

DICTADURA, MEMORIA Y ESCUELA: LA COMPLEJA ENUNCIACIÓN DE LOS HIJOS EN LA NARRATIVA DE ALEJANDRO ZAMBRA Y NONA FERNÁNDEZ

*DICTATORSHIP, MEMORY AND SCHOOL: THE COMPLEX ENUNCIATION OF THE
 SONS IN THE NARRATIVE OF ALEJANDRO ZAMBRA AND NONA FERNÁNDEZ*

Felipe Adrián Ríos Baeza¹

RESUMEN: Empleando nociones de la deconstrucción, el psicoanálisis lacaniano y la teoría de Tzvetan Todorov sobre el abuso de la memoria, este ensayo examina los complejos procedimientos narrativos que emplean los escritores Alejandro Zambra y Nona Fernández para recuperar un pasado traumático: el de la niñez durante la dictadura de Augusto Pinochet en Chile. A la vez, el trabajo presenta un fuerte contrapunto crítico a la noción de “la literatura de los hijos”, utilizada por muchos años de forma simplista por la crítica literaria chilena. Se trata, en realidad, de una falacia: el discurso de los “hijos” se puede oír, pero no implica una trasgresión decidida a las estructuras enunciativas de los padres ni tampoco una garantía de correspondencia con los fenómenos reales del pasado. Solo a través del espacio que les resulta más crucial y cercano a esos que fueron niños (el de la escuela), ambos autores se harán con un lugar de enunciación periférico, interferido por el poder performativo de la ficción. Así, abusando de esta memoria escolar –es decir, recuperando de modo indirecto y reflexivo los pormenores de un aula de clases–, será como Fernández y Zambra anotarán sus brumosas circunstancias en los márgenes del libro de los mayores.

Palabras clave: Literatura chilena; memoria; dictadura; escuela; enunciación.

ABSTRACT: Using notions from deconstruction, lacanian psychoanalysis and Tzvetan Todorov’s theory about the abuse of memory, this essay examines the complex narrative procedures used by writers Alejandro Zambra and Nona Fernández to recover a traumatic past: childhood in Chile, during Augusto Pinochet’s dictatorship. At the same time, the work introduces a strong critical counterpoint to the notion of “literature of the children”, used in a very simplistic way by the Chilean literary critic. It is, actually, a fallacy: the “children’s” discourse can be heard, but it does not imply a blatant transgression to the parents’ enunciative structures, and it isn’t either a guarantee of being true to the real phenomenons of the past. Only through the space that was crucial and close to those children (school), both authors will take a peripheral enunciative place, with interference from the performative power of fiction. Thus, abusing this school memory (recovering details from their classes in an indirect and reflexive way), Fernández and Zambra will make notes of their foggy circumstances in the margins of the books from their elders.

Keywords: Chilean literature; memory; dictatorship; school; enunciation.

¹ Escritor y doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona.

1 Prolegómenos: La «literatura» de los hijos no existe

En este trabajo proponemos analizar el tema de la recuperación de una memoria traumática, generada a partir del contexto de la dictadura chilena, en algunos relatos y novelas de Nona Fernández (1971) y Alejandro Zambra (1975). Fernández y Zambra son autores que, en ciertas zonas privilegiadas de sus obras, han presentado muy personales dispositivos de remembranza y recontextualización de lo que supuso la experiencia del terror de Estado entre 1973 y 1990; a saber: un intento por articular la visión de los niños que entonces eran, en contraste con la visión que sus padres les heredaron. En palabras del poeta y ensayista Jaime Pinos: “Los años ochenta, esa pesadilla. Niños jugando o yendo a la escuela en un país sumergido en la violencia. Niños perdiendo temprano la inocencia como impone un escenario de guerra” (2018, p. 83).

No obstante, para poder llevar a cabo una aproximación adecuada –incluso, para plantear siquiera el enfoque crítico y el corpus de análisis de este ensayo– desde un inicio quisiéramos desmarcarnos de una noción dañina, teóricamente hablando, que le ha servido por años a cierto sector manido de la crítica literaria chilena para interpretar con demasiada llaneza a estos y otros escritores: la archiconocida “literatura de los hijos”. Esta noción problemática surge, en realidad, dentro del campo literario y no académico, y constituye una metáfora que cree explicar a cabalidad el trabajo narrativo de la generación de la década de 1970 y posterior.

Realizando un trabajo genealógico, descubrimos el origen de este concepto en una personalísima crónica de 2009 del propio Alejandro Zambra llamada igual, “La literatura de los hijos”; y luego en el apartado del mismo nombre de una novela suya publicada tres años después: *Formas de volver a casa* (2011). Lo discutible no es que el rudimento provenga de una crónica, sino que aquello que absorbió la crítica fue apenas un párrafo, cuando el texto es mucho más complejo: “Quienes nacimos a comienzos de la dictadura crecimos buscando y contando la historia de nuestros padres y tardamos demasiado en comprender que también teníamos una historia propia” (ZAMBRA, 2010, p. 28).

A partir de entonces, dicha denominación intentó abarcar una serie de novelas y volúmenes de cuentos de carácter autobiográfico y autoficcional, publicados en los primeros quince años de este siglo, pensando que se realizaba una efectiva recuperación de esa “historia propia”: entre otras, las obras *Cercada* (2000), de Lina Meruane; *Estrellas muertas* (2010) y *El brujo* (2016), de Álvaro Bisama; *Animales domésticos* (2011), de Alejandra Costamagna; *La resta* (2014), de Alia Trabucco; *Space Invaders* (2013) y *La dimensión desconocida* (2016), de Nona Fernández; propuestas de autores más jóvenes, como *Camanchaca* (2009), de Diego Zúñiga; *Colección particular* (2015), de Gonzalo Elstech; y *Qué vergüenza* (2015), de Paulina Flores; y la citada *Formas de volver a casa* (2011), de Alejandro Zambra.

¿Qué pretendían apuntalar los críticos, en realidad, con el mote de “literatura de los hijos”? Lorena Amaro, por ejemplo, emplea en varias ocasiones el término para señalar que se trata de una literatura “cargada de culpas: la dictadura fue tan larga que dio tiempo a que los niños crecieran y entendieran lo que estaba ocurriendo, pero no duró tanto como para que pudieran combatirla realmente” (en QUEROL, 2015, párr. 6). Asimismo, Ilse Logie y Bieke Willem marcan que “esos textos forman parte de un vasto corpus de elaboraciones estéticas aún en pleno desarrollo que, desde diversos ángulos, reflexionan sobre las secuelas de los gobiernos autoritarios, al tiempo que instalan una distancia crítica respecto al proyecto revolucionario de los años 70”, lo que permite que esos escritores “reclamen ahora la legitimidad de su propio lugar de enunciación” (2015, p. 2); mientras que María Angélica Franken afirma que “la

literatura de los hijos trata sobre cómo lidiar en la posdictadura con una herencia conflictiva, la literatura como herencia y formato pertenece exclusivamente a los hijos, es de ellos, y los diferencia, a la vez, de los padres que articulan supuestamente la Historia” (2017, p. 205).

No obstante, si se relee con fruición esa crónica de Zambra, se advertirá que, como tal, la “literatura de los hijos” existe solamente como señalamiento antojadizo de un corpus de novelas, escritas muchas veces para cumplir el requisito de alimentar el narcicismo primario de la niñez, y no como un concepto crítico que logre explicar la propuesta de algunos de esos escritores (propuesta que, en algunos casos, tampoco llega del todo a instituirse literariamente). El texto de Zambra no es un panegírico ni una exigencia de que los niños tomen la palabra, sino la reseña de un libro: *Correr el tupido velo* (2009), de Pilar Donoso, la hija adoptiva del afamado escritor José Donoso. En la reseña, lo que a Zambra le interesa inicialmente es examinar el vínculo entre José y Pilar, es decir, entre un padre y su hija: “El padre fue un gran escritor y quizás la hija alguna vez también pensó en escribir un libro, pero con el paso de los años ese pensamiento se fue convirtiendo en una especie de condena” (2010, p. 27). *Correr el tupido velo* no es una novela, sino un testimonio autobiográfico descarnado que se arma, sin pretensión literaria, a partir de lo que Pilar descubre en los diarios de vida de su padre (resguardados, hasta entonces, en las bóvedas de la universidad de Princeton y de Iowa). Como una suerte de purga y expiación, la hija va glosando aquello que lee en los cuadernos personales del padre, y se reconoce de manera indirecta y dolorosa en su escritura. Según Zambra: “Donoso trata a su hija como describiendo a un personaje difícil. A veces dice que es narigona, fea y ‘limitada de mente’, y atribuye esos defectos a su condición de hija adoptiva. Otras veces confiesa que ‘es el ser que más he amado en la vida’” (*Ibid.*). El asunto acaba con la publicación y promoción del libro, en 2009 y 2010, en pleno auge de “la literatura de los hijos” en Chile, y el posterior suicidio de Pilar Donoso, en 2011.

Es cierto el señalamiento de Zambra, “tardamos demasiado en comprender que también teníamos una historia propia” (p. 28). Pero a renglón seguido agrega algo no problematizado hasta ahora por la crítica: “Tal vez por eso me parece bella la imagen de una mujer leyendo los cuadernos de su padre y anotando en los márgenes, por fin, los indicios de una historia propia” (*Ibid.*).

