figura del padre. Nunca supo mucho de su padre, más que desde la percepción de sus abuelos (de su abuelo principalmente) quien decía que era un hombre malo, en quien nunca debieron confiar. Luego se entera un poco más de lo que ocurrió a través de su tío (hermano del padre) quien le cuenta que había traicionado a su madre y a sus amigos, por lo que lo único que tenía claro es que era un hombre traidor. Es por esto que le cuesta tanto establecer su identidad, dice que nunca tuvo la oportunidad de completar de forma correcta la parte de los formularios donde dice padres. El sistema no estaba preparado para recibir hijos de desaparecido, si niños con padres muertos, pero no desaparecidos, por lo que la adaptación se torna sumamente compleja y lo que decide es inventar: “De hecho, a veces ponía otro nombre y completaba todo lo de él con cosas que se me ocurrían en el momento. Nacionalidad: búlgaro, ruso, español, mexicano. Ocupación: aviador, lavacopas, abogado, buzo. Enfermedades: viruela, tuberculosis, chagas. Todo así” (133)

De esta manera nos damos cuenta, que la identidad del protagonista es sumamente frágil y nunca logra consolidarse. Su falta de nombre como lo expresé anteriormente expresa el fracaso identitario de por sí, ya que el nombre propio como señalan Ana Amado y Nora Domínguez en *Lazos de familia*, es la marca principal de la filiación y marca una genealogía. La fragmentación de este personaje sin nombre, se representa de diversas formas: en todos los cambios de oficio, de identidad de género, y también físicos que presenta a lo largo de la novela. Comienza presentándose como un pastelero estable gracias a las enseñanzas de su abuela. De pronto, después de perder la casa de su infancia, se ve como un vagabundo, pues queda solo, sin casa, sin auto, sin documentos. Luego conoce a Mariano, quien le da acogida en su hogar y comienza su oficio como albañil, ambos se van a vivir a Bariloche donde trabajan en esto por un tiempo, hasta que su vida nuevamente cambia de rumbos y comienza a trabajar de prostituta como travesti en un barrio en Bariloche. Sin embargo, reconoce que nunca se sintió parte de ninguno de estos oficios, ni si quiera siendo panadero que fue el oficio que más ejerció junto a su abuelo y el que más creía conocer:

“Mientras volvía me sentí un intruso en la vida de todos. Algo parecido me había pasado siendo vagabundo, albañil, repostero, todas ocupaciones que pude llevar adelante pero que en realidad habían sido casilleros e una grilla administrativa, algo que nunca es del todo fiel a la verdad” (132)

Es bastante interesante también, cómo en un principio se nos presenta a un sujeto evidentemente heterosexual, con una novia -Romina- a la cual deja embarazada. Rápidamente esta condición cambia cuando termina su relación y comienza a frecuentar los barrios travestis, ahí empieza a relacionarse con ellas, llegando a formar una relación amorosa con una, luego cuando ya está sumamente involucrado sentimentalmente y se reconoce como homosexual, su pareja se va. Cuando conoce a Mariano, comienza a sentir un cierto “enamoramiento” por él, el cual se esfuma rápidamente. Sin embargo, su homosexualidad ya está consolidada. Cuando viajan a Bariloche, comienza su transformación física, primero se integra al mundo travesti con la ayuda de Mica, lo cual no le causó tanto esfuerzo, lograba adaptarse muy bien en el cuerpo femenino, de hecho muchas chicas travestis envidiaban su desempeño, a pesar de no tener pechos: “No me

llevó mucho tiempo adaptarme a la noche travesti de Bariloche”(143). No le complica para nada su nueva imagen, le gusta y de cierta forma se identifica, el hecho que sea aceptado/a por la clientela hace que se consolide aún más: “Yo convertido en la chica hermosa”. Sin embargo, a pesar de estar casi consolidada su homosexualidad en ciertos momentos igual decía sentirse “hombre”, aunque solo eran pequeños lapsus: “A veces con ellas me sentía hombre otra vez. Pero eran sólo unos pocos momentos: de estar con ellas me quedaba la impresión de que yo era, antes que nada, un objeto de goma” (149).