Son varios los asuntos que se deducen tras esta relectura del texto de Zambra, mismos que conviene exponer de manera esquemática con el fin de quitarnos de encima, al menos para este ensayo, ese concepto inoperativo:

- a) Ante todo, que descontextualizando dicha reseña, la crítica literaria chilena (y luego también, la argentina y la mexicana²) consignó con demasiada prisa que los hijos *tenían* una historia propia que contar y luego que *podían*, sin más, contarla. Aquello no puede

² Cfr. México: Herson Barona, “La literatura de los hijos”: “[C]uando el tema parecía agotado surgieron estas novelas revisionistas contadas por: Guadalupe Nettel: una niña que creció entre exiliados latinoamericanos; Patricio Pron: un hijo de militantes de izquierda; Alejandro Zambra: quien vivió la dictadura de Pinochet al interior de una familia clasemediera más o menos apolítica; Julián Herbert: un hijo de puta trashumante” (2013, párr. 5); Argentina: Gonzalo León, “Literatura de hijos”: “De este modo, surge ‘la mirada infantil o juvenil utilizada en muchos de ellos -Laura Alcoba, Nona Fernández, Alejandro Zambra- o la del amnésico a causa de medicamentos -Pron-, o la superposición de regímenes realistas con derivas insospechadas -Félix Bruzzone-, que permiten de formas diversas contornear la narración de acontecimientos históricos y efectivamente acaecidos con una interrogación sobre su sentido y el efecto que estos acontecimientos han producido en subjetividades cada vez más fantasmales y desestructuradas” (2015, párr. 5).

asumirse simplemente por la voluntad de académicos y de escritores alebrestados por creer tener algo que decir. En la lectura que han hecho de la reseña, a lo largo de los últimos diez años, se descubre lo que Paul de Man llamó, reprobando la lectura que Jacques Derrida hacía de Jean-Jacques Rousseau en *De la gramatología*, una “retórica de la ceguera”: “[L]a especificidad del lenguaje literario reside en la posibilidad de la mala lectura y de la malinterpretación” (1991, p. 319). Se trata, pues, de una mala interpretación o cuando mucho de una lectura caprichosa, que omite aseveraciones importantes de Zambra, como la escritura de los hijos en los márgenes de la escritura de los padres o la dificultad de asimilar una relación padre-hija como la de José y Pilar Donoso, tan lacerante que las palabras no alcanzan para la reconciliación a posteriori.

- b) En segundo lugar, que la “literatura de los hijos” es en realidad una *metáfora* que trata de hacerse pasar por *concepto*, y que como tal actúa en el campo de la crítica literaria en tanto lo que Gaston Bachelard llamó, en *La formación del espíritu científico*, “imagen esponja”: un término que, a nivel muy superficial, cree ser capaz de absorber todas las problemáticas y figuraciones de un fenómeno, siendo en realidad solo una aproximación panorámica³.
- c) En tercer lugar, que al mirar tan de cerca la máxima de Zambra de la “historia que contar” (en tanto “ceguera”, para volver al concepto de De Man), se dejó de observar la premisa más potente y que verdaderamente argumenta su lectura del libro de Pilar Donoso: la evidente situación de un padre *novelista* –es decir, que tiene una habilidad probada en el arte narrativo; un padre que *puede* hacer literatura, pero que cuenta la historia que realmente importa en documentos secretos (diarios de vida que no se relevarán en mucho tiempo)–; y la de una hija que *quiere escribir*, mas en lugar de literatura lo que le resulta son apostillas a ese “libro secreto” del padre.
- d) Y en último lugar, que la escena que imagina Zambra, la de Pilar haciendo anotaciones a lápiz, nerviosas, precarias, en los márgenes del libro del padre para rastrear los indicios de la historia propia, tal vez sea la más acertada para zanjar esta discusión. No se niega lo que más arriba decía María Angélica Franken –“los padres [...] articulan supuestamente la *Historia*” (2017, p. 205)–, pero, y haciéndonos eco de la propuesta de Hayden White⁴, hay una urgencia por repensar la posición que ocupa esa “Historia” (*history*, un libro secreto, nunca contextualizado) y de las “historias” (*stories*) que los hijos enuncian (nunca centrales, sino periféricas). Esto lo reforzará el mismo Zambra en *Formas de volver a casa*, otro libro leído a antojo por la crítica, debido a que omite, para conveniencia, ciertos lugares clave para comprender el procedimiento de recuperación de memoria que usa el escritor: “Los niños entendíamos, súbitamente, que no éramos tan importantes. Que había cosas insondables y serias que no podíamos saber ni comprender” (2011, p. 56).

Después de esta lectura deconstructiva, captamos un asunto fundamental: los padres, adultos con plena capacidad de conciencia para comprender los vejámenes que la dictadura de

³ “[U]na explicación verbal por referencia a un sustantivo cargado de epítetos, sustituto de una sustancia rica en poderes. Aquí, tomaremos la pobre palabra esponja y veremos que permite expresar los fenómenos más variados. Esos fenómenos se expresan: se cree entonces explicarlos. Se les reconoce: se cree entonces conocerlos [...]. Son imágenes particulares y lejanas que insensiblemente se convierten en esquemas generales” (BACHELARD, 2000, pp. 87-93).

⁴ Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985.

Augusto Pinochet estaba provocando en Chile entre 1973 y 1990, intentaron referir su historia, pero, como el padre de Pilar Donoso, procuraron simultáneamente callarla. Teniendo la posibilidad de erigir una narrativa, por miedo, culpa o sencillamente porque notaron que sus hijos de diez o doce años no eran capaces de entenderla, la revelaron sólo a cuentagotas. Es decir, tampoco hay una muy clara “literatura de los padres” a la que oponerse. Los padres tuvieron a mano la enunciación narrativa, histórica o literaria, pero quienes se animaron a construirla (para enumerar pronto: *Matar a los viejos* [1978], de Carlos Droguett; *Casa de campo* [1980], del mismo José Donoso; y sobre todo *Tejas verdes* [1974], de Hernán Valdés, tal vez el caso mayormente paradigmático), se dieron cuenta de que faltaban palabras para describir el horror y que sólo podía narrarse de modo tangencial y alegórico. Incluso los escritores más dotados notaron que había una *monopolización* o *gobierno* de esa experiencia y de ese discurso, así como Gilles Deleuze lo entiende:

Se entiende por «gobierno» *el poder de afectar bajo todos sus aspectos* (gobernar niños, almas, enfermos, una familia...). Si en función de lo anterior tratamos de definir la característica más general de cualquier institución, Estado u otra, diríamos que consiste en organizar las supuestas delaciones de poder-gobierno, que son relaciones moleculares o «microfísicas», en torno a una instancia molar: «el» Soberano, o «la» Ley; en el caso del Estado, el Padre [...]. (1987, p. 105. Cursivas en el original)

En cambio, los hijos –de conciencias inmaduras, demasiado precoces, y con posibilidad de interactuar solo en espacios muy reducidos, como la casa y la escuela– no tuvieron forma de condensar una historia sino hasta después, y a partir de los, para usar un término de Enrique Vila-Matas, “recuerdos inventados” (1994, p. 9) de los padres.

2 La problemática enunciación de la memoria: abuso, represión, penumbra

En 1995, Tzvetan Todorov publica un libro esencial: *Los abusos de la memoria*. Ya desde el inicio puede leerse: “Los regímenes totalitarios del siglo XX han revelado la existencia de un peligro antes insospechado: la supresión de la memoria” (2000, p. 11). Pero a continuación agrega:

No obstante, al generalizarse hasta ese punto, el elogio incondicional de la memoria y la condena ritual del olvido acaban siendo, a su vez, problemáticos. La carga emocional de cuanto tiene que ver con el pasado totalitario es enorme, y quienes lo han vivido desconfían de los intentos de clarificación, de los llamamientos a un análisis previo a la valoración. Sin embargo, lo que la memoria pone en juego es demasiado importante para dejarlo a merced del entusiasmo o la cólera. (p. 15)

¿Qué es eso que pone en juego? Por un lado, explicará Todorov, la capacidad de selección de los individuos: “La memoria, como tal, es forzosamente una selección; algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados y luego olvidados” (p.15). Por otro, la disyuntiva de recuperar hechos del pasado para preguntarse qué hacer con ellos en el presente: “A partir de lo dicho, se impone una primera distinción: lo que hay entre la *recuperación* del pasado y su *utilización* subsiguiente” (p. 18); y por último, tal vez el

rasgo más importante: el modo en que las historias del pasado, vividas por uno mismo o escuchadas a través de otros (y esta distinción es fundamental), configuran una identidad que, una vez formada, narrará los hechos no como fueron, sino como afectivamente se han procesado:

El yo presente es una escena en la que intervienen como personajes activos un yo arcaico, apenas consciente, formado en la primera infancia, y un yo reflexivo, imagen de a imagen que los demás tienen de nosotros -o más bien de aquella que imaginamos estará presente en sus mentes-. La memoria no es sólo responsable de nuestras convicciones sino también de nuestros sentimientos. Experimentar una tremenda revelación sobre el pasado, sintiendo la obligación de reinterpretar radicalmente la imagen que uno se hacía de sus allegados y de sí mismo, es una situación peligrosa que puede hacerse insoportable. (p. 25)

Este enfoque de Todorov resulta elemental porque, precisamente, actúa como contrapunto a la mayoría de los modos en que se ha leído el tema de la memoria en la literatura de Zambra, Fernández y otros escritores chilenos. Como se verá en el análisis puntual de ambos autores, no es un proceso que pase por una mera voluntad de hacer emerger sucesos y vivencias del pasado para luego ponerlos por escrito con el fin de matizar la versión que los padres tenían de la dictadura. De ningún modo: aquello que se recupera es brumoso debido a que los procesos de *simbolización* -es decir, de construcción de identidad a través del lenguaje- pasan, necesaria e inevitablemente, como lo ha demostrado el psicoanálisis de Jacques Lacan⁵, por la “ley paterna”, lo que equivale a decir que aunque los recuerdos infantiles, incluso si fuesen transparentes y no intervenidos por los principales agentes socializadores (progenitores, profesores, pares, etc.), serán formulados con las mismas estructuras lingüísticas con que los padres han determinado los suyos. De ahí que la imagen de Pilar escribiendo en los márgenes en los cuadernos de José, su padre, brindada por el propio Zambra, sea acertada para entender el único procedimiento posible de la “literatura de los hijos”: adscribirse al discurso de los padres, que tampoco existe de manera concreta y que hay que sonsacar como procesando un trauma.