El cambio radical se produce cuando el Alemán le ofrece la operación de implantes de siliconas. Es una decisión mucho más determinante ya que cambiará su anatomía, de todos modos, acepta, no porque sienta que ese sea el cuerpo que siempre debió tener, de hecho, no logra sentirse pleno con ellos, tanto así que en sus sueños piensa que operándose quedará convertido definitivamente en Maira:

“Todos se despiertan y dicen ¡volviste, Maira!, y cuando pienso que le hablan a ella me doy cuenta de que no, porque repiten ¡volviste, Maira!, y me miran sonrientes, me desvisten, me tocan las tetas recién operadas y empiezan a acariciarme como si fuera un gato” (186).

Con los implantes de silicona, su identidad se ve definitivamente desconstruida, deja de ser hombre (físicamente), deja ser el mismo y se convierte en Maira, en su hermano, en nadie en definitiva y queda sometido/a bajo las ordenanzas del Alemán: “Con el tiempo la idea de ir a buscar a Maira pierde fuerza. El Alemán goza con mis tetas nuevas, le gusta acabar sobre ellas, déjame, pide, te quiero hacer un collarcito de perlas, y cada tanto también me pide que se la meta, así, nena, como me hacía Mairita, vuelta y vuelta, doble Nelson” (188)

En definitiva, logramos darnos cuenta con *Los Topos* de Feliz Bruzzone, cómo la falta de respuesta sobre el propio origen, provoca que -aunque se resistan- los sujetos no dejen buscar e indagar en él, provocando que esto afecte de sobremanera el espacio-tiempo en el cual se desarrollan, facilitando la emergencia de un mundo profundamente pesimista y con aires apocalípticos, ya que ante la falta de respuestas y la destrucción de la identidad que se produce ante esta situación, la única salida posible sea la muerte.

Capítulo 3. *El edificio de los chilenos*

En este capítulo trataré un género diferente, me saldré del análisis de obras literarias para adentrarme de manera parcial al cine documental latinoamericano desarrollado en el último tiempo por los hijos de militantes y víctimas políticas de las dictaduras de los años setenta. Principalmente, el foco estará puesto en el documental de la directora chilena Macarena Aguiló titulado *El edificio de los chilenos* (2010).

El paso del análisis literario al análisis del género documental no es azaroso, puesto que es posible evidenciar un acercamiento entre ambos géneros el cual se manifiesta en los recursos utilizados para tratar temas como la memoria y la identidad. La diferencia radica en lo enriquecedores que pueden ser los procedimientos del cine, ya que habilitan tanto el decir, hecho por si solo de gran relevancia, como el mostrar, la imagen visual cobra una vital importancia (sobre todo en lo estético) a la hora de representar.

El género documental en el cual se enmarca *El edificio de los chilenos* (2010) se caracteriza por presentar altos niveles de subjetividad, por lo que entran dentro de la categorización propuesta por Bill Nichols, como documental performativo. La subjetividad y la incorporación del mismo realizador como personaje dentro del film, responde principalmente al contexto dictatorial y a la necesidad de hacerse cargo de la vivencia del pasado traumático y a las consecuencias que sufren las nuevas generaciones en el ámbito más íntimo, logrando desenmarcarse del documental tradicional objetivo.

Sumándome a lo que plantea Ana Amado en su artículo “Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia”, el cine documental tiene como característica principal, la cual se considera además como una paradoja es que la reconstrucción del pasado y su memoria pueden ser accesibles a través de modos íntimos de representación, utilizando como lenguaje artístico “las imágenes como herramientas insustituibles para encauzar las ficciones o documentos testimoniales sobre su experiencia con el horror”. (Ana Amado 224).

Otra característica del cine documental desarrollado en el último tiempo por *hijos*, el cual Ana Amado llama “Ensayo edípico”, es que estas obras a pesar de que no desconocen su raíz afectiva para con sus padres, dejan entrever “una voluntad de distancia [con la ideología de sus padres] y afirmación de sus propias opciones en el presente” (Ana Amado 224).

Como tercera característica, y a mi juicio, una de las más importantes para efectos de esta tesis es que:

“A partir de su relación personal con el trauma histórico, estas prácticas estéticas y críticas abren otras constelaciones de sentido para las nociones de subjetividad y experiencia. La identidad personal y la identidad generacional, por lo tanto, están en el origen de las intervenciones de una generación que con diferentes búsquedas sobre la forma y la representación apelan a la memoria de un pasado histórico que no conocieron, pero que, sin embargo, reconocen como fuente donde consolidar lazos de filiación.” (Ana Amado 224)

Destaca dentro de este grupo de documentales *El edificio de los chilenos* (2010) de Macarena Aguiló, el cual cumple con todas las características anteriormente nombradas, sobresaliendo principalmente por el modo de representación del trauma, al expresar identidades que apelan a la memoria y al pasado familiar para su consolidación, pero que como veremos y ya hemos visto con las novelas, esto nunca logra concretarse.

Por lo tanto, lo que pretendo analizar en este documental es cómo opera la memoria y el modo de representar el pasado, para luego dar cuenta de cómo este se impone en el presente y en la cotidianidad de los hijos al haber tenido una infancia lejos de sus padres biológicos y armando familia con “padres sociales” provocando un doble sentido de pertenencia afectando claramente en el forjamiento de la identidad.

El edificio de los chilenos (2010) es un documental que habla sobre el surgimiento, desarrollo y consecuencias del “Proyecto Hogares”, una iniciativa que significó que cerca de sesenta niños, hijos de militantes del MIR⁴ se quedaran en Cuba al cuidado de “padres

⁴ Movimiento de Izquierda Revolucionaria

sociales" mientras sus padres biológicos retornaban a Chile con el objetivo de luchar contra la dictadura de Pinochet. En este documental podemos observar como la memoria y el recuerdo del pasado se mantiene vivo en estos adultos que recuerdan su infancia en el proyecto, en los cuales hay sentimientos nostálgicos y heridas que aún luego de casi cuarenta años continúan abiertas e impactando en su cotidianeidad. Es un documental bastante desgarrador por el nivel de intimidad al que se llega con testimonios de los padres, con la lectura de cartas y diarios de vida de la infancia y con los testimonios de los hijos, sobre todo el de la misma realizadora, haciendo que la subjetividad e intimidad inunden el ambiente.

El documental comienza con una escena cotidiana entre la directora-personaje Macarena Aguiló junto con su hijo en el baño, para luego dar paso al relato del secuestro que sufrió en su infancia por agentes de la DINA⁵ para capturar a su padre. Luego nos habla de su exilio en Francia, el reencuentro con su madre en Europa, a quien ya no recordaba, para finalmente comenzar con el relato del momento en que el MIR decide el retorno de sus militantes a Chile para luchar contra la dictadura.

1. Una mirada subjetiva al pasado

El tipo de memoria que emerge de este documental es la misma que surge en las novelas anteriormente analizadas, aquella que se caracteriza por surgir de la voz de grupos minorizados y que recién tienen derecho a sacar la voz: los hijos. Si bien, igual contiene testimonios de los padres y de gente que en la época dictatorial era adulta, sus relatos y las preguntas de la realizadora Macarena Aguiló, se enfocan en un ámbito más personal e íntimo que a lo que estos sujetos estaban acostumbrados a hablar: revolución, partido, compañeros.

1.1 El baúl de los recuerdos: guardar el pasado

Mientras cada participante del documental da su testimonio, además de que la cámara los enfocó, van pasando imágenes de la infancia de los niños, tanto en video como en fotografías. Son imágenes bastante íntimas, las cuales me parecen que aportan de