Es por ello que en *Formas de volver a casa*, justo al final de la sección de la literatura de los hijos el narrador, de manera sintomática, se prueba algunas camisas de su padre y pronuncia una máxima definitoria para lo que hemos venido afirmando: “Pienso que la ropa de los padres debería siempre quedarnos grande. Pero pienso también que lo necesitaba; que a veces necesitamos vestirnos con la ropa de los padres y mirarnos largamente en el espejo” (ZAMBRA, 2011, p. 139). Si acaso, hay una necesidad de contar para, como solicitaba Todorov, cumplir con un requisito colectivo: no pasar al silencio y al olvido. Pero atendiendo precisamente a estas circunstancias, los mismos autores convocados advierten que este procedimiento es más complejo de lo comentado. “Decidimos que cualquier frase era mejor que el silencio” (2011, p. 62), se lee en la novela. Aunque luego se agrega:

⁵ No hay originalidad en el recuerdo, sino encadenamiento y resignificación de sucesos. Con el registro de “lo simbólico” Jacques Lacan nombra el pleno ingreso del sujeto al ámbito social, haciendo pasar la imagen que se ha capturado de sí mismo (registro de “lo imaginario”) y los aspectos primarios de represión del deseo por la madre (registro de “lo real”) por los “desfiladeros del significante”, es decir, del lenguaje: “El simbolismo es solidario de la represión, sustitución de un significante por otro, con lo cual al que suplanta cae al rango de significado y que como significante latente perpetúa el intervalo en que otra cadena significativa puede insertarse [...] es el significante el que es reprimido” (LACAN, 2011, pp. 691-692).

Me gustaría estar contra la nostalgia. Dondequiera que mire hay alguien renovando votos con el pasado. Recordamos canciones que en realidad nunca nos gustaron, volvemos a ver a las primeras novias, a compañeros de curso que no nos simpatizaban, saludamos con los brazos abiertos a gente que repudiábamos.

Me asombra la facilidad con que olvidamos lo que sentíamos, lo que queríamos. La rapidez con que asumimos que ahora deseamos o sentimos algo distinto. Y a la vez queremos reírnos con las mismas bromas. Queremos, creemos ser de nuevo los niños bendecidos por la penumbra. (*Ibid.*)

Esos “niños bendecidos por la penumbra” es una imagen adecuada para la cristalización de la nostalgia; nostalgia a la que, ya siendo un escritor y un adulto consciente, Zambra quiere huir en tanto abuso de la memoria. Colocarse en esa zona sería, precisamente, entrar en las trampas que supone la “literatura de los hijos”. La *penumbra* es el modo de llamar a la instancia pre-simbólica y pre-consciente que se antoja, desde el presente, como un lugar deseable y posible de hacer emerger. Sabe Zambra, entonces, que no hay “literatura de los hijos”, sino cuando mucho adendas de los hijos, o preguntas de los hijos, a aquello que los padres han esbozado. Ésa es su toma de posición de la que la crítica, por conveniencia, ha prescindido: “Luego vino el tiempo de las preguntas. La década de los noventa fue el tiempo de las preguntas [...]: me sentaba durante horas a hablar con mis padres, les preguntaba detalles, los obligaba a recordar, y repetía luego esos recuerdos como si fueran propios; de una forma terrible y secreta, buscaba su lugar en la historia” (p. 115. La cursiva es nuestra).

El caso de Nona Fernández es aún más acentuado. En *Space Invaders*, su libro más significativo al respecto, lo que se intenta, a partir de los recuerdos de unos compañeros de curso de enseñanza básica, no es generar una literatura –pues *literaturizar* implica un proceso de plena estructuración simbólica–, sino solamente recuperar una voz, es decir, apenas la *posibilidad de enunciar*:

Los peinados y los colores varían, las facciones no terminan de enfocarse, las formas se borronean, y no hay manera de ponerse de acuerdo porque en los sueños, lo mismo que en los recuerdos, no puede ni debe haber consenso posible. Cuando despierta no recuerda bien cómo era su peinado, así es que no entra en ese debate con el resto del curso, porque para Fuenzalida lo importante en los sueños son las voces, no los peinados. Fuenzalida sueña con muchas voces infantiles cuchicheando en la sala de clases del quinto año básico y con el profesor de turno pasando la lista [...]. Y entonces el turno de ella, su nombre pronunciado bajo los bigotes negros del profesor. González, se escucha en la sala, y desde un banco solitario de la fila del fondo, la alumna nueva, o quizá no tan nueva, responde presente. Es ella. No importa cómo se ve su pelo, su color de piel o sus ojos. Todo es relativo, menos el sonido de su voz, que cuando se trata de sueño, según Fuenzalida, es lo mismo que una huella digital. (2018, p. 13)

Así como en la construcción onírica, alejada de toda causalidad debido a principios de

condensación y desplazamiento –descubre Lacan, finalmente, que un sueño tiene más vocación poética que narrativa⁶–, los recuerdos solo se revelan de manera intermitente, en una escritura más asociativa que lineal.

Por lo tanto, será a través del espacio que les resulta más crucial y cercano (el de la escuela) que ambos autores se harán con un lugar de enunciación periférico. *Abusando* de esta memoria escolar –es decir, recuperando de modo indirecto y reflexivo los pormenores del aula–, es como Fernández y Zambra anotarán sus brumosas circunstancias en los márgenes del libro de los mayores. Mientras los padres escribían su libro participando, o relegándose, de los espacios de la vida cívica (la calle, la plaza pública, el barrio, etc.), ellos se situarán en el único lugar posible desde el que hablar: el aula de clases.

Esta es la propuesta general de análisis que proponemos tras el desmontaje de una inexistente “literatura de los hijos”. La voz que sueña Fuenzalida –alter ego de Fernández en *Space Invaders*– no representa otra cosa que la posibilidad y el derecho de los niños a hablar; habla que se colará a través del discurso lleno de agujeros y omisiones de los adultos y no de manera autónoma. Lo que sobreviene, en realidad, y como decía Todorov, es una narrativa con más preguntas que certezas, la combinación de un *yo arcaico* del pasado (construido por otros) y un *yo reflexivo* (construido por el adulto que ahora se es) en un *yo presente* que propone interpretar el recinto escolar de los años 80 como extensión de los centros de represión militar.

3 Nona Fernández: Una lengua alienígena

En octubre de 2019, tras los primeros días del violento estallido social en Chile, los medios de comunicación filtraron un audio privado en el que la esposa del presidente Sebastián Piñera Echenique, María Cecilia Morel Montes, calificaba las multitudinarias protestas como “una invasión alienígena, extranjera, no sé cómo se dice, y no tenemos las herramientas para combatirla” (BECERRA, 2019, párr. 6).

Bajo ese contexto, la *nouvelle* de Nona Fernández, *Space Invaders* (publicada originalmente en 2013), cobró otra significación. La “invasión” referida en el título implicaba, inicialmente, un rescate de referentes de la década de 1980 mediante los cuales los niños afianzaban su amistad: a saber, el juego de la consola Atari “Space Invaders” en el que “[l]as balas verdes fosforescentes de los cañones terrícolas avanzaban rápidas por la pantalla hasta alcanzar algún alienígena. Los marcianitos bajaban en bloque, en un cuadrado perfecto, lanzando sus proyectiles, moviendo sus tentáculos de pulpo o calamar, pero el poder de González y Riquelme era tremendo y siempre terminaban explotando” (FERNÁNDEZ, 2018, pp. 21-22).

González y Riquelme son compañeras en un liceo del barrio Avenida Matta. González es el único personaje que aparece con su nombre, Estrella. Todos los demás escolares son denominados bajo la “ley paterna”, es decir, la impersonal lista de clases que un profesor pasa cada mañana: Acosta, Bustamante, Donoso, Fuenzalida, Maldonado, etcétera... hasta llegar a Zúñiga. Estrella González irá ganando visibilidad no solo por los testimonios que Zúñiga, Maldonado y Fuenzalida proporcionan dentro un singular orfeón infantil, sino porque, jugando con el pacto ficcional, antes de arrancar el relato Nona Fernández dedica explícitamente su

⁶ Vid. Jacques Lacan, “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”, en *Escritos 1*. México: Siglo XXI, 2011, pp. 461-495.

libro “a Estrella González J.” (p. 5). Este es el procedimiento: darle protagonismo en un texto literario a una persona que, por los procesos de memoria y de escritura, será devuelta a la historia como personaje (mismo que Fernández repetirá después en *La dimensión desconocida* [2017] con el caso del torturador y ex agente de la Fuerza Área, Andrés Valenzuela Morales). Estrella González ha existido, pues, en el mundo fenoménico⁷, pero no como la niña que juega Atari y les escribe cartas a sus compañeras, sino como la hija del coronel Guillermo González Bentacourt, carabinero tristemente célebre por haber encabezado el secuestro y homicidio de tres militantes comunistas durante la dictadura⁸.

En *Space Invaders* gran parte de la premisa se condensa en esas dos compañeras que, sin tomar mucha conciencia de lo que sucede a su alrededor, resisten con espontaneidad infantil a la invasión alienígena de la pantalla⁹. Esa división marcadísima en el juego de Atari entre *alienígenas* y *terricolas*, entre *ellos* y *nosotros*, *los extraños* y *los de siempre*, *los patriotas* y *los vendepatria*, basta para que el videojuego se convierta también en propaganda ideológica. Jugarlo en los años 80 en casa de la hija de un carabinero torturador implica un modo de estar con los “terricolas” y justificar la represión y eliminación de aquellos “alienígenas” que podían contravenir al régimen. Jugarlo en el 2019 supone descubrir un subtexto acaso más inquietante en el audio filtrado de la esposa de Piñera (ese trasunto chileno de María Antonieta de Austria): 30 años después de terminada la dictadura militar, los “terricolas” han seguido apretando los botones necesarios para mantener a raya a los “alienígenas”.

Por eso, compartimos con Macarena Urzúa el hecho de que:

En la novela de Nona Fernández, la memoria y el pasado de la infancia en la dictadura, conforman una experiencia que tiene como mediadora, por un lado, a su narradora, a ratos narrador, que juega en Atari el juego “Space Invaders” [...]. [E]l dispositivo es aprovechado para entrar en el pasado y en la narración es el juego de video, que asimismo opera como una alegoría de los años ochenta en el contexto de la dictadura militar. Este aparato implica un lenguaje, una temporalidad y unas reglas que se circunscriben al tiempo y al lugar que tiene el momento retratado, en este caso, los del videojuego, hasta que aparece en la pantalla GAME OVER. (URZÚA, 2017, pp. 306-307).