⁵ Dirección de Inteligencia Nacional

manera magistral a la estética del film. Una imagen muy bonita que se muestra es cuando Macarena lee una carta que ella escribió a su “papito” señalando que quería volver a verlo. Además del enriquecimiento estético, la utilización de estas imágenes ayudan a comprender el modo en que opera y se representa la memoria, Macarena dice: “el Proyecto Hogares y mi infancia quedaron guardadas en un baúl al cual cada cierto tiempo vuelvo, como si se tratara de un tesoro escondido”, esto quiere decir que el pasado siempre vuelve, y en este caso de la manera más íntima y auténtica posible, a través de un baúl de recuerdos de una niña a quien dada su condición de infante se le escondía o disfrazaban las verdades, por lo que volver a él, no significa volver a la verdad y no es posible encontrar ahí las respuestas que se requieren, ya que pesar de guardar el pasado en ese resistente baúl, el silencio y el miedo embargan las respuestas necesarias para formar el tan anhelado individuo integral el cual jamás se logra constituir.

Otro elemento que manifiesta la manera que representa la subjetividad con la cual el documental se refiere al pasado, es la inclusión cada cierto tiempo de unas ilustraciones realizadas por Gerardo, uno de los hermanos sociales de Macarena, las cuales además de marcar la temporalidad narrativa dentro del documental, dan cuenta de la subjetividad y la manera de percibir el entorno en el cual estaba inserto Gerardo (y quizás todos los niños) durante toda su infancia. El documental incluye cinco animaciones realizadas por Gerardo que marcan el inicio, desarrollo y fin del proyecto: En la primera animación un niño es arrojado por una especie de ave en un edificio que se encuentra en una isla en medio del mar, el niño (bebé) va con los ojos cerrados y es recibido por unas manos que lo sueltan en una habitación vacía. El mismo Gerardo señala que esta imagen representa la incertidumbre de un niño que es puesto en un lugar desconocido y que no sabe por qué fue puesto ahí, ni qué pasará con él. En la segunda animación es posible observar un gran árbol el cual es rodeado por muchos niños volando y jugando que representarían a los hermanos sociales, es la animación más optimista de todas, puesto que ya desde la tercera es posible vislumbrar el futuro fracaso. En ella se muestra como todos los niños se suben a un bus escolar el cual entra a un túnel muy largo, llegando finalmente a un lugar que representaría La BECA, un internado al cual asistirán muchos niños del proyecto, que vieron ahí un hogar, incluso más que en el edificio. En cambio, para otros significó una segunda separación. La cuarta ilustración representa las dificultades en las que se encuentra Chile, y

lo lejos que están de volver al país de origen, en la imagen se ve a un niño intentando tocar un cuadro de la Cordillera de los Andes, pero que se le hace imposible ya que se le comienza a prender fuego y cada vez que lo intenta se quema. Finalmente, la última ilustración representa el fracaso y la caída del Proyecto Hogares, en donde se ve un edificio derritiéndose y a dos niños tratando de salvarse y huir de adentro.

1.2 La fragilidad del pasado

Por otro lado, el documental expone cartas que eran enviadas por los padres a sus hijos, las cuales Macarena también ha conservado a lo largo de los años, las cuales son leídas por la misma directora cada cierto tiempo marcando la narrativa y la temporalidad del documental, en las que esencialmente se plasmaba la idea de un futuro idílico en el país natal, justificando lo necesario de la lucha y así también poder justificarse. Las cartas son fundamentales para entender la memoria, ya que a través de ellas tenemos acceso a datos y sentimientos pasados que quedaron plasmados de forma fiel en el papel, como cuerpo del afecto y del pasado, pero que al estar en un elemento tan frágil como el papel puede desaparecer en cualquier momento. Por eso es muy significativo que Macarena transcriba sus cartas en una computadora, las cuales imprime y se las regala a sus padres, considero que lo que pretende es reproducir y multiplicar la unidad que significaba una carta, está de alguna u otra manera asegurando el pasado. De la misma manera podría considerarse el hecho que lea las cartas en voz alta, ya que a través registro audiovisual de las cartas pretende asegurar la mantención de las cartas a través del tiempo.

2. El relato de un fracaso: la doble pertenencia

El edificio de los chilenos es el relato de un fracaso total, pues representa el fracaso de un proyecto bastante ambicioso que prometía formar individuos integrales, educados bajo los valores revolucionarios, niños felices que encuentren allí una familia. Sin embargo, el proyecto, tal y como lo representa Gerardo (uno de los niños que perteneció al proyecto) se fue derritiendo ante la sensación de olvido y abandono.