⁷ En una entrevista con Nona Fernández, el periodista Sergio Alzate comenta que: “*Space Invaders* es la posibilidad de la luz en medio de la oscuridad”. Estrella González antes de ser asesinada de cinco balazos fue una niña que estudiaba con Nona Fernández. Una niña que, en retrospectiva, no era el monstruo que se podía esperar al ser la hija de un asesino. Era simple y llanamente una niña. Y cuando Nona un día pasó por la casa en que Estrella vivió, supo que allí había algo por escribir: “Recordé su historia e inmediatamente supe que tenía que contarla. Me metí en mi propia memoria, en la de mis compañeros del colegio, en los archivos de la época, en las crónicas periodísticas, y el resultado fue ese libro” (ALZATE, 2018, párr. 4).

⁸ Integrante de la Dirección de Comunicación de Carabineros (Dicomcar), el 29 y 30 de marzo de 1985 González Betancourt dirigió el secuestro y asesinato de Santiago Nattino, Manuel Guerrero y José Manuel Parada. Sus cuerpos fueron encontrados en un sitio eriazos, cerca del Aeropuerto Internacional de Pudahuel, degollados y con evidentes muestras de tortura. En la prensa y ante la justicia este hecho se presentó como “Caso Degollados”. González Betancourt fue condenado a prisión perpetua como autor de estos crímenes y del secuestro de otras seis personas. Para mayores detalles, puede consultarse el libro de Nelson Cauco Pereira y Héctor Salazar Ardiles, *La noche de los corvos: El caso degollados o un verde manto de impunidad*. Santiago de Chile: Editorial Ceibo, 2013.

⁹ Así también lo ha notado el crítico Luis Valenzuela Prado: “[L]a novela, por cierto, urde su estructura ficcional como un oscilante ir y venir entre lo histórico, erigido desde la memoria colectiva y la infancia; y la visualidad junto a sus dispositivos. La imagen precaria de la pantalla que emite las imágenes de las figuras marcianas del *space invaders* después muta en su contenido” (2018, p. 192).

Sin duda, el videojuego nombra y tiene una presencia efectiva en la novela porque proporciona una estructura repetitiva –si se gana, se avanza; si se pierde, se puede volver a empezar– y un lenguaje. La estructura repetitiva opera tanto dentro de la ficción de Nona Fernández (el año 1991, cuando un carabinero asesina a sangre fría a Estrella, parece vivirse con la misma atmósfera de impunidad y abuso que el año 1985, cuando el padre de González degüella a Nattino, Parada y Guerrero; y que el año 1982, cuando Eduardo Frei Montalva, ex presidente de Chile, muere tras complicarse una cirugía); como fuera de ella (los alienígenas de los 70 y 80 son otra vez señalados, como tal, en el 2019 por los poderes de facto en Chile). Aunque ya Urzúa no insiste en qué tipo de lenguaje otorga dicho juego para el forzamiento memorístico, sí es lúcida para adelantar que: “[e]n cierto punto la memoria se vuelve inarticulable; por tanto, en la novela, para volver al pasado, se recurre al juego como alegoría que entrega en sí misma una historia y un lenguaje en particular” (p. 307).

Esa inarticulación, esa inasibilidad de las voces narrativas para dibujar un perfil más prolijo de Estrella González, la compañera, y para darle importancia a sus circunstancias escolares (es decir, para que se visibilice como alguien más que la hija de un degollador) será justo el “lenguaje” que Fernández propone: un proto-lenguaje, un balbuceo, un momento pre-simbólico en el que las voces de Fuenzalida, Zúñiga, Maldonado, Riquelme y Acosta parecen una sola, a ratos, para luego individualizarse, en otros, no porque noten que contrastando las vivencias se tiene más exactitud, sino porque no hay modo de afirmar que aquello que se narra sea tan fidedigno:

No sabemos si esto es un sueño o un recuerdo. A ratos creemos que es un recuerdo que se nos mete en los sueños, una escena que se escapa de la memoria de alguno y se esconde entre las sábanas sucias de todos. Pudo ser vivida ya, por nosotros o por otros. Pudo ser representada y hasta inventada, pero mientras más lo pensamos creemos que solo es un sueño que se ha ido transformando en recuerdo. Si hubiera una diferencia entre unos y otros, podríamos identificar de dónde salió, pero en nuestro colchón desmemoriado todo se confunde y la verdad es que ahora eso poco importa. (FERNÁNDEZ, 2018, p. 39)

En *Space Invaders*, soñar y recordar no guardan demasiada diferencia. Todo relato, comprobable o ficcional, vivido o implantado, se combina en el inconsciente no sólo de una, sino de todas las mentes de los compañeros de un salón de clases¹⁰. La discrepancia está en que hay relatos más acabados que otros, que le dan el marco referencial-histórico a cada sección de la novela y representan el discurso solidificado de los mayores.

Explicemos mejor este punto. La *nouvelle* está compuesta de cuatro partes: las tres primeras llamadas, alegóricamente, como en el juego de Atari (“Primera”, “Segunda” y “Tercera Vida”) y un corolario denominado “Game Over”. El primer párrafo del capítulo 1 de cada parte es descriptivo, escrito en un estilo lacónico y desapasionado, y que da cuenta de aquel contexto –o *significante*, si correspondemos con la visión lacaniana de la simbolización– que justamente queda fuera del universo infantil, actuando como escenografía o referente en el que los niños del liceo poco o nada reparan: “Santiago de Chile. Año 1980 [...]. La nueva Constitución propuesta por la Junta Militar fue aprobada por una amplia mayoría” (p. 11); “Santiago de

¹⁰ Asunto que puede verse replicado en la obra de teatro de 2017 *Liceo de niñas*, de la misma Nona Fernández y dirigida por Marcelo Leonard, en cuyo montaje es posible advertir muchas de las premisas de la recuperación de la memoria aquí planteadas.

Chile. Año 1982 [...]. Hace unos meses el ex presidente Eduardo Frei Montalva, líder de la oposición al General Augusto Pinochet, falleció de un shock séptico sin explicaciones en una clínica particular. Tiempo después un grupo de la Central Nacional de Inteligencia disparó cinco veces en la cabeza y luego degolló al líder sindical Tucapel Jiménez” (p. 35); “Santiago de Chile. Año 1985. El 29 de marzo los jóvenes Rafael y Eduardo Vergara Toledo, de dieciocho y veinte años respectivamente, mueren baleado por agentes de Carabineros en Villa Francia [...]. El mismo día a las 8:50 de la mañana, en el frontis del Colegio Latinoamericano de Integración, el profesor Manuel Guerrero y el apoderado José Manuel Parada, ambos militantes comunistas, fueron secuestrados por agentes de Carabineros en un operativo que terminaría con su muerte la madrugada del día siguiente. Sus cuerpos y el de otro militante, Santiago Nattino, aparecieron degollados en un sitio eriazo camino al aeropuerto Pudahuel” (p. 55); “Santiago de Chile. Año 1991. Una mañana de octubre, cuando nuestros colchones ya se han desperdigado por la ciudad y nuestros sueños comienzan a sintonizarse a la distancia, el teniente de Carabineros Félix Sazo Sepúlveda, un completo desconocido para todos nosotros, viste su uniforme de servicio cuando ingresa al Hotel Crown Plaza del centro de Santiago. Con rapidez el teniente se dirige al mostrador de las oficinas de Avis Rent a Car, donde atiende la madre de su pequeño hijo de tres años, Estrella González Jepsen. La joven Estrella de veintiún años, distinta a la de nuestros recuerdos, más alta, más delgada, se encuentra ofreciendo los servicios de la agencia para la que trabaja a un pasajero, cuando el teniente Sazo se detiene frente a ella para apuntarla con su arma” (p. 71).

¿Quién narra aquí? ¿Qué voz modula de tal forma estos acontecimientos para que en realidad no exista literatura, sino sólo hechos (o sea, historia)? Por supuesto, no la de Estrella, cuya voz es recuperada por el esfuerzo de los sueños de Fuenzalida y luego por las misivas pueriles que ha conservado Maldonado. Suponemos que se trata del orden simbólico de los mayores el que le da objetividad a aquellos eventos que elaborarán, siguiendo la lógica de Hayden White, la trascendencia de la “Historia” (*history*), y sólo a través de sus huecos y silencios se colarán las “historias” (*stories* e incluso *metastories*) particulares de los niños, aunque ya no sean niños cuando cuenten esto (lo que es evidente en la anotación: “La joven Estrella [...] distinta a la de nuestros recuerdos” [p. 71]).

Al interior de esos límites que el *yo reflexivo* ha impuesto, interactuarán de manera menos rígida tanto los testimonios imbricados de Fuenzalida y de Zúñiga –compañero enamorado de González–, en tanto *yo arcaicos* a los que se les ha dejado ser lúdicos con su decir; como el testimonio de la misma González, a partir de la recuperación de la única traza fehaciente y real de una voz infantil: las cartas destinadas a Maldonado. Por ellas sabemos, por ejemplo, que: “Ahora [mi papá] está en el Hospital de Carabineros. ¿Tú sabías que a mi papa le pasó un accidente en su trabajo? Nadie en el liceo lo sabe [...]. Yo debiera hacer el intento de obedecer a mi papá. Él se merece eso, que yo lo obedezca” (p. 19); que: “Alemania es linda, grande, sacamos muchas fotos y comimos muchas salchichas. Alemania está partida en dos por una muralla. Yo sólo conocí la parte de acá, la parte de los buenos, que es la única que se puede conocer porque del otro lado de la muralla es muy peligroso” (p. 37); y, finalmente, que: “he tenido algunos problemas, que por eso no he contestado el teléfono ni he ido al liceo. La verdad no voy a ir más. Me cuesta hasta escribirlo. Ayer mis papás me lo dijeron y no he hecho más que llorar desde entonces. Me da pena irme así, sin despedirme” (p. 60).

Ese es justo el lenguaje que los sonidos de disparos de *Space Invaders* intentan reemplazar, porque se trata del sonido amable que los niños atesoran para detener en su cabeza el ruido de las balas reales de agentes de la CNI y de Carabineros.

¿En qué momento empieza el trauma, la represión del *significante* que hubiera hecho posible la conformación, en “voz de niños”, del “mundo de los niños” en dictadura? Precisamente cuando aparece el *miedo*, la sensación más real, la que es capaz de infiltrarse en la vida cotidiana y, entonces sí, simbolizarla. “Donoso dejó de dormir por las noches, tenía miedo de que la patrulla llegara en cualquier momento y se llevara sus diarios de vida, sus revistas de cómics o a sus padres” (p. 58), puede leerse en uno de los capítulos más dolorosos de “Tercera Vida”. Donoso, Maldonado, Acosta, Fuenzalida y los demás dialogan, en uno de los capítulos donde la polifonía de los hijos es más intensa, y resuelven que el modo de *aparecer*, o al menos de ser escuchados, es considerando su acceso al entorno que parece legitimar a los sujetos: la política; aunque el régimen dictatorial lo tenga prohibido:

Que Zúñiga anda metido en política, que por eso le pasa lo que le pasa, responde Acosta. Que qué es que esté metido en política, pregunta Donoso. Que no puede ser que ande metido en política porque es muy chico, dice Maldonado. Que sí puede ser porque sus papás son dirigente y su hermano militante, responde Fuenzalida. Que qué es ser militante. Que qué es ser dirigente, pregunta Donoso. Que todos en los cursos más grandes son dirigentes o militantes. Que anda enchufándote porque no somos tan chicos, responde Bustamante. Que sí somos chicos, dice Maldonado, tenemos solo doce años. Que no, que no podemos ser tan chicos para algunas cosas, responde Bustamante. Que qué es política. Que todo es política. Que de qué sirve. Que qué importa. Que por algo no se puede ser político, que por algo está prohibido por el gobierno. (p. 46)

Hacer comentarios sobre política y participar en ella es un modo de conjurar el miedo que los hace transitar, con demasiada premura, de lo *imaginario* a lo *simbólico*. Algunos compañeros, con la temeridad que da la niñez, desean dejar de ser “chicos” y convertirse en adultos participativos, capaces de generar un cambio en medio del horror. No obstante, cuando abran la discusión en el aula de clases con el profesor de matemáticas, se estrellarán contra una realidad dramática: el silencio de los adultos. Ese silencio no es un vacío, sino un libro que los niños saben que existe y que los contiene, pero que se oculta a su vista (como los cuadernos de José Donoso): “Que profesor, que antes de empezar queremos hacerle una pregunta. Que qué pregunta quieren hacer. que qué es meterse en política. Que qué edad hay que tener para poder hacerlo. Que silencio. Que el profesor mira desconcertado. Que silencio. Que se demora un rato antes de responder [...]. Que niños, contesta el profesor de matemáticas, que esta es la clase de matemáticas y que al colegio se viene a estudiar y no a hablar leseras” (p. 47)

Bajo este contexto, los alumnos, que comprenden poco de ese Chile gris de la dictadura, desean trocar el aula de clases por un espacio de diálogo y de oportunidades de cambio. No obstante, queda patente en la novela de Nona Fernández que a la escuela, como decía Gilles Deleuze, no se va a aprender, sino a memorizar consignas, y para decepción de esos chicos lo que domina y se cristaliza no es la “literatura de los padres”, sino su silencio. La omisión, el desvío de los temas tangenciales y la reproducción en el recinto escolar de la represión autoritaria será lo que quede como único recuerdo fidedigno y recuperable entre los compañeros de González. “No son apenas los prisioneros que son tratados como niños, sino los niños como prisioneros”, afirma también Deleuze: “Los niños sufren una infantilización que no es de ellos. En este sentido, es verdad que las escuelas se parecen un poco con las cárceles” (1987, p. 73).

Al final, lo que sacan a relucir los recuerdos de esos niños es una experiencia reformativa, carcelaria. Aquello que se rememora los obliga a desconfiar del presente, a preguntarse si realmente existe, porque el tiempo se ha relativizado debido a un pretérito construido desde y por el lenguaje paterno. A partir de sus fisuras, lo que se intenta precariamente es algo destinado a la inasibilidad: darle voz a ese *yo arcaico* que, en su momento, no era capaz de percibir más que un atmosfera que atolondraba los juegos y la ida al colegio. Termina diciendo uno de los narradores, que parece hacerse eco de la voz de todos los niños: “El tiempo no es claro, todo lo confunde, revuelve los muertos, los transforma en uno, los vuelve a separar, avanza hacia atrás, retrocede al revés, gira como en un carrusel de feria, como en una jaula de laboratorio, y nos entrapa en funerales y marchas y detenciones, sin darnos ninguna certeza de continuidad o de escape” (p. 59).

No hay continuidad en términos temporales, sino una suerte de rizo. Por eso, lo que propone una narrativa como la de Nona Fernández es volver sobre los eventos para narrarlos otra vez, y otra vez, y así intentar nombrar mejor, detallarlos ahí donde faltó una descripción o una mayor efusión emocional. Un gesto que se parece a encender una consola y jugar nuevamente el *space invaders*, con la esperanza de que quizás, esta vez sí, se supere el propio *score* del pasado.

4 Alejandro Zambra: ironía, rencor, metaficción

A diferencia de Nona Fernández, Alejandro Zambra no persigue en su narrativa construir una polifonía o mosaico memorístico en el que su voz se mixture o matice con la de sus pares para entregar testimonios más veraces. Muy por el contrario: en su obra intentará hacerse con ese lugar de enunciación para autodefinirse y explorarse a sí mismo en sus transformaciones como narrador. En la literatura de Zambra ir al pasado duele no sólo por los contextos en los que se desarrolla la infancia (el gobierno militar), sino porque volver a recordar a profesores y compañeros que en muchas ocasiones hicieron invivible el aula de clases no entraña más que antipatía.

La articulación de sus privativas memorias pasa, primero, por un posicionamiento irónico (una adscripción a los principios antipoéticos de Nicanor Parra); luego, por una afrenta abierta, mitad reflexiva, mitad agresiva, a su pasado escolar; y finalmente, por un trabajo metaficcional, único posible para darle voz a los “hijos”.

Para este análisis tomaremos textos de variada índole, desde cuentos y libros experimentales hasta crónicas y documentos mayormente autoficcionales, debido a que es allí donde estas tres fases aparecen de forma más evidente. De hecho, es otra vez en una crónica, incluida luego en su libro *No leer*, donde aparece por primera vez este interés por la recuperación de los sucesos de infancia. La crónica se titula “Lecturas obligatorias” y en buena medida supondrá el modelo retórico de su narrativa más actual, desde *Formas de volver a casa* (2011), pasando por *Facsimil* (2014) y *Mis documentos* (2016), hasta terminar con la muy reciente *Poeta chileno* (2020).

Cuenta Zambra en “Lecturas obligatorias” que los profesores de castellano de su colegio, el Instituto Nacional, no querían en realidad inculcarle un gusto por la lectura, sino disuadirlo de los libros. Esto queda patente en el tipo de examen que le aplicaban tras pedirle lecturas complejas, como *Madame Bovary*, en un tiempo récord: una semana. “Pero al poco tiempo ya conocíamos su trucos o teníamos trucos propios”, escribe. “En todas las pruebas, por ejemplo,

había un ítem de identificación de personajes, que incluía puros personajes secundarios: mientras más secundario fuera el personaje era mayor la posibilidad de que nos preguntaran sobre él” (2010, p. 15). Esta idea del *personaje secundario*, testigo y casi nunca narrador de los eventos, genera una complicidad y un sentido de identificación casi inmediato con el escolar que Zambra fue en los años 80: “[E]ntonces éramos justamente eso, personajes secundarios, centenares de niños que cruzaban la ciudad equilibrando apenas las mochilas de mezclilla [...]. El centro de Santiago nos recibía con bombas lacrimógenas [...]” (*Ibid.*).

El gesto de control y vigilancia que supone realizar un examen para comprobar si se ha leído o no la novela, dejando de lado asuntos más formativos, implica claramente reproducir en el entorno del aula de clases los modos ideológico-represivos de la dictadura, donde la educación es sinónimo de domesticación. Decía Deleuze, en *Dos regímenes de locos*:

Es necesario vigilar bien los temas que nacen, que se desarrollarán a lo largo de cuarenta o cincuenta años y que nos explican que lo sensacional será hacer, al mismo tiempo, la escuela y la profesión. Será interesante saber cuál será la identidad de la escuela y de la profesión a través de la formación permanente, que es nuestro futuro y que no más implicará forzosamente el reagrupamiento de los escolares en un medio de secuestro. (2007, p. 287)

Zambra y sus compañeros, entonces, se hallan *secuestrados* no solo por un régimen escolar específico, el promovido por la dictadura; sino por el prestigio del centro de educación media-superior más famoso de Chile: el Instituto Nacional. Por ende, la reacción inicial, como sosteníamos, es que ese *yo reflexivo* del presente se asocie con la voz lírica de Nicanor Parra: “Como en el poema de Parra los profesores nos volvían locos con preguntas que no iban al caso” (2010, p. 15). Este comentario en la crónica opera en dos sentidos: como alusión intertextual y como crítica al mundo adulto. En el primer caso, Zambra alude al poema “Los profesores”, de Parra, porque el escolar del Instituto Nacional puede juzgar a sus maestros igual que el antipoeta juzgaba a los suyos:

Los profesores nos volvieron locos/ a preguntas que no venían al caso/ cómo se suman números complejos/ hay o no hay arañas en la luna/ cómo murió la familia del zar/ ¿es posible cantar con la boca cerrada?/ quién le pintó bigotes a la Gioconda/ cómo se llaman los habitantes de Jerusalén/ hay o no hay oxígeno en el aire [...]/ Nadie dirá que nuestros maestros/ eran unas enciclopedias rodantes/ exactamente todo lo contrario: unos modestos profesores primarios/ o secundarios no recuerdo muy bien/ -eso sí que de bastón y levita/ como que estamos a comienzos de siglo-/ no tenían para qué molestarse/ en molestarnos de esa manera/ salvo por razones inconfesables:/ a qué tanta manía pedagógica/ ¡tanta crueldad en el vacío más negro! (PARRA, s/f, pp.1-9, pp.19-30).