2.1 El Chile que nunca llegó

Representa también el fracaso y la frustración de ver que todas las promesas que hacían los padres a través de las cartas, de un Chile mejor no se cumplieron, si bien, la dictadura de Pinochet finalizó, el país con el que soñaban jamás llegó: “fue duro volver y no ver nada de lo que mi mamá me decía” dice una de las personas que vivió su infancia en el Proyecto Hogares cuando narra el retorno a Chile.

2.2 El fracaso de la familia feliz

Por otro lado, representa el fracaso y la desintegración de las familias biológicas, en donde la culpa recae principalmente (aunque no solamente) en la madre, a quien se le cuestiona el “abandono” del hijo/a por su labor social y política. La participación de las mujeres en el retorno a Chile estaba siendo casi nula debido a su labor de madre, que consistía en cuidar a sus hijos, por lo que se decide crear el Proyecto Hogares, siendo las mujeres las más cuestionadas por dejar que sus hijos crezcan sin ninguno de sus padres. Las familias en la actualidad se encuentran en esta tensión que, aunque estén -o no- juntas, están unidas por un frágil hilo que en cualquier momento se rompe, esto debido al cuestionamiento de los hijos para con sus madres y padres ante la sensación de abandono y el sentimiento de culpa de los padres y madres para con sus hijos. Y también el fracaso de la familia social, la cual tenía como objetivo una vida comunitaria: “queríamos formar una gran familia” y la integración de los niños al sistema educacional cubano. Sin embargo, como señala el padre social de Macarena el proyecto dejó de ser una experiencia colectiva, para convertirse en una individual, donde cada familia social decidía por su propia cuenta. Lo mismo ocurre con la inserción a la educación. Lugares como la BECA, que era un proyecto educativo solidario con Chile en Cuba, se llevaba a los niños de internado, provocando que el sentido de pertenencia cambie y alguno se sientan a gusto en ese lugar, pero otros no, fragmentando aún más a los miembros del proyecto.

2.3 Fracaso identitario: la doble pertenencia

Finalmente, a raíz del fracaso total del proyecto y de las convicciones de los padres de la época, el documental representa el gran fracaso de la constitución identitaria de todos los niños que se crecieron en el edificio y que pudimos conocer a través de sus íntimos

testimonios en el documental, ya que el único sustento identitario que podrían haber tenido durante la infancia comienza a desmoronarse.

En un principio, la constitución de una familia social, pretendía hacer que el sujeto-niño creciera en una “gran familia”, la idea inicial era que tuvieran madre y padre y su educación estuviera orientada a educar niños con valores de izquierda. Sin embargo, luego la idea de la familia padre-madre se desmorona, rompiendo con los valores de la familia tradicional prescindiendo de la pareja. Macarena solo tuvo un padre social y tres hermanos: Gerardo (6) Andrea (2) y más adelante llegó Manuela, la menor de todas. Es interesante que la mayoría de los testimonios dados por hijos tengan en su fondo una imagen blanca y ellos se encuentren siempre sentados, como si no tuvieran nada atrás y nada venga, como si estuvieran en un espacio-tiempo detenidos hablando de algo que los marcó y estancó para siempre.

A lo largo del film, se muestran imágenes de niños jugando en un gran patio, con adultos que tocan la guitarra, generando la fantasía de un lugar idílico. En el documental se señala que los educaban con juegos y mucha afectividad para evitar traumas psicológicos. La mayoría de los hijos que recuerdan esta época de su vida, lo hacen con la presencia de muchos juegos y felicidad, a pesar de tener presente también la parte oscura y triste del asunto. Los padres sociales intentaron trabajar para superar el duelo que implicaba no vivir con los padres biológicos, fomentando la integración de todos los niños y por sobre todo entregar afecto. Sin embargo, el fracaso latente se hace notar, puesto que los niños se crían bajo una doble pertenencia de no saber si sus padres son su familia biológica o los padres sociales, que son quienes finalmente constituían su cotidianeidad, con quienes tienen fotos familiares de infancia, con quienes tienen hermanos a quienes dar el ejemplo y también pelear, como cualquier familia convencional. Con quienes compartía una casa, como un espacio familiar, donde estaban sus pertenencias: lo recuerdan con bastante nostalgia los cuatro hermanos a través de unos planos que preparó Macarena. Llama mucho la atención el relato de una de las muchachas que señala que para ella las fotos que le mostraban de sus padres era la mentira más grande, pues ella finalmente sentía que no tenía papás.

Todos los entrevistados poseen distintas vivencias y experiencias a pesar de todos estar bajos las mismas circunstancias. Uno de los hijos entrevistados, está muy conforme

con la decisión de su madre de dejarlo en el proyecto, incluso señala haber participado en la resolución, de la cual se siente muy agradecido pues considera que todo pudo haber sido peor para él. Sin embargo, cuando Macarena le pregunta sobre si ha hablado de la carencia de afecto con sus padres, éste responde que no, dejando entrever la tensa relación, a pesar del afecto y agradecimiento que tenga con sus padres, y considere que pedir sentimentalidad sería una “huevada”, se nota que si lo hiciera causaría un conflicto que desestructuraría aún más su vida ya fragmentada. Su vida y su identidad cuelga de una cuerda en tensión que el cualquier momento se puede romper. A pesar de que el proyecto prometiera felicidad y juegos a los niños, los obligaba (sin intención) de cambiar sus personalidades y a adaptarse a una vida a la cual algunos no estaban acostumbrados. Un caso especial es el de una de las hijas que antes de entrar al proyecto se autodefinía como una chica tímida a la cual le gustaba su intimidad, pero que, sin embargo, se vio obligada a compartir un gran espacio con mucha gente “yo no quería estar ahí”, en el fondo el proyecto, dadas las circunstancias la obligó a tener que cambiar su esencia solitaria a una con muchos hermanos, donde compartir espacios era inevitable.

Otra experiencia distinta es la de una hija que se manifiesta muy dolida y no logra entender la decisión que tomaron sus padres, desvinculando la noción que tiene de familia de sus padres biológicos. No niega el afecto que siente por ellos, sin embargo, reconoce la envidia que le causa que sus hermanos puedan recibir todo lo que ella no pudo recibir. Esta situación trae grandes conflictos identitarios, sobre dónde pertenece y el vínculo filial con quienes finalmente le dieron la existencia. La única manera posible que tiene de salir de esta situación es formar su propia familia, el hijo (en este caso Vicente, pero aplica de manera general para todos quienes sienten como ella) se ve como la única salvación posible de la falta de pertenencia. Sin embargo, sabemos que la solución no existe, ya que el pasado traumático vivido por los hijos no puede ser ni borrado ni superado, por más que lo intenten el pasado siempre se hace presente. Lo mismo ocurre con Macarena, quien no de manera azarosa nos muestra al principio a su hijo, con la idea de demostrar que pudo seguir adelante y que formó su propia familia. Sin embargo, ella misma reconoce que al pasado

hay que volver cada cierto tiempo, de hecho en el año 2013 la directora confirma estar trabajando en un film sobre la historia de su secuestro.⁶

La formación identitaria incluyendo a los padres biológicos se hace muy difícil, si toda la relación con ellos está enmascarada y con datos falsos. Las cartas por ejemplo, llegaban con nombres distintos y ellos firmaban con nombres diferentes a los reales, algunos no podían ni siquiera decir su fecha real de nacimiento, teniendo que celebrar cumpleaños y santos falsos, Macarena Aguiló, en muchas de las cartas es llamada Dorotea. Por lo tanto, la relación con los padres biológicos se torna un tanto forzada y falsa, ya que el afecto y la identidad se forjan a través de cartas, que en cualquier momento se pueden perder o que al releerlas en el presente tensionan y cuestionan aún más la relación.

De esta manera logramos darnos cuenta cómo el pasado traumático afecta directamente a los hijos de las víctimas directa de las dictaduras y cómo esta visión se puede plasmar magistralmente en un documental con la utilización de diversos recursos como la fotografía, los audios, los videos, las cartas, los dibujos, las animaciones, etc.

⁶ <http://www.paula.cl/reportajes-y-entrevistas/reportajes/a-40-anos-del-golpe-los-ninos-violentados/>

Conclusiones

Volver al pasado, o la intención de volver al pasado en un contexto postdictatorial, supone un método de resistencia ante la vida posmoderna y neoliberal que nos empuja de manera vertiginosa al futuro, instándonos o mejor dicho obligándonos a olvidar ese pasado traumático y violento, que se presenta como una mancha, pero también como el origen del sistema neoliberal que los grupos poderosos quieren resguardar.

Los escritores y directores de la llamada generación *de los hijos* son quienes (con o sin quererlo) toman la bandera de lucha contra este sistema que nos obliga a olvidar el origen de lo que es la sociedad de hoy. Sin embargo, su método es aún más revolucionario ya que el enfoque que ponen en la memoria no es el que en términos de Halbwach sería la memoria colectiva, o en términos de Pollak la memoria oficial. Sino que trabajan la memoria de manera subjetiva, representando y hablando sobre el pasado desde la propia experiencia, desde la intimidad y la propia percepción de los hechos.

Este tipo de memoria emerge desde los grupos excluidos, quienes vivieron el pasado traumático siendo niños y en la juventud experimentan las consecuencias, pero no se les permite hablar (por lo menos no de manera oficial) ya que no fueron protagonistas. De esta manera vemos como los narradores de las novelas narran el pasado evocando la infancia para así dar cuenta de la percepción infantil de un pasado traumático que el mundo adulto les intenta ocultar y disfrazar, y ya de mayores hacer olvidar.

Evocar el pasado en las obras analizadas, supone una estrategia que además de querer superar el olvido, quiere reconstruir una memoria familiar que les permita crear una propia identidad. Sin embargo, comprobamos que este objetivo no es logrado en ninguno de los tres casos ni Mayra de *Cansado ya del sol*, ni el protagonista de *Los topos*, ni Macarena en el *edificio de los chilenos* logran concretar la misión. La ausencia, la falta de coherencia y el silencio obligado terminan por sabotear todo intento de consolidación en los personajes. Ninguno de ellos logra formarse, ni si quiera proyectarse.

En *Cansado ya del sol* vemos a una adolescente que no tiene si quiera una estabilidad en su forma física, nunca se comprueba ninguna característica, ni su delgadez,

ni su ceguera. Tiene un padre que en realidad no se llamaba como ella pensaba, con una historia familiar distinta a la que ella creía que tenía, con una abuela que la llama hija a pesar de que recién la conoció y con un alter ego que la descoloca cada vez que vive situaciones tristes. Se reconoce como una niña quebrada “basta que me toquen para saber que estoy rota” (212). Afirma que la culpa de su desintegración la tienen sus padres, quienes no fueron capaces de otorgarle una historia familiar “ellos me mataron” (211). El único futuro posible para Mayra y el mundo que se enuncia es la muerte, no hay salida. El trauma histórico, las torturas, las desapariciones, el único horizonte posible que deja es la muerte.

En *Los topos*, es bastante interesante la deconstrucción que va sufriendo el personaje conforme avanza la historia, conforme se hace evidente la falta de respuestas y nos convencimos que jamás llegarán. El sujeto hombre-heterosexual que se nos presenta en un principio, de un momento otro se manifiesta como homosexual y termina siendo un travesti con pechos operados. Su identidad está tan trastocada que se transforma en Maira, en su hijo, en su propio padre. Su obsesión por encontrar respuestas es tan grande que jamás deja de buscar, esto afecta claramente sus proyecciones provocando que se estanque y quede atrapado en ese cuerpo que no es de él junto a un hombre del cual la única manera de escaparse de él sea muriendo.