Pero pronto Zambra corrige esta visión caricaturesca y proyecta, en su memoria, a los profesores del Instituto Nacional en tanto operadores de aquel represivo régimen pedagógico: “[E]s un milagro que hayamos sobrevivido a esos profesores, que hicieron todo lo posible para demostrarnos que leer era la cosa más aburrida del mundo” (ZAMBRA, 2010, p. 16).

Y aquí entra el segundo sentido del comentario (la crítica al mundo adulto). Disuadir de lecturas más reflexivas mediante el dispositivo de vigilancia del examen no es otra cosa que

coartar el pensamiento crítico de los alumnos. No leer más que para resolver un examen –cuyo burdo truco, además, se descubre pronto– equivale a no leer; es decir, a no pensar. Como a un disidente político, a todo alumno pensante hay que coaccionarlo en el espacio del salón.

Esto se recruce en un cuento marcadamente autobiográfico del volumen *Mis documentos*, llamado precisamente “Instituto Nacional”. Allí la situación de invisibilidad de los estudiantes es más aguda que en el caso del liceo de la novela de Nona Fernández, pues en lugar de reconocerlos por el apellido, a los niños se les numera: “Los profesores nos llamaban por el número de lista, por lo que sólo conocíamos los nombres de los compañeros más cercanos” (ZAMBRA, 2016, p. 99), comienza el relato, haciendo un intertexto evidente al poema de Parra. “Lo digo como una disculpa”, agrega: “ni siquiera sé el nombre de mi personaje” (*Ibid.*). Esto, por supuesto, deja en un rol aún más secundario a los niños que estudiaron y crecieron en dictadura, al propio narrador y a los eventos que se comentarán, volviendo más compleja la posibilidad de una remembranza diáfana. Aquí, protagonista y narrador se distinguirán de la masa amorfa de compañeros por cierta marca muy local, significativa sólo para el microcosmos cerrado del Instituto Nacional: el primero, porque ha repetido un curso –“repetir de curso era un hecho vergonzante” (*Ibid.*)–; el segundo, porque es el último de la lista: “Gracias a la inicial de mi apellido gozaba de una identidad más firme que los demás [...]. Era bueno ser el último, el 45” (*Ibid.*). Por lo tanto, cerrar la lista le otorga al chico, cuyo apellido empieza con Z, un derecho autonombrado de hurgar en la memoria (aunque lo que allí descubre y va configurando como significativo es, más que nada, una atmósfera opresiva y no un testimonio histórico cabal): “Esos primeros meses en el Instituto Nacional fueron infernales. Los profesores se encargaban de decirnos una y otra vez lo difícil que era el colegio; intentaban que nos arrepintiéramos, que volviéramos al liceo de la esquina, como decían de forma despectiva, con ese tono de gárgaras que en lugar de darnos risa nos atemorizaba” (p. 100).

Esa imagen es una de las paradigmáticas del poder: la autoridad habla peyorativamente de las capacidades de los subalternos. La autoridad cree infundir disciplina y, con ello, despertar las potencialidades de esos subalternos apoyándose en el supuesto prestigio de la institución. Y ese dispositivo es establecido mediante el derecho a la voz. El *yo reflexivo*, que cobrará venganza desde el presente a las dinámicas verticales y controladoras del salón de clases (extrapolación, como afirmábamos, de la propia sociedad chilena en dictadura), recuerda esa voz con ironía. Pero el 45 *siente temor* ante esos profesores que “nos volvieron locos/a preguntas que no venían al caso”, aunque “nadie dirá que nuestros maestros/eran unas enciclopedias rodantes”.

Por ello en esta segunda fase el miedo ya no se sortea con la risa, sino con la rabia. La manera que tiene el 45 de adjuar aquella situación es, como hará la Vicaría de la Solidaridad y cierto sector de la justicia chilena ya en democracia, visibilizar, con nombres y apellidos, a los responsables de aquellas prácticas coercitivas:

No sé si es preciso aclarar que esos profesores eran unos verdaderos hijos de puta. Ellos sí tenían nombres y apellidos: el profesor de matemáticas, don Bernardo Aguayo, por ejemplo, un completo hijo de puta. O el profesor de técnicas especiales, señor Eduardo Venegas. Un concha de su madre. Ni el tiempo ni la distancia han atenuado mi rencor. Eran crueles y mediocres. Gente frustrada y tonta. Obsecuentes, pinochetistas. Huevones de mierda. (*Ibid.*)

En este cuento de Zambra coexisten, al menos, dos contextos enunciativos: por un lado, el oíble de los adultos (mera reproducción de las estructuras discursivas del gobierno, eficaz en

el salón sólo por la obsecuencia de los estudiantes); y por otro, el susurrante de los niños (pronunciado en las periferias del aula, en patios y pasillos). Por eso el personaje 34 resulta tan trascendental. El 34 provoca extrañeza, pero al mismo tiempo fascinación: les lleva un año de ventaja y por tanto sabe lo que ocurrirá con cada profesor en cada materia. Adicionalmente, al ser mayor, el 34 está más próximo a simbolizar sus experiencias con la ley paterna: “El 34 hablaba raro y hablaba en serio. Aunque tal vez entonces creíamos que para hablar en serio había que hablar raro” (p. 102). Adoptar esa “retórica seria”, más cercana a la forma en que los profesores y padres hablan, parece el único modo de acceder a expresar los recuerdos de infancia.

Es por esto que el recurso de la visibilización a través de la rabia se agota pronto. Al notar que dicha diatriba puede disolverse pronto, Zambra resuelve el cuento haciendo que el 45 se apropie de un modelo archiconocido no sólo de “la literatura de los padres”, sino de los libros del recuerdo en general: el *Je me souviens* de Georges Perec: “Me acuerdo del calambre en la mano derecha, después de las clases de historia, porque Godoy dictaba las dos horas enteras. Nos enseñaba la democracia ateniense dictando como se dicta en dictadura” (p. 106); “Recuerdo que nunca nos quejábamos. Qué cosa tan tonta era quejarse, había que aguantar con hombría” (p. 107); “Me acuerdo de haber dicho *mi colegio*, con orgullo” (*Ibid.*); etcétera. Esa sección del cuento es la puerta de acceso al principal proceso de simbolización de la bruma del pasado escolar. No es que no se alcance un lugar de enunciación y al niño de la dictadura no se le oiga; se le oye, pero bajo las leyes lingüísticas del padre. Lo más interesante, si acaso, es que al pasar del enunciado rabioso al enunciado *pereciano*, la focalización cambia. Ya no es el 34 ahora la preocupación, sino otro compañero repitente, a quien ya se le encuadra con nombre y apellido: Patricio Parra.

Para hablar en términos de Émile Benveniste, el sujeto del enunciado ha cambiado; no obstante, el sujeto de la enunciación permanece. Es el 45 ya no con once, sino con dieciséis años, quien cuenta. Y lo que cuenta es que Parra siempre dibujaba en clases. Y ningún profesor lo regañaba, ni por dibujar ni por llevar el pelo largo: “Recuerdo que esa mañana me dibujó. Todavía conservo el dibujo, pero no sé dónde está” (p. 110). El lenguaje alternativo del dibujo (como el de las cartas de Estrella González) podría dar cuenta de manera más fiable de un pasado. No obstante, cuando el 45 dice que conserva ese dibujo, que debe estar en alguna parte, pero que no lo sabe a ciencia cierta, más que una mención al descuido lo que está llevando a cabo es una alegoría de los procedimientos de recuperación memorística: lo más esencial de la historia del pasado escolar de los niños que crecieron y estudiaron en dictadura se conserva, pero no aparece por ningún sitio.

El personaje de Patricio Parra es importante por otra cosa, además: “Recuerdo que fue una mañana de invierno cuando supimos que el Pato Parra se había suicidado” (p. 110). No se revelan los motivos precisos, pero se elucubra que la causa del suicidio es una presión insoportable: “Recuerdo la frase que el Pato Parra escribió, en un muro de su pieza, antes de matarse: ‘Mi último grito al mundo: mierda’” (p. 111).

La última sección del relato es catártica. Durante los últimos meses del colegio, los estudiantes del Instituto Nacional estallan: “[P]eleamos todos, a gritos, a golpes: una explosión de violencia absoluta que no sabíamos de donde venía. Pasaba todo el tiempo, pero esta vez sentíamos una rabia o una impotencia o una tristeza que por primera vez se revelaba de esa manera” (*Ibid.*). Ante la imposición de silencio, la coerción sistemática, la desaparición de un compañero y la insensibilidad de los docentes, entre los subalternos desaparecen las palabras y aparecen los golpes. Y, por tanto, la represión definitiva ejercida, ahora, por el trasunto más

evidente de un agente del régimen militar en el colegio: Washington Musa, inspector general. Su amonestación vuelve a ser la de hace años, pero los alumnos del Instituto Nacional ya no son los de entonces:

Vino la reprimenda, Musa adoptó el tono de siempre, el tono de tantos profesores e inspectores en esos años. Nos dijo que éramos unos privilegiados, que habíamos recibido una educación de excelencia. Que habíamos tenido clases con los mejores profesores de Chile. Y gratis, recalcó. Pero ustedes no van a llegar a ninguna parte, no sé cómo han sobrevivido en este colegio. Los humanistas son las escoria del Nacional, dijo. Nada de eso nos dolía, muchas veces habíamos escuchado ese discurso, ese monólogo. Mirábamos al suelo o a nuestros cuadernos. (p. 111)

Ante la impotencia por el nulo efecto de su reprimenda, Musa se ensaña con un compañero que también adquiere nombre: Javier García Guarda. El 45 lo defiende. Musa deriva a García y al 45 a su oficina para charlar a puertas cerradas. Y lo que allí se produce es la fase definitiva, el salto que permite que Zambra se asuma como otro tipo de narrador para estas remembranzas: “No te voy a dejar sin graduación, no te voy a expulsar, pero voy a decirte algo que nunca en la vida vas a olvidar’. No lo recuerdo, lo olvidé de inmediato, sinceramente no sé lo que Musa entonces me dijo: lo miraba de frente, con valentía o con indolencia, pero no retuve una sola de sus palabras” (p. 114).