La historia que narra *El edificio de los chilenos*, no hace más que comprobarnos que crecer en un contexto dictatorial, lejos de quienes te dieron la vida y la insistencia por volver al pasado trastoca todos los ámbitos de la existencia, pero por sobre todo la identidad. Los personajes de este documental no tienen claro si perdonaron a sus padres, no tienen claro de si son parte de la familia, no saben si lo que hicieron está o bien o mal, si considerarse chilenos, si considerar a los padres sociales como padres. Tienen hermanos sociales y biológicos, lo que hace que se cree una doble pertenencia. ¿Quién es mi familia? Es la pregunta que nunca logran responderse los miembros del el Proyecto Hogares. Quieren escapar de ese pasado formando su propia familia para poder superar. Sin embargo, esto se torna imposible, pues los fantasmas del pasado invaden su presente.

De esta manera con la mirada subjetiva al pasado logramos darnos cuenta de que construirse a sí mismo sin aquella figura que dio comienzo a la propia existencia, y sin

poder lograr armar un relato coherente sobre ellos es prácticamente imposible. El silencio y el olvido no hacen otra cosa más que fomentar esta falta de pertenencia que poseen estos sujetos. La lucha contra el sistema que impone el olvido en función de una sociedad neoliberal se vuelve imposible y termina por trastocar las proyecciones de cada personaje, el pasado traumático que se intenta ocultar, deviene en una concepción totalmente apocalíptica del mundo.

Bibliografía

Textos literarios

- Bruzzone, Félix. *Los topos*. Buenos Aires, Mondadori, 2008.
- Costamagna, Alejandra. *Cansado ya del sol*. Santiago: Editorial Planeta. 2002

Filmografía

- *El edificio de los chilenos*. Dir. Macarena Aguiló, Susana Foxley. Producciones Aplaplac.2010. Fílmico.

Textos teóricos

- Amado, Ana María. “El testimonio. Voces íntimas de la memoria social”, en: *Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: El arte entre lo público y lo privado*, Auditorio Facultad de Ciencias Sociales, 12 al 15 de sept., CAIA, Buenos Aires, pp.512-524.
- Amado, Ana María. “Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia” en AAVV . *Historia, género y política en los 70*. Buenos Aires: Feminaria. 2005
- Amado, Ana María y Nora Domínguez. *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.
- Canave, Carolina: “Mapocho de Nona Fernández y En voz baja de Alejandra Costamagna: Espacio público y espacio privado, escenarios para representación del pasado nacional”. Tesis para optar al grado de Magister en Literatura. Universidad de Chile. 2014.
- Dema, Pablo Darío “Identidades y desidentificaciones en la literatura y en el cine de los hijos de desaparecidos” *Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Mayo 2012. (web) <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso>.
- *Diccionario de estudios culturales latinoamericano*. Ed. Szurmuk, Mónica y Robert McKee Irwin. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2009

- Huyssen, Andreas. “En busca del tiempo futuro” en *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*.
- Jeftanovich, Andrea. *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Santiago: Cuarto Propio, 2011
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 2002.
- Navias, María José. “Mientras el lobo sí está” en *Hablan los hijos. La perspectiva infantil en literatura: estrategias, estéticas y discursos: Lispector, Fagundes Telles, Lobo Antunes, García Huidobro, Escoba, Del Río, La Troppa, Mayorga, De la Parra, Harcha y Bernardi, Triana, Moro* (Jeftanovic et al; Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2012.
- Nichols, Bill. *La Representación de la Realidad*. Trad. Josexo Cerdán y Eduardo Iriarte. Barcelona: Editorial Paidós 1997.pdf
- Oyarzún, Kemy, Celina Tuozzo, Alejandra Castillo. “El ideologema de la familia: Higienismo, Género y la Cuestión Social en la prensa chilena 1900-1941”, 2008, en prensa.
- Pollak, Michael. *Memoria, olvido, silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límites*. Buenos Aires: Ediciones al marge. 2006
- Rodríguez, Ignacio. “Giro subjetivo en el documental latinoamericano: el caso de Patricio Guzmán” Asaeca. Asociación. Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. 2010. web. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/35>.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo Pasado: Cultura de la memoria y primera persona*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005
- Valenzuela, Valeria. “Giro subjetivo en el documental latinoamericano”. La fuga. 2011.pdf