Ese es el característico *locus* conquistado en la literatura de este escritor: mirar ya no de abajo hacia arriba, sino de frente, con valentía o indolencia, el discurso de los mayores, pero sin retener ninguna de sus palabras debido a que se pretende un modo distinto de decir¹¹. Ese modo vendrá posteriormente, cuando aquellos adolescentes de “Instituto Nacional” deban rendir la entonces temida Prueba de Aptitud Académica (PAA), un examen restringido y sesgado que, en su parte verbal, tenía como consigna ítems de exclusión de términos y ordenación de párrafos bajo una lógica siempre unilateral. A partir de los ejercicios de la PAA, Zambra construirá en 2014 su libro más experimental, *Facsimil*, donde se inquieren otros modos de hacerse con una voz de hijo que articule una historia propia.

En el ítem “Eliminación de oraciones” tal vez aparezca el intento más arriesgado: hacer hablar a quien nunca estará despegado, por más distanciamiento que haga con su pasado, de la historia de un padre. En el ejercicio 64 leemos otro testimonio de hijo, pero al contrario que Pilar Donoso, el 45 del cuento de *Mis documentos* o el narrador *Formas de volver a casa*, éste se encuentra en el bando contrario: allá entre los que, como Estrella González, de *Space invaders*, tienen a sus padres como victimarios. “Me preguntan el nombre y respondo: Manuel Contreras.

¹¹ En esta línea de desarrollo testimonial zambriana, podría incluirse una pieza muy reciente: el cuento “Jakob von Gunten”, aparecido en mayo del año pasado y que toma, irónicamente, su nombre de la conocida novela de Robert Walser. Se recordará que en el Instituto Benjamita, de Walser, se forma a jóvenes para ser sumisos y serviles, crítica ácida al sistema educativo, al punto de que su protagonista, el mencionado Von Gunten, se esfuerza todo lo que puede por desaparecer entre sus pares, ser un magnífico cero a la izquierda sin que, además, nadie lo note. En el cuento de Zambra, dicha perspectiva es más aguzada porque resulta ser justo la contraria: el testimonio de un profesor en un colegio exclusivo del sector alto de Santiago, donde ningún alumno quiere aprender, pero que heredará Chile: “[H]acer clases era, en efecto, prácticamente imposible. En ese colegio recalaban, en su gran mayoría, las ovejas negras de familias ilustres o poderosas, un puñado de niños hoscos, gritones y farmacodependientes. En todas las clases había al menos un par de estudiantes durmiendo, lo que me venía bien. Por desgracia los demás chillaban sin cesar y me ignoraban con el mismo descaro con que, en un mundo menos injusto, los hubiera ignorado yo de vuelta” (ZAMBRA, 2019, párr. 3).

Me preguntan si soy Manuel Contreras. Respondo que sí. Me preguntan si soy el hijo de Manuel Contreras. Respondo que soy Manuel Contreras” (ZAMBRA, 2014, p. 56), arranca este relato desmembrado. Aquí no es la entelequia de la “literatura de los hijos”, sino un modelo esquemático, el de la PAA, generado por el sistema educativo controlador de la dictadura, el que permite que se tamice, en la narrativa despiadada del padre, Manuel Contreras Sepúlveda¹², el lenguaje intermitente del hijo, Manuel Contreras Valdebenito.

“¿Qué se siente ser el hijo de uno de los más grandes criminales de la historia de Chile?” (p. 57), se pregunta retóricamente el narrador en la tercera oración. Y en la sexta se responde, en uno de los giros más inquietantes de la literatura de Zambra y de toda la narrativa chilena de los 2000: “Debo decir que mi padre es inocente. Debo decirlo. Tengo que decirlo. Estoy obligado a decirlo. Mi padre me va a matar si no digo que es inocente. Los hijos de asesinos no podemos matar al padre” (*Ibid.*).

Consciente no sólo del maniqueo principio freudiano para la forja de una identidad propia (“matar al padre”), sino de que este principio actúa más como ideal que como pragmática, Zambra pone a testificar a Contreras Valdebenito a partir de un posicionamiento claro: primero, una semántica que por su propia ambigüedad se vuelve siniestra –“mi padre me va a matar”–; y segundo, la afirmación de una máxima forzosa, ineludible por las circunstancias y que, por tanto, impedirá cualquier emancipación de ese hijo –“Debo decir que mi padre es inocente [...]. Estoy obligado a decirlo”–.

La ruptura del bucle en donde los hijos reproducen las estructuras de los padres y estos, a la vez, de sus padres, sobrevendrá mediante la cancelación de descendencia: “Decidí no tener hijos [...]. Ya tuve suficiente con ser el hijo de Manuel Contreras. No quiero ser también el padre de Manuel Contreras” (*Ibid.*). De alguna manera, suspender el linaje familiar –suerte de estirpe maldita debido a los crímenes de Contreras Sepúlveda–, le brinda la posibilidad al hijo de ser el *testigo*, el *escritor*, aquel que se detiene para poder contar. Sin embargo, para dicho ejercicio narrativo, debe realizar una segunda operación: desdoblarse como voz articuladora de la narración. Y aquí el testimonio memorístico abandona los registros de la no-ficción, de la condición de posibilidad de realidad, para hundirse en un juego que casi recuerda los espejos metaficcionales de Cervantes, de Unamuno, de Aira y, más aún, de Enrique Vila-Matas (presencia fuerte, por cierto, en Zambra):

No soy yo quien habla. Alguien habla por mí. Alguien que finge mi voz. Mi padre morirá pronto. La persona que finge mi voz lo sabe y no le importa [...]. Quizás cuando se publique el libro que el hijo de puta que finge mi voz está escribiendo, mi padre habrá muerto. Y la gente pensará que en mi voz fingida hay algo verdadero. Aunque no sea mi voz. Aunque yo nunca diría lo que digo ahora. Aunque nadie tenga derecho a hablar por mí. A ponerme en ridículo. Qué fácil es reírse de mí. Culparme, compadecerme. No tiene mérito literario

¹² La figura de Juan Manuel Guillermo Contreras Sepúlveda (1929-2015), conocido por el apodo de “El Mamo”, es una de las más controversiales y oscuras de la historia reciente de Chile. Al implantarse la dictadura, Contreras fue designado entre 1973 y 1977 por el propio Augusto Pinochet para hacerse cargo de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), policía secreta encargada no sólo de secuestrar y detener a más de 1500 opositores al régimen, sino de aplicarles las torturas y vejámenes más cruentos y denigrantes que se hayan visto en régimen alguno. Para mayor información pueden verse los libros: Manuel Salazar, *Las letras del horror. Tomo I: La DINA*. Santiago, Chile: LOM Ediciones, 2011; Javier Rebolledo, *La danza de los cuervos. El mocito y el destino final de los detenidos desaparecidos*. Santiago, Chile: Planeta, 2012; y Juan Cristóbal Peña, “Manuel Contreras: Por un camino de sombras”, en Leila Guerreiro, *Los malos*. Santiago, Chile: Universidad Diego Portales, 2015; entre otros.

[...]. Aplausos para el escritor, por ingenioso. Apláudanlo como hay que aplaudir a esa gente. Apláudanlo en la cara, con ambas manos, hasta que sea imposible saber de dónde sale la sangre. (pp. 57-58)

¿Quién habla aquí? ¿Hay un siniestro, pero irremediable juego de desdoblamiento que Contreras Valdebenito ha entendido mejor que cualquier escritor chileno nacido en los 70 y 80? ¿Es necesario fingir la voz, dotar a otro del discurso propio porque, a fin de cuentas, aquel que se supone propio está vacío al pertenecer a los padres? ¿O deben tomarse estas palabras de modo más literal: un escritor fantasma que está escribiendo las coyunturas de Manuel Contreras Valdebenito, sin en realidad sentir las en carne propia?

Parecen más verosímiles esta voz del hijo de un victimario, lograda mediante procedimientos metaficticiales, y la polifonía de los niños del liceo, en *Space Invaders*, de Nona Fernández, que aquellas que con torpe transparencia ha encarnado la nueva generación de narradores en Chile¹³. Ello porque resulta evidente a estas alturas que no es tan fácil el relevo discursivo entre aquello que los padres podían o querían decir de la dictadura y los hijos que, aparentemente, tenían también una historia que contar. La serie de técnicas, estrategias y torsiones lingüísticas que deben hacer los narradores de Zambra para hacerse con un mínimo *locus* expositivo de su propia perspectiva obliga a pensar que existe poco, o casi nulo, testimonio de los hijos.

5 Consideraciones finales

A partir de los complejos procedimientos revisados en ciertas zonas de la narrativa de Nona Fernández y Alejandro Zambra, se ha intentado presentar un contrapunto crítico a aquel enfoque que, de manera demasiado simplista, consideraba que la “literatura de los hijos” ganaba un lugar de enunciación mediante el cual podía recuperarse una historia vedada, no solamente oculta por los dispositivos del régimen militar chileno, sino por el monólogo terminante de los padres.

Tras lo argumentado, es posible concluir que dicho enfoque cometía una falacia de *petitio principii*, considerando la emergencia de los recuerdos y su articulación narrativa como posibilidad *a priori* sin tomar en cuenta que, como se ha demostrado a través del concepto de “abuso de memoria”, de Todorov, y ciertas nociones del psicoanálisis y de la deconstrucción, en realidad el discurso de los “hijos” se puede oír –y leer, y hasta recrearse en él–, pero no implica una trasgresión decidida a las estructuras de lenguaje de los padres ni tampoco una garantía de correspondencia con los fenómenos reales del pasado.

En una de sus consideraciones más fuertes, Todorov concluye: “El grupo que no consigue desligarse de la conmemoración obsesiva del pasado, tanto más difícil de olvidar cuanto más doloroso, o aquellos que, en el seno de su grupo, incitan a éste a vivir de ese modo, merecen menos consideración: en este caso, el pasado sirve para reprimir el presente, y esta represión no es menos peligrosa que la anterior” (2000, p. 83). En gran medida, ¿no hay, acaso, subyacente a esta obstinación por formular una difusa “literatura de los hijos”, un puro afán

¹³ De hecho, Contreras Valdebenito tiene, realmente, un libro en el que fragua un testimonio; una autoedición llamada *Dardo 017. Caminando junto a mi padre en la historia de Chile*. El destino, como decía Borges, no carece de sentido del humor: fue publicado en 2019, el mismo año en que estalló la crisis social que devolvió a los militares a la calle y reavivó el fantasma de la tortura, la detención arbitraria y la muerte, como en la época de la DINA.

narcisista? Intentar narrar la infancia quizás no pase por anotar en los márgenes del libro de los padres algunas líneas decoloradas para la matización de la historia del Chile de los 70 u 80, sino, paradójica e inconscientemente, por querer ser incorporados a plenitud en ese libro, ya que aún no se consigue “matar a los viejos”. “Sin duda, todos tienen derecho a recuperar su pasado”, agrega Todorov, “pero no hay razón para erigir un culto a la memoria por la memoria; sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril. Una vez establecido el pasado, la pregunta debe ser: ¿para qué puede servir, y con qué fin?” (*Ibid.*).

Como hemos analizado, la obra de Fernández y Zambra escapan de dicha esterilidad al evidenciar, en sus procesos de escritura, la imposibilidad de ir de manera cómoda al pasado para recuperar algo que sea claro de contar. Se argumentaba: en estas “memorias escolares” se da cuenta de una atmósfera, un sentir, una proyección del salón de clases en tanto espacio represivo; pero se hace difícil afirmar un discurso propio por el solo hecho de dar la palabra a aquellos que no la tuvieron en su momento. El *yo reflexivo* –el del presente, en parte también coaccionado por la obligación memorística– intuye una historia propia silenciada y desea darle obra; pero en ese intento por recuperar el *yo arcaico* se da de bruces con la evidencia de que, en esa intención de recuperación de contextos, la identidad y el lenguaje son una fractura: ni puede hablarse irrefutablemente *en nombre* de los niños –o sí, mediante el habla de los mayores, lo que ya se vuelve desdoblamiento: oímos a Pilar *a través de* José Donoso; oímos a Estrella González *a través de* Guillermo González Betancourt; oímos a Contreras Valdebenito *a través de* Contreras Sepúlveda, etc.–; ni aquel *locus* enunciativo resulta decisivo y absoluto cuando los niños lo asumen.

Al igual que reconoce Jacques Derrida, no hay *locus de enunciación* fuera de un *logos de enunciación*, y ese *logos* es el de las estructuras objetivas del lenguaje –“El hecho del lenguaje es sin duda el único que resiste finalmente a toda puesta entre paréntesis” (DERRIDA, 1989, p. 55)–. Es una evidencia que nos ayuda a concluir mejor que se evoca la niñez al interior de la adultez y el pasado al interior del presente. Como acertadamente debatió Derrida la intención de Michel Foucault de darle voz a los despojados de discurso¹⁴, el fenómeno del *habla* interrumpido por un orden es una realidad histórica: se reconoce ahí, en un contexto que *ya no es éste*, un mensaje encriptado que a lo sumo se puede bordear, azorar, circunvalar, y que la ya manida “literatura de los hijos”, y la aún más frágil “de los nietos” (Diego Zúñiga, Paulina Flores), no ha sido capaz de darle estatuto de verdad.

Cambiar la perspectiva que los adultos tienen de los niños para que los niños hablen introduce el doble problema de, primero, emplear los mismos modos enunciativos y, segundo, de que esos modos impidan salirse de manera efectiva de un contexto (el del hoy) para ir a otro contexto (el de ayer¹⁵). Zambra y Fernández, más experimentados, hacen otra cosa: erigir un

¹⁴ En específico, a los locos en la *Historia de la locura en la época clásica*: “Puesto que el silencio del que se pretende hacer la arqueología no es un mutismo o un sin-habla originario, sino un silencio que ha sobrevenido, un hablar interrumpido por orden, se trata, pues, dentro de un *logos* que ha precedido la separación razón-locura dentro de un *logos* que deja dialogar en él lo que se ha llamado más tarde razón y locura (sinrazón), que deja circular libremente en él, e intercambiarse, razón y locura, como se dejaba circular a los locos en la ciudad medieval, se trata, dentro de este *logos* del libre-cambio, de acceder al origen del proteccionismo de una razón que persiste e resguardarse y en constituir para ella unos parapetos, constituirse ella misma en parapeto (*garde-fou*)” (DERRIDA, 1989, p. 57).

¹⁵ Nuevamente, Derrida ya lo había hecho notar: “Parece evidente que el campo de equivocidad de la palabra “comunicación” se deja reducir totalmente por los límites de lo que se llama un contexto [...]. Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (en el sentido ordinario de esta oposición), en una unidad pequeña o grande, puede ser citado, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos con textos, de manera absolutamente no saturable. Esto no supone que la marca valga fuera de

estatuto de ficción para el pasado, echando mano a formas narrativas ya trabajadas (la polifonía, el *Je me souviens*, la antipoesía de Parra; incluso la PAA) al saber que esa “literatura de los hijos” es, cuando mucho, una escritura que se sostiene por su poder *iterativo*, reiterando subtramas de otras tramas que ponen en suspenso la idea de que la literatura permita la fijación de alguna memoria propia demasiado veraz.

Liberando la memoria de su sometimiento al sentido y a la comunicación, el proyecto de estos dos autores chilenos –y de otros que también podrían aquí nombrarse, como Álvaro Bisama y Alejandra Costamagna– se refleja como más fecundo, al probar, en cada nuevo libro, modulaciones textuales que no hacen más que confirmar que la memoria está ahí para ser interrogada e inevitablemente completada mediante la imaginación y los poderes performativos de la ficción.

Bibliografía

ALZATE S. Nona Fernández: *El pasado es una hoja de ruta para el futuro*. 2018. Disponible en: <<https://www.eltiempo.com/lecturas-dominicales/entrevista-a-la-escritora-chilena-nona-fernandez-216714>>. Acceso el: 1 de mayo 2020.

BACHELARD G. *La formación del espíritu científico*. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo. Ciudad de México: Siglo XXI, 2000.

BARONA H. *La literatura de los hijos*. 2013. Disponible en: <<https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-literatura-de-los-hijos/>>. Acceso el: 1 de mayo 2020.

BECERRA A. *Chile despertó: el libro que revela los afiches y grafitis que dejó la protesta en la “zona cero”*. 2019. Disponible en: <<https://radio.uchile.cl/2019/12/18/chile-desperto-el-libro-que-revela-los-afiches-y-grafitis-que-dejo-la-protesta-en-la-zona-cero/>>. Acceso el: 1 de mayo de 2020.

DE MAN P. *Visión y ceguera*. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1991.

DELEUZE G. *Dos regímenes de locos*. Textos y entrevistas (1975-2005). Valencia: Pre-Textos, 2007.

DELEUZE G. *Foucault*. Barcelona: Paidós, 1987.

DERRIDA J. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.

DERRIDA J. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Crítica, 1994.

FERNÁNDEZ N. *Space Invaders*. Santiago de Chile: Alquimia editores, 2018.

FRANKEN OSORIO MA. Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente. *Revista Chilena de Literatura*, número 96, pp. 187-208, 2017.

LACAN J. *Escritos 2*. México: Siglo XXI, 2011.

LEÓN G. *Literatura de hijos*. 2015. Disponible en:

contexto, sino al contrario, que no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto” (1994, p. 350, pp. 361-362).

<<https://www.perfil.com/noticias/cultura/Literatura-de-hijos-20150411-0101.phtml>>. Acceso el: 1 de mayo de 2020.

LOGIE I., BIEKE W. Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada. *Alter/nativas*. Revista de estudios culturales latinoamericanos, Ohio, Estados Unidos, número 5, 2015, pp. 1-25.

PARRA N. *Hojas de Parra*. Santiago de Chile: Universidad de Chile. s/f. Disponible en <<https://www.nicanorparra.uchile.cl/antologia/hojas/profesores.html>>. Acceso el: 1 de mayo de 2020.

PINOS J. Aprender a despertar. En: FERNÁNDEZ N. *Space invaders*. Santiago de Chile: Alquimia Ediciones, 2018.

QUEROL RD. *Los niños de la represión chilena llenan los silencios*. 2015. Disponible en: <https://elpais.com/cultura/2015/06/09/babelia/1433843677_532023.html>. Acceso el: 1 de mayo de 2020.

TODOROV T. *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires: Paidós, 1995.

URZÚA M. Cartografía de una memoria: Space Invaders de Nona Fernández o el pasado narrado en clave de juego. *Cuadernos de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana de Colombia*. vol. XXI, número 42, pp. 302-318, 2017.

VALENZUELA L. Formas residuales en la narrativa de Nona Fernández. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 17, 2018, pp. 181-197.

VILA-MATAS E. *Recuerdos inventados*. Barcelona: Anagrama, 1994.

ZAMBRA A. *No leer*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2010.

ZAMBRA A. *Facsimil*. Santiago de Chile: Hueders, 2014.

ZAMBRA A. *Mis documentos*. Barcelona: Anagrama, 2016.

ZAMBRA A. Jakob von Gunten. *Revista Santiago*. 2019. Disponible en: <<http://revistasantiago.cl/literatura/jakob-von-gunten/>>. Acceso el: 1 de mayo.

Recebido em: 08/05/2020

Aceito em: 29/06/2